

## O NÃO-LUGAR DO CONTO “COISAS”, DE JOSÉ SARAMAGO, NA LITERATURA FANTÁSTICA

Rosângela Soares de Lima (UFC)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo toma como objeto de investigação o conto *Coisas*, publicado no livro *Objecto quase* (1978). Objetiva-se focalizar a escrita saramaguiana para além de seus romances, possibilitando assim um espaço para a discussão teórica sobre o seu trabalho com o gênero conto. Também se analisam as armadilhas que o conto *Coisas* cria para o leitor que busca rotular o texto no gênero fantástico, bem como em qualquer outro tipo de narrativa e por fim, elaborar uma das muitas possíveis interpretações que o conto possibilita. O referencial teórico será constituído por análises sobre o gênero conto elaboradas por Magalhães Junior (1972) e Ricardo Piglia (2004) e por estudos sobre o fantástico, postulados por David Roas (2014).

**Palavras-chave:** José Saramago; Gênero Conto; Discurso fantástico

### O gênero conto

Buscamos aqui ressaltar a pluralidade do gênero conto ressaltando o seu merecido espaço na literatura e suas aproximações e diálogos com o discurso fantástico. O conto é umas das produções artísticas literárias mais antigas entre as produções culturais humanas, existindo mesmo entre os povos que não faziam uso da linguagem escrita, e a disseminação dessas histórias se davam pela oralidade. Quando transpostos para a escrita, os contos anônimos foram na maioria das vezes, feito por escritores que buscavam ampliar e embelezar as histórias. É o que afirma Magalhães Junior em *A arte do conto*:

Os que reduziram os primeiros contos orais à forma escrita limitaram-se, em geral, a recolher criações anônimas, que outros, mais tarde, ao reescrevê-las, à sua maneira, procurariam ampliar, enriquecer e embelezar, seguindo à risca o velho provérbio: quem conta um conto, aumenta um ponto. (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 10).

O gênero conto surgiu com os primeiros povos, não se trata de uma criação nova, é, portanto, uma criação imanente ao homem, assim como todas as artes. O contar é a forma mais eficiente de conservar as histórias e seus ensinamentos, que, na maioria das vezes, pregam a moral e chamam a atenção para o comportamento humano. Realizemos agora um salto temporal no que concerne aos conceitos sobre o conto, posto que devemos nos ater aos limites colocados nesse artigo.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFC), Mestranda em Literatura Comparada (UFC). Contato: rosangelasoaresdelima@hotmail.com.

Muitos foram os teóricos que apontaram diferentes visões sobre as características estruturais do conto, um deles foi o grande representante do conto moderno Edgar Allan Poe. Este escritor norte-americano foi um dos precursores a reconhecer as possibilidades criativas que o conto permite, elaborando ensaios a este respeito. Para Poe, a concisão e a unidade de efeito são pontos fundamentais do conto. Poe chega mesmo a considerar o conto como uma forma superior ao romance. Sobre a brevidade da narrativa do conto afirma:

O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (POE, 2004, p. 14).

A citação acima faz parte da segunda resenha escrita por Edgar Allan Poe (2004) sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, publicada em maio de 1842. O escritor deixa claro, segundo sua concepção, a superioridade do conto, posto que a excessiva extensão deva ser evitada, sendo esse o modo assertivo de uma composição narrativa que prende o leitor. A teoria de Poe é assertiva quando abre caminho para o conto moderno com sua ideia de unidade de efeito, contudo quando toma o fator extensão como decisivo medidor de qualidade do conto, sua teoria torna-se questionável. Um bom conto não pode ser medido por sua extensão, ou pelo tempo de leitura que esse texto irá exigir do leitor. Temos essa comprovação nos contos que surgiram e que continuam a surgir após as teorizações de Poe sobre o conto. A respeito da extensão do conto, Magalhães Junior (1972) comenta:

Uma das formas mais simplistas para distinguir entre o conto e o romance é a que toma como ponto de referência a extensão de um e de outro. Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se breve, é um conto. Se é tamanho médio, é uma novela. Era assim que, século passado, o famoso dicionarista francês Maximilien Paul Émile Littré definia. (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 11).

Como coloca Magalhães Junior, esse tipo de classificação é simplista, já que encontramos contos contabilizando 37 páginas (conto Coisas, de Saramago). Desta forma, o que nos cabe é aceitar o que afirmou Mário de Andrade e que Magalhães (1972, p. 12) relembra em seu livro: “conto é tudo o que o autor diz que é conto”. Não se trata de aceitar cegamente uma verdade colocada pelo escritor, todavia, o ideal é buscar uma definição mais elástica e que não se restrinja a questões meramente estruturais.

Designamos o objeto de análise desse artigo como conto, seja devido a sua conjuntura narrativa com foco em um único episódio, seja por ser classificado pelo escritor como narrativa curta, ou mesmo pela receptividade do leitor que o vê dessa maneira. Cabe aqui ainda colocar a conceituação de Ricardo Piglia (2004) a respeito do conto clássico. Ele defende que a forma do conto clássico é dupla, pois este sempre conta duas histórias. No seu livro *Formas breves* (2004) no capítulo intitulado *Teses sobre o conto*, o argentino discorre:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (RICARDO PIGLIA, 2004, p. 89).

Piglia afirma que o conto clássico é uma narrativa que encerra uma história secreta, o contista se utiliza de estratégias que buscam criar o tema central de maneira cifrada. Se o escritor faz uso de uma palavra aparentemente desnecessária, aplica adjetivações demasiadas, realiza acréscimos de uma referência, pode-se ter certeza que ao final da trajetória da narrativa veremos que sua aplicação foi essencial. O autor também defende que essa história cifrada é o ponto central da forma do conto e de suas futuras variantes.

Já no conto moderno, segundo o escritor argentino, não há mais com tanta frequência a presença de um final surpreendente, busca-se trabalhar a “tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo”. (RICARDO PIGLIA, 2004, p. 91). No capítulo seguinte intitulado, *Novas teses sobre o conto*, Piglia chega à conclusão de que o conto sempre irá se encerrar com uma ambiguidade, seja com um efeito de clausura, seja com uma inevitável surpresa, sua conclusão se baseia nas leituras de muitos contos, entre eles os escritos por Borges. A conceituação de Piglia, mesmo sendo a respeito dos contos clássicos, a exemplo, os desenvolvidos por Poe e Quiroga, é aplicável à narrativa de *Coisas*, uma vez que temos o desenrolar de duas histórias.

Vejam como se desenvolve a ideia de Piglia no conto analisado. O conto narra em primeiro plano a história 1 (o relato de moradores sobre uma cidade na qual os objetos desaparecem como se nunca tivessem existido) e constrói em segredo a história 2 (os homens haviam sido postos no lugar das coisas). Saramago cifra a história 2 nos espaços da história 1. Todavia, por ser uma narrativa moderna, o enredo não cifra completamente tudo, temos algumas partes do mistério exposto com naturalidade, o narrador vai oferecendo uma história secreta com fatos de uma história visível, até mesmo previsível, não deixando, contudo, o conto ter um fim esquivo. Esse é um dos principais fatores que prende o leitor do conto *Coisas*, as pistas deixadas na narrativa vão deixando claro que se trata de uma reificação humana, que existe um demasiado controle do governo sobre aquela sociedade e que o final possivelmente será a rebelião desses *Objetos quase* contra os homens, cujo final será calamitoso. No entanto, somos surpreendidos com a forma que o final é construído e com as indagações que ficam, não garantindo uma única interpretação conclusiva para o conto.

### **O discurso fantástico na escrita Saramaguiana: o caso *Coisas***

Conhecido principalmente como romancista, José Saramago é ovacionado no cenário literário nacional e internacional por leitores e críticos. O livro *Objecto quase* (1994), publicado em 1978, é composto por seis contos (*Cadeira*, *Embargo*, *Refluxo*, *Coisas*, *Centauro* e *Desforra*). Como nosso objetivo é analisar o conto *Coisas*, não nos atentaremos aos demais contos da obra, uma vez que seria necessária uma pesquisa mais ampla.

As obras escritas por Saramago dificilmente irão se enquadrar em uma única categoria de classificação. Existem aqueles que defendem seus textos pertencendo ao realismo maravilhoso, ao fantástico, ao neorealismo etc. É fato que como todo escritor, Saramago teve diferentes momentos de escritas. Se a obra *Memorial do convento* (2013) é comumente reconhecida como romance histórico, não se pode negar o realismo maravilhoso presente na atmosfera exótica que envolve a personagem central denominada Blimunda. Situação igual se aplica a outras obras, como em *O homem duplicado* (2002) com suas passagens por uma cidade moderna e permeada de insólito.

O conto *Coisas* trata sobre um funcionário público que é solteiro e vive sozinho em um apartamento (algo muito apropriado para uma narrativa fantástica. Já que a solidão reforça o caráter sombrio de presenças insólitas e contribui para o descrédito da situação vivenciada pela protagonista). Seu apartamento localiza-se em uma cidade cujos objetos (de todos os tipos, incluindo o apartamento) começam a desaparecer misteriosamente, as pessoas que vivem nesse local são divididas em castas (hierarquia demarcada por letras em ordem alfabética) e algumas confiam firmemente no governo e na solução que ele dará ao problema que assola o local.

A história começa descrevendo o “incidente com a porta” que ocorreu com a nossa personagem central. Ao entrar no prédio em que trabalha e passar por uns dos setores, acaba por machucar a mão em uma porta. O funcionário se direciona para a enfermaria e recebe um tratamento rápido e avançado, aplica um líquido incolor de secagem rápida que toma a cor da pele. Já temos nessa parte uma pista do tempo da narrativa, ela se passa em uma época futurística, visto que além do fato de não usar curativos tradicionais, notamos em outros períodos um avanço científico, por exemplo, como na área da saúde, cujo tratamento foge do convencional:

“a película biológica era impermeável à água: actuava como uma outra pele regeneradora dos tecidos orgânicos e, tal como a pele, respirava. Um homem gravemente queimado não morreria se fosse possível cobri-lo logo com o líquido biológico (...). (SARAMAGO, 1994, p.79).

Temos, pois um simples relato de uma personagem que se machucou em uma porta e foi atendido sem grandes alardes. Entretanto, o caso seria banal se não ocorresse o seguinte diálogo:

O médico observou-o imediatamente, mas não fez diagnóstico. (...) Estou a aplicar injeções de hora a hora. Por enquanto, não noto diferença. E está na altura de outra injeção. Preparou a seringa, aspirou para dentro dela o conteúdo duma grande ampola e espetou rapidamente a agulha no sofá. — E se não ficar bom? — perguntou o funcionário. — O médico dirá. Este é o tratamento específico. Quando não resulta, caso perdido, volta para a fábrica. (SARAMAGO, 1994, p.68-69).

Ao lermos esse diálogo notamos algo incomum: o tratamento dado ao sofá. Por apresentar “defeito” de fábrica, o móvel é levado para enfermaria como se fosse um ser humano. No decorrer da narrativa presenciemos ações semelhantes feitas a outros tipos de objetos. O que nos surpreende é que os defeitos incomuns apresentados e o modo como eles são resolvidos não assustam os personagens e estes veem as coisas como algo natural. Com estes períodos podemos presenciar o discurso do realismo maravilhoso. Sobre esse tipo de discurso David Roas em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, explica que:

O “realismo maravilhoso” propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. (...) O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. (ROAS, 2014, p.36).

Mesmo que a tipologia realismo maravilhoso seja aplicada a obras latino-americanas, seria simplório não permitir afirmar a presença desse, escolhendo apenas um critério de fator extra textual. A colocação de Roas (2014) é aplicável ao conto, uma vez que, a narrativa contagia o leitor com um tom de familiaridade, a cidade, as pessoas, a rotina, tudo é como conhecemos e aceitamos como real e normal. O insólito é inserido como algo possível naquele contexto, no mundo criado pela e para a narrativa. A cidade criada no conto não é completamente diferente da nossa, o diferencial é que o “anormal” nos aparece como parte daquela realidade. O que reforça a presença do discurso do realismo maravilhoso é a falta de espanto do narrador e dos personagens diante dos fatos assombrosos que acontecem. É o que ocorre no período abaixo:

À distância, o funcionário viu o marco postal onde deveria meter a carta. Pensou: « Não posso esquecer-me outra vez.» Um grande caminhão coberto virou a esquina próxima, passou por ele. (...) O caminhão acabou de passar. O marco postal desaparecera. O funcionário supôs que se tinha desorientado. (...) Olhou em redor, surpreendido, mas também surpreendido por não se sentir assustado. Apenas uma inquietação vaga, talvez nervosismo, como quem está diante de um problema de raciocínio cuja solução por pouco escapa. Não havia qualquer marco postal nem vestígio dele. (SARAMAGO, 1994, p.74).

O funcionário mesmo afirma com sua reflexão que não se assustara com o fenômeno, que tal situação poderia ser resolvida com um correto raciocínio lógico, como a busca de uma solução por meio de um cálculo matemático. Na cena seguinte, ele é abordado por uma senhora que procura o marco, ela age da mesma maneira, segue adiante sem preocupação, apenas irritada por ter de ir atrás de outro para postar sua correspondência.

E se quisermos analisar o conto pelas características de um discurso fantástico contemporâneo, seria aplicável? A resposta é sim. Basta lembrarmos de como funciona o seu processo e serão visíveis seus recursos na narrativa. Para Roas (2014, p.67), “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade (...)”. Essa anormalidade como forma de questionar esse mundo que temos como realidade ocorre no período abaixo:

(...) Arrumou o prato e a frigideira, e quando se dispunha a colocar o copo ao lado dos outros dois que tinha, notou um espaço vazio no armário. Ao princípio não conseguiu recordar-se do que ali estivera antes. Ficou de boca aberta, com o copo na mão, a procurar na memória, a tentar perceber. Era isso: o jarro grande, de que raramente se servia. Pousou devagar o copo ao lado dos outros, fechou a porta do armário. (...) Procurou-o por toda a cozinha, movendo os objetos com maior cuidado, olhando-os fixamente, um por um, até aceitar três evidências: o jarro não estava onde o deixara, não estava na cozinha, não estava em parte alguma da casa. Logo, desaparecera. (SARAMAGO, 1994, p.79).

A personagem vivencia uma realidade incompreensível para o seu raciocínio, nenhum esquema racional explica o que ocorreu em seu apartamento. A definição de Roas (2014), sobre o fantástico contemporâneo vai ao encontro do que ocorre na narrativa aqui estudada. Não é produzir incerteza perante o real, mas tensão, já que a

ideia de real não é mais natural ou certa, a incerteza é colocada em relação ao mundo. Essa incerteza diante do real deixa apenas a dúvida para a personagem e para o leitor sobre o que é real e irreal, fica apenas a interrogação: O que justificaria os desaparecimentos desses objetos?

Contudo, se não quisermos classificar o conto nem como realismo maravilhoso e nem como fantástico, não podemos afastá-lo da presença desses. Acontecimentos inexplicáveis (sumiço dos objetos, a película curativa que ganha vida), a ambientação (a maior parte da história acontece à noite e os objetos apenas desaparecem nesse horário), descrição minuciosa dos objetos e espaços. Todos esses referenciais se realizam pelo discurso fantástico.

### **Questões suscitadas pela leitura**

A palavra chave do conto é reificação, ou seja, a transformação do trabalhador em mercadoria. O trabalhador passa por um processo de coisificação, sendo visto como uma coisa, como parte de sua produção. Esse processo é um reflexo do fato de que tudo no mundo moderno tem se tornado mercadoria: valores, status e sentimentos são agora produtos comercializáveis. Lukács, em sua obra *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista* (2003) conceitua o processo de reificação como um dos resultados dos problemas fundamentais do caráter fetichista da mercadoria. O problema intensifica-se à medida que a reificação vivenciada pelo trabalhador no seu ofício começa a se disseminar em todas as esferas da vida social. Segundo Lukács:

Com a moderna análise “psicológica” do processo de trabalho (sistema de Taylor), essa mecanização racional penetra até na “alma” do trabalhador: inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e reconduzidas ao conceito calculador. (LUKÁCS, 2003, p. 201-202).

Assim a vida passa a ser racionalizada para se adequar as ações objetivas da sociedade. Os sujeitos são inseridos em um individualismo manipulado pelo capitalismo. O que temos são espectadores passivos diante das ações repressoras dessa sociedade moderna. Esse é o ambiente social que incide na cidade do conto Coisas, como vemos nesse excerto:

Agora é preciso reconstruir tudo. E uma mulher disse: — Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas. (SARAMAGO, 1994, p.103).

O funcionário do serviço de requisições especiais (sre), personagem sem nome próprio na história é identificado, assim como os demais personagens, pelo cargo/função que desempenha no trabalho. Ou seja, só é reconhecido como cidadão se for um ser que produz e consome. No livro esses cidadãos são chamados de utentes, isto é, aqueles que possuem ou desfrutam de alguma coisa pelo direito de uso. A anestesia do homem contemporâneo diante do absurdo existencial é frequente no conto:

A regularidade do seu cotidiano fora afectada pelos acontecimentos, sobretudo pelo desaparecimento do marco postal, que o fizera perder algum tempo. Em geral, tinha tempo de ler o jornal todo, preparar um jantar simples e instalar-se em frente do televisor, a ouvir as notícias e a comer. Depois levava para a cozinha o prato, o copo e o talher, e regressava à cadeira confortável onde se deixava ficar, ora olhando ora dormitando, até ao fim da emissão. Perguntou a si mesmo como faria hoje, e não pensou em procurar resposta”. (SARAMAGO, 1998, p. 39, grifo nosso).

Anula-se a existência em função de uma sociedade focada no trabalho maquinal. Ele se vê como uma engrenagem defeituosa que pode atrapalhar todo o processo maquinário. “Como consequência do processo de racionalização do trabalho, as propriedades e particularidades humanas do trabalhador aparecem cada vez mais como simples fontes do erro (...) e a cujas leis ele deve se submeter”. (LUKÁCS, 2003, p. 203). Com isso, o trabalhador toma uma postura de automatização e passividade, como se ele fosse também uma máquina.

Em toda a história do conto a personagem central se vê como parte do sistema e anula suas vontades. Quando mostra o seu único desejo (alcatifar a casa), rapidamente coloca isso não como uma conquista individual, mas como um desejo que só poderá ser conquistado se conseguir ser parte maior do sistema do qual faz parte. Isso é efeito da estratificação social ilustrada na história. As pessoas são divididas em castas, essas castas não são totalmente herméticas como algumas que conhecemos em que ninguém entra ou sai de sua denominação (hindus), pois o indivíduo pode acender socialmente a depender do governo. Passando da classe H para a classe C, como é o desejo da

personagem central que acredita nessa possibilidade. “Abriu a mão, viu o seu H, imaginou um C no lugar dele, saboreou a visão do enxerto de nova pele que lhe fariam”. (SARAMAGO, 1994, p.80). Além do processo de reificação das pessoas, encontramos também a alienação, uma vez que se perde a identidade, a manipulação deste ser torna-se fácil:

As pessoas pareciam caminhar ao acaso, sem destino, limitavam-se a estender os braços e a mostrar a mão direita. Visto de cima, naquele silêncio, o espectáculo daria vontade de rir: os braços subiam e desciam, as mãos, brancas, com as manchas verdes das letras, faziam um aceno rápido e logo caíam, para alguns passos adiante se repetir todo o movimento. Eram como doentes de ideia fixa na alameda de um manicómio. (SARAMAGO, 1994, p.92).

Por mais que seja nítida a manipulação (o uso das próprias pessoas pelo governo para monitorar os grupos subversivos e a censura das mídias para não se divulgar os casos de mortes), as pessoas acreditam que a solução será dada por esse governo ditador e que logo a situação se estabilizará. Eles não veem que o problema pelo qual estão passando, sumiço dos objetos, utensílios, máquinas e instalações (por abreviatura, *oumis*) são resultados das medidas impostas por essa governança que objetifica as pessoas.

A solução elaborada pelos governantes é o bombardeamento de parte da cidade, uma saída militar. O que eles não esperavam era a contra ação dos humanos que haviam cansado de serem transformados em objetos (*oumis*). A humanização do ser humano é inserida através do insólito na narrativa.

O homem e a mulher nus arrastaram o corpo para o interior do bosque. Outros homens e outras mulheres, também despidos, apareceram e rodearam o cadáver. Quando se afastaram, o corpo continuava estendido no chão, também completamente nu. Nem sequer os anéis, se os tivera. Nem sequer a ligadura Da ferida das costas da mão, correu um pouco de sangue, que logo estancou e começou a secar. (SARAMAGO, 1998, p. 53).

O retorno ao orgânico se dá pela morte. Esses humanos encontram a vida através da negação do material. O plano subversivo é descoberto pelo funcionário do serviço de requisições especiais (*ser*), nosso protagonista. Ao direccionar-se para um morro afastado da cidade, buscando assistir o bombardeamento com uma visão melhor dos fatos, acaba

por ver os agentes transgressores do estado, pessoas nuas e que não carregavam as marcas de status nas mãos, imediatamente (como bom civil alienado que é) tenta denunciar aos demais civis que estavam nas proximidades, contudo ele é impedido por esses agentes, sendo morto, despido e escondido no interior do bosque:

Por entre os ramos, via a gente da cidade que se aproximava rapidamente. Talvez estivessem já ao alcance da voz. Gritou: — Acudam! Há aqui oumis! O homem e a mulher voltaram-se de um salto e correram para ele. Ninguém mais o ouvira e não houve tempo para um segundo apelo. Sentiu as mãos do homem em volta do pescoço, e as mãos da mulher sobre a boca, apertando. E antes ainda tivera tempo de ver (como já sabia) que as mãos que o iam matar não tinham qualquer letra, eram lisas, sem mais nada que a pureza natural da pele. (SARAMAGO, 1994, p.102).

A cidade é retomada pelos oumis, ou melhor, pelas pessoas que ainda mantinham suas individualidades e humanidade. Eles fazem surgir uma nova sociedade em que antes eram apenas objetos, as pessoas tomam suas verdadeiras formas, a multidão se multiplica e com o nascer do sol, Saramago alegoricamente mostra que o recomeço é possível a cada dia.

### **Considerações finais**

Foi possível observar que, o gênero conto não é uma produção inferior aos outros gêneros. Trata-se de uma produção textual que possibilita ao escritor desenvolver histórias em uma forma que prende o leitor, não por ser apenas um gênero “curto” como entendido em teorizações anteriores, e sim por ser um espaço em que o contista procura delimitar seu foco com uma problemática cuja solução deve alcançar uma criatividade digna ao clímax.

Comprovou-se também que o conto *Coisas* está permeado do discurso fantástico, haja vista não sendo a classificação do conto em um gênero o mais relevante, dado que as interpretações que o conto possibilita por meio do discurso fantástico garantem discussões frutíferas. Dentro da ficção, são trabalhados aspectos como a tirania, o poder social do povo, a reificação dos seres humanos e a consequente antropomorfização dos objetos. Com a inserção do discurso fantástico, o escritor amplia o referencial de leitura e abre um leque de sentidos implícitos em um conto que problematiza a vida do homem em sociedade, inclusive na contemporaneidade.

## Referências

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento; Revisão Karina Jannini. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALHÃES JUNIOR, R. *A arte do conto*. Rio, Edições Bloch, 1972.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiario*, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod\\_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf)> .Acesso em: 10 Jun. 2017.

ROAS, David (Org.). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SARAMAGO, José. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 2013.