

## ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS *UMA CASA*, DE SCLIAR, *LA CASA VACÍA*, DE MILLÁS E *A CASA CEGA*, DE ROAS

### COMPARATIVA ANALYSIS OF THE SHORT STORIES *UMA CASA*, BY SCLIAR, *LA CASA VACÍA*, BY MILLÁS AND *A CASA CEGA*, DE ROAS

### ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CUENTOS *UMA CASA*, DE SCLIAR, *LA CASA VACÍA*, DE MILLÁS Y *A CASA CEGA*, DE ROAS

Nerynei Meira Carneiro Bellini

Universidade Estadual do Norte do Paraná (Brasil)

#### ABSTRACT

In this article a comparative analysis is made between «Uma casa», by the brazilian writer Moacyr Scliar (2000) and the short stories of the spanish authors: «La casa vacía», by Juan José Millás (2008) and «A casa cega», by David Roas (2017). The objective is to reveal the validity of a universal aspect of the fantastic narrative regarding the work that these writers do with structural and thematic resources, driven by the same zeitgeist, despite stylistic singularities. The theoretical basis lies both in founding studies of the literary fantastic according to Todorov (1970), Bessière (1974), Furtado (1980), Rodrigues (1988), as well as in significant current concepts by García (2013), Roas (2014), Bellini (2017), in addition to phenomenological considerations by Bachelard (1988), symbol entries by Chevalier and Gheerbrant (1990), assumptions by Bauman (2001), Candido (2004), Carvalhal (2006).

**Key words:** comparison, analysis, aesthetic, thematic-formal, zeitgeist.



## RESUMO

Neste artigo faz-se uma análise comparativa entre «Uma casa», do escritor brasileiro Moacyr Scliar (2000) e os contos dos autores espanhóis: «La casa vacía», de Juan José Millás (2008) e «A casa cega», de David Roas (2017). O objetivo é revelar a vigência de um aspecto universal da narrativa fantástica quanto ao trabalho que tais escritores fazem com recursos estruturais e temáticos, movidos pelo mesmo zeitgeist, a despeito das singularidades estilísticas. O embasamento teórico reside tanto em estudos fundadores do fantástico literário conforme Todorov (1970), Bessière (1974), Furtado (1980), Rodrigues (1988), como em significativos conceitos atuais de García (2013), Roas (2014), Bellini (2017), ademais de considerações fenomenológicas de Bachelard (1988), verbetes de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1990), pressupostos de Bauman (2001), Candido (2004), Carvalhal (2006).

**Palavras-chave:** comparação; análise, estética, temático-formal; zeitgeist.

## RESUMEN

En este artículo se hace un análisis comparativo entre «Uma casa», del escritor brasileño Moacyr Scliar (2000) y los cuentos de los autores españoles: «La casa vacía», de Juan José Millás (2008) y «A casa cega», de David Roas (2017). El objetivo es revelar la vigencia de un aspecto universal de la narrativa fantástica sobre el trabajo que estos escritores realizan con recursos estructurales y temáticos, impulsados por el mismo Zeitgeist, a pesar de las singularidades estilísticas. La base teórica reside tanto en los estudios fundacionales del fantástico literario según Todorov (1970), Bessière (1974), Furtado (1980), Rodrigues (1988), como en importantes conceptos actuales de García (2013), Roas (2014), Bellini (2017), además de consideraciones fenomenológicas de Bachelard (1988), entradas de Chevalier y Gheerbrant (1990), supuestos de Bauman (2001), Candido (2004), Carvalhal (2006).

**Palabras clave:** comparación; análisis, estético, temático-formal; Zeitgeist.

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2020.

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2020.

**Cómo citar:** Meira Carneiro Bellini, Nerynei (2020), «Análise comparativa dos contos *Uma casa*, de Scliar, *La casa vacía*, de Millás e *A casa cega*, de Roas», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 516-546.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.022>

## INTRODUÇÃO

Este artigo consiste em uma análise temático-formal de contos fantásticos de três autores, o primeiro, brasileiro e os outros dois, espanhóis: «Uma casa», de Moacyr Scliar (2000), «La casa vacía», de Juan José Millás (2008) e «A casa cega», de David Roas (2017), com foco na comparação por semelhanças<sup>1</sup>. O objetivo geral é estabelecer relações entre as produções do fantástico atual a fim de demonstrar o diálogo da literatura brasileira com a literatura espanhola. Especificamente, esta análise pretende provar que há um aspecto universal da narrativa fantástica quanto ao trabalho que tais escritores fazem com recursos estruturais e temáticos, a despeito de contextos e estilos distintos. Ademais, este artigo intenta defender que a configuração do fantástico ocorre devido à maestria dos autores no trato com a linguagem, tecendo, por exemplo, metáforas singulares a partir da casa e sua alusão à existência humana e o enfrentamento inevitável da morte, o hábil manejo com as categorias narrativas, no caso, o espaço.

Embasa este trabalho a premissa de Carvalhal (2006) quando defende a amplitude do estudo comparado em termos de recurso analítico. A estudiosa expôs um viés da literatura comparada quando disse que consiste em um meio de se atingir determinados objetivos e não é um fim em si mesmo:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (Carvalhal, 2006: 7).

É importante ressaltar que a comparação é feita pela necessidade de estudar, de modo sistematizado, influências, semelhanças e/ou diferenças não só entre obras, mas, ainda, entre autores, áreas de pesquisa, relações sociais e diversos conteúdos, dentre tantos outros assuntos possíveis de serem cotejados num procedimento científico.

Não se pretende, aqui, desenvolver pressupostos específicos dos estudos comparados em suas diversas vertentes, mas sim, valer-se da comparação como recurso analítico e interpretativo para propor reflexões sobre a feitura do fantástico e a qualidade estética das narrativas em foco. Esta análise, assim, não se debruçará na teoria da literatura

---

<sup>1</sup> Este trabalho decorre de investigação de pós-doutorado com a supervisão do prof. Dr. David Roas, da Universitat Autònoma de Barcelona – UAB.

comparada, mas, em pressupostos teórico-críticos sobre a construção narrativa do fantástico de Todorov (1970), Bessière (1974), Furtado (1980), Rodrigues (1988), García (2013), Roas (2014), Bellini (2017), em conceitos fenomenológicos de Bachelard (1988), em verbetes de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1990), nas considerações de Bauman (2001), Carvalhal (2006), entre outros.

A metodologia consiste em pesquisa bibliográfica e alicerça-se em estudos críticos de autores eminentes que sistematizaram a elaboração do fantástico literário; em leituras de obras de importantes escritores brasileiros e espanhóis da atualidade; na seleção das produções narrativas que mostraram semelhanças estéticas (estética, aqui, entende-se como tessitura dos traços temáticos e formais); nas análises comparativas dessas produções. Os estudos exploratórios desse tipo de investigação «apresentam como principal vantagem um estudo direto em fontes científicas, sem precisar recorrer diretamente aos fatos/fenômenos da realidade empírica» (Oliveira, 2016: 69).

O resultados obtidos são as proximidades estéticas entre as narrativas em tela na configuração do espaço e do motivo da casa, devido ao *Zeitgeist* e a uma ideia semelhante do fantástico enquanto manifestação artística que, ao propor a subversão da realidade empírica, possibilita significados sobre circunstâncias reais e incita reflexões sobre anseios e inquietações de homens e mulheres do século XXI.

Bauman (2001: 8), em *Modernidade Líquida*, argumenta que mobilidade e inconstância representam os tempos modernos e, portanto, «são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade».

O espírito de época da contemporaneidade pode trazer em seu bojo as inquietações sobre a finitude da vida, a proximidade da morte e as possibilidades hipotéticas de uma outra existência ainda que desconhecida. Tais questionamentos humanos reverberam-se em manifestações artísticas que, à semelhança da literatura, especificamente a do fantástico, tece em suas linhas componentes estéticos, como o espaço, personagens, ações, que abrigam a pujança do *Zeitgeist* moderno.

## 1. ESCRITORES CONTEMPORÂNEOS E NARRATIVAS DO FANTÁSTICO: ERUDIÇÃO E IMAGINAÇÃO

### 1.1 SCLiar E A ELABORAÇÃO ESTÉTICA DE «UMA CASA»

Moacyr Scliar (1937-2011) foi um brilhante escritor, que nasceu em Porto Alegre no estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Na mesma cidade, Scliar foi médico Especialista em Saúde Pública e Doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública, exerceu a profissão junto ao Serviço de Assistência Médica Domiciliar e de Urgência (SAMDU). A medicina e a literatura foram-lhe grandes paixões, porque, em suas palavras: «A medicina é um mergulho na condição humana. A literatura também». (<http://www.moacyrscliar.com/>). Foi talentoso escritor de ensaios, crônicas (inclusive jornalísticas, publicadas em importantes jornais de circulação nacional, *Zero Hora*, *Folha de S. Paulo*), contos e romances. Suas obras obtiveram traduções para vários países, alcançando grande projeção na crítica especializada.

Scliar exerceu a docência na Faculdade Católica de Medicina, atualmente Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre e na Brown University (Department of Portuguese and Brazilian Studies) e na Universidade do Texas (Austin), nos Estados Unidos, como professor visitante. Com frequência, era convidado para conferências e encontros de literatura no país e no exterior. Conforme o escritor gaúcho Luiz Brasil (2011: 6), «cada leitor da obra do Scliar tem seu gênero preferido. Mas todos reconhecem nele, acima de tudo, seja na ficção, no ensaio ou na crônica, um estilo altamente humanista, que o torna dono de valores universais». Vencedor de vários prêmios inclusive o Prêmio Jabuti por quatro vezes (1988, 1993, 2000 e 2009) e o Prêmio *Casa de Las Américas* (Cuba, 1989) pelo livro *A Orelha de Van Gogh*, Scliar foi polivalente nos gêneros que elaborou, tanto na literatura para adultos como para crianças, adolescentes e jovens.

Considerações críticas transcritas no site da Academia Brasileira de Letras – ABL (<http://www.academia.org.br/academicos/moacyr-scliar/biografia>), onde o escritor gaúcho ocupava a cadeira nº 31, trazem que «Moacyr Scliar é considerado um dos escritores mais representativos da literatura brasileira contemporânea. Os temas dominantes de sua obra são a realidade social da classe média urbana no Brasil, a medicina e o judaísmo. Suas descrições da classe média eram, frequentemente, inventadas a partir de um ângulo supra-real».

Esse ângulo «supra-real», entendido como sobrenatural, ratifica o nome de Scliar na linhagem dos principais autores da literatura brasileira contemporânea inclusive com

escrituras do fantástico, sucedendo Murilo Rubião, José J. Veiga. Ao recriar, com precisão, lugares que representam o real, o escritor injeta-lhes situações insólitas as quais ganham coerência estética. É o que se sucede em «Uma casa» no qual o personagem, configurado como um inexpressivo homem de classe média, subitamente, vê-se num ambiente onde se misturam ações empíricas e criações imaginárias. A sugestão é cravada no texto por meio do relato gradativo das ações condizentes à rotina do indivíduo, as quais, consoante o narrador: «embalavam suavemente seu espírito, sem mobilizá-lo em excesso» (Scliar, 2000: 65). A brandura existencial do protagonista é rompida por um ataque de angina e a iminência da morte, estopim que o impulsiona a desejar a casa própria.

Mas, então, vê o homem sua vida extinguir-se. Lavando-se, observa a água escoar-se pelo ralo da pia: «É assim». Enxuga o rosto, penteia-se com cuidado. «Ao menos uma casa». Qualquer coisa: um chalé, um apartamento minúsculo, um porão que seja. Mas morrer em casa. No seu lar (Scliar, 2000: 65).

Curiosamente, o intuito de adquirir uma casa surge com a possibilidade da morte próxima e da indefinição de quanto tempo teria de vida, haja vista a projeção médica de um dia ou talvez dez anos. A ciência não lhe pode assegurar longevidade, mas a compra de uma casa, ou ainda, de um lar, poderia conferir-lhe proteção: «Mas morrer em casa. No seu lar» (Scliar, 2000: 65). Dos vocábulos *casa* para *lar* há uma gradação semântica que, no conto, parece demarcar o estado de ânimo do protagonista. Segundo o dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*, os vocábulos *casa* e *lar* trazem diferentes significados. O primeiro é um substantivo feminino que denota «edifício de formatos e tamanhos variados, ger. de um ou dois andares, quase sempre destinado à habitação» (Houaiss, 2009: 415), por sua vez, em *lar* encontra-se a definição de «domicílio familiar» (Houaiss, 2009: 1157). Enquanto esse conceito aponta para um ambiente familiar, aquele enfatiza o espaço físico. No conto, à medida que o personagem depara-se com sua fragilidade física (sofreu um ataque de angina), ele reflete sobre a brevidade da vida e anseia um espaço acolhedor para viver, talvez, seus últimos dias.

Os medos e inseguranças humanas despontam em face da complexidade de questões relacionadas à vida e à morte, ou seja, quanto tempo haverá de vida, quando chegará a morte, onde se estará depois da morte? Tais inquições parecem estar implícitas na figura do personagem e de sua estranha obsessão em possuir uma casa, provavelmente, a fim de sentir-se seguro em um ambiente familiar. A casa abrange, aqui, a dimensão afetiva, muito

além de um mero espaço físico e aludirá a outro universo. Nos estudos de Bachelard (1988: 73) a imagem da casa

estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes. Fariam a anatomia de uma coisa viva. Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade.

O texto confere um valor vivo à moradia no sentido de nela e por ela o personagem almejar a continuidade da sua existência numa dimensão pós vida. Por isso, é no cenário da casa que, ouve vozes de pessoas da família, que, possivelmente, tenham falecido, pois o homem é aposentado e, certamente, idoso ou, pelo menos, está bem perto da idade avançada, conforme perceptível em:

O homem olha: é a mesma casa que via na fotografia. [...] O homem leva suas coisas para dentro, fecha a porta e dá duas voltas à chave. Acende uma vela. Olha ao redor: o chão juncado de insetos mortos e farrapos de papel, as paredes sujas. Está muito cansado. Estende no chão um cobertor e deita-se, enrolado no sobretudo.

As tábuas estalam, e ele ouve sussurros; são vozes conhecidas: pai, mãe, tia Rafaela, estão todos aqui – até mesmo o avô, com seu risinho irônico (Scliar, 2000: 66).

Ademais das vozes dos parentes, a vigência do passado no presente do personagem, como se o preparasse para a interpenetração de realidades – empírica e imaginária – que culminará no desfecho, acontece desde o trajeto para a nova moradia: «A carroça avança devagar pelas ruas desertas. Embalado pelo movimento, o homem cochila: e tem sonhos, visões, ou lembranças: antigas canções; a mãe chamando-o para tomar café; a sineta do colégio» (Scliar, 2000: 66).

Furtado (1980: 121), a propósito do espaço híbrido na narrativa fantástica, afirma que «De facto, a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam as suas características». Um espaço entretecido com a preocupação de trazer os detalhes e traços realistas do mundo nele representado, porém, onde residirá o improvável, que abalará as supostas certezas: «Surge assim um espaço ilusoriamente natural em que, de onde em onde, irrompem sinais insólitos, indícios da subversão do real que se instala» (Furtado, 1980: 124).

Em «Uma casa», de modo incisivo, o fato sobrenatural contamina o ambiente verista e a sugestão da mescla de dimensões antagônicas (real e irreal) adentra, paulatinamente, a casa. A relevância desse fato não se encontra apenas em um imóvel que



guarda as reminiscências familiares, como sugere o narrador, mas a própria casa assume uma dimensão que transcende o tempo e o espaço local, para propor o novo e simbolizar o próprio cosmo. Conforme Bachelard (1988: 66), é a casa que cresce, amplia-se, convertendo-se em uma imensa casa cósmica: «Uma casa tão dinâmica [que] permite ao poeta habitar o universo. Ou, em outras palavras, o universo vem habitar sua casa». A casa adquire uma dimensão psicológica que simboliza a complexa existência humana, repleta de medos e anseios.

No enredo, curiosamente, o homem não se surpreende com as vozes do além: «Não, o homem não se assusta. Seu coração – um pedaço de couro seco, ele imagina – bate no ritmo de sempre» (Scliar, 2000: 68), pelo contrário, ele dorme e quando desperta vislumbra um cenário inusitado.

É de manhã, mas o sol não surgiu. O homem se levanta e abre a janela; uma luz fria e cinzenta infiltra-se na sala. Não é luz do sol, nem é luz da lua. E é a esta luz que ele vê a rua que passa diante da casa. Um pedaço de rua, surgindo do nevoeiro e terminando nele. Não há casas, pelo menos ele não as vê. Bem diante do bangalô há um terreno baldio e nele, meio coberto pela vegetação, o esqueleto enferrujado de um velho Packard (Scliar, 2000: 68).

O protagonista, logo após despertar-se, vivencia a experiência insólita de uma manhã sem sol, com uma luz nebulosa que se infiltra na casa e contempla da janela do bangalô a estranha e deserta rua que surge e termina em um nevoeiro. Desse lugar, quando fixa seu olhar para o terreno baldio à frente, ele vê um esdrúxulo animal. Essa visão provoca-lhe um choque, pois, a despeito de seus conhecimentos de zoologia, não é capaz de categorizar o animal:

Um animal pula do terreno baldio para a estrada. É um ser exótico, parecido com um rato, mas quase do tamanho de um jumento. «Que bicho será?» – pergunta-se o homem. No ginásio, gostara muito de zoologia. Estudava em detalhe o ornitorrinco e a zebra; os roedores também. Desejara ser zoólogo, mas amigos de bom senso dissuadiram-no de seguir uma profissão que, diziam, até prova em contrário, não existe. Mesmo assim, a visão do curioso espécime é um choque. E nem bem o homem se recupera, quando ouve alguém assobiando (Scliar, 2000: 68).

Do meio do nevoeiro, surge outro ser exótico, agora, um homem que fala um idioma estranho: «Sorrindo sempre, o andarilho murmura algumas palavras em idioma bizarro e desaparece» (Scliar, 2000: 68). É da janela, no andar de cima da casa, que o protagonista vislumbra a terra inóspita, após a névoa dissipar-se:

E o que é que ele vê? Rios brilhando ao longo de planícies, é o que ele vê; lagos piscosos, florestas imensas, picos nevados, vulcões. Vê o mar, muito longe: e nos



portos, caravelas atracadas. Até os marinheiros ele pode ver, subindo nos mastros e soltando as bujarronas.

— Sim, é outro país – concluiu o homem. – E tenho de começar de novo. Seriam dez horas da manhã – se é que as horas ainda existiam – e a temperatura poderia ser considerada agradável. (Scliar, 2000: 69).

Os lugares vistos pelo protagonista podem parecer verossímeis à realidade aparente, mas quando se considera o restrito ângulo de visão do personagem percebe-se que se trata de uma perspectiva inusitada, isso porque o personagem está em «uma espécie de torreão, cuja janelinha ele abre» (Scliar, 2000: 69). Dessa janelinha, ele vê tudo que o que está descrito na citação acima, contudo, do ponto de vista lógico, seria impossível contemplar tudo isso em uma olhada. Após visualizar rios, planícies, florestas e vulcões, o aposentado afirma estar em outro país onde, talvez, nem as horas existissem, porém, do enredo apreende-se que a casa comprada ficava em um bairro distante da pensão onde vivera, todavia, na mesma cidade, tanto é que o carroto da mudança foi feito em uma carroça: «Vai mudar-se para a sua casa! Perto da pensão, numa praça, há carroceiros à espera do serviço» (Scliar, 2000: 66).

A casa não somente abriga fatos sobrenaturais, mas ela própria configura-se insólita, posto que gera a experiência singular de se conhecer um animal inusitado e visualizar, simultaneamente, lugares amplos e distantes. Pode-se pensar, assim, na casa como um portal para uma outra realidade cujas leis diferem-se das naturais. A propósito, García (2013) realiza um estudo profundo sobre o componente espacial na literatura fantástica atual e, com base em análises de narrativas contemporâneas, sistematiza dois modelos teóricos: o fantástico de lugar e o fantástico de espaço.

In the «fantastic of place», a particular place acted as host of the supernatural, a paradigmatic example being the trope of the haunted house [...]. In the second modality, «the fantastic of space», the dimension of space was directly involved in generating the supernatural. It was an active agent of the fantastic transgression in that some element of it was in itself impossible (García, 2013: 16).

Em «Uma casa» apresenta-se, inicialmente, a moradia com detalhes veristas para, depois, configurá-la como o evento fantástico em toda sua pujança, ou seja, o universo surreal. Portanto, se num primeiro momento parece tratar-se do «fantástico de lugar», no desfecho, confirma-se a urdidura do «fantástico de espaço», pois, somente na casa o personagem experimenta o desconhecido. É uma habitação peculiar, o bangalô, localizada em um lugar distante e indefinido, que gesta o espaço insólito, que, à falta de nomeação, é chamado de «outro país». García (2013: 30) argumenta sobre a falta de referencialidade do «buraco fantástico» e a tentativa de elaborá-la pela linguagem:

Since these spaces constitute a referential void, they have no precise word allocated to them in our compendium of signifiers. As a result, their referentiality is constructed through the technique of *catábresis*: they are assigned a term of something existing in the actual real world that bears physical and conceptual resemblance to them (García, 2013: 30).

A partir das pistas deixadas no enredo, o leitor pode inferir que esse outro país alude a um espaço surreal, onde a temperatura era agradável e dispensava-se o uso do casaco mesmo quando não era verão: «Há uma casa com ar condicionado, mas será que ele viverá até o verão? [...] O homem começa tirando o sobretudo» (Scliar, 2000: 66, 69). As articulações da narrativa quanto à rotina do personagem e em relação à casa implicam o amálgama das dimensões real e irreal, suscitando instigantes ideias sobre a vida e sua finitude, até mesmo, a proposta de continuidade existencial em outra dimensão. Mais do que isso, esse lugar tem seus limites esmaecidos e imprecisos no que tange à lógica topográfica. García (2013: 30) afirma que:

These spaces cancel spatial dichotomies, in this case the location here-there, by being both simultaneously. The illogical concatenation of the two statements evacuates the reference of the adverb of place «there». Where is «there»? The reader cannot establish the specific emplacement of the character since the holes are neither here nor there (García, 2013: 30).

Em «Uma casa», o «outro país», o «lá», é também o «cá», pois é experimentado pelo personagem da janela do bangalô: «Rios brilhando ao longo de planícies, é o que ele vê; lagos piscosos, florestas imensas, picos nevados, vulcões. Vê o mar [...]. Até os marinheiros ele pode ver [...]. \_ Sim, é outro país – conclui o homem» (Scliar, 2000: 69). Além disso, o personagem é abarcado por esse novo espaço, que renovará sua existência: «← E tenho que começar tudo de novo» (Scliar, 2000: 69). De certa maneira, houve uma absorção do corpo para esse outro espaço indefinido. García (2013: 29) afirma: «In the fantastic the hole is the trope in which the spatial transgressions of body, boundary and hierarchy converge. In a large variety of texts, the fantastic hole engulfs the human body, removing the subject from ordinary reality». No conto de Scliar, à finitude da vida do protagonista, que enfrenta problemas cardíacos, sugere-se a sua continuidade no âmbito sobrenatural, em «outro espaço» cuja localização é inexistente.

O trabalho dos competentes escritores com a categoria do espaço e de outros componentes narrativos desencadeia questionamentos no leitor sobre a vida e a morte. Roas (2014: 110-111) defende que, no fantástico, o leitor extrapola o âmbito do escrito e passa a travar relações entre o texto e sua própria existência.

É isso o que leva os leitores a abandonar o âmbito estrito do textual e a assomar a sua própria realidade: primeiro, para pôr o narrado em contato com a sua ideia do real, uma vez que é algo que a contradiz; e, segundo, e que para mim é muito mais importante, para interpretar o verdadeiro sentido da história narrada: se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo? Ainda, quem poderia supor que isso pudesse acontecer na realidade? Esse é o grande efeito do fantástico: provocar – e, portanto, refletir – a incerteza na percepção do real.

#### a. MILLÁS E A ELABORAÇÃO ESTÉTICA DE «LA CASA VACÍA»

«La casa vacía» traz o mesmo *tópos* que «Uma casa» para engendrar o fantástico e possibilitar lacunas no texto a partir das quais o leitor perscrutará as mensagens subliminares e formulará sentidos. A narrativa de Millás vai ao encontro do efeito do fantástico de provocar o leitor e tirá-lo de seu lugar comum, possibilitando-lhe refletir sobre fatos e questões da realidade, pelo viés do simbólico e do imaginário, a partir da constatação da «incerteza na percepção do real» (Roas, 2014: 111).

As produções literárias de Millás (1946) estão traduzidas para mais de vinte e três línguas. O autor é escritor e jornalista, nasceu em Valência, mas, vive em Madrid, há anos. Com frequência, escreve crônicas para o periódico *El País* e outros jornais, tendo crônicas e reportagens premiadas. Por sua produção literária, também, recebeu vários prêmios, inclusive, a nomeação de *Doutores honoris causa* na Universidade de Turim. Suas obras literárias trazem questões profundas sobre a psique humana e os ambientes recriados sugerem vivacidade.

Na sua numerosa obra literária, vincada pela introspecção psicológica, qualquer instante do cotidiano pode ser transformado num acontecimento fantástico. Foi assim que criou um gênero literário pessoal, o *artículo*, no qual uma história cotidiana se transforma, por obra da imaginação, numa maneira de ver a realidade sob um ponto de vista crítico. Os seus artigos publicados à sexta-feira no *El País* alcançaram um grande número de seguidores pela sutileza e pela originalidade da sua maneira de abordar os temas da atualidade, assim como pelo seu grande compromisso social e pela qualidade do seu estilo. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Jos%C3%A9\\_Mill%C3%A1s](https://pt.wikipedia.org/wiki/Juan_Jos%C3%A9_Mill%C3%A1s)) (último acesso: 25/05/2020).

As considerações biográficas sobre Millás e Scliar revelam que transitaram com êxito pelo jornalismo e pela literatura, o que lhes estabelece um vínculo interessante. Parece-nos que a prática como cronistas incrementou em ambos os escritores a habilidade de descreverem ambientes cotidianos e representarem estratos sociais, especialmente a classe

média, em cujo universo verista instauram o fantástico. A descrição minuciosa é perceptível no seguinte trecho de «La casa vacía»:

En seguida observó que en el edificio de enfrente había una vivienda vacía. Tenía siempre las persianas a medio echar y el pequeño balcón carecía de muebles. Llegó a conocer bastante bien al resto de los vecinos de ese bloque. Desde su observatorio, los veía deambular de una a otra zona de las casas. Pronto perdió el interés por todos ellos, pues no había en sus hábitos ningún movimiento atractivo o digno de atención. Era como contemplar la maquinaria de un reloj, tan rutinaria y predecible (Millás, 2008: 286).

A precisão dos detalhes, a partir da ótica do narrador observador cria expectativas no leitor em relação à moradia vazia. Tais expectativas vão sendo aguçadas paulatinamente no conto, prendendo a atenção do receptor ao enredo e suscitando-lhe o afã de, junto com o protagonista, descortinar o que há na casa: «Tenía la impresión de que su vida ya no tenía otro objeto que vigilar la casa por si llegara a producirse en ella alguna novedad» (Millás, 2008: 286).

Na sequência, a casa que o homem chamou de «La deshabitada» começa a ser desvelada ao leitor pelo levantar das persianas quando surge a figura de uma mulher jovem, vestida, apenas, com peças íntimas de rendas e cores brancas, perambulando pela varanda. Observar a moradia tornou-se uma obsessão ao homem e uma rotina emocionante, menos por excitação do que pelo mistério de contemplar alguém desconhecido de quem não se podia ver o rosto: «La melena apenas le permitió entrever su rostro, del que sólo llegó a diseñar los labios y la punta de la nariz, constituyendo los ojos un misterio» (Millás, 2008: 286).

Por meio da linguagem, sugere-se o ato de criação, assim, empregam-se os verbos: observar, imaginar, desenhar, decidir, evocar, conforme os fragmentos: «Un día imaginó»; «El hombre la observó con cuidado al tiempo que la diseñaba»; «Decidió que no era tan joven, pero aun tratándose de una mujer algo madura, conservaba la delgadez y la elasticidad de una adolescente»; «[...] tras sentarse en la terraza dispuesto a evocar su fantasía» (Millás, 2008: 286-287). Os verbos imaginar, desenhar, decidir, evocar implicam a atitude deliberada do narrador em ver alguém na moradia vazia e apontam para uma aceção metalinguística. O procedimento crava a ambiguidade essencial ao fantástico, ou seja, a dúvida se, de fato, a mulher existia ou se tratava de uma alucinação resultante da mente criativa do homem ou, ainda, se era um ser fantasmagórico. Todorov (1981: 15-16) defende que a hesitação é fator indispensável ao fantástico:

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O próprio narrador alimenta essa ambiguidade quando admite que o seu interesse pela imagem da mulher justificava-se porque lhe remetia a algo misterioso, do seu passado, como se a figura feminina fosse um espectro: «a algo que guardaba alguna relación con su vida, como si en aquella mujer se corporeizara algún fantasma remoto con el que al fin pudiera ajustar cuentas» (Millás, 2008: 286-287). Instaura-se a incerteza no texto quanto a mulher existir ou ser uma alucinação criada pela mente fértil do observador ou, até mesmo, uma aparição fantasmagórica. O sobrenatural ou, pelo menos, a dúvida em relação a ele, ocorre devido ao traquejo de Millás com a linguagem e sua opção por um narrador onisciente.

Sobre o fantástico configurar-se pela linguagem, Bessière (1974: 11-12) defende que a articulação textual é fundamental para se estabelecer a coerência do insólito:

La fiction fantastique fabrique ainsi un monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde. Ce nouvel univers élaboré dans la trame du récit se lit entre les lignes et entre les termes, dans le jeu des images et des croyances, de la logique et des affects, contradictoires et communément reçus. Ni montré, ni prouvé, mais seulement désigné, il tire de son improbabilité même quelque indice de possibilité imaginaire, mais, loin de poursuivre aucune vérité – fût-ce celle de la psyché cachée et secrète –, il tient sa consistance de sa propre fausseté (Bessière, 1974: 11-12).

A «lógica do fantástico», que firma a dubiedade no conto, ocorre em «La casa vacía» pela focalização empregada e pelos termos usados pelo narrador, que narra na terceira pessoa. Utiliza, por exemplo, os substantivos *ensoñación* e *fantasía*: «Empezó a aficionarse a esta ensoñación que repetía diariamente con muy pocas variaciones»; «La ensoñación fue creciendo con el paso de los días... »; «Un día, tras sentarse en la terraza dispuesto a evocar su fantasía...» (Millás, 2008: 286-287). A partir da tessitura textual, descarta-se a existência real da mulher e levantam-se as seguintes hipóteses: Os fatos reportam ao devaneio de um homem carente e solitário ou, realmente, ele vislumbrava um ente de outro mundo? Um devaneio relatado com a profusão de detalhes que se avultam progressivamente no conto parece não se sustentar como justificativa, ainda mais que, conforme o narrador, as características da mulher adquirem matizes cada vez mais reais.

La ensoñación fue creciendo con el paso de los días y, aunque las situaciones básicas no variaron, el cuerpo y la ropa interior de la mujer se enriquecieron con matices que la iban haciendo cada vez más real. Sólo el rostro, permanentemente velado por la melena, seguía siendo algo confuso, inacabado, del que apenas percibía unos destellos parciales (Millás, 2008: 287).

O narrador descreve a provável utopia (ou não provável, no caso de se manter a hesitação do fantástico) de um homem solitário criar a imagem da esbelta mulher seminua, que perambula na varanda do apartamento à frente da sua moradia. De repente, o ato de contemplá-la sofre uma reviravolta, tira-lhe da cômoda situação de observador e rompe com seu *status quo*:

Un día, tras sentarse en la terraza dispuesto a evocar su fantasía, observó alteraciones reales en *La Deshabitada*. En efecto, las persianas no guardaban la posición habitual y en el interior de la casa se percibía el movimiento de una sombra. Al poco, aterrado, vio cómo la puerta del balcón se abría y aparecía, en calzoncillos y camiseta de tirantes, un sujeto de unos cincuenta años. No pudo sopórtalo y se retiró al interior de su vivienda (Millás, 2008: 287).

O narrador afirma que o homem «observou alterações reais» em *La desabitada* e, a partir delas, o pacato observador faz algo terrível: «Le siguió hasta allí, le clavó la navaja por la espalda, a la altura del corazón, y escondió el cuerpo en una de las cabinas del servicio» (Millás, 2008: 287). Esse fato poderia ser considerado um crime passionnal? Mas, por quem? Uma mulher real, uma mulher-imaginária ou uma mulher-fantasma? Mantêm-se a incerteza em relação à figura feminina, porém, a presença do outro homem enfatiza-se como real:

Durante la semana siguiente averiguó quién era ese hombre y se dedicó a seguirle por toda la ciudad con una navaja de sus tiempos de alpinista en el bolsillo. El sujeto tenía unos horarios muy regulares y se movía siempre en lugares llenos de gente en los que era muy difícil agredirle. A los quince días de esta persecución, estando ambos en una cafetería, el sujeto fue a los lavabos (Millás, 2008: 287).

O conto sugere que o homem assassina alguém desconhecido pelo simples fato dele ocupar o lugar onde vislumbrava a mulher, possivelmente, fruto de sua imaginação. Isso tanto é fato que, logo após o assassinato, o protagonista toma uma atitude para se resguardar de que ninguém ocupará o apartamento, de novo: «se acercó un día de *La Deshabitada* y habló con el portero, quien le informo de que se alquilaba un piso. Lo alquiló, naturalmente, pero no llegó a habitarlo» (Millás, 2008: 288).

Ele aluga o apartamento não para morar, mas para continuar, do terraço de sua moradia no prédio frontal, contemplando, todas as tardes, a mulher seminua: «entreabrió la puerta del balcón para facilitar el tránsito de su fantasía, y regresó a su terraza para pasar las



tardes contemplando los movimientos casuales, de aquella mujer que llevaba siempre la misma ropa interior blanca en la que predominaban los encajes» (Millás, 2008: 288).

O personagem está certo da continuidade de sua rotina agradável de vislumbrar, ao largo, a mulher desnuda no móvel vazio, fato que lhe confere pleno domínio da situação e da manutenção do *locus amenos*. Contudo, a ânsia por tentar conhecer plenamente a mulher e o afã de descortinar o sobrenatural, desvendará ao homem algo terrível sobre a finitude da vida.

Durante meses intento ver su rostro sin que el vuelo de la melena llegara a permitirse. La posibilidad de morirse sin averiguar de quién se trataba comenzó a inquietarle seriamente. Una tarde, desesperado, atravesó la calle, subió a La Deshabitada y la recorrió palmo a palmo en busca del fantasma (Millás, 2008: 288).

No desfecho ocorre o fato surpreendente que desestabiliza a vida corriqueira do protagonista. Consequentemente, rompem-se as possíveis expectativas suscitadas até agora no leitor e subverte-se a certeza da possibilidade de controle sobre a vida e a morte.

Cuando llegó al balcón, miró la terraza acristalada que tenía enfrente y obtuvo una visión de sí mismo algo desalentadora. Se vio sentado en la silla de mimbre, mirando con desesperación hacia aquel balcón en el que ahora se encontraba y comprendió que la vida se había terminado (Millás, 2008: 288).

Do imóvel vazio, o homem vê-se no apartamento à frente, o que provoca desespero e confere-lhe a certeza de sua morte iminente. Talvez, aqui, se sugira que o indivíduo que viu anteriormente no imóvel e que assassinou por ciúmes, fosse uma projeção premonitória de seu fim. Paradoxalmente, ele próprio teria posto fim a sua vida, por amor à mulher imaginada: «Abandonó La Deshabitada, arrojó la llave a una alcantarilla y regresó a su terraza. Supo que tenía los días contados y que no le daría tiempo a averiguar la identidad de la mujer, pero había llegado a amarla tanto que se conformó con que no desapareciera antes que él» (Millás, 2008: 288).

## **b. ROAS E A ELABORAÇÃO ESTÉTICA DE «A CASA CEGA»**

A narrativa de Roas, «A casa cega», traz a história de um homem que também observa uma casa, enigmática para ele. O protagonista da história, à semelhança dos personagens centrais em «Uma casa» e «La casa vacía», é caracterizado como alguém solitário cuja vida segue uma rotina enfadonha, haja vista, percorrer, diariamente, os mesmos lugares.



Com maestria, Roas (2017: 17) abre sua narrativa com a descrição da casa, por meio de uma intencional narração em segunda pessoa:

As paredes são cinzentas e lisas. Pedras velhas. Não Há sarças nem ervas daninhas, nem há sinal das mãos de uma jardineiro. Só um páramo desolado, estéril. E o silêncio. De perto, a casa parece ainda mais estranha que entrevista a partir do trem. Foi do trem que você a viu pela primeira vez.

É bem provável que a destreza de Roas com as palavras deva-se a sua formação acadêmica e ações profissionais, pois é bacharel em Filologia Espanhola (Literatura), 1992, Phd em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, desde 2000, pela Universitat Autònoma de Barcelona – UAB, onde é professor titular desde janeiro de 2008. David é diretor da *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* e líder do Grupo de Estudios de lo Fantástico – GEF. Realizou estágios de pesquisa em universidades dos EUA, Brown University, em 2016, City University of New York, em 2015, Universidad de Alcalá, na Espanha, em 2014, Universidad Mayor Nacional de San Marcos, no Peru, Pontificia Universidad Católica del Peru, em 2011, ademais de coordenar e participar como conferencista convidado de eventos em diversos países. Sua vasta produção divide-se em teoria, crítica literária e em narrativas da literatura do fantástico pelas quais recebeu importantes prêmios, como o *Premio ICREA Academia* (2019).

Suas obras foram traduzidas para vários idiomas. No Brasil, o livro de crítica literária *A ameaça do fantástico* (2014), publicado pela editora da UNESP, reúne importantes ensaios de Roas, ainda, a obra de contos *Exceções e outros contos fantásticos* (2017), publicada pela editora da UFSCAr, traz narrativas dos livros editados na Espanha: *Distorsiones* (2010) e *Horrores cotidianos* (2007). «A casa cega», inserida em *Exceções e outros contos fantásticos*, é caracterizada por Camargo (2018: sem numeração):

Assim é que num dos contos mais instigantes, um professor universitário em seu trajeto diário de trem para o trabalho fica absolutamente obcecado por uma misteriosa casa desterrada, cujas janelas e portas estão completamente vedadas por tapumes. «Uma casa cega», diz o narrador.

A analogia com a Casa Usher é inevitável, o próprio narrador o afirma, de modo que não sabemos mais se ele está absorto na leitura do conto de Poe que levará aos alunos, ou se na observação da casa cega. Fronteiras são atravessadas sem que nos peçam licença: poltrona do trem, casa, trabalho, sonho... No trem, é tomado pela ansiedade, à espera do momento do trajeto em que finalmente passará diante da «casa cega»; em casa, estuda mapas e meios de se aproximar dela, sonha acordado com a casa, e só se sente vivo de fato diante dela.

O mistério instaura-se logo nas páginas iniciais quando a casa é descrita pela ótica de um narrador que narra na segunda pessoa. O recurso discursivo da narração na segunda

pessoa, além de pouco utilizado na literatura, talvez por seu grau de complexidade, intensifica a identificação do leitor com o personagem. Tem-se a impressão de que se está em uma interlocução com próprio o narrador, o que gera a aproximação do receptor com os fatos relatados. Desencadeia-se um efeito inquietante no qual parece que o narrador *controla* o personagem e, sobretudo, que será inevitável o que irá acontecer. É como se o personagem fosse um títere nas mãos do narrador.

O protagonista, aparentemente, taciturno e solitário fica obcecado para conhecer de perto a moradia que viu, por acaso, do assento no trem: «Você descobriu a casa por acaso» (Roas, 2017: 17). Curioso notar, pelo relato do narrador, que, embora o professor fizesse o trajeto com regularidade e, às vezes, vagarosamente pelo ritmo do transporte, nunca havia visto a casa antes: «O trem não passa rápido demais por esse lugar. Mas nunca antes seus olhos haviam reparado na casa. Desde o dia em que a contemplou, nasceu em você o que tem se transformado numa doentia obsessão por vê-la de perto» (Roas, 2017: 18). A casa oculta anteriormente que se revela ao personagem, em dado momento, caracteriza o que García (2013: 32) afirma sobre o «buraco fantástico»: «Because the hole hides, it evokes. This idea of potentiality heightened by an “excess of meaning” can be interpreted in the Heideggerian sense. The fantastic holes can be regarded as potential sources of anxiety since they frame an absence (physical, ontological, epistemological)».

Além disso, a *casa cega* não é vista em todos os seus ângulos, o que reforça o suspense e aumenta a ansiedade por desvelá-la: «A casa encontra-se sobre um pequeno montículo que desce até a ferrovia. Do trem, só podem ser vistos três dos seus lados. O quarto fica oculto pela perspectiva» (Roas, 2017: 18). Como numa «paixão à primeira vista», aproximar-se e conhecer todos os ângulos da moradia tornam-se o objetivo primordial, a despeito de sua aparência fantasmagórica: «Hoje chove. E a casa parece ainda mais fantasmal» (Roas, 2017: 18).

Por meio da personificação intensifica-se a obsessão do protagonista pela casa, como se houvesse uma conexão entre ambos, aludindo a uma relação afetiva: «Em cada viagem, a casa está aí. Esperando por você. E em cada viagem parece diferente para você, nova. Dia após dia não cessa de se perguntar por que ela produz essa atração em você. Chama por você... » (Roas, 2017: 18).

Articula-se, textualmente, um jogo entre fantasia e razão, isso porque a imagem da casa misteriosa (mais instigante, talvez, porque seja vista parcialmente e esteja com as janelas ocultas) gera fascínio e ideia fixa no protagonista. Todavia, há uma tentativa de racionalizar

essa estranha atração, posto se tratar de um professor universitário, um intelectual regido mais pela razão do que pelo devaneio:

e ao mesmo tempo você se julga um idiota por deixar essa ideia aflorar na mente. Você não contou nada para os colegas da universidade. [...] Você não quer que eles pensem que você é um cara esquisito. Hoje você tem o propósito de não olhar quando o trem passar junto da casa. Quer vencer essa inexplicável obsessão (Roas, 2017: 18-19).

A imagem da casa interfere intensamente na rotina do professor a ponto de sonho e realidade mesclarem-se e influírem na recepção do leitor. Isso porque, de início, os fatos narrados parecem críveis, havendo uma justificativa racional, explicando tratar-se de um sonho do protagonista, para, na sequência, levantar-se, novamente, a dúvida.

Depois de percorrerem vários caminhos cada vez mais intransitáveis, chegam até a casa. É como você espera. Aproxima-se, ansioso para ver, por fim, a quarta parede. De repente, uma estranha voz abre passagem: Próxima estação, Lérida. Foi somente um sonho. Você continua no trem. Como sempre (Roas, 2017: 19).

A ideia constante de perscrutar a casa traz o devaneio ao cotidiano do professor, em meio a uma vida metódica, intensa de trabalho intelectual e atividades racionais. Quando viu a moradia, pela primeira vez, seus pensamentos modificaram-se, pois foram invadidos por sua constante presença, como se ela fosse um ser vivo. Há exemplos: «Você se instala metodicamente no assento, como de costume» [...] «Como sempre». «[...] imagina que a casa, hoje que você decidiu desviar seus olhos da fachada, estará animada, com janelas de verdade, abertas, cheias de vida» (Roas, 2017: 19-20). Nesse sentido, a casa aponta para um universo onírico, que extrapola a razão: «Pensando nela, sonhando-a, isola-se de seu próprio corpo, que fica inerte no assento ... pelo menos durante uma parte do trajeto» (Roas, 2017: 20). Em outro momento, a casa ocupa os sonhos do protagonista: «Você se flagra pensando na casa enquanto dá aulas, quando vai fazer a compra no supermercado, quando vai beber com os amigos. Toda noite invade seus sonhos» (Roas, 2017: 21).

O trabalho de Roas com a linguagem, pinçando verbos como, por exemplo, *ter*, *contemplar* para se referir à relação entre o homem e a casa, gera a personificação do imóvel cujo feito aguça o desejo de possuí-la. O narrador afirma ser a casa quem vislumbra a ferrovia e os trens: «de suas janelas cegas, a casa contempla a ferrovia, os trens que passam e nunca param» (Roas, 2017: 20). No bojo dessa ideia, a casa vê as pessoas no trem, inclusive, o professor, e oferece-se a ele, em um instigante jogo de sedução.

Em «A casa cega», a penetração do fantasioso no real, ocorre, também, pelo tipo de personagem. O professor universitário, que leciona literatura, traz um exemplar do texto fantástico de Poe «A casa de Usher», no momento em que vê a moradia: «Quando aparece diante dos olhos, pensa na Casa Usher. E não por acaso. Hoje tem que falar aos alunos sobre esse conto: [...] Você abandona a releitura do conto. Excessivas semelhanças» (Roas, 2017: 18-19). Duas páginas depois, enfatiza-se o mesmo fato: «Você pensa de novo no conto de Poe» (Roas, 2017: 21). O fantástico da ficção de Poe mais o fantástico da casa cega encontram-se e interpenetram. A configuração do protagonista foi muito bem pensada por Roas e cabe perfeitamente aos propósitos da fusão entre verismo e fantasia na tessitura do insólito.

A sugestão sobrenatural da casa cega forma-se devagar na mente do personagem e, conseqüentemente, do leitor. A princípio, o professor pensa que as janelas da moradia estivessem lacradas, por isso não eram vistas, o que parece estranho, mas não necessariamente sobrenatural, conforme apreensível nos fragmentos:

A casa encontra-se sobre um pequeno montículo que desce até a ferrovia. [...] Uma casa desterrada. [...] a desolação do lugar, que torna inexplicável a presença do edifício (para chegar até ali, o trem atravessa um pequeno vale e, ao longe, não se adivinha nenhum lugar habitado) e o fato de que todas as portas e janelas estejam vedadas. [...] acredita haver descoberto, por fim, o lugar onde se ergue a casa cega (faz alguns dias você começou a chamá-la desse jeito). [...] Em cada viagem, a casa está aí. [...] Após cinco inacabáveis dias lembrando-se dela, sonhando-as, você experimenta uma grande serenidade quando a vê de novo (Roas, 2017: 18).

O desejo de aproximar-se e conhecer o lugar em sua totalidade torna-se uma meta obsessiva e um desafio, tanto do protagonista como do leitor, mas essa aproximação ocorre paulatinamente. De início, visualiza-se a casa pela janela do trem, ao longe, depois, tem a impressão de estar nela, mas, por fim, revela-se que é apenas um sonho. Quando o personagem volta à realidade criada no enredo, há uma situação que lhe permite aproximar-se da casa: «Hoje você a teve muito perto. O acaso fez com que o trem parasse, por culpa de uma avaria, a poucos metros da casa. Parece um convite. [...] de suas janelas cegas, a casa contempla a ferrovia, os trens que passam e nunca param» (Roas, 2017: 20). Em muitas partes do conto, inclusive no desfecho, reforça-se a ideia de que o homem, depois que vê a moradia, tem sua realidade contaminada pelo imaginário: «Você volta a sonhar. Está num longo e profundo delírio» (Roas, 2017: 22).

Enquanto não se realiza o encontro fatal, a próxima atitude de aproximação é tirar fotos de todos os ângulos da casa ou, pelo menos, daqueles que são possíveis desde o assento do trem. Recorrer à máquina digital, com *zoom*, talvez seja uma tentativa do protagonista de desvelar, por completo, aquela moradia que lhe absorve, dia a dia, os pensamentos, quer esteja acordado ou adormecido. Por isso, o homem o faz com sofreguidão e excitação, uma vez que «o edifício se mostra diante dos olhos» (Roas, 2017: 20), para, depois, examinar, minuciosa e repetidamente, as imagens captadas.

A análise das fotografias intensificam a curiosidade em conhecer de perto a casa, que, agora, sabe-se que não tem janelas, nunca teve, pois não há um mínimo sinal nas paredes, pelo menos nas três que conseguiu ver e fotografar da perspectiva do trem. Depois de muito pensar, o professor resolve conhecê-la *in loco*, pois «Vê-la do assento já não funciona como remédio para a angústia» (Roas, 2017: 22). O suspense e mistério arquitetados em torno da casa cega parecem aqui terem chegado ao fim, mas, na sequência do relato, permanece o jogo entre realidade e devaneio, assim, mantém-se a ambiguidade em relação ao fato do professor ter ido a moradia desabitada ou não. É mais provável, em termos da coerência interna que se estabelece neste conto bem entretido, que o protagonista nunca tenha chegado a ela, pois, no último parágrafo da narrativa, relata-se: «Você acorda no trem, e compreende que nunca vai se atrever a visitar a casa cega. Prefere ficar do outro lado da janela, observá-la de longe» (Roas, 2017: 22).

A vontade de possuir a moradia ganha tamanha intensidade que se torna uma obsessão, porque a ideia de adentrá-la martiriza diariamente o racional professor. Junto com o desejo vem o medo e o pânico, gerando um paradoxo infindável, pois, a moradia seduz e assusta o delirante intelectual:

Esta moldura faz com que a casa pareça desafiante, ameaçadora. Você sente um estranho mal-estar quando se vê, por fim, tão perto. O silêncio ao redor da casa é asfixiante. Até o ar parece imóvel. Sem poder evitar, você compara a casa com uma tumba. Um calafrio percorre sua pele enquanto se aproxima e vê essas paredes lisas decoradas com janelas de faz de conta que – a ideia continua inquietando – imitam janelas vedadas (tanto as que correspondem aos dois andares quanto a do que parece ser o sótão ou quarto de despejo). Como você temia, a quarta parede é como as outras: lisa e com duas janelas desenhadas. Sem porta (Roas, 2017: 21).

A partir do espaço da casa, o protagonista depara-se com a ideia da morte e, talvez, por isso sinta medo. Com uma rotina de vida bastante regular, até então, com as idas à universidade, o relacionamento com Marta, as compras ao supermercado, preconiza-se a

subversão de sua estabilidade quando vê a casa misteriosa, que lhe provoca atração, sedutora e apavorante. O protagonista obcecado pela ideia de perscrutá-la aproxima-se do local algumas vezes (na dimensão onírica ou no espaço empírico do trem), todavia jamais adentra a moradia. Sobre esse conto, García (2013: 32) afirma: «the protagonist's fear is symptomatic of an ontological uncertainty related to that which he cannot see: the constricted space of the house functions as an empty and blind hole on which to project a multitude of possibilities». A decisão final do protagonista é de contemplar ao longe (a casa ou a morte?) desde sua cômoda posição no assento do trem. O desejo desafiador é vencido pelo pânico de enfrentar o desconhecido: «Isolado no espaço do seu assento, assume seu fracasso. Você volta ao computador, escolhe um CD e se submerge, mais uma vez, dentro de si mesmo» (Roas, 2017: 22).

## 2 CONTOS DE SCLiar, MILLÁS E ROAS: PROXIMIDADES ESTÉTICAS COM ESTILOS SINGULARES

Diante das análises realizadas de «Uma casa», «La casa vacía» e «A casa cega», quatro semelhanças são apreendidas, no nível do arranjo estético do tema, das categorias narrativas e da linguagem. Há, portanto, a temática da casa, a partir da qual se elabora, estruturalmente, o fantástico e as histórias implícitas; por consequência, a primazia da categoria narrativa espaço; a caracterização do personagem como um indivíduo solitário cuja vida é rotineira e melancólica; o emprego de vocábulos, tais como, substantivos e verbos, que remetem ao estado de torpor fantasioso. Tudo se faz enquanto construção artística e os procedimentos estéticos apreendidos neste estudo de contos fantásticos contemporâneos confirmam concepções de um grande sociólogo e crítico literário brasileiro, Candido (2004: 177), sobre a literatura humanizar: «Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e sem consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo».

O processo de humanização ocorre a partir da recepção de obras literárias à semelhança das oferecidas por escritores do naipe seletivo de Scliar, Millás e Roas os quais, com seu modo peculiar de engendrar narrativas do fantástico, ficcionalizam a realidade empírica para, nela e a partir dela, inserir o incomum, com preciosidade estética. Percebe-se



que o gatilho do fantástico nos três contos é acionado pela configuração dos espaços cujas representações são bastante realistas e estabelecem o clímax do sobrenatural mais como uma sugestão do que uma certeza.

No trabalho com o espaço há significados implícitos nas entrelinhas do enredo, os quais parecem sugerir a continuidade da existência humana. O universo fantástico é construído textualmente por meio de palavras, expressões e, assim, a leitura das mensagens subliminares ocorre entre linhas e termos, estabelecendo um jogo de imagens e ideias contraditórias, muitas vezes, à lógica comum. (Bellini, 2017: 71).

O protagonista de «Uma casa» após sofrer um ataque de angina, compra uma casa em lugar distante de onde morava anteriormente e, ali, em pleno inverno, após uma noite de sono, desperta e olha pela janela e vê um cenário completamente improvável para o lugar em que está, por isso, diz: « \_\_ Sim, é outro país – conclui o homem. – E tenho de começar tudo de novo. Seriam dez horas da manhã – se é que as horas ainda existiam – e a temperatura poderia ser considerada agradável». (Scliar, 2000: 69). Em «La casa vacía», o personagem vê-se a si mesmo a partir da moradia vazia em frente à sua residência: «Cuando llegó al balcón, miro la terraza acristalada que tenía enfrente y obtuvo una visión de sí mismo algo desalentadora» (Millás, 2008: 288). Como uma projeção fantasmagórica de si mesmo, quando visualiza sua própria imagem, o homem diz ter certeza de «que tenía los días contados» (Millás, 2008: 288). A narrativa de Roas discorre sobre um professor obcecado por uma casa sem janelas, nem porta. Ele a vê da janela do trem quando faz seu trajeto até a universidade. A partir dessa visão, tem sonhos e devaneios constantes que reforçam a ideia da morte: «A casa está silenciosa, ainda que alguma coisa faça você desconfiar que do lado de dentro haja atividade. Você chama e ninguém responde. [...] Você grita para chamar a atenção. Mas ali só esperam por você a escuridão e o vazio» (Roas, 2017: 22). Percebe-se, portanto, que, pelo espaço da casa, são trazidas à baila indagações complexas sobre os anseios humanos em relação à vida breve e o medo pelo desconhecido ante a morte.

Essas reflexões são desencadeadas nos protagonistas das três narrativas para, por força sugestiva, atingir o leitor. Os personagens deparam-se com a morte nos três contos e é sempre no âmbito da casa que pensam no seu fim, seja através das vozes dos antepassados, no conto de Scliar, ou da visão de si próprio fora de seu corpo, pois «miró la terraza acristalada que tenía enfrente y obtuvo una visión de sí mismo algo desalentadora» (Millás, 2008: 288), e, até mesmo, pela arquitetura da casa cega que se assemelha a uma tumba: «Sem poder evitar, você compara a casa com uma tumba» (Roas, 2017: 21).



As narrativas do fantástico, por meio do simbólico e fantasioso, remetem a situações existenciais e a fatos sociais bastante recorrentes na realidade de qualquer ser humano. Bessière (1974: 69) disse que o fantástico instalou-se justamente pela fratura da racionalidade que rege o pensamento moderno, porque o pensamento racional, tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo, do indivíduo e das inter-relações sociais, não pode explicar a singularidade e a complexidade humanas.

Rodrigues (1988: 27-28) defende que o imaginário transposto para a literatura chama a atenção para as questões inquietantes e inexplicáveis no nível de uma lógica racional. O contexto do século XXI com o desenvolvimento cibernético, científico e tecnológico não consegue satisfazer e explicar as lacunas existentes na vida do ser humano. O fantástico na literatura também não explica o desconhecido mas, pelo menos, ameniza a ansiedade ao propor reflexões sobre o insondável e suas possibilidades, tirando o leitor da mesmice e do lugar comum. Casares (1991: 65) disse: «À beira das coisas que não compreendemos completamente, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipóteses ou para dividir com os outros as vertigens da nossa perplexidade».

Nos contos fantásticos em pauta as hipóteses são viabilizadas nas entrelinhas dos textos por meio do espaço da casa e dos personagens (indivíduos comuns e solitários) sem que se cravem verdades absolutas, mas histórias implícitas, herméticas que mais instigam do que respondem as dúvidas existenciais. O próprio aspecto do conto contemporâneo parece favorecer alusões aos *não-ditos* da narrativa. A estrutura dos textos analisados vão ao encontro das definições de Piglia (2004: 91-92) sobre as diferenças formais entre o conto clássico e o moderno:

O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.

Em se tratando de narrativas do fantástico esse aspecto intensifica-se, porque os significados são sugeridos por meio do figurativo. A imagem da casa trabalhada nas três narrativas indicia simbolicamente a complexidade da relação vida/morte e as possíveis indagações inerentes ao ser humano diante do desconhecido e inexplicável.

De maneira paradoxal, os sujeitos dos contos quando se deparam com a morte, seja devido a distúrbio cardíaco, visão fantasmal ou aspecto ameaçador de uma casa sem janelas, buscam no espaço da moradia um escape ou compensação. Porém, é nela que se

aproximam ainda mais da morte. Esse paradoxo é reforçado pelos significados que o termo casa veicula, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000: 196-197): «Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo»; «A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados de alma». A casa tanto pode ser a imagem do universo como a imagem de si mesmo, e, na concepção irlandesa de habitação, «a casa simboliza a atitude e a posição dos homens em relação às forças soberanas do Outro-Mundo» (Chevalier e Gheerbrant, 2000: 197).

Nos três contos em tela, é no espaço da moradia que os protagonistas têm certeza do fim breve de suas vidas terrenas. Nele, ainda, propõe-se o suprarreal, a visão de outro mundo ou a coexistência de outras dimensões, porém, em nenhuma das narrativas, encerra-se a questão, pelo contrário, mantém-se a ambiguidade até a última linha. Tais proposições ambíguas da existência humana firmam-se, nos textos, também, pelas ações dos personagens centrais.

A caracterização dos protagonistas, assim, demarca outra importante semelhança entre «Uma casa», «La casa vacía» e «A casa cega», ou seja, os personagens são indivíduos solitários cuja rotina de vida sugere mesmice, passividade e melancolia. No contexto onde eles estão inseridos surge o germe do sobrenatural, conforme os seguintes exemplos:

Sua existência era tranquila. Estava aposentado; levantava-se, lia o jornal (apenas a seção de curiosidades e passatempos); ia para a Praça da Alfândega, conversava com os amigos, engraxava os sapatos. Almoçava, dormia um pouco, e, à tarde, ouvia rádio. À noite olhava televisão. Todas estas coisas embalavam suavemente seu espírito, sem mobilizá-lo em excesso. Órfão e solteiro, não tinha maiores cuidados; vivia num quarto de pensão e a senhoria – boa mulher – velava por tudo (Scliar, 2000: 65).

A los dos años de quedarse viudo, fue abandonado también por sus hijos, que parecían haberse hecho mayores de repente. La casa, de súbito, se convirtió en un desierto excesivo para los movimientos de un hombre solo. La vendió y se trasladó a un piso de dimensiones manejables, con mucha luz y una terraza acristalada, donde pasaba las tardes observando melancólicamente la vida como desde el interior de una pecera (Millás, 2008: 285).

Você se instala metodicamente no assento, como de costume: coloca sua garrafa de água e o jornal na rede que está pendurada como uma espécie de bolsa no encosto do assento de frente, tira o computador da mochila, liga-o, escolhe um CD, pluga os fones e espera (deseja) que ninguém sente ao seu lado. Como sempre (Roas, 2017: 19).

A cena irradia melancolia: de suas janelas cegas, a casa contempla a ferrovia, os trens que passam e nunca param (Roas, 2017: 20).

Dos três personagens retratados acima o docente universitário, com certeza, tem uma vida intelectual mais ativa e, ademais, possui uma companheira, o que o diferencia, até certo ponto, dos dois primeiros, perceptível em: «Você inventa uma boa desculpa para que

Marta o deixe utilizar o carro hoje [...]» (Roas, 2017: 21). Porém, o ensimesmamento do professor, suas ações constantes, bem como a visão melancólica que possui da casa sinalizam solidão e mesmice (assim como o que ocorre com os personagens dos contos de Scliar e Millás). O desfecho em «A casa cega» ratifica esse perfil do protagonista: «Você volta ao computador, escolhe um CD e se submerge, mais uma vez, dentro de você mesmo» (ROAS, 2017, p. 22).

Sel Gie Koh (2011: 243), em sua tese sobre a problemática da identidade e solidão em produções literárias de Millás, faz a seguinte afirmação:

La soledad es un planteo específicamente humano que tal vez no obtenga solución, ahora bien, nuestro autor de referencia aborda la cuestión con intenciones de mitigar sus efectos revelando la enorme fragilidad identitaria dentro de su narrativa. El sentimiento de soledad se ha profundizado cada vez más en el transcurso de la historia del ser humano, aunque estemos más conectamos a través del uso de tecnologías avanzadas como Internet, el teléfono móvil y las redes sociales.

O protagonista de «A casa vacía», certamente, representa alguém solitário que se limita a observar os vizinhos do prédio onde vive. O enredo não traz conversas suas com outras pessoas, apenas quando pretende alugar o imóvel comunica-se, laconicamente, com o porteiro do prédio, para travar a negociação. Pode-se inferir, a partir do enredo, que o isolamento social do personagem o conduz ao impulso delirante de criar uma imagem feminina que lhe agrada e amenize sua angustiante solidão. A obsessão pela figura da mulher seminua, transitando na varanda do apartamento no prédio à frente de sua moradia resulta em uma ação descontrolada e doentia, isto é, ele assassina um homem que adentrou o espaço onde imaginava estar a mulher. O desfecho do conto sugere que sua vida solitária e seu procedimento desvairado desencadearam seu delírio patológico e morte precoce.

A narrativa de Roas, também, sugere a solidão de um professor que, embora tenha alunos ao redor e uma companheira, Marta, prefere ensimesmar-se a interagir com outras pessoas que encontra, por exemplo, no trajeto costumeiro ao trabalho. Opta pelo silêncio e não compartilha com Marta seus devaneios e inquições sobre a imagem da casa sem janelas. No desfecho, o último sonho do docente com a moradia reitera-lhe a sensação de vazio existencial e solitude: «Você grita para chamar a atenção. Mas ali só esperam por você a escuridão e o vazio. Você acorda no trem, e compreende que nunca vai se atrever a visitar a casa cega» (Roas, 2017: 22). A covardia em enfrentar o desconhecido, no caso, o interior da casa (ato que imputa a si próprio), gera mais introspecção: «[...] se submerge, mais uma vez, dentro de você mesmo» (Roas, 2017: 22).

O personagem em «Uma casa», de Scliar também é um homem solitário, pois era órfão, solteiro, aposentado e morava sozinho em um quarto de pensão. Tem uma rotina tão acomodada de vida que nem se preocupa em saber o que se passa no mundo, por isso, ao ler o jornal, limita-se à secção de curiosidades e passatempos. Há uma reviravolta em sua vida quando sofre um ataque cardíaco, mas isso não o motiva a buscar a companhia de alguém, antes, isola-se, ainda mais, em uma casa antiga em um lugar bem longe de onde morava. A solidão dos três protagonistas parece a força motriz que os impulsiona ao ambiente onde experimentam seu fim.

Bauman (2001: 170) defende que há uma individualização acirrada nos tempos modernos que se reflete, por exemplo, nas ações trabalhistas e as singularizam quanto às lutas sindicais do passado:

Os temíveis desastres que podem devastar nossa sobrevivência e suas perspectivas não são do tipo que possa ser repellido ou contra que se possa lutar unindo forças, permanecendo unidos e com medidas debatidas, acordadas e postas em prática em conjunto. Os desastres mais terríveis acontecem hoje aleatoriamente, escolhendo suas vítimas com a lógica mais bizarra ou sem qualquer lógica, distribuindo seus golpes caprichosamente, de tal forma que não há como prever quem será condenado e quem será salvo. A incerteza do presente é urna poderosa da força individualizadora. Ela divide em vez de unir, e como não há maneira de dizer quem acordará no próximo dia em qual divisão, a idéia de «interesse comum» fica cada vez mais nebulosa e perde todo valor prático. Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão.

Os preceitos de Bauman sobre as vicissitudes da vida, a incerteza do presente e a individuação humana tornam-se substratos para a caracterização estética do personagem solitário vigente nos contos de Scliar, Millás e Roas que pode ser considerado paradigma do indivíduo contemporâneo que vive suas mazelas existenciais, seus medos, angústias e ansiedades, solitariamente.

Os encontros estéticos analisados, contudo, não dissipam a singularidade de cada autor, Scliar, Millás e Roas, no trato com a linguagem e as categorias narrativas. Para expor apenas um traço, destaca-se, por exemplo, que Scliar, talvez influenciado por sua formação e paixão pela medicina, ademais da literatura, opta por descrever o problema de saúde do personagem central, com detalhes precisos, ainda que pela ótica de um narrador leigo. Nas primeiras linhas de seu texto, tem-se a assertiva: «Um homem ainda não tinha comprado sua casa quando sofreu um ataque de angina de peito. A dor foi muito forte e ele teve, como é habitual nestes casos, a sensação da morte iminente» (Scliar, 2000: 65). Por sua vez, Millás (2008: 285), com sua experiência de elaborar crônicas jornalísticas, descreve muito bem os

espaços, conferindo-lhes veracidade ímpar, procedimento perceptível no seguinte excerto: «En seguida, observó que en el edificio de enfrente había una vivienda vacía. Tenía siempre las persianas a medio echar y el pequeño balcón carecía de muebles. Llegó a conocer bastante bien al resto de los vecinos de ese bloque». De outra feita, Roas, provavelmente devido à sua erudição por ser escritor e professor universitário, povoa seu conto de intelectualidade e intertextualidade ao evocar «A casa de Usher», de Edgar Allan Poe: «Quando aparece diante dos olhos, pensa na Casa Usher. E não por acaso. Hoje tem que falar aos alunos sobre esse conto: [...]» (Roas, 2017: 18-19).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As semelhanças, em foco, apontam para a função da literatura de promover o debate de temas transversais e, especificamente, para o viés do fantástico literário de suscitar, por meio do simbólico, assuntos complexos e universais, oriundos de situações desafiadoras à vivência e conhecimento humanos. Roas (2017: 12) disse: «o fantástico é o gênero mais realista que existe, porque seu objetivo é questionar a realidade, indagar obscuras regiões ocultas por trás do cotidiano e, ao mesmo tempo, oferecer inquietantes metáforas sobre a condição do indivíduo contemporâneo».

As análises efetuadas aqui mostraram que a finalidade do fantástico em fazer vir à tona questionamentos a respeito da realidade empírica (culturalmente construída, mas regida por leis racionais) foi possível devido à fértil imaginação dos escritores e suas habilidades no manejo com a linguagem e elementos estruturadores da narrativa. Além disso, emanou dos autores extrema sensibilidade e capacidade de percepção das necessidades e buscas humanas. Scliar (1980) afirmou: «Usamos a imaginação para completar as lacunas da vida, prover explicações para coisas que não entendemos, traçar caminhos e entender o passado». (<http://www.moacyscliar.com/sobre/o-escritor/>) (último acesso: 25/05/2020).

As análises travadas entre «Uma casa», de Scliar, «La casa vacía», de Millás e «A casa cega», de Roas mostraram que há semelhanças quanto à construção do fantástico e seus significados implícitos. Por meio da articulação do espaço, da focalização adotada, da configuração do personagem, e do trabalho com a linguagem, instaurou-se e manteve-se a ambiguidade do sobrenatural, resultando em profícuos significados, implícitos nos textos, os quais poderão ser apreendidos pelos leitores. Desse modo, as narrativas fantásticas

contemporâneas, *corpus* desta pesquisa, promovem a humanização do leitor, levando-o a pensar, verticalmente, sobre fatos e vicissitudes da vida. Na acepção de Candido (2004: 176), a literatura «não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver».

Ler e estudar o fantástico, portanto, é reportar-se à vida, às experiências de homens, mulheres, jovens e crianças quaisquer que sejam os contextos onde vivem e, por fim, descobrir que os lugares do mundo não são distantes quando se trata de considerar as inquições, os medos e as expectativas próprias do indivíduo que, por meio da literatura, seja enquanto escritor ou leitor, expõe suas incertezas e angústias, quiçá, numa atitude catártica de expurgá-las. Estaríamos, assim, reiterando o objetivo supremo da literatura de humanizar o homem por incitá-lo a pensar, profundamente, sobre questões da sua existência.



## BIBLIOGRAFIA

- Assis Brasil, Luiz Antonio de (2011): «Scliar», em *Zero Hora*, segundo caderno: 6.
- Bachelard, Gaston (1988): *A poética do espaço*, tradução portuguesa de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- Bauman, Zygmunt (2001): *Modernidade Líquida*, tradução portuguesa de Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Bellini, Nerynei Meira Carneiro (2017): *O caleidoscópio de José J. Veiga: narrativas do insólito*, Rio de Janeiro, Multifoco.
- Bessière, Irène (1974): *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*, Paris, Paris Larousse.
- Bioy Casares, Adolfo (1991): «La literatura fantástica», em Martino, Daniel (ed) (1991): *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares: 65-67.
- Camargo, Fabiana (2018): «Gargalhada grotesca», em *Jornal Rascunho*: <http://rascunho.com.br/gargalhada-grotesca/> (último acesso: 25/05/2020).
- Candido, Antonio (2004): «O direito à literatura», em Candido, Antonio: *Vários escritos*, São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 4ª ed.: 169-191.
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant (1990): *Dicionário de símbolos*, tradução portuguesa de Vera da Costa e Silva. 3ª ed. rev. e aum., Rio de Janeiro, J. Olympio.
- Furtado, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- García, Patricia (2013): «The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space, *Brumab*», *Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic*, I, 1 (primavera / spring 2013): 15-35.
- Houaiss, Antônio; Mauro de Salles Villar (2009): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Koh, Sel Gie (2011): *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás*. 409 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Millás, Juan José (2008): «La casa vacía», em Roas, David; Ana Casas (eds.) (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia-España, Menoscuarto Ediciones: 285-288.





- Millás, Juan José (2006): «Biografía de Juan José Millás», em *Portal da Literatura*: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2907> (último acesso: 01/06/2020).
- Millás, Juan José (2009): «Biografía de Juan José Millás», em *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Jos%C3%A9\\_Mill%C3%A1s](https://pt.wikipedia.org/wiki/Juan_Jos%C3%A9_Mill%C3%A1s) (último acesso: 25/05/2020).
- Oliveira, Maria Marly de (2016<sup>7</sup>): *Como fazer pesquisa qualitativa*, Petrópolis, Vozes.
- Piglia, Ricardo (2004): *Formas breves*, tradução portuguesa de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Companhia das Letras.
- Roas, David (2017): «A casa cega», em Roas, David (ed.) (2017): *Exceções e outros contos fantásticos*, tradução portuguesa de Roxana Guadalupe Herrera Álvarez e Celso Fernando Rocha, São Carlos, EdUFSCar: 17-22.
- Roas, David (2014): *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*, tradução portuguesa de Julián Fuks, São Paulo, Editora UNESP.
- Roas, David (2017): «Palavra do autor. No caminho da distorção»: *Exceções e outros contos fantásticos*, edição de David Roas, tradução portuguesa de Roxana Guadalupe Herrera Álvarez e Celso Fernando Rocha, São Carlos, EdUFSCar: 11-12.
- Roas, David (2017): «Palavra do autor. No caminho da distorção» (2017): 11-12.
- Roas Deus, David (2019): «Profile», em *The Conversation*: <https://theconversation.com/profiles/david-roas-deus-842440> (último acesso: 10/04/2020).
- Rodrigues, Selma Calasans (1988): *O fantástico*. São Paulo, Ática.
- Scliar, Moacyr (2000<sup>4</sup>): «Uma casa», em Paes, José Paulo (coord.) (2000): *Histórias fantásticas*, São Paulo, Ática: 65-69.
- Todorov, Tzvetan (1981): *Introdução à Literatura Fantástica*, tradução portuguesa de Maria Clara Correa Castello, São Paulo, Perspectiva.
- Zilberman, Regina (2013): «O escritor», em *Moacyr Scliar. Site Oficial*: <http://www.moacyrscliar.com/sobre/o-escritor/> (último acesso: 25/05/2020).



## SOBRE A AUTORA

### *Nerynei Meira Carneiro Bellini*

Possui graduação em Letras - Português, Inglês e Espanhol (1993), mestrado em Letras (1998) e doutorado em Letras (2004), na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» – UNESP. Atualmente é professora associada da Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP, no Centro de Letras, Comunicação e Artes, *campus* Jacarezinho, PR, Brasil, atuando na Graduação e no Mestrado Profissional em Letras em Rede. É líder do Grupo de Pesquisa *Ensino-aprendizagem de Língua Estrangeira Moderna* (DGP/CNPq) e pesquisadora no Grupo de Pesquisa *Leitura e ensino* (DGP/CNPq), ambos os grupos na UENP. Ao longo dos anos, tem publicado artigos científicos em periódicos, livros e organizou os seguintes livros: *Leitura e Ensino: da pesquisa à sala de aula. Vol. II* (2019), *Leitura e Ensino: da pesquisa à sala de aula* (2015), *Ler e Escrever é da Hora: como tudo começou* (2010). Em 2017, publicou a obra: *O caleidoscópio de José J. Veiga: narrativas do insólito*. Suas pesquisas têm sido disseminadas em eventos científicos no Brasil e em outros países, com apresentação de trabalhos.

<https://orcid.gov/0000-0002-2140-6750>

**Contact information:** Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP, CLCA/CJ, Rua Padre Mello, 1.200, Jardim Marymar, Jacarezinho, Paraná, Brasil, +55 (43) 3525-7232 / 3525-0660.

[nerynei@uenp.edu.br](mailto:nerynei@uenp.edu.br)