

# O SOBRENATURAL REINVENTADO: O NEOFANTÁSTICO EM *O ANJO E O RESTO DE NÓS*, DE LETICIA WIERZCHOWSKI

Kelio Junior Santana BORGES\*

Suzana Yolanda Lenhardt Machado CÁNOVAS\*\*

- **RESUMO:** Matéria de importantes discussões teóricas, o sobrenatural é uma estratégia narrativa de grande valor para a carpintaria literária tanto do passado quanto do presente. Uma de suas vertentes mais famosas, chamada de fantástico, foi amplamente estudada por mais de um pesquisador, mas recebeu um tratamento teórico sistemático com Tzvetan Todorov. Entretanto o sobrenatural das narrativas fantásticas tradicionais já não é o mesmo, o século XX alterou profundamente traços do gênero fantástico. Este trabalho tem como objetivo analisar o livro *O anjo e o resto de nós*, de Leticia Wierzchowski, explorando nele traços que demonstram uma evolução no interior da manifestação sobrenatural. Nessa obra, as principais marcas do antigo gênero encontram-se subvertidas, distanciando-se muito dos postulados todorovianos e se aproximando daquilo que é chamado de “neofantástico”, termo cunhado por Jayme Alazraki. Tencionamos expor as principais marcas de diferenciação entre fantástico e neofantástico, além buscar explicitar com que originalidade tais transformações são exploradas no romance em questão.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Neofantástico. Leticia Wierzchowski. Sobrenatural. Jayme Alazraki.

## Palavras iniciais: sobre a autora e o livro

Conhecida principalmente pelo livro *A casa das sete mulheres* – narrativa lançada em 2002 e adaptada para a televisão em 2003, em formato de minissérie –, Leticia Wierzchowski é uma escritora do Rio Grande do Sul e autora de uma representativa obra ficcional. Ela lançou seu primeiro livro aos vinte e cinco anos, em 1998 e hoje, aos quarenta e três, possui mais de vinte títulos publicados, entre romances, crônicas e literatura infantojuvenil. Sua criatividade na forma de narrar já recebeu elogios

---

\* UFG-Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Goiânia, GO. Brasil - 74.690-900. juniorlit@hotmail.com

\*\* UFG-Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Goiânia, GO. Brasil - 74.690-900. sylvcanovas@gmail.com

Artigo recebido e, 20/10/2015 e aprovado em 14/04/2016

importantes, inclusive oriundos de escritores como Moacyr Scliar e Luís Fernando Veríssimo, renomados representantes da literatura sulina. Consideramos digna de reconhecimento também a originalidade com que a romancista explora o sobrenatural em seu primeiro romance *O anjo e o resto de nós*, publicado em 1998.

O enredo do romance gira em função do amor, temática que se tornaria recorrente nos livros seguintes da escritora. Em *O anjo e o resto de nós*, toda a trama se desenrola a partir de um núcleo familiar, trata-se de uma estrutura romanesca não formada por núcleos plurais e distintos, o que aproximaria o livro mais de uma novela do que de um romance. Entretanto, ainda que esteja centrado nas vivências e paixões de um único núcleo, o texto apresenta uma perspectiva bastante abrangente e representativa da polifonia bakhtiniana. Unidos pelo sangue, os membros dessa família tenderiam a possuir certa homogeneidade de ideologias e comportamentos, no entanto o contrário acontece. Eles não só se diferenciam comportamental e psicologicamente, como também se mostram oriundos de universos plurais; entre anjos e demônios, entre humanos e seres sobrenaturais, a sina dos Flores flui sem grandes choques ou hesitações, como era de esperar em um enredo de cunho sobrenatural.

Mesmo imerso apenas nas experiências dos membros da família Flores, o caráter polifônico do livro se instaura na relação com que as individualidades dessas personagens lidam com o sentimento amoroso. Enquanto uns experienciam a solidão intensa, vivendo a infelicidade oriunda da privação amorosa, outros se entregam totalmente, sendo ou frustrados pelas ironias e complicações da vida, ou felizes, vivendo uma realidade quase como aquela de contos de fada. A complexa relação entre a família Flores e o amor começa com intenso, mas triste relacionamento entre o boticário e perfumista Apolinário Flores e sua amada Rosa.

Tanto em suas origens como em suas consequências, os laços amorosos aparecem norteados por manifestação de caráter sobrenatural. Entre Apolinário e Rosa, por exemplo, o elo afetivo se estabelece pelo fato de o perfumista se encantar com o cheiro que Rosa exalava. O encontro entre os dois aconteceu quando o moço, em viagem para a casa da irmã, parou em uma pequena cidade com o propósito de comprar um vidrinho de noz-moscada e ali, na vendinha de seu Geremias, pai da moça, acabou encontrando mais do que queria, pois se deparou com o amor de sua vida e esse sentimento mais tarde o levaria à total loucura. A primeira intromissão anormal se instaura pelo cheiro diferenciado e intenso exalado pela menina Rosa.

E foi então que sentiu o cheiro, porque as narinas eram-lhe treinadas para tudo. Desde muito menino, em uma fungada certa adivinhava qualquer odor. Mas não aquele. Era um cheiro tão desconhecido quanto bom, e Apolinário esqueceu-se do mundo enquanto fungava daqui e dali e não descobria a causa do odor. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.9).

Daí em diante, os eventos insólitos mostram-se tanto mais numerosos quanto complexos. Já casados, Apolinário e Rosa tornam-se pais de quatro lindas meninas com diferentes personalidades e de traços físicos e psicológicos marcantes, muitos deles inexplicáveis.

As filhas do casal Flores – Violeta, Margarida, Gardênia e Rosa Arcádia – não recebem nomes de flores gratuitamente. Todas herdaram da mãe o dom de exalar um perfume intenso, cada uma delas é nomeada de acordo com o aroma que lhe é peculiar, algo que não era muito bem compreendido pelo pai das meninas: “Apolinário confundiu-se. Os nomes tinham vindo por causa do cheiro, ou os cheiros das filhas tinham imitado os nomes? Em verdade, nunca soube” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.31). Além dessa, outras manifestações sobrenaturais marcam o físico, a psicologia ou o destino das quatro personagens.

A casa dessa família torna-se cada vez mais heterogênea com a “chegada” de novos entes um tanto quanto exóticos e extravagantes. Um deles é o ex-escravo chamado Macumba que, mesmo não sendo membro sanguíneo do círculo, se insere nele de forma afetiva. Com seu porte robusto e sua postura sensível, esse negro assume uma função pouco comum para sua condição, torna-se “babá” das filhas do casal. Tanto sua etnia quanto sua religião, contribuem para formar essa colcha de retalhos tão diversificada que é o ambiente familiar dos Flores. Diversidade que se intensifica ainda mais com o nascimento dos dois anjos e do cantor negro de voz angelical, que era filho de pais brancos.

Em *O anjo e o reste de nós*, Leticia Wierzchowski elabora uma narrativa fantástica permeada de passagens poéticas e de muitos momentos alegóricos, dois recursos que Tzvetan Todorov não considera pertinentes ao discurso fantástico. Como se verá no decorrer deste estudo, tanto na constituição linguística quanto nos elementos estruturais narrativos, a escritora engendra uma reorganização e uma ressignificação dos elementos primordiais pertencentes ao gênero.

A seguir, promoveremos uma análise dessa obra, nos debruçando especificamente sobre os distanciamentos existentes entre ela e as narrativas fantásticas clássicas, típicas do século XVIII e XIX. Nosso objetivo será evidenciar como esse romance pode representar metonimicamente a evolução ocorrida no interior da estrutura narrativa fundamentada no sobrenatural. O livro de Leticia Wierzchowski testemunha uma transformação dos desdobramentos sobrenaturais, mudança que se faz perceptível na forma e na ideologia desse tipo de narrativa.

## **De fantástico a neofantástico**

É inquestionável a importância da figura de Todorov para os estudos das narrativas em que se manifesta o sobrenatural. Seu livro *Introdução à literatura*

*fantástica*, de 1970, é uma referência obrigatória dentro dos estudos do gênero e consiste na primeira abordagem de cunho teórico, realmente sistematizada, a respeito do assunto. Antes dele, o que se tinha eram mais perquirições críticas e do que teóricas; coube ao estudioso búlgaro esse papel pioneiro dirigido às narrativas sobrenaturais.

Justamente por esse caráter teórico, que exige critério e rigor para a elaboração de uma sistematização coerente, Todorov explica que sua análise tem como objeto não todas as manifestações do sobrenatural, mas somente aquela vertente representada pelas elaborações narrativas próprias do século XIX, oriundas de uma tendência já iniciada nos fins do século XVIII. Ele analisa as construções em que a presença do insólito possui um significado específico, sendo facilmente identificado enquanto elemento estrutural e semântico dentro dessa forma textual. Segundo o estudioso, o fantástico é um gênero histórico e não teórico<sup>1</sup>, constatação de grande importância para a compreensão de sua estrutura.

De acordo com Todorov, o termo “fantástico” não busca definir todas as formas narrativas em que o sobrenatural se manifesta, mas apenas aquelas em que o sobrenatural surge trazendo em seu bojo traços indicados e muito bem analisados pelo teórico – aspectos estes muitas vezes questionados por outros pesquisadores que, a nosso ver, promoveram uma leitura equivocada da teoria todoroviana. Além de apresentar características bem definidas, o fantástico teria sido um gênero histórico, isto é, uma forma que teve sua origem, seu apogeu e sua “derrocada” dentro de um contexto histórico mais ou menos definido. É o próprio Todorov quem afirma, a certa altura de seu livro, “o fantástico teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p.174-175).

As produções literárias do século XX, nas quais se percebe a presença do sobrenatural, ainda que sejam muito influenciadas por aquilo que outrora fora produzido, não deveriam mais ser classificadas e entendidas como “fantásticas”, isso porque já representam uma maneira de percepção de mundo distinta daquela realizada pelos textos dos dois séculos anteriores. Antes do século XX, havia uma compreensão diferenciada do mundo e do elemento sobrenatural, por isso “[o] verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal” (CALVINO, 2015, p.186). Esse ponto de vista materializou-se em forma de estrutura narrativa fantástica, fazendo dela uma expressão artística, uma concepção de apreender

---

<sup>1</sup> Em seu livro *Os gêneros do discurso*, Todorov (1980) explica que gêneros teóricos são categorias abstratas, enquanto os históricos seriam as realizações possíveis daquelas abstrações.

o insólito, “[...] o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 2004, p.100).

O século XX promoveu uma percepção outra que foi explorada e projetada em uma estrutura distante da antiga e que melhor conseguiu captar um estar no mundo possibilitado pelo novo contexto histórico. A hesitação todoroviana não era mais uma recorrência constante, deixando de ser a pedra fundamental do gênero; nem mesmo a atmosfera de suspense se manteve incólume às transformações sofridas na transição de um século para o outro. A sensação de medo e de terror – imprescindível na visão de críticos como Lovecraft, Castex e Vax – foi substituída por outras possibilidades de efeitos. Algo semelhante aconteceu com as descrições de ambientes noturnos e misteriosos, responsáveis pela origem do suspense e da sensação terrificante; elas receberam novos ares e outros valores, bem diferentes de suas nuances góticas ou grotescas.

Autor de uma obra marcada por realidades com vários matizes insólitos, Italo Calvino é um grande escritor e pensador dessa literatura que, até aquele momento, era chamada de fantástica. Lançado recentemente, o livro *Mundo escrito e mundo não escrito* reúne alguns textos críticos do renomado autor italiano. Ali há uma seção dedicada apenas a essas narrativas insólitas, mas, ao abordar o novo momento e a nova fase delas dentro das letras italianas, Calvino (2015) aponta para a necessidade de uma terminologia com que se possa nomear essa inovadora forma.

No fantástico contemporâneo, a aposta na imaginação, na invenção formal e conceitual é explícita; o problema do “crer ou não crer” já nem se coloca. Ou, melhor dizendo, há um tipo de narrativa que poderíamos chamar de “fantástico cotidiano”, difuso em área anglo-saxã, mas quase ausente entre nós, em que tudo o que ocorre faz parte da realidade habitual, e o sobrenatural consiste apenas numa conexão ou desconexão misteriosa que se delinea entre os fatos de todos os dias: ali, “o crer ou não crer” é uma fresta vertiginosa que se abre por um instante. (CALVINO, 2015, p.213, grifo do autor).

Com a expressão “fantástico cotidiano”, a voz do crítico – que fala pela boca do escritor – almeja definir uma tendência narrativa ainda em processo de experimentação e construção, mas que já possui grandes adeptos, como ele próprio e os mestres latinoamericanos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar<sup>2</sup>. Como escritor, não coube a Calvino a função de nomear ou explorar analiticamente esse gênero ainda em estágio amorfo, sua fala serve apenas como testemunho e como uma consciência da metamorfose literária sofrida pelo fantástico.

---

<sup>2</sup> Jayme Alazraki (1990), ao falar sobre a obra de Borges e Cortázar, expõe como os dois escritores negaram textualmente o vínculo de suas obras com o que, na época, era ainda definido como literatura fantástica.

Em 1980, é que o argentino Jayme Alazraki, depois de mais de dez anos pesquisando as obras de Borges e Cortázar, publica uma teoria sobre o assunto. Além de analisar minuciosamente os traços distintivos entre as estruturas, do passado e do presente, ele se preocupa com o aspecto taxonômico, ou seja, uma terminologia para o novo momento dessa forma literária. Dentro de outro contexto histórico, marcado por outro psicologismo e lançando mão de novos recursos estilísticos, o gênero recebe de Alazraki a alcunha de “neofantástico”. Ao usar essa terminologia, o objetivo do crítico não é o de promover um rompimento com o gênero fantástico do passado, mas apenas estabelecer outra contextualização, uma forma de atualização desse modo literário influenciado e vinculado a outro momento histórico. Sobre o termo, o pesquisador explica que: “*Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p.28)<sup>3</sup>.

Alazraki (1990, p.29) explica que, na narrativa neofantástica, a relação dos acontecimentos com o mundo real é alterada já que “[...] *lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica*”<sup>4</sup>. No fantástico tradicional, a visão parte da solidez de um mundo real e, em oposição a ele, se insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colisão é gerado um choque entre universos bem distintos e pouco conciliáveis. Já no neofantástico, o “real” seria uma mera “máscara” que almeja eclipsar uma realidade outra mais complexa, e esta sim seria a tônica da narração neofantástica. Aqui não há oposição ou choque, os dois universos encontram-se simultâneos, um sofrendo a intervenção do outro sem se promover nenhum tipo de hecatombe.

Outra ruptura é aquela relacionada à intenção do texto; em vez do medo ou do terror, outros estados são gerados por essa diferente atmosfera neofantástica. Os eventos sobrenaturais geram uma forma de inquietação e perplexidade, no entanto eles tendem a ser concebidos como metáforas de uma ineficiência da concepção científica que, com sua sobrecarga de racionalidade e de ordem, decepciona quando tenta comunicar e expressar as lacunas da realidade circundante. O sobrenatural irrompe, muitas vezes, como uma maneira alternativa e não complementar do discurso científico, “*una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla*”<sup>5</sup> (ALAZRAKI, 1990, p.30). A metáfora torna-se a única forma de aludir a uma outra realidade que

---

<sup>3</sup> “Neofantásticos porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intensão e pelo seu *modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p.28, tradução nossa).

<sup>4</sup> “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p.29, tradução nossa).

<sup>5</sup> “uma ótica que vê onde nossa visão usual falha” (ALAZRAKI, 1990, p.30, tradução nossa).

escapa à linguagem cotidiana, só nela temos acesso àquilo que resiste ser denominado pela linguagem centrada na comunicação.

Com a expressão *modus operandi*, Alazraki explica como funciona a mecânica da narrativa, isto é, sua estrutura. É nesse aspecto, a nosso ver, que ocorre a principal diferenciação entre o fantástico teorizado por Todorov e o abordado pelo argentino. O pesquisador explica que, desde o início, na narrativa neofantástica, instaura-se uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela. A narração já se inicia partindo de uma situação sobrenatural e esta se mantém até o final, sendo aceita ou pouco contestada, não acontecendo choques ou colisões entre diferentes ordens ou leis.

*El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos intrduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos [...].<sup>6</sup>*  
(ALAZRAKI, 1990, p.31).

O caráter gradativo da estrutura do fantástico era importante para que se chegasse ao ponto culminante da narrativa, aquele momento em que era promovido o choque entre duas esferas distintas do saber ou do conhecer. Louis Vax soube sintetizar, de forma simples, esse traço: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão” (VAX, 1974, p.14). Como fica explícito nas palavras de Alazraki (1990), “o *modus operandi* do neofantástico” promoveu uma reorganização dos elementos, se o fantástico era um gênero em que duas realidades distintas entravam em choque, a ponto de gerar uma cisão, a ruptura de uma ordem na outra, o neofantástico promove a coexistência dessas duas ordens tão diferenciadas. Nessa atualização do gênero, o que antes se excluía agora se encontra conjugado.

As duas realidades, que antes eram opostas e representavam o cerne da forma fantástica, podem ser metaforizadas, no romance de Wierzchowski (2001), pelo casal Flores. Assim como o perfumista e boticário Apolinário seria uma metáfora da visão científica, Rosa, oriunda de uma pequena cidade interiorana, metaforiza uma concepção de vida mais primitiva, religiosa e mágica. As duas opostas posturas e concepções que eles representam estão presentes inclusive no próprio discurso de uma das personagens, vem de Apolinário o reconhecimento de quão diferente ele é em relação à esposa, considerando como se relacionam com a religiosidade:

---

<sup>6</sup> “O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos* necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos intrduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem pathos [...]” (ALAZRAKI, 1990, p.31, tradução nossa).

– Bênçãos para o nosso casamento, as que vierem eu as aceito. Além do mais, Rosa, você é católica praticante e eu respeito o seu gosto. Mas na igreja não acredito e nem nunca acreditei – suspirou. – E lhe digo mais, qualquer dia desses Deus ainda há de aprontar-me uma falseta. Eu sinto isso. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.20).

Ao se casarem, eles passam a dividir o mesmo espaço sem se estabelecer nenhum antagonismo; e as suas filhas, os frutos desse enlace matrimonial e diferencial ideológico, representam o inesperado resultado dessa união entre mundos tão distintos. As quatro filhas do casal, assim como os netos, são verdadeiras aberrações para os olhos científicos do pai ou verdadeiros milagres para os olhos religiosos da mãe. Apolinário e Rosa só têm em comum o fato de nenhum dos dois conseguir explicar ou entender os tão anormais eventos provenientes de sua louca história de amor.

Ela deixou a quentura da felicidade espalhar-se pelo seu corpo, enquanto saboreava os amores da noite num riso manso e calado porque não queria acordar o esposo. Rosa ainda não sabia que da sua carne haveriam de nascer loucos e anjos, amantes e medrosos de amor, mas sabia que casara bem e que Apolinário Flores, com seus olhos de vidro azul e sua mania de cheirar o mundo, era o homem de sua vida. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.7).

Não só a união dos dois e suas características pessoais se fazem significativas, remetendo-nos metaforicamente à trajetória evolutiva do gênero literário fantástico, como a própria data do casamento entre os dois se torna mais um elemento a ser considerado: “Às dez horas e oito minutos do dia primeiro do ano de 1900, Apolinário Flores despertou com a alegria de ter Rosa ao seu lado” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.13). Rosa e Apolinário estiveram separados no século XIX, assim como estavam separadas os pontos de vista que cada um deles representa. Entretanto, acordaram unidos no século XX, período de transformações históricas importantes para o homem, alterando por completo sua relação com o mundo, a ponto de, nessa nova realidade, ciência e religião não se mostrarem tão distantes e inconciliáveis como antes. O que outrora era oposto – gerando tensões e rupturas caso se aproximassem –, num outro momento, se mostra simultâneo e em convívio pacífico, isto é, casados. Com essa descrição poderíamos tanto nos referir à relação ciência/religião, quanto ao relacionamento amoroso do casal Apolinário /Rosa.

Se no fantástico tradicional havia uma visão cética em relação ao culto científico muito em voga nos séculos XVIII e XIX, essa postura se mantém na nova roupagem do gênero. Entretanto ela também assume novos contornos e sentidos. Em *A arte e a literatura fantásticas*, Louis Vax (1974, p.25) diz que o “papel da arte é, [...], exprimir o mistério das coisas”. O pesquisador afirma isso pouco depois de assegurar que “a

ciência destrói o mistério”. Uma relação conflituosa entre conhecimento artístico e conhecimento científico realmente existiu, mas foi antes do século XX. A ciência poderia destruir o mistério num período em que ela determinava verdades únicas e inabaláveis, mas coube ao século XX, iniciado em 1900, contestar tais verdades e, mais que isso, questionar a própria concepção de verdade. Nesse novo contexto, não só as concepções mudam como também a própria relação delas umas com as outras. Por isso, em vez do ceticismo com que o fantástico lidava com a ciência, o que se tem é uma relação determinada pela ironia e registrada em forma de paródia no neofantástico.

Tal situação pode ser também identificada em Rosa e Apolinário. Apolinário retoma, em todos seus traços, a figura do cientista, personagem de muito significado para as narrativas oitocentistas. Entretanto, ao contrário daquelas figuras sérias cujas mentes eram sobrecarregadas por conflitos decorrentes de suas grandes e incríveis criações, o que temos é um perfumista apaixonado que tem problema de memória a ponto de não se lembrar dos nomes das próprias filhas e dos netos e, acima de tudo, frustrado, pois seu maior empenho sempre fora descobrir por que motivo a mulher e as filhas exalavam tão intensamente o perfume de flores, mas ele morre sem conseguir sua realização científica.

Mas não é apenas com a figura de Apolinário que se faz uma crítica ao cientificismo do século XIX. No decorrer da narração, há momentos em que situações ou fatos são usados de forma irônica para questionar os valores e as certezas das concepções científicas. É como entendemos a passagem em que é narrada a morte de Anastácia, uma ajudante de Rosa que também lhe serviu de parteira: “O fato foi que apesar das rezas, da autópsia e de tudo, Anastácia dos Alhos morreu sem motivo conhecido, e fosse qual fosse a causa do seu desquite da vida, o segredo terminou por ir com ela para o túmulo.” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41).

Apolinário era um pobre coitado, ainda que tenha tido êxito inicial tanto no amor quanto na profissão, ele teve um fim decadente e humilhante, pois nada mais degradante do que um servo da razão terminar sua vida como louco, sendo tratado com total descrédito por seus próprios familiares. Enquanto a imagem do cientista é retomada de maneira caricata e crítica, significando mesmo um posicionamento irônico e parodístico em relação ao racionalismo rasteiro, Rosa encarna a figura do artista, aquele que vive “no mundo da lua” – o que depois de sua morte realmente acontece. No trecho a seguir, podemos observar como ambas as representações encontram-se projetadas nos diferentes ofícios das personagens, como também aparecem expressas no léxico.

A gravidez de Rosa trouxe-lhe junto o antigo desejo de reformar as já tão reformadas peças da casa da Praça das Amoreiras. Desta feita, colocou as três filhas na tarefa louca de *reinventar* espaços de *fantasia* onde já tanto ela havia

*inventado*. As meninas exultaram com o projeto. Apolinário Flores, por sua vez, meteu-se novamente nas *pesquisas* em seu *laboratório* do fundo de quintal, nem se importando com o reinício da confusão de tintas e pedreiros que se instalaria outra vez pelos corredores da casa. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.46-47, grifo nosso).

O fato de Rosa ter desejos de reformar a casa durante a gravidez é bastante simbólico, ele nos remete a duas diferentes gestações, a das filhas e a da casa. Sendo assim, ela não seria responsável por um, mas por dois nascimentos, duas diferentes formas que a tornam criadora, ambas de constituição exótica que apontam para o diferente, para o estranho e inovador.

Pode-se dizer que a escritora Leticia Wierchowski, naquilo que até aqui foi analisado, consegue, de forma muito original, atualizar e ressignificar o elemento sobrenatural em *O anjo e o resto de nós*, seu primeiro romance. Nessa narrativa, ela engendra uma desconstrução dos principais aportes estruturais e temáticos do que outrora fora o gênero fantástico, porém trata-se de um movimento de mão dupla. Enquanto desconstrói o gênero do passado, ela edifica uma nova estrutura, seu tecido textual se torna um representante daquilo que hoje conhecemos por “neofantástico”. O que analisamos aqui se mostra relacionado apenas à nova consciência ou concepção de mundo exposta pelo “neofantástico”, outros aspectos constituintes precisam ainda de análise, trata-se de constituições estruturantes da forma narrativa que serão exploradas a seguir.

## **Entre a desconstrução e a reconstrução do gênero**

O romance de Leticia Wierchowski, em muitos pontos, se distancia das narrativas tradicionais fantásticas. Buscaremos evidenciar como o projeto linguístico e estrutural dessa obra mostra-se original no trato com o elemento insólito. Além disso, evidenciaremos como o próprio tecido textual da narração metaforicamente reflete as transformações ocorridas nos princípios e na configuração estrutural do gênero.

Em *O anjo e o resto de nós*, o caráter sobrenatural já se impõe desde o título, apontando para a presença de um anjo – entidade que é uma das mais importantes imagens do universo metafísico. Mesmo que o aparecimento da figura angelical só ocorra no final da terceira parte da obra, desde as suas primeiras páginas, a narrativa é marcada por uma sucessão de eventos inesperados, fatos ilógicos que continuam a acontecer mesmo depois do nascimento da aludida figura do anjo. Essa trama textual elaborada pela escritora promove um rompimento com uma das mais importantes características da estrutura fantástica, isso porque o enredo deixa de apresentar uma estruturação gradativa que parta de uma ordem comum ao cotidiano até a ocorrência de um choque promovido por um evento de outra ordem.

O simples fato da palavra “anjo” fazer parte do título do livro depõe contra a tradicional gradação fantástica, já que nos antecipa o fenômeno que poderia ser considerado o fator inusitado da narrativa. O leitor espera pela aparição do anjo, só não sabe ainda que ela se dará de forma dupla com o nascimento dos gêmeos Ariel e Emanuel, ambos recebem nomes de anjos, mas só o primeiro possui asas. Enquanto o título nos apresenta previamente o acontecimento, algumas personagens já trazem aspectos físicos e comportamentais típicos da figura divina em questão. Certas figuras são descritas ou qualificadas a partir de uma adjetivação que as aproxima ou as compara aos anjos:

Margarida, com cinco anos e meio, limitou-se a beijar a mãe com seus ares de anjo de coro (WIERZCHOWSKI, 2001, p.45)

[...]

Por vezes, olhava-se [Violeta] no espelho de toucador e não acreditava que pudesse mesmo ter aqueles ares de anjo travesso, de fada, de figura de cera que tinha (WIERZCHOWSKI, 2001, p.63)

[...]

Sabia [Arcádia] que Macumba era um negro alforriado que viera habitar com eles aquela casa de desvarios, mas confundia-o – mais por prazer do que por qualquer outra coisa – com um anjo de piche que Deus mandara para fazê-la feliz (WIERZCHOWSKI, 2001, p.66)

[...]

mas sentiu então um cheiro de flor e deu de cara com a mãe, etérea e fluida, sorrindo-lhe com brandura de um anjo de afresco. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.68)

[...]

– Não se desespere – sussurrou Bento Vendaval, com ares de anjo caído. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.114).

O uso reiterado do termo anjo acaba por desencadear, no interior do texto, duas consequências semânticas. A primeira é o fato de amenizar o sentido impactante relativo à aparição do ente sobrenatural. Em meio a tantas personagens com traços angelicais, um anjo verdadeiro não representa o inusitado, mas apenas repete o que já é comum. A outra alteração semântica seria a ambiguidade ou a indefinição que o termo passa a apresentar; em meio a tantos seres com traços de anjo, torna-se difícil definir a qual deles o título estaria se referindo. Vale dizer que essa ambiguidade já se faz concreta a partir do nascimento dos gêmeos, pois apesar de apenas um ter asas, os dois são anjos e não há indícios que possam deixar claro a qual deles o título faz alusão.

Assim como o nascimento dos anjos não é percebido de forma estranha, os demais eventos também não serão. Entretanto, se do ponto de vista do evento em si não acontece nenhuma estranheza registrada pela percepção das personagens,

no discurso do narrador, encontra-se definido o caráter inusitado e ilógico dos fenômenos. Em inúmeros momentos, durante a narração, são usados adjetivos ou substantivos que denunciam o fundamento sobrenatural dos fatos, como pode ser visto nos exemplos a seguir.

Sim, porque o cheiro era dela, e tão dela que a venda se encheu daquele aroma *sobrenatural* (WIERZCHOWSKI, 2001, p.10, grifo nosso)

[...]

Uma profusão de flores de todos os tipos, aromas e cores, como se tudo aquilo fosse um grande buquê pulsante e *fantástico* (WIERZCHOWSKI, 2001, p.16, grifo nosso)

[...]

De acordo com Macumba e a orientação de Rosa, o quarto foi transformado numa sala de *absurdos*, porque o que contava o negro, Rosa distorcia conforme queria sua *louca* imaginação (WIERZCHOWSKI, 2001, p.47, grifo nosso)

[...]

Pela primeira vez, sentiu-se habitando um cenário de *loucuras*, mas ainda assim nada disse à esposa (WIERZCHOWSKI, 2001, p.49, grifo nosso)

[...]

Estranhamente, veio-lhe o rosto *absurdo* e belo de Violeta, ados cabelos de sereia e, com a imagem dela inteira, Bento dormiu o resto da noite e sem pesadelos. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.85, grifo nosso).

Interessante é perceber que esses adjetivos e substantivos – sobrenatural, fantástico, absurdos etc. – não aparecem no decorrer da narrativa apenas como índices relacionados ao tipo de fatos que buscam descrever, eles assumem um valor metaficcional, pois fazem referência aos gêneros e constituintes narrativos que são retomados, no interior do romance, e que nele recebem um novo tratamento, não se fazendo tão distintos e delimitados como proposto por teorias e críticas especializadas. Todo o enredo é um misto dos gêneros, fantástico, absurdo, maravilhoso, gêneros ligados à fantasia ou à loucura.

O romance subverte também a composição dos espaços, ou seja, a construção dos ambientes e das atmosferas em que se dão os momentos mais marcantes do enredo. Em vez da tão tradicional ambientação promotora de medo e de terror, em que a noite e os elementos góticos eram uma marca registrada, deparamo-nos com outra realidade cuja aura muitas vezes chega a ser cômica. Os antigos castelos e casas em ruínas, com seus ambientes sombrios e escuros, são substituídos por um sobrado claro e de decoração exótica. É possível perceber textualmente como ocorre o processo de transição em que a antiga estrutura é substituída pela outra. Assim que se casa, Rosa não se incomoda em morar numa antiga residência, onde morava Apolinário e onde também se encontrava seu laboratório: “ – Pouco me importa que a casa esteja em ruínas, vou ser feliz nesse lugar – concluiu Rosa” (WIERZCHOWSKI, 2001,

p.16). Durante sua primeira gravidez, a esposa de Apolinário, em vez dos típicos desejos de grávida, sente vontade de reformar sua casa, não demora muito para que as ruínas se tornem um lugar bem agradável até o ponto de assumirem ares risíveis.

Em dois tempos, as mulheres colocaram a casa da Praça das Amoreiras em perfeita ordem. Depois, Rosa comprou móveis novos, trocou as cortinas por outras mais leves e fez um canteiro de margaridas no jardim fronteiro. Passada a faina inicial de trocar-se tudo por tudo, a casa recobrou a normalidade, e Apolinário andava pelos corredores sem reconhecer o cheiro de mofo de tempos atrás. Passava os dedos pelos móveis e, em vez de tirá-los cobertos pelo pó do esquecimento, encontrava-os perfumados de jasmim. A residência transformou-se noutra, arejada e fresca. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.17).

Assim como uma casa, um gênero textual pode ser considerado uma estrutura que, de tempos em tempos, necessita ser reformado e, a partir de então, assume outra forma. A alteração ocorrida na casa da família Flores pode, metaforicamente, refletir a própria “reestrutaração” ocorrida no âmbito do gênero fantástico, transformando-o em neofantástico. Este, por sua vez, é um gênero ainda impreciso, pois continua em expansão e, ao contrário do fantástico, que se definia a partir de diferenciações em relação aos demais gêneros, o neofantástico se distingue por promover uma aproximação e uma integração de traços pertencentes às outras formas que lhe são vizinhas, o resultado disso pode ser expresso também na imagem da casa pertencente à família Flores.

Bento viu a casa da Praça das Amoreiras, grande e estranha feito um bicho de outro mundo. Com seus jardins coloridos e suas janelas recobertas pelas cortinas rendadas [...] a casa toda era uma profusão de vida e alegria, disposta sem ordem ou jeito, como vinha a vida pedindo passagem, mas que, no final de tudo, parecia agradável e perfeita. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.87-88).

O *neofantástico* – assim como essa casa depois de suas quatro reformas, decorridas das quatro gravidezes de Rosa – apresenta um formato plural e renovado. A atual arquitetura multifacetada das narrativas insólitas da contemporaneidade reúne antigos traços do maravilhoso, do estranho e do fantástico de outrora, todos convivendo amalgamados. Entretanto, ares novos também passam a compor esse gênero. A alegoria, o humor e o discurso poetizado eram modos expressivos que, na visão de mais de um crítico<sup>7</sup>, não constituíam elementos ou recursos pertinentes à realidade sobrenatural oitocentista. Foram as revoluções e as inovações estéticas trazidas pelo século XX que possibilitaram a aproximação e a ressignificação de

---

<sup>7</sup> Em suas respectivas abordagens, Tzvetan Todorov (2004) e Luis Vax (1974) são categóricos ao afirmarem que os três recursos textuais não condizem com o universo fantástico.

princípios que antes se faziam opostos, hoje se fazendo contíguos. No decorrer da narrativa, em mais de um momento, podemos perceber como essa nova ordem reorganiza os comportamentos, as crenças e as concepções dos indivíduos que viveram as inovações do atual contexto histórico. Além da casa, a conjuntura religiosa dos Flores testemunha isso.

Assim, no primeiro dia do ano de 1908, Rosa Arcádia Flores foi batizada na Igreja Maior de Nossa Senhora da Anunciação, numa cerimônia de poucos convidados. Mais tarde, entregue aos cuidados de Macumba, tornou a ser abençoada, só que desta feita por Oxalá, Ogum, Iemanjá e Iansã, porque Macumba queria-a cercada de toda a proteção, já que de desgraças bastava-lhe a dor de crescer órfã de mãe. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.57).

O ateísmo cético e o cientificismo de Apolinário convivem em paz com a religiosidade cristã de Rosa e com as crenças religiosas africanas de Macumba, sem conflitos e sem choques. Cada uma das duas posturas pode ser relacionada ao aporte ideológico de um gênero específico. Assim como o posicionamento de Apolinário se relaciona mais ao fantástico, a visão de mundo seguida por Rosa e Macumba retoma traços culturais inerentes ao gênero maravilhoso. Fantástico e maravilhoso representaram consciências distintas, expressando concepções de épocas diferentes, mas, na casa da família Flores, elas convivem simultaneamente, possuindo cada uma seu valor e importância.

Nessa atualização de valores, não só a disposição espacial passa por um processo de ressignificação, mas também outros elementos assumem novos ares. A figura fantasmagórica, um dos mais recorrentes e importantes componentes do universo metafísico, é desligada de sua costumeira condição de entidade ameaçadora e geradora de espanto. Depois de mortas, algumas personagens do livro continuam a conviver com os vivos, ou, pelo menos, a visitá-los frequentemente. É o que acontece com Rosa, Macumba e Afrodite<sup>8</sup>.

Rosa Flores tornou a aparecer umas poucas vezes mais, com os mesmos ares fragrantos que tinha em vida e com os mesmos olhos de noite escura, mas nunca interferiu em nada da casa, e nem nunca disse uma palavra para ninguém, satisfeita em ser um fantasma raro e silencioso. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.62).

Bem diferentes das habituais almas penadas, os fantasmas da casa dos Flores não atuam na vida dos vivos, no máximo, agem como videntes, antecipando eventos e os segredando àqueles que podem ouvi-los. Eles não causam terror, talvez um pequeno

---

<sup>8</sup> Afrodite é uma das netas do casal Flores, a jovem era apaixonada por um dos anjos e, por causa desse amor, acaba se matando, tornando-se um dos fantasmas a rondar a casa.

susto e, aos poucos, tornam-se parte da normalidade cotidiana<sup>9</sup>. É o que podemos perceber em relação a Macumba, só em sua primeira aparição, ele promoveu um pequeno susto, daí em diante, tornou-se o confidente de uma das meninas da casa.

Era Macumba. No susto, Violeta perdeu todos os bichanos que já reunira e teve de recolhê-los às pressas, mas o gato desaparecido estava no lugar que o negro indicara. Depois desse episódio, Violeta passou a aceitar sua presença tanto e tão bem que era com ele que ela mais conversava. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.119).

Como se percebe, em muitos pontos, o texto de Letícia Wierchowski (2001) subverte valores e elementos estruturais que há muito vinham sendo explorados de forma tradicional pela aura fantástica. Subversão que acontece frequentemente por meio de um humor ou comicidade que quebram por completo a habitual atmosfera de tensão e suspense. Louis Vax (1974, p.20) afirma que o “[...] riso é tão fatal aos monstros e aos farsantes como a manhã é fatal à noite e aos fantasmas”. Antes de morrer e se tornar um fantasma, a cena relativa à chegada de Macumba serve para exemplificar esse processo de redefinição da atmosfera terrificante ou misteriosa. Na alusão à noite, ao ranger do portão e à imagem amedrontadora do negro, encontramos lugares-comuns da narrativa gótica ou de suspense.

Certa noite, enquanto Rosa bordava um pano de mesa em ponto-cruz, ela e Apolinário ouviram o ranger enferrujado do portão. Ele largou seu livro de botânica, que lia e relia numa luta acirrada com a pouca memória, e foi ver quem chegava. Deparou-se então com um negro alto e forte como um touro. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41).

No entanto, a continuação do trecho demonstra quão equivocada é a tentativa de estabelecer uma aproximação entre esse momento do romance e as tradicionais descrições promotoras de medo. Apesar de a situação ser estruturada retomando elementos de suspense, Macumba promove justamente o oposto, principalmente nas três exóticas filhas do casal, que na época eram crianças.

Rosa assustou-se com a potência de ébano que se instalara em seus canteiros e foi recolher as três filhas para junto de si. Mas não foi o caso. As meninas, encabeçadas por Gardênia, driblaram os abraços da mãe e correram para os braços de touro africano do negro, rindo e brincando com ele como se vissem alguém que gostavam havia muito. (WIERZCHOWSKI, 2001, p.41- 42).

---

<sup>9</sup> Encontramos também esse tratamento cômico ou irônico com que é trabalhada a figura do fantasma em outro escritor, Oscar Wilde (2011), em seu conto “O fantasma de Canterville”, pertencente à coletânea homônima escrita entre 1887 e 1891, engendra algo semelhante, porém marcado mais por traços de caráter alegórico.

Depois desse primeiro contato é que se intensificam os laços entre Macumba e os entes da família. Tão fortes se fizeram que o homem de aparência forte e marcante, assumiu a função de babá das três pequenas e da outra filha que ainda nasceria. Não só a função de babá desempenhada por Macumba, como a relação de afeto mantida entre ele e as meninas, tornam-se cômicas, considerando o sentido e as funções que antes, em outras esferas do sobrenatural, eram relacionados ao seu biotipo, grande homem negro, forte e amedrontador.

Entre subversões e ironias, engendrando desconstruções e reconstruções, *O anjo e o resto de nós*, de Letícia Wierchowski é uma narrativa romanesca que representa uma vertente literária contemporânea em que o sobrenatural encontra-se redefinido e reordenado desde seus princípios últimos. Cabe à crítica atual reconhecer e melhor explorar os traços desse filão literário ainda em expansão, mas que já atende pelo nome de neofantástico.

## O sobrenatural e os mundos possíveis

O século XX estabeleceu um contexto sociocultural responsável por um número sem igual de transformações ideológicas em todas as áreas do conhecimento. Na arte, não foi diferente, em especial na Literatura. Nesse momento histórico em que o homem e o mundo ao seu redor tornaram-se outros, as formas e as concepções literárias precisaram se modificar para melhor testemunharem as condições de um mundo diferente. A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta de outra compreensão do mundo, a forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o mundo. Assim como a narrativa mítica num certo momento não conseguiu mais expressar e representar o universo do homem antigo, as narrativas fantásticas também sofreram o impacto de novas concepções, sendo exigidos valores e elementos outros para expressá-las.

Se no conto fantástico tradicional havia uma hesitação assim como um constante sentimento de terror, isso ocorria porque esses dois expedientes eram usados como símbolos de uma concepção de mundo específica da cultura daquele período histórico, representavam a condição frustrante do homem que confiou por completo nas certezas da ciência e que, diante das limitações dela, se viu ainda ameaçado por um mundo misterioso, repleto de lacunas. No neofantástico, por outro lado, o terror não se faz tão significativo. Diante das atrocidades do século XX, com suas duas grandes guerras mundiais, pouca coisa poderia provocar maior medo do que a própria vida cotidiana com seus fatos hediondos e que, aos poucos, se tornaram triviais.

O neofantástico é uma atualização do fantástico, mas sobre as duas formas narrativas ainda resta ser feita uma explicação, algo relativo ao plano estritamente estético. No gênero fantástico, em que há um comprometimento com o que se pode

ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No neofantástico, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo, estamos diante de uma criação, uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto neofantástico acontece de modo bem diferente. Calvino (2015), ao falar sobre a nova relação do leitor com o texto de caráter sobrenatural, explica de que modo acontece essa apreciação.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181).

Com o propósito de melhor tematizar as inquietações do indivíduo pertencente a um contexto tão secular, o neofantástico se humanizou intensamente, ele se nutriu de uma carga psicológica complexa, algo que Todorov não considerava comum ao fantástico tradicional, por isso o teórico não inseriu Kafka na lista de escritores fantásticos, vendo nele tais traços de psicologismo. Ao contrário de Todorov, Calvino (2015) reconhece e exalta o traço psicológico contido nas recentes manifestações do sobrenatural:

Assim como o conto filosófico tinha sido a expressão paradoxal da Razão iluminista, o conto fantástico nasceu como um sonho de olhos abertos do idealismo filosófico, com a declarada intensão de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, conferindo a ele uma dignidade igual ou maior à do mundo da objetividade e dos sentidos. Também ele é conto filosófico, pois, e continua sendo até hoje, mesmo atravessando todas as mudanças da paisagem intelectual. (CALVINO, 2015, p.202).

Se o conto fantástico do passado constituía uma maneira de repensar a realidade, no decorrer do século XX, o sobrenatural foi se refinando, tornando ainda mais complexa e filosófica essa reflexão sobre o real circundante. Presente nos mais variados gêneros, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial: “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como uma irrupção do inconsciente, do reprimido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (CALVINO, 2015, p.181).

Se a apreciação do sobrenatural mudou, isso se deu porque os valores estéticos usados na sua composição, assim como seus objetivos, também se tornaram outros. Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século

passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu por esse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, promovendo uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferênciação. O fantástico foi um exemplo claro desse processo, já que “[...] tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2004, p.101), traço mais intensificado no neofantástico.

Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

O romance de Letícia Wierzchowski é um bom exemplo das inovações estruturais e ideológicas sofridas no interior da narrativa sobrenatural. A narrativa *O anjo e o resto de nós* representa um momento específico no trajeto evolutivo do gênero, evolução ainda em curso. Com o termo evolutivo, não almejamos promover um julgamento valorativo em que a forma atual se encontre mais valorizada do que a do passado, ou vice-versa, pois o entendemos apenas como uma maneira de perceber um processo dinâmico no interior da forma que, no decorrer do tempo e de mudanças culturais, sofreu variações que lhe alteraram elementos e sentidos que antes se faziam fundamentais na estrutura tradicional e definindo outros que os substituíssem, vendo nesse processo talvez o mais importante de todos os traços da arte literária, a capacidade de sempre se fazer nova e inovadora.

BORGES, K. J. S.; CANOVAS, S. Y. L. M. Supernatural reinvented: the neofantastic genre in *O anjo e o resto de nós*, by Letícia Wierzchowski. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.79-97, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *Supernatural phenomenon are a part of narrative strategies with highly and proficuous value in past and present literary writing. Matter of important theoretical discussions, one of these supernatural most famous façades, known as the fantastic or fantastic genre, was amply studied by more than a single researcher, but it was Tzevetan Todorov who gave it a systematic treatment. However, supernatural in traditional fantastic narratives is not the same present in the XX century stories or tales, which profoundly altered the genre. This essay has as its main purpose to analyze the volume *O anjo e o resto de nós*, by Letícia Wierzchowski, exploring its contents to indicate how the fantastic genre evolved and developed, maintaining its*

*supernatural basis. In Wierzchowski's mentioned work, fantastic main traditional traces are subverted, withdrawing themselves from the Todorovian postulates and drawing nearer to the "neofantastic", term created by Jayme Alazraki. This essay indicates the most relevant differences between the fantastic and the neofantastic genres, while also explaining how these differences and originalities are explored in Leticia Wierzchowski's novel.*

- **KEYWORDS:** *Literature. Neofantastic. Leticia Wierzchowski. Supernatural. Jayme Alazraki.*

## Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo fantástico? **Mester**, Los Angeles, v.19, n.2, p.21-33, 1990.

CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Organização de Mario Barenghi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

WILD, O. **O fantasma de Canterville**: e outras histórias. Tradução de Beatriz Viégas-Faria et al. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WIERZCHOWSKI, L. **O anjo e o resto de nós**. Rio Janeiro: Record, 2001.

