

LITERATURA FANTÁSTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Maria Cristina BATALHA

Professora do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: cbatalh@gmail.com

Resumo

O objetivo do artigo é o de repensar algumas vertentes teóricas da literatura fantástica, elaboradas tanto pelos críticos como por autores que se dedicaram ao gênero. Procuramos mostrar essas diferentes variantes teóricas e apontar as divergências relativas aos conceitos a ela vinculados, tais como imaginação, fantasia e sobrenatureza. A diversidade reside não apenas na interpretação que deles se fizeram ao longo do tempo e em diferentes espaços geográficos, como também nas diversas traduções atribuídas ao gênero em seu nascedouro.

Palavras-Chave:

modelos teóricos; sobrenatural; imaginação; fantasia

*O mundo real tem seus limites, o mundo imaginário é infinito*¹.

(ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*)

Contadores de histórias de todas as culturas e de todos os tempos inventaram diferentes motivos, temas e figuras para maravilhar ou aterrorizar seus ouvintes. Até o século XVIII, isto acontecia em meio a um quadro simbólico claro: havia uma nítida separação entre as formas da Natureza e as formas da Sobrenatureza, ambas situadas no imaginário, fora, portanto, do modelo do *alagon*, ou seja, aquilo que “é estranho à linguagem”, segundo os pitagóricos. Por outro lado, sabemos que a inspiração sobrenaturalista é indissociável da história das mentalidades, assim como das condições da produção artística. O próprio equilíbrio do indivíduo – como o da sociedade em geral – exige, sob pena de gerar uma psicose, que o contrato harmonioso com a parte mais arcaica do homem, cuja origem se confunde com a origem da própria espécie, não seja rompido. (CHELEBOURG, 2006, p 12) Isto quer dizer que a adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia está intrinsecamente vinculada às manifestações estéticas. A história do fantasma em busca de sepultura, contada por Plínio como se fosse real, a do soldado lobisomem que está em *Satíricon*, de Petrónio, ou as múltiplas metamorfoses imaginadas por Apolônio em *O asno de ouro* são algumas das inúmeras manifestações da literatura maravilhosa na Antiguidade. Como afirma Christian Chelebourg:

Se pode variar em suas formas, o sobrenatural é percebido como tal em todos os tempos e em todos os lugares. Dito de outra maneira, um fenômeno não poderia ser considerado natural em um lugar e sobrenatural em outro (...) Acreditar nele ou não, tal é a alternativa diante da qual cada um se acha colocado quando acontece a irrupção do impossível. Essa alternativa é temerosa para o sobrenatural, pois dela depende a razão de sua própria existência. (CHELEBOURG, 2006, p 10)

Ora, aquilo que vale para os mitos vale também para tudo o que tem a ver com o impossível. Ou seja, a crença no sobrenatural repousa na adesão ao discurso de uma autoridade; ela procede de uma abdicação das experiências empíricas diante da força de convicção que se depreende de uma proposição. E, como lembra Christian Chelebourg, “se o homem tende a se definir por sua adesão ao sobrenatural, é que, sem dúvida, esta oferece a medida exata da potência de sua razão; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade” (CHELEBOURG, 2006, p 13).

As pegadas da passagem de uma emoção ou de um sentimento que podem, em seguida, concretizar-se em um gênero são reconhecíveis através dos diversos espaços geográficos e temporais nos quais o termo “fantástico” é em-

¹ “Le monde réel a ses bornes, le monde imaginaire est infini”. Todas as traduções de textos de originais em francês são de minha responsabilidade.

pregado. Etimologicamente, a raiz da palavra surge muito cedo no Ocidente, com Platão. O filósofo atrela aquilo que será posteriormente percebido como “fantástico” a um conjunto de comparações e de metáforas que se remetem ao reflexo e aos ícones, tentando captar o núcleo central da imagem e da imaginação. É por este viés que ele aborda as relações entre “real” e “simbólico”. Para Platão, o problema da adequação do real ao simbólico resume-se a compreender se todas as coisas têm uma forma, se tudo é o reflexo terrestre de uma “ideia” situada no mundo supralunar. Platão situa a imagem ora como reflexo de um objeto existente, ora como uma produção imaginária, ou ainda como o efeito de uma aberração, de origem desconhecida. Estamos diante um “impossível de ser pensado e entretanto posto diante de nossos olhos” (BOZZETTO, 2005, p. 8).

Aristóteles prossegue nessa reflexão, mas envereda por um outro caminho, evocando figuras como os mortos-vivos e fantasmas; com isso, ele faz migrar o tema do ponto de vista intelectual para o emocional e o prazer que experimentamos diante da imagem do feio e do inominável: “Porque experimentamos prazer em contemplar as imagens mais exatas de coisas cuja visão nos é penosa na realidade?” (ARISTÓTELES *apud* BOZZETTO, 2005, p. 9).

Em grego, *phantasia* significa imaginário. O adjetivo segue os passos do substantivo até o século XIV, e “fantástico” surge com um sentido que lhe fora atribuído na época clássica, ou seja, com o sentido de *phantasia*. Entretanto, por volta do século XVII, como podemos conferir através dos versos de Scarron: “Senhor Enéas, cuidado/Diz a Sybilla; esses insensatos/São corpos fantásticos e vãos/Que não podem ser desmembrados...”² (*Le Virgile travesti*, 1659). Como se percebe, ocorre aqui um deslocamento de sentido, passando então a palavra a designar “louco”, “insensato”.

Segundo Roger Bozzetto, aí está o embrião do pensamento que nos levará à reflexão sobre o “efeito de fantástico” na literatura e nas outras manifestações artísticas, isto é, o “inominável e entretanto posto aí” (BOZZETTO, 2005, p. 10).

Uma das dificuldades para a compreensão do termo “fantástico” provém das diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII, que atribuíam a ele sentidos diversos, bem como as diferentes traduções que tiveram nas línguas europeias as palavras e conceitos a ele correlacionados. Em francês, italiano e espanhol, por exemplo, o termo “fantasia”, corresponde de modo geral ao sentido alemão, hegeliano e romântico, que designa a faculdade mais alta e criativa. Paralelamente, “imaginação” – do alemão *Einbildungskraft* – remete à faculdade de menor entidade, ou seja, aquela que desenvolve uma atividade puramente combinatória. Ora, em inglês, dá-se exatamente o contrário, e a designação dos dois termos se inverte, contribuindo para a dificuldade de sua conceituação, uma vez que este poderia recobrir qualquer nova acepção que estivesse em relação com o imaginário. (CESERANI, 1999, p. 15-6)

² “Monsieur Enéas, prenez garde/Dit la Sybille; ces vilains/Sont corps fantastiques et vains/ Qui découpés ne peuvent être...”

Modernamente, a palavra nasce, com efeito, de uma dupla traição: Walter Scott, ao criticar a coletânea de contos de Hoffmann, classifica de “fantástico” o que seria na verdade “fantasia” em alemão; por sua vez, o tradutor francês Dufauconpret traduz, do Prefácio de Scott, do inglês *fantastic mode of writing* por *genre fantastique*, gerando a controvérsia que se conhece. (BOZZETTO, 2007, p. 14) Na verdade, aquilo que Scott descreve criticamente como absurdo, inverossímil, o francês Jean-Jacques Ampère, tradutor e introdutor de E.T.A. Hoffmann na França, aponta como as marcas originais de um novo gênero que, graças a um modismo, invade rapidamente o campo da edição e tudo passa a ser adjetivado como “fantástico”. Na França, por volta de 1830, quando os românticos se apropriam do termo tentando desvinculá-lo da tradição gótica, eles o reinvestem com um sentido radicalmente novo, ao mesmo tempo em que o substantivizam: a partir desta época, para os românticos franceses, “o fantástico” estará definitivamente associado ao nome de E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador deste tipo de narrativa literária. Walter Scott, defensor do “maravilhoso histórico”, do qual lançava mão habitualmente em seus romances, não hesita em atacar a nova modalidade qualificando-a como “um gênero de composição que poderíamos chamar de Fantástico, onde a imaginação abandona-se à irregularidade de seus caprichos, e a quaisquer combinações de cenas das mais esquisitas e burlescas” (*Revue de Paris*, 12/04/1829, apud STEINMETZ, 1997, p. 5). O comentário revela o descrédito de um gênero que coloca em xeque o critério da verosimilhança, associando-o a uma literatura de baixa qualidade.

A percepção de uma modalidade literária específica suscitou o interesse de críticos que tentaram defini-la; da mesma forma, muitos escritores que a praticaram também teceram comentários a respeito, no intuito de compreender aquilo que faziam, aventurando-se em um exercício teórico e classificatório. É apenas no final do século XVIII, que Charles Nodier (1780-1844) o transforma em gênero literário, escrevendo o célebre artigo “Du fantastique en littérature” (1830).

Charles Nodier refere-se ao fantástico como pertinente às obras de Homero e às do maravilhoso cristão da Idade Média, rechaçadas, respectivamente, pela era dos filósofos e pela sabedoria prosaica dos clássicos. Para Nodier, o fantástico torna-se a expressão do refúgio contra a desilusão provocada pela dura realidade do mundo, e o termo abarca todas as áreas da imaginação poética. (NODIER, 1957, p. 64) O que evidencia é que, em seu nascedouro, o fantástico era tomado em seu sentido amplo, ou seja, era percebido como sinônimo de maravilhoso ou como qualquer manifestação do sobrenatural na ficção. E, assim como para Nodier, também Gérard de Nerval proclama que “na literatura, nós [escritores] visamos o fantástico” (NERVAL, 1976, p. 330-331), ou seja, a palavra é extensiva a qualquer manifestação da imaginação criadora e libertadora. Por este fio de raciocínio, o epíteto “fantástico” poderia ser utilizado para designar a própria literatura em seu sentido global, independentemente de qualquer categoria relativa aos gêneros.

No prefácio a *Histoire d'Helène Gillet* (1832), Charles Nodier considera os três tipos de fantástico que para ele são: as “falsas histórias”, “cujo charme resulta da dupla credibilidade do leitor e do ouvinte” – Perrault, por exemplo -; as “verdadeiras”, que relatam “um fato tido como materialmente impossível e que, no entanto, ocorreu sob a vista e o conhecimento de todos”; e enfim as “histórias vagas” que deixam “a alma em suspenso por uma dúvida sonhadora e melancólica” (NODIER, 1961, p. 330). Pode-se perceber que Nodier não consegue ainda cernir o efeito do fantástico, mas que ele já acena para a sensação de incompletude e de ambiguidade que são pertinentes ao gênero e que ele traduz pela impressão de “sonho” e de “melancolia” que algumas obras suscitam no leitor.

Em seu ensaio “Du fantastique en littérature” (1957), Charles Nodier afirma que a literatura se resumiu durante muito tempo à expressão inocente da sensação e, quando este tipo de impressão foi modificada por força do desgaste, o pensamento se elevou do “conhecido para o desconhecido” (NODIER, 1857, p. 79-80). Diz ele:

Destas três operações sucessivas, a da inteligência inexplicável que havia fundado o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que havia adivinhado o mundo espiritual, a da imaginação que havia criado o mundo fantástico, recompôs-se o vasto império do pensamento humano.³ (NODIER, 1957, p. 81)

Nodier não insistia muito na separação entre realidade e ficção. Tanto assim que seus escritos históricos – *Souvenirs historiques* – merecem mais o epíteto de obra de imaginação do que de trabalho de precisão historiográfica. Contador de histórias, Charles Nodier seria, segundo Sainte-Beuve, uma mistura de Gabriel Naudé e de Jacques Gazotte, e o representante francês de Byron, Lewis e Hoffmann. (SAINTE-BEUVE in NODIER, 1957, p. 17)

Também Théophile Gautier, em artigo de 1836, faz menção à diferença que marca este tipo de literatura que apresenta um maravilhoso “que tem sempre um pé no real”, em contraponto a um maravilhoso inconsistente e feérico. Para Gautier, “é necessário, na fantasia mais louca e mais desregrada, um aparelho de razão, um pretexto qualquer, um plano, caracteres e uma conduta” (GAUTIER, 1836, apud CASTEX, 1951, p. 87-8. Ao comentar *Le diable amoureux*, de Jacques Gazotte, Pierre Castex chama a atenção para a novidade presente neste texto, que introduz enigmas na trama sem que o narrador se preocupe em decifrá-los. A presença de duas ordens coexistentes na narrativa fantástica, característica fundamental que a distingue do maravilhoso e do mistério, não passou despercebida pelo crítico:

³ “De ces trois opérations successives, celle de l’intelligence inexplicable qui avait fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avait deviné le monde spirituel, celle de l’imagination qui avait créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine”.

Para cada um desses incidentes, Gazotte propõe uma explicação humana e reserva a possibilidade de uma explicação sobrenatural. Ele fica desse modo a meio caminho entre o relato feérico, que fere a verossimilhança, e o relato realista, que afasta o mistério; ou melhor, ele concilia, por sua engenhosidade, duas formas opostas de imaginação e dá existência literária a esse gênero misto, destinado ao sucesso, e que, com o romantismo, terá o nome de gênero fantástico⁴. (CASTEX, 1951, p. 35)

Marmotel, renomado escritor e crítico francês do século XVIII, no artigo “Fiction” que redigiu para a *Encyclopédia*, estabeleceu uma hierarquia entre quatro “gêneros” artísticos que ele estudava tanto na literatura quanto nas artes plásticas: o perfeito, o exagerado, o monstruoso e o fantástico. Segundo essa escala, cuja graduação dependia da sua relação com a verdade, o maravilhoso épico, essencialmente taxado de desmesura, corresponde ao “gênero exagerado”. O monstruoso qualifica o recurso à teratologia e à composição de quimeras. Esses dois níveis, respectivamente dedicados à representação dos deuses e a dos monstros, não estavam isentos da censura por parte do autor, mas eles podiam conservar uma parte de nobreza, desde que soubessem manter uma certa verossimilhança, notadamente naquilo que dizia respeito às proporções e à harmonia. Por isso, quando Marmotel se refere ao gravurista Jacques Callot e suas figuras grotescas, ele argumenta:

O grotesco de Calot (sic) não é aquilo que entendemos por gênero fantástico. Esse grande mestre, ao mesmo tempo em que nos dava modelos de desenho de uma delicadeza, de uma correção, de uma elegância admirável, permitia-se, fosse com o natural ou com o monstruoso, inventar formas bizarras, porém regulares. Seus demônios pertencem à verossimilhança popular e seus anões são da ordem do possível. Ele é o Scarron do desenho⁵. (MARMOTEL In CHELEBOURG, 2006, p. 30)

Em contrapartida, o último gênero apontado por Marmotel, o fantástico, foi julgado sem nenhuma concessão pelo autor:

Para passar do monstruoso ao fantástico, a loucura da imaginação ou, se quisermos, o desvario do gênio, este só precisa ultrapassar a barreira da conveniência. O primeiro foi a mistura de espécies vizinhas; o segundo é a mistura dos gêne-

⁴ “Pour chacun de ces incidents, Gazotte propose une explication humaine et réserve la possibilité d’une explication surnaturelle. Il se tient ainsi à mi-chemin entre le récit féérique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité deux formes opposées d’imagination et donne une existence littéraire à ce genre mixte, appelé à une grande fortune, qui prendra, avec le romantisme, le nom de genre fantastique”.

⁵ “Le grotesque de Calot n’est pas ce que nous avons entendu par le genre fantastique. Ce grand maître, en même tems qu’il donnoit des modeles de dessein d’une délicatesse, d’une correction, d’une élégance admirable, se jouoit ou dans le naturel ou dans le monstrueux à inventer des figures bizarres, mais régulières. Ses démons sont dans la vraisemblance populaire, & ses nains dans l’ordre des possibles. C’est le Scarron du dessein”.

ros mais distantes entre si e das formas mais díspares, sem progressão, sem proporção, sem nuances⁶. (MARMOTEL, in CHELEBOURG, 2006, p. 30)

H. Ph. Lovecraft fala de “literatura de medo cósmico” (1991, p. 1066) ou de “literatura de horror sobrenatural” (p. 1067). Como explicita o autor, isto nada tem a ver com os relatos que situam o medo na realidade natural:

O conto fantástico verdadeiro tem alguma coisa a mais que um assassinato misterioso, esqueletos ensanguentados, ou uma forma envolta numa mortalha arrastando correntes conforme a regra. Uma certa atmosfera de inquietação, um terror inexplicável de forças desconhecidas vindas do além devem estar presentes; e é necessário que haja a sugestão, com a seriedade e a ameaça impressionante que o tema exigem, da mais terrível ideia para o espírito humano – uma interrupção ou uma falência perniciosa e precisa dessas leis imutáveis da Natureza, que são nossa única salvaguarda contra o assalto do caos e dos demônios do espaço insondável⁷. (LOVECRAFT, 1991, p. 1067)

O que se depreende da descrição de Lovecraft é que o autor tem a percepção de que o relato fantástico tem a capacidade de promover a reatualização de medos arcaicos e de favorecer a confrontação com lugares, figuras ou qualquer outra “coisa” que escapa ao nosso entendimento como espaço “natural” de segurança; daí a angústia que suscita. Esse efeito de fantástico é evocado pelo teórico Roger Bozzetto que o explicita assim:

Os efeitos de fantástico provêm daquilo que fora exposto como proposição mínima, a saber a sugestão do afloramento no mundo cotidiano de um inenunciável dos quais um dos efeitos é frequentemente, para o leitor ou para o espectador, uma sensação de falta ou de excesso, que gera um mal-estar, terror ou horror, por intermédio de uma infração, uma subversão dos códigos culturais, ao mesmo tempo em que proporciona um obscuro prazer⁸. (BOZZETTO, 2001, p. 47)

⁶ “Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l’imagination, ou, si l’on veut, la débauche du génie n’a que la barrière des convenances à franchir. Le premier étoit le mélange des espèces voisines ; le second est l’assemblage des genres les plus éloignés & des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions, & sans nuances”.

⁷ “Le véritable conte fantastique a quelque chose de plus qu’un meurtre mystérieux, des ossements sanglants, ou une forme drapée d’un linceul secouant ses chaînes selon les règles. Une certaine atmosphère haletante, une terreur inexplicquée de forces inconnues venues d’ailleurs doivent s’imposer ; et il faut que soit suggérée, avec le sérieux et la menace impressionnante qui conviennent au sujet, la plus terrible idée de l’esprit humain – une interruption ou une déroutte perniciuse et précise de ces lois immuables de la Nature qui sont notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons de l’espace insondé”.

⁸ “Les effets de fantastique relèvent de ce qui avait été posé comme proposition minimale, à savoir : la suggestion de l’effleurement dans le monde du quotidien d’un inenunciável dont l’un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque ou d’excès, engendrant malaise, terreur ou horreur, par le biais d’une infraction, de subversion des codes culturels, tout en procurant un obscur plaisir”.

Segundo Stephen King (1997), existem dois tipos de efeitos fantásticos: ou o “monstro está atrás da porta” e somos tomados pela angústia que vem da incapacidade de determinação de uma coisa que nos escapa, ou então o “monstro abriu a porta” e, neste caso, ficamos paralisados pelo terror que ele representa pelo excesso dessa “presença”. Nos dois exemplos, temos a suposição ou a presentificação de uma “coisa” inominável e é essa também a origem da palavra, já que “monstro” e “mostrar” têm a mesma raiz. O monstro dá forma ao aparecimento do impossível, ilustrando assim a precariedade da ordem e da norma que dão fundamento a nossa concepção de realidade. Lembramos aqui que o vocabulário que nos remete às “aparições” faz referência ao sentido da visão: fantasma vem de *phainò*, “eu apareço”; *phastasma*, “vision, apparition”; *spectro* deriva de *specere*, “olhar”, via *spectrum*.

A noção de “monstração” evocada por Stephen King foi desenvolvida pelo crítico Denis Mellier, em *L'Écriture et l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur* (2000). Nesse ensaio, ele sugere que os textos modernos estão mais voltados para a “monstração” do sentimento de espanto, efeito cujo primeiro exemplo seria sem dúvida *Le Horla*, de Maupassant (1887). Da mesma maneira, Mellier destaca que os romances góticos estão estreitamente ligados à “monstração”.

Nas análises que faz sobre os relatos de Nathaniel Hawthorne, em *The Philosophy of Composition (A Arte do conto)* (1994), Edgar Allan Poe aponta como uma das características mais importantes dessa forma de narrativa curta o “efeito único”, que provoca a “sideração” no leitor. É essa “lei” obrigatória para o conto, que ele aprecia em Hawthorne, que o próprio Poe coloca em prática em algumas de suas próprias narrativas curtas. No caso de *Ligeia*, trata-se também da própria temática do conto, remetendo à morte aparente sob o efeito de um choque emocional intenso. Portanto, aqui temos um caso de fascinação/sideração, ligada à morte, que envolve o leitor no mesmo ciclo infernal que o narrador escritor: o narrador insiste em sua memória lacunar e sua confusão de espírito com relação ao fato ocorrido, do qual ele se sente prisioneiro por causa da visão “siderante” que os olhos da enigmática amada exercem sobre ele. No que diz respeito ao fantástico mais moderno – e sabemos que Poe é um dos seus precursores –, três tipos de efeito que o texto literário provoca são normalmente apontados por vários críticos: “fantástico de ambiguidade”, a “monstração” do horror e uma “sideração” diante do impensável.

Outro célebre praticante do gênero, Horace Walpole, justifica o sobrenaturalismo de sua obra por uma reação estética contra o realismo ambiente, ou mais precisamente como uma síntese da tradição e da modernidade. No segundo Prefácio ao *Castelo de Otranto* (1764), romance inaugural de um gênero novo – o romance gótico –, este atenta para a necessidade de criar um vínculo entre o maravilhoso dos contos antigos e as exigências do romance moderno. Neste sentido, comenta F. Lecassin, na Introdução a uma edição francesa de *O castelo de Otranto*:

O autor das páginas que se seguem acreditou ser possível conciliar essas duas maneiras. Ele quis deixar à fantasia criadora a plena e total liberdade para aventurar-se no domínio infinito da imaginação e trazer assim situações mais interessantes; mas ele também desejou conduzir os atores de seu drama segundo as regras da verossimilhança; em suma, fazê-los pensar, falar e agir como podemos supor que homens e mulheres reais agiriam em situações extraordinárias⁹. (LACASSIN, in WALPOLE, 1984, p. 6)

Sob um outro ângulo, mas na mesma direção, no século seguinte, Walter Scott, ao atacar E.T.A. Hoffmann, defende a ideia de um maravilhoso mais moderado, mais comedido, nem que fosse “misturado com um pouco do real”, ou seja, uma hibridação bem temperada, para usarmos a categoria proposta por Roger Bozzetto (2007). O crítico, um dos grandes especialistas que abordam o assunto pelo viés narratológico, já que nenhuma dinâmica conseguiria dar conta da evolução do gênero, sugere interpretá-lo através do modelo metafórico da hibridação, para mostrar como este conceito operacional serviu para teorizar o sentimento de fantástico como gênero no período romântico, assim como para justificar a permanência e evolução desse modelo narrativo. (BOZZETTO, 2007, p. 8) Afirma ele que, conforme a predominância de um desses aspectos no texto fantástico – terror, horror, espaço do sonho, melancolia, trágico ou grotesco –, desenvolveram-se as criações textuais e as teorias a respeito do gênero. Estes são então produtos socio-simbólicos que se construíram concomitantemente ao conjunto de saberes que os classificam e os constituem. Daí, destaca ele a necessidade de acompanhá-lo, muito frequentemente, por adjetivos complementares, tais como fantástico grotesco, fantástico macabro, aterradorizante, esotérico etc.

Para Irène Bessière (1974), o que caracteriza o fantástico é o seu conteúdo semântico, cujo elemento sobrenatural, ou extranatural, está estreitamente vinculado a uma cultura determinada. Sem constituir, para ela, um gênero narrativo propriamente dito, o fantástico supõe uma lógica narrativa formal e temática que se afigura como arbitrária diante do leitor e reflete os desafios e questionamentos da razão e do imaginário coletivo, ancorados em uma certa cultura. Assim, o relato fantástico é regido por uma lógica interna própria que põe em jogo a dialética entre o estabelecimento da realidade e a sua desrealização – processo similar ao procedimento da criação literária.

Mais poeticamente, Julio Cortázar define o fantástico como o gênero que:

(...) força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico de um navio; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não

⁹ “L’auteur des pages qui suivent a cru possible de concilier ces deux manières. Il a voulu laisser à la fantaisie créatrice pleine et entière liberté de s’aventurer dans l’infini domaine de l’imagination et d’apporter ainsi des situations plus intéressantes ; mais il a également souhaité de mener les acteurs de son drame selon les règles de la vraisemblance ; en un mot, de les faire penser, parler et agir comme on pourrait supposer que des hommes et des femmes réels agirait dans des situations extraordinaire”.

nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. Os únicos que creem verdadeiramente nos fantasmas são os próprios fantasmas, como o prova o famoso diálogo na galeria de quadros (*Memorabilia*, de George Loring Frost, 1923). (CORTÁZAR, 1974, p. 179)

Michel Guiomar (1988) distingue as duas modalidades – fantástico e maravilhoso – exatamente pela atitude de um e de outro diante da morte. Para o primeiro, afirma ele, há a presença de uma luta extrema, de uma agonia provocada pela proximidade do Além, mesmo quando a morte não aparece de modo evidente. No maravilhoso, esta luta é inexistente, pois este não leva em conta a presença da morte, a não ser pela esperança de dela escapar-se. Existe então no fantástico uma “degradação e um desregramento” do processo do maravilhoso provocados pela fatalidade reconhecida diante da Morte. Com efeito, a divergência nas atitudes de uma testemunha situada na fronteira do real com a de um Outro Mundo revelaria a diferença entre as duas estéticas, por conta de dois planos distintos, o do “Eu profundo” e o do “Eu costumeiro”, como duas tendências do imaginário diante da questão da Morte. (GUIOMAR, 1988, p. 257)

O que nos parece sobretudo interessante nas categorizações de Guiomar é que ele vincula as duas estéticas à visão benéfica – o maravilhoso faz com que seus personagens se salvem da morte, e por isso mesmo o final é sempre feliz, e à visão maléfica – o fantástico, ao contrário, opera de modo que os personagens sejam vítimas dela. Conforme explicita Guiomar:

O Maravilhoso se dispensa de enfrentar o problema da Morte, experiência extrema do homem; (...) [ele] apela paradoxalmente para o inacreditável, na medida em que esse inacreditável, não podendo acontecer, opõe-se infalivelmente ao fatal. (...) De modo contrário, o fantástico só atinge toda a sua potência quando impõe a sua verdade, pelo menos no universo da obra; ele implica a credibilidade do inverossímil. O Trágico essencial do destino predispõe o homem a considerar mais facilmente que as forças que o assediam, mais potentes que ele e fatalmente vitoriosas, sejam vivas e sobre-humanas, podendo eventualmente cristalizar-se em Fantástico; em contrapartida, ele sabe que estas, que eventualmente poderiam ajudá-lo, embora concebidas como vindo de outro mundo, são apenas uma criação aberrante de si próprio¹⁰. (GUIOMAR, 1988, p. 259)

¹⁰ “Le Merveilleux se dispense d’affronter le problème de la Mort, extrême expérience de l’homme; (...) [il] fait paradoxalement appel à l’incroyable en tant que cet incroyable, ne pouvant survenir, s’oppose infailliblement au fatal. (...) Au contraire, le fantastique n’atteint toute sa puissance qu’en imposant sa véricité, au moins dans l’univers de l’oeuvre; il engage la crédibilité de l’in vraisemblable. Le Tragique essentiel de la destinée incline en effet l’homme à considérer plus facilement que les forces qui l’attaquent, plus puissantes que lui, et fatalement victorieuses, soient vivantes et surhumaines et puissent se cristalliser en Fantastique; il sait par contre que celles qui, éventuellement peuvent l’aider, ne sont, même conçues comme venant d’un autre monde, qu’une création aberrante de lui-même”.

E Guiomar resume assim sua reflexão teórica: “O Fantástico é o lugar onde nos defrontamos com a nossa própria concepção da Morte para dominá-la¹¹” (GUIOMAR, 1988, p. 260). Nessa mesma linha de reflexão, conclui Charles Grivel: “É da morte que o fantástico trata por excelência, e sua intervenção – nas condições [genéricas] estabelecidas – significa *horror*¹²” (GRIVEL, 1991, p. 177) (Grifo do autor).

Segundo a perspectiva de Alain Chareyre-Mejan (1990), o efeito de medo presente no fantástico não é provocado pelo modo de ver as coisas, mas sim pela constatação daquilo que acontece em si ou daquilo que está “insuportavelmente posto aí”, diante de alguém, independente de uma certa maneira de ver. Assim, as coisas são desagradáveis ao olhar não pela sua carga de representação repulsiva, mas sim pela “neutralização de todas as significações em geral” (CHAREURE-MEJAN, 1990, p. 46). Diz o autor:

A descrição do objeto do medo é a cruz do fantástico. Ele enfrenta aí a prova da impossibilidade mesma de qualquer procedimento discursivo de esgotar, em geral, o real em sua encenação. Mas, no medo que ele me desperta, o fantástico me dá também seu objeto como o ponto culminante, no qual minha representação das coisas é apreendida pela própria proximidade delas¹³. (CHAREURE-MEJAN, 1990, p. 46-7)

Assim, ao colocar o “irrepresentável” das coisas em sua própria efetividade, o fantástico anula a possibilidade de sua determinação poética e apresenta a “coisa como coisa”. O cadáver, ou seja, a morte em si mesma, e não como alegoria é um exemplo frequente na literatura fantástica; a esse respeito, diz Maurice Blanchot:

O cadáver é sua própria imagem. (...) Se ele é totalmente semelhante, é que ele é, em certo momento, a semelhança por excelência, semelhança completa, e nada mais que isso. Ele é o semelhante, em grau absoluto... Mas ele se parece com que? Com nada¹⁴. (BLANCHOT, 1968, p. 351)

Na falta de qualquer discurso possível, o fantástico apresenta a coisa real e os próprios limites da representação se confundem com o máximo da representação. Por isso, conclui Alain Chareyre-Mejan que a literatura fantástica é simplesmente o auge da literatura realista. (CHAREURE-MEJAN, 1990, p. 48) O

¹¹ “Le Fantastique est le lieu où nous affrontons notre propre conception de la Mort pour la dominer”.

¹² “La mort est ce de quoi il est question dans le fantastique, par excellence, et son intervention – aux conditions fixées – signifie *horreur*”.

¹³ “La description de l’objet de la peur est la croix du fantastique. Il y affronte l’épreuve de l’impossibilité propre à toute démarche discursive d’épuiser, en général, le réel dans sa mise-en-scène. Mais, dans la peur qu’il me fait, le fantastique me donne ainsi son objet comme le point culminant où ma représentation des choses est saisie par leur proximité même”.

¹⁴ “Le cadavre est sa propre image. (...) S’il est si totalement ressemblant c’est qu’il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n’est aussi rien de plus. Il est le semblable, à un degré absolu... Mais à quoi ressemble-t-il? A rien”.

fantástico nos permite então formular a ideia de que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido. Essa relação é muito bem explicitada por Julio Cortázar que confessa:

Se alguém tinha escrito sobre um homem invisível, não bastava para que a existência dele fosse irrefutavelmente possível? Afinal, no dia em que escrevi meu primeiro conto fantástico não fiz senão intervir pessoalmente numa operação que até então havia sido vicária; um Júlio substituiu o outro com sensível perda para ambos. (CORTÁZAR, 1974, p. 177)

O estudioso do gênero Jean Fabre explica o fantástico através da bela metáfora do “espelho da feiticeira”:

Poderíamos figurá-lo por um desses espelhos de feiticeira, cuja parte central, convexa, reflete o real exagerando expressivamente seu aspecto inquietante. Em volta, um círculo de raios centrípetos materializaria os protocolos fantasticantes de escrita, concentradores do efeito; por exemplo participação graças à primeira pessoa, ponto de vista da focalização interna, efeito de reorquestração piramidal dos efeitos, desenvolvimento do código heurístico etc. Todos os elementos cuja acumulação, nem sempre necessárias nem, por conseguinte, suficientes, produz o jogo fantástico, ou melhor produz o jogo fantástico com o medo. (...) A primeira força que afeta o funcionamento fantástico, ou melhor *fantasticante* de um texto é o discurso racionalista quando este torna-se explicativo e redutor no final¹⁵. (FABRE, 1991, p. 48)

Às tentativas mais ou menos poéticas, impressionistas e/ou mais rigorosas de definir o fantástico somam-se a um esforço classificatório, empreendido por críticos e escritores. Ao organizar uma antologia de contos fantásticos do século XIX, Italo Calvino estabelece as categorias de “fantástico visionário” e de “fantástico cotidiano” ou “abstrato”, ou “psicológico” (CALVINO, 2004). No primeiro grupo, estão reunidos os textos onde se destaca a sugestão visual, espaço povoado por aparições visionárias; no segundo, o sobrenatural permanece invisível e é mais sentido do que propriamente visto, isto é, opera-se a interiorização e a modalização do fantasma.

De um modo geral, o crítico espanhol Rafael Llopis (1974) distingue duas tendências opostas que se esboçam no final do século XIX, mas que às vezes são complementares: a racionalização da forma e/ou da cena, ao que o autor chama de “neo-fantástico racionalizado”, e a arcaização do conteúdo pelo des-

¹⁵ “On pourrait le figurer par un de ces miroirs de sorcière dont la partie centrale, convexe, reflète le réel en exagérant expressivement son aspect inquiétant. Tout autour, un cercle de rayons centripètes matérialiserait les protocoles d’écriture fantasticants, concentrateurs de l’effet ; par exemple participation grâce à la première personne, point de vue à focalisation interne, effet de réorchestration pyramidale des affects, développement du code heuristique, etc. Tous éléments dont l’accumulation, ni totalement nécessaires pourtant, ni donc suffisante, produit le jeu fantastique avec la peur. (...) La première force qui affecte le fonctionnement fantastique ou plutôt *fantasticant* d’un texte est le discours rationaliste lorsqu’il devient à la fin, explicatif et réducteur”.

taque dado ao numinoso, ou seja, o primordial, ou aquilo que remete à experiência do sagrado, na qual confundem-se a fascinação, o terror e o aniquilamento, chamado por ele de “neo-fantástico numinoso”. No primeiro caso, trata-se da importância atribuída à reflexão, à especulação voltada para as ciências e a técnica, onde um hiperracional aproxima o fantástico de ficção-científica e onde o autor tenta trazer o leitor para a sua causa. Para este caso, o autor dá os exemplos de Conan Doyle e de Júlio Verne.

Na segunda categoria, o “neo-fantástico numinoso”, o objetivo é o de proporcionar ao leitor uma experiência vivida (seus terrores primordiais) para dar-lhe acesso a conhecimentos ocultos e não mais convencê-lo da existência de alguma coisa, como no caso anterior. Os exemplos arrolados por Rafael Llopis são o americano H.P. Lovecraft, o belga Jean Ray e o britânico Tolkien. A partir dos anos 1960 mais ou menos, o autor distingue do neo-fantástico aquilo que nomeia o “meta-fantástico”, que impõe sua presença na literatura e no cinema: trata-se aqui do abandono das cauções científicas como as avenidas purificadoras do *space opera*, em proveito de uma abertura metafísica que faculta um mergulho nos profundos espaços interiores. Essa tendência meta-fantástica corresponde à situação do homem pós-moderno que busca o numinoso, não mais no passado – através das formas do fantástico tradicional – nem tampouco no futuro, pela ficção-científica – mas sim no presente do qual é preciso explorar as dimensões ocultas. Ainda aqui, o terror está presente, mas se este faz parte do fantástico, não constitui mais uma condição suficiente.

Para Braulio Tavares (2011), existem dois tipos de fantástico: o “sobrenatural antropomórfico” e o “sobrenatural cibernético”. No primeiro caso, trata-se de um sobrenatural advindo das religiões, onde acontecem explicações religiosas para os fenômenos; existe recorrência, regularidade desses fenômenos que são comandados por alguém. Nesse universo, os homens são equivalentes aos deuses, vivem em mundos similares e estão sujeitos a emoções similares. No sobrenatural cibernético, as linhas de força (Oriente, taoísmo etc) estão interagindo, elas têm movimentos que não dependem de nenhuma força superior, mas sim de movimentos articulados, regidos por leis que desconhecemos. Aí, o mundo superior se reflete no mundo inferior; são sombras, logo, não podemos interferir, pois tudo se passa “lá em cima”.

Jean-Baptiste Baronian (1977) classifica de “fantástico do interior ou psicológico” o tipo de fantástico que tem como modelo Henry James, e nomeia “fantástico moderno” aquele que provoca, citando Gilles Deleuze e Felix Guattari, a “desterritorialização” da existência e do homem. É preciso reconhecer que, se as categorias, adjetivações e demarcações da literatura fantástica são múltiplas e, muitas vezes, divergentes, a sobrevida do gênero deve-se à persistência das condições de sua produção. Ou seja, a crise de pensamento e da psiquê ocidentais está longe de ser resolvida. Por esta razão, em seu estudo sobre Kafka, Luiz Costa Lima considera:

Como temos visto, tal dificuldade [dificuldade formal em *O processo*] resulta não da construção sintática ou do léxico empregado, mas sim da inconfiabilidade do narrador, da importância das hipóteses não provadas, dos paradoxos instabilizadores. Compreendemos agora que tal dificuldade não poderia ser em algum momento diminuída, aliviada, catarticamente transformada. Isso é impossível pela simples razão de ser a dificuldade formal o meio incessante pelo qual é posta em questão o estoque das expectativas do homem “culto” contemporâneo. (LIMA, 1994, p. 59)

A condição de fragmentação do homem moderno começa a esboçar-se em meados do século XVIII, coincidindo, portanto, com o surgimento do gênero em seu sentido restrito. Vejamos como Jean Fabre explica o surgimento da literatura fantástica, por volta dos anos 1800 e na época do romantismo:

Nessa encruzilhada da história, a mentalidade *moderna* tornou-se esquizofrênica. Não mais podendo supervalorizar a experiência pela existência da *ratio*, não podendo ainda fazer triunfar o *logos* pela resistência do *mythos*, a consciência ocidental *prometeica* cindiu-se em duas existências contraditórias. Prometeu esquizofrêncio, dividido e dual, só poderia escapar ao bico que o devora pela escrita. Sua única salvação: arrancar uma pena ao predador. Destartes, a literatura recém-promovida vai oferecer-lhe três formações genéricas existentes ou possíveis. A primeira é escapista: o maravilhoso, bastante conhecido desde que o homem fala, sonha e conta histórias. A segunda será igualmente *vertical* [tempo mágico, cósmico, cíclico], mas por redução racionalista: o romance policial. Enfim, o texto fantástico, heurístico como um, *sobrenatural* como o outro, vai colocar em espelho a dualidade conflituosa da episteme e da psiquê contemporânea. Assim, a catarse fantástica dessa esquizofrenia que devasta a consciência prometeica fragmentada poderá ser dramatizada na cena literária¹⁶. (FABRE, 1991, p. 47) (Os grifos são do autor)

Como já apontava Barine, no final do século XIX, a continuidade da literatura fantástica estava garantida, pois as condições que a geraram, embora tenham deslocado o seu foco sobre outros aspectos, permaneciam, no entanto, pertinentes. Diz ele:

¹⁶ “A ce carrefour de l’histoire, la mentalité *moderne* est devenue schizoïde. Ne pouvant plus survaloriser l’expérience par l’existence de la *ratio*, ne pouvant pas encore faire triompher le *logos* par résistance du *mythos*, la conscience occidentale *prométhéenne* est écartelée entre deux existences contradictoires. Prométhée schizoïde, éclaté et duel, ne saurait échapper au bec qui le ravage que par l’écriture. Son seul salut : arracher une plume au vautour. Aussi bien, la littérature nouvellement promue va lui offrir trois formations génériques existantes ou possibles. La première est escapiste : le merveilleux, bien connu depuis que l’homme parle, rêve et raconte. La deuxième sera également *verticale* mais par réduction rationaliste : le roman policier. Enfin le texte fantastique, heuristique comme l’un, *surnaturel* comme l’autre, va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l’épistème et de la psyché contemporaine. Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizoïdie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée”.

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele, ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz presentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (BARINE, 1908, apud RODRIGUES, 1988, p. 17)

Assim, o fantástico, em sua especificidade genérica ou modal, está estreitamente vinculado ao advento da modernidade. A demarcação semântica maravilhoso/fantástico é fruto de evoluções estéticas e sua oposição metatextual foi se construindo progressivamente, uma vez identificadas as condições intrínsecas exigidas para a existência dos dois gêneros, ou subgêneros.

Pierre Castex, nos anos 1950, foi um dos primeiros a reconhecer a particularidade do fantástico, que ele tenta distinguir do maravilhoso: “O fantástico se caracteriza por uma brutal intrusão do mistério no mundo da vida real; ele está geralmente ligado aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos de pesadelo ou de delírio, projeta diante de si imagens dessas angústias ou desses terrores¹⁷” (CASTEX, 1951, p. 8). Contudo, o que parece escapar a Castex é o fato de que, no relato fantástico, tanto o real explicável, como o irreal não são excludentes entre si, mas sim representam duas ordens que se mostram incapazes de dar conta do acontecimento estranho, pois é assim que o crítico explicita a incompatibilidade que apontamos:

O herói do conto fantástico crê em uma manifestação do além; o inspetor de polícia sabe muito bem que, por mais habilidoso que seja, o criminoso é incapaz de atravessar paredes. Um aceita o milagre como sinal de uma revelação; o outro tenta suprimi-lo graças a sua técnica de “detecção”. As duas maneiras parecem então se oporem, assim como se opõem duas afirmações contraditórias, das quais uma funda-se na lei de uma realidade transcendente e a outra, na adesão a um positivismo soberano¹⁸. (CASTEX, 1951, p. 402)

Assim como Castex, alguns escritores e críticos, mesmo nos primórdios de suas manifestações, já percebem especificidades dentro da literatura que

¹⁷ “Le fantastique est caractérisé par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terrores”.

¹⁸ “Le héros du conte fantastique croit à une manifestation d’au-delà; l’inspecteur de police sait bien que le criminel le plus habile est incapable de traverser les murs. L’un accepte le miracle comme le signe d’une révélation, l’autre tâche de le supprimer grâce à sa technique de la “détection”. Les deux manières semblent ainsi s’opposer comme s’opposent deux affirmations contradictoires dont l’une est fondée sur la foi en une réalité transcendente et l’autre sur l’adhésion à un positivisme souverain”.

genericamente se denomina “fantástica”. É o caso do *Mercure de France* onde podemos ler, em 1772, ano da publicação de *Le Diable amoureux (O diabo enamorado)*, de Jacques Cazotte, o seguinte comentário:

Uma tragédia, um romance, um conto, uma comédia têm geralmente um ar de família com alguma obra do mesmo gênero que os precederam e impõem às produções que as seguirão mais ou menos a mesma fisionomia. As exceções a essa observação são muito raras. No entanto, de vez em quando encontramos algumas, e a imaginação de alguns escritores menos suscetíveis à imitação servil dá uma forma nova às obras que gostam de criar. Esse é o caso do autor de *Le Diable amoureux*¹⁹. (MILNER, in CAZOTTE, 1979, p. 9)

Segundo a opinião do teórico Christian Chelebourg:

A separação entre maravilhoso e fantástico é mais da ordem da *doxa* do que de poética propriamente dita. Esta exige, de fato, uma perspectiva sintética, até mesmo panorâmica. Ela implica trazer o fantástico, juntamente com o maravilhoso, para a categoria genérica das literaturas do sobrenatural. Não se trata, contudo, de ignorar a sua especificidade, mas apenas de reintegrá-la em um quadro mais geral que é o das ficções que exigem uma petição de crença²⁰. (CHELEBOURG, 2006, p. 35)

Ou seja, conforme o autor, trata-se de levar o leitor a admitir a alteração das leis ordinárias da natureza. O que muda são as modalidades dessa crença. Por conseguinte, a definição do gênero proposta pelos ensaístas aponta o tipo de *mimesis* que a literatura fantástica atualiza, que coincide com as questões pertinentes à problemática da modernidade e ilustra de modo significativo a relação entre os polos da imaginação, do real e do ficcional.

Do ponto de vista da narratologia, alguns teóricos propõem a categoria do “insólito” para reunir todos os textos nos quais irrompe aquilo que não é habitual, que é improvável, que foge à realidade, que não “soe” acontecer (ALMEIDA, Flávio García). Carlos Reis, embora reconhecendo as singularidades de cada texto, sustenta que o fantástico seria uma “arquitextualidade”, ou um “macro-gênero” (REIS, 2001, p. 229, p. 253), abarcando uma série de gêneros e subgêneros. Para Filipe Furtado, o fantástico é um modo de narrar de um gênero cuja arquitetura “deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a

¹⁹ “Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposent aux productions qui les suivront à peu près la même physionomie.

Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s’en rencontre de temps à autre, et l’imagination que quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu’elle aime à créer. Telle est celle de l’auteur du *Diable amoureux*”.

²⁰ “Le clivage du merveilleux et du fantastique est plus affaire de *doxa* que de poétique à proprement parler. Celle-ci exige en fait une perspective synthétique, panoramique même. Elle implique de ramener le fantastique, aux côtés du merveilleux, dans la catégorie générique des littératures du surnaturel. Il ne s’agit pas pour autant d’en ignorer la spécificité, mais seulement de la réintégrer dans un cadre général qui est celui de fictions exigeant une pétition de créance”.

incerteza sobre aquilo que encena” (FURTADO, 1980, p. 132). Dentre as temáticas “metaempíricas”, Furtado estabelece a distinção entre o maravilhoso e o fantástico que estariam apoiados, respectivamente, no “sobrenatural positivo” e no “sobrenatural negativo” (FURTADO, 1980, p. 22, 24).

Em sua dissertação de mestrado, Luciana Morais da Silva também parte da categoria do insólito como traço comum a todas as manifestações que têm como contraponto o modelo realista. Passando por diferentes teóricos, ela busca estabelecer a distinção entre “modo de narrar” e “gênero” para definir o fantástico. Para tanto, afirma ela:

Tal traço de afinidade [o insólito] está presente na produção ficcional do maravilhoso (LE GOFF, 1989); do fantástico – genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) –; do estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) –; do realismo mágico (CHIAMPI, 1980), realismo maravilhoso (CARPENTIER, 1985 e 1987; CHIAMPI, 1980), ou realismo animista - termo foi usado por Pepetela, em *Lueji* (1989), para se referir à arte africana. (SILVA, 2012, p.19)

De minha parte, considero então que a categoria do “insólito” – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica. Entretanto, tentar definir o fantástico a partir da distinção entre gênero e modo não me parece pertinente, seja ele visto como macro-gênero, seja como modo particular de narrar. Conforme Hans Robert Jauss (1978) em seus estudos sobre a estética da recepção, o sentido atribuído a um texto está determinado por um horizonte de expectativa a respeito da ideia que se tem de um determinado gênero, forjada a partir de toda uma experiência passada, que faz com que ele apresente “um ar de família” em relação a outros textos. Assim, a noção que um intérprete projeta sobre um tipo de texto já lhe permite pressupor um tipo de sentido mais provável, sendo este fortemente tributário da concepção genérica com a qual entramos em contato com este texto. Como assegura Antoine Compagnon em sua proposta de resgate dos gêneros literários, “o gênero é constitutivo da *enunciação*, assim como da *interpretação*, i.e., tanto da produção, quanto da recepção, e é por isso que o conceito de gênero não é arbitrário, nem tão variável assim em termos de interpretação” (COMPAGNON, 1999-00, p. 42) (Os grifos são do autor).

Como vemos, se o gênero não determina diretamente o sentido, ele sugere um certo tipo de sentido que serve de pressuposto a ser confirmado ou rechaçado. Por isso, o gênero, para Compagnon, é antes de tudo “um modelo de leitura e um fator de escritura” (COMPAGNON, 1999-00, p. 52). Assim, o gênero, conjunto de regras e normas que informam o leitor sobre uma chave provável de interpretação de um texto, se constitui então uma instância, tanto do ponto de vista da sua composição, quanto da sua recepção, que lhe assegura uma “comunicação social”, pela função mediadora que exerce entre a obra e o seu público.

Na verdade, o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor. Entendemos então que o fantástico, independentemente das categorias de modo ou de gênero, se funda na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural”: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de “fantástico” em seu sentido restrito.

De qualquer modo, a definição proposta por Tzvetan Todorov, em 1970, permanece como ponto de referência para os estudos sobre a literatura fantástica. Sabemos que, segundo o autor, o fantástico reside na hesitação – não resolvida – entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural para certos acontecimentos estranhos. Assim definido, Todorov afirma que o gênero está limitado no tempo, tendo começado com Balzac e terminado com Kafka, afastando assim toda uma produção que se desenvolveria após esse marco, genericamente denominada de “fantástico moderno”.

Como se observa, em todas as definições alinhavadas pelos autores e críticos, os critérios utilizados para formular uma conceituação sobre o assunto são bastante variáveis e flutuantes, reduplicando assim a própria ambiguidade que a ficção fantástica encena. Louis Vax (1987) nomeia “inexplicável” aquilo que Roger Caillois (1965) havia chamado de “inadmissível” e de “indizível”. Vax, além de definir o fantástico pelo poder de “sedução” que exerce sobre o leitor, estabelece como núcleo constitutivo do gênero o “conflito” entre “real” e “possível”, enquanto que para Caillois o fator determinante do fantástico é o conceito de “ruptura” da racionalidade. Quando Louis Vax funda sua argumentação sobre o fantástico no conceito de “inexplicável”, sua teoria implica a noção de racionalidade, um dos termos essenciais para o estabelecimento da relação antinômica presente neste tipo de relato.

Foi a partir do encontro com uma suprarrealidade presente nos textos do haitiano René Depestre que Alejo Carpentier, no Prefácio ao *Reino deste mundo*, acenou com a noção de “real maravilhoso” para delimitar a nova modalidade do insólito, que ele coloca como algo inerente ao continente americano²¹. O que se tem no realismo maravilhoso, ou realismo mágico, conforme também o nomeia Julio Cortázar²², é a sobrenaturalização do natural e a naturalização do sobrenatural. O realismo mágico/maravilhoso distingue-se do fantástico *strito* na medida em que a irrupção do irracional ou do extraordinário não é apreendido pelo viés de um conflito frontal entre a realidade comumente aceita – o racional – e outra coisa que a nega – o irracional ou sobrenatural. A perspectiva do realismo mágico é, ao contrário, sintética, consolidando uma percepção par-

²¹ “Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (CARPENTIER, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura/ Instituto Cubano del Libro, 1976 [1948], p. 15.

²² O primeiro crítico a batizar essa tendência literária foi o venezuelano Arturo Uslar Pietri, em um texto de 1948.

ticalar do real; nessa estética, o racional e o irracional, a realidade e o sonho, o real e o imaginário comparecem no texto de modo a ultrapassar as antinomias assim expostas, a fim de propor uma nova apreensão do mundo. Como define Benoît Denis, “a estética do realismo mágico se apresenta como um projeto de conhecimento que, em uma perspectiva espiritualista, busca captar o mistério imanente do mundo e propor uma visão do real aberta aos aspectos habitualmente recusados pelo realismo racionalista”²³. Assim, conclui ele, o realismo mágico “embaralha as categorias estéticas e os limites genéricos constituídos” (DENIS, 2002, p. 8). Por essa razão, Bozzetto argumenta que as tentativas de enquadrar os textos hispano-americanos ou caribenhos em noções europeias de fantástico estavam fadadas ao fracasso. A não ser, adverte ele, que se possa acrescentar-lhes os qualificativos: “fantástico metafísico”, “fantástico mágico”, “fantástico surreal” (BOZZETTO, 2005, p. 240).

Já para o teórico Jean Fabre:

É preciso refutar a expressão *realismo fantástico* que é um monstro: um oxímoro tautológico. Todo fantástico, embora aponte (é o oxímoro) o encontro do real e do impossível, permanece (é a tautologia) obrigatoriamente realista: o efeito de real não é um simples acessório estilístico, mas uma necessidade do gênero como uma projeção estética da horizontalidade (temporal, o tempo da história, da *ratio*) fundadora. Sob a forma de narração ordenada, da *deixis ego, hic, nunc*, da neutralidade da escrita, é essa horizontalidade que se inscreve estruturalmente. Desconstrutor na heurística terminal, o realismo revela-se necessidade construtiva na decorrer do texto²⁴. (FABRE, 1991, p. 48)

Nas últimas décadas do século XX, no rastro da ficção científica, surge também a denominação de *fantasy*, aplicado exclusivamente à literatura. Ocorre que o termo, em inglês, serve para designar “fantasia”, ou seja, faculdade livre de criação, sem nenhuma espécie de limitação, recobrando assim o campo do maravilhoso como o do fantástico.²⁵ Na antologia de contos de *fantasy*, *Fantasy: The 100 Best Books*, organizada por James Cawthorn e Michael Moorcock, de 1988, *fantasy*, assim como a ficção científica, pertencem ao terreno das literaturas do imaginário, em oposição às literaturas do real ou realistas. E assim, na definição de Terri Windling, lemos:

²³ “l’esthétique du réalisme magique s’érige en une entreprise de connaissance qui, dans une perspective spiritualiste, cherche à saisir le mystère immanent du monde et à proposer une vision du réel élargie à des aspects habituellement récusés par le réalisme rationaliste”.

²⁴ “Il faut récuser l’expression *réalisme fantastique* qui est un monstre : un oxymore tautologique. Tout fantastique, bien qu’il pointe (c’est l’oxymore) la rencontre du réel et de l’impossible, reste (c’est la tautologie) réaliste, obligatoirement : l’effet de réel n’est pas simple accessoire stylistique mais nécessité du genre en tant que projection esthétique de l’horizontalité (temporelle, le temps de l’histoire, de la *ratio*) fondatrice. Sous la forme de la narration ordonnée, de la *deixis ego, hic, nunc*, de la neutralité de l’écriture, c’est cette horizontalité qui s’inscrit structurellement. Déconstructeur dans l’heuristique terminale, le réalisme se révèle nécessité constructive dans le cours du texte”.

²⁵ Cf. a esse respeito, Moorcock, Michael. *Aspects of Fantasy*, in *Exploring Fantasy Worlds*, Borgo Press, 1985.

A *fantasy* cobre um amplo campo da literatura clássica e contemporânea, aquela que contem elementos mágicos, fabulosos ou surrealistas, desde os romances situados nos mundos imaginários, com suas raízes nos contos populares e na mitologia, até as histórias contemporâneas de realismo mágico, onde os elementos de *fantasy* são utilizados como meios metafóricos para tornar claro o mundo que conhecemos. (WINDLING, 1987, p. 12)

Nos anos 1990, a *fantasy* ganha autonomia com relação à ficção científica e popularidade, notadamente nos Estados Unidos. Para isso, dois momentos parecem significativos: o primeiro foi a criação, em 1975, pela editora Daw Books, de uma série de antologias anuais – *The Year's Best Fantasy Stories*; o segundo foi a criação de revistas especializadas, como a *Realms of Fantasy*, em outubro de 1994 (BAUDOU, 2005). E Terri Windling, no Prefácio a *The Fourth Year's Best Fantasy and Horror*, pensando na realidade americana, explica assim o sucesso da *fantasy*:

Não é difícil compreender o gosto pela *fantasy* em nossa sociedade pós-moderna. Nossa cultura sofreu um forte movimento pendular passando do extremo idealismo dos anos sessenta e setenta à atitude nihilista dos anos oitenta, expressa tanto pela estética *punk*, quanto pelo individualismo dos *yuppies*. A popularidade da *fantasy* e do horror, particularmente junto a jovens leitores, me parece ser uma reação contra a banalidade dos anos oitenta, o desejo de colocar um pouco de mistério em nossas vidas. (Apud BAUDOU, 2005, p. 66-7)

Remetendo-se à etimologia da palavra “fantástico”, Jean Bellemin-Noël explicita que *phantastikos* supõe “aquilo que se faz aparecer como uma aparência ancorada no ser e no não-ser”, pois traz “presença e ausência”, levando ao extremo esta “inquietante cópula” (BELLEMIN-NOËL, 1971, p. 106). Assim, considerado como “contraforma” ou, como ocorre na maioria dos estudos críticos, como “modo”, ou ainda como gênero, o fantástico se torna presença marcante e decisiva na literatura da modernidade. O legado iluminista, que ainda permanece como horizonte de expectativa do receptor, e que o “romance tradicional” contribuiu para consolidar, é perturbado pelo relato fantástico, obrigando o leitor a repensar o seu próprio “modo” de ler. Neste sentido, um relato é fantástico não pela dificuldade sintática ou a combinação inusitada de palavras cujos sentidos deslizam através do texto provocando novos efeitos, mas sim pelos paradoxos perturbadores que o narrador – que conta com a adesão do leitor – suscita em sua narrativa e para os quais ele não aponta nenhuma resposta, ou melhor, que ele assinala de antemão como tentativas fadadas ao fracasso.

Mas, como anuncia Roland Barthes referindo-se ao signo literário, toda literatura é insólita. E, do mesmo modo, conclui Flávio García de Almeida:

(...) a subversão como categoria própria à literatura a torna necessariamente insólita, ou seja, ela desarruma o que é normal, desloca o habitual e o normal, subvertendo essa ordem das coisas. A literatura insólita (fantástico,

maravilhoso, realismo-maravilhoso, absurdo, estranho etc) o é duplamente: por ser literatura e porque o insólito emerge em correlação com a realidade exterior ao texto, aquela vivida pelos seres reais, os leitores, pois há eventos narrativos que não soem acontecer no cotidiano. (ALMEIDA, 2007, p. 12)

Nessa perspectiva, o fantástico representa emblematicamente a literatura tomada em seu sentido amplo, com seu jogo de presença e ausência promovido pela linguagem. Expressão privilegiada da ambiguidade em que se encerrou a criação literária na modernidade, examinar a literatura fantástica nos parece ainda pertinente porque ela se afigura como uma gratuidade pura, exibindo sua literalidade e sua natureza de puro objeto verbal. Ou ainda, como sugere Irène Bessièrre: “o relato fantástico assemelha-se a uma máquina perfeita de contar e produzir efeitos estéticos²⁶” (BESSIERE, 1974, p. 26).

BATALHA, M. C. FANTASTIC LITERATURE: THEORETICAL PURPOSES

Abstract

This paper aims at reviewing some of the fantastic literature theoretical aspects which have been developed not only by the critics but also by some authors who wrote fantastic novels as well. Our purpose is to present the different variables, as well as to point out the differences related to the concepts regarding imagination, fantasy and supernature. The diversity lies not only on the interpretation made from the novels over time and in different geographical areas, but also due to the several translations attributed to the genre when it has first appeared.

Keywords

theoretical frames; supernatural; imagination; fantasy

Referências

ALMEIDA, García, Flavio. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: ____ (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolitopdf, acessado em 25-08-2009.

____. “A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa”. In: *conlire*. Ilhéus - BA: UESC, 2009. Disponível em www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf, acessado em 09-05-2011.

BAUDOU, Jacques. *La Fantasy*. Paris: PUF, 2005, coll. Que sais-je?

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier), in *Littérature*, n° 8, dez/1972. Paris: Larousse.

²⁶ “le récit fantastique semble la parfaite machine à raconter et à produire des effets esthétiques”.

_____. Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques, in *Littérature*, n° 2. Paris: Larousse, mai/1971.

BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1968.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Un nouveau fantastique*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977.

BOZZETTO, Roger. Réflexions sur le statut des textes à effets de fantastique, in SIMÕES, Maria João (Org.), *O fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

_____. *Du fantastique iconique*. Paris : E.C. éditions, 2001.

CAILLOIS, Roger. Prefácio a POTOCKI, Jean. *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Paris: Gallimard, 1958.

_____. De la féerie à la science-fiction. *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au coeur du fantastique [1965] la dissymétrie [1973]. Paris: Gallimard, 1976.

CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura/ Instituto Cubano del Libro, 1976 [1948].

CASTEX, Pierre - Georges. *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Préface et notes de MILNER, Max. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999 [1996].

CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le fantastique ou le comble du réalisme, in Du fantastique en littérature: figures et figurations*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence Aix Marseille, 1990.

CHELEBOURG, Christian. *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris: Armand Colin, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1996.

_____. "Théorie de la littérature: la notion de genre", Curso ministrado na Sorbonne/ Université de Paris IV, 2^o semestre/1999-2000, <http://www.fabula.org/compagnon/>.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DENIS, Benoît, « Présentation » in DENIS, Benoît & GRAVEZ, Damien (dir.). *Du fantastique réel au réalisme magique*, *Textyles*, n. 21, Bruxelles : Le Cri éd., 2002. FREUD, Sigmund, *Das Unheimlich* (1919), G.W., XII, pp. 229-268; L'inquiétante étrangeté, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris: Gallimard, 1933, pp. 163-211.

EMONT, Nelly. Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIXe siècle. *Cahiers de l'Hermétisme. Colloque de Cerisy : la littérature fantastique*. Paris: Albin Michel, 1991, pp. 139-156.

FABRE, Jean. Pour une sociologie du genre fantastique en littérature. *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy/Cahiers de l'Hermétisme*. Paris: Albin Michel, 1991, pp. 44-55.

FAIVRE, Antoine. Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation), in *Cahiers de l'Hermétisme, Colloque de Cerisy-la-Salle : La littérature fantastique*. Paris: Albin Michel, 1991.

GRIVEL, Charles. Horreur et terreur: philosophie du fantastique, in *Cahiers de l'Hermétisme, Colloque de Cerisy-la-Salle : La littérature fantastique*. Paris : Albin Michel, 1991.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

KING, Stephen. *Anatomie de l'horreur*. Paris: J'ai lu, 1997.

LOVECRAFT, H.P. *Épouvante et surnaturel en littérature*, trad. de S. Lamblin, p. 1061-1130, in *Contes et Nouvelles. L'horreur dans le musée et autres révisions. Fungi de Yuggoth et autres poèmes fantastiques. Épouvante et surnaturel en littérature. Documents*, II, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1991.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornick. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Redon et VUEF, 2002, support CDROM.

LIMA, Luiz Costa. Considerações sobre *O processo*, in *Crises da Representação*, *CADERNOS DO MESTRADO*, n. 10, UERJ, Instituto de Letras, 1994, pp. 50-63.

LLOPIS, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Jucar, 1974.

MARMOTEL, Fiction, *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Marsanne, Redon, s./d., reproduction de l'édition de Paris [1751-1765], plus suppléments, planches et tables.

MELLIER, Denis. *L'écriture et l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Seuil, 2000.

NERVAL, Jacques Cazotte, in *Les Illuminés*, ed. de Max Milner. Paris: Gallimard, 1976, pp. 297-356, [1845].

NODIER, Charles. *Contes fantastiques*. Tomes 1 et 2. Apresentação de Michel Lacos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

PAES, José Paulo. (Org.) *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, Edgar Allan. Teoria do conto literário. *Letras de hoje*, nº 18. Porto Alegre: PUC, dez/1974.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988, col. Princípios.

SILVA, Luciana Morais da. Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. Dissertação de Mestrado, UERJ, 2012.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*, 3ª ed, col. Que sais-je?, nº 907. Paris: PUF, 1997 [1990].

TAVARES, Braulio. Conferência realizada no “Primeiro Encontro de Literatura Fantástica de Pernambuco”, UFPE, 4/11/2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1970].

WALPOLE, Horace. *Le château d’Otrante*, trad. de D. Corticchiato, in F.Lacassin (éd.), *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984.

WINDLING, Prefácio a *The Year’s Best Fantasy and Horror*, St. Martin Press, vol. 1, 1987.

VAX, Louis. *La séduction de l’étrange*, 2ª ed. Paris : Quadrige/Presse Universitaire de France, 1987 [1965].

VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l’imagination constituante*, Paris : Seuil, 1983.

O FANTÁSTICO INQUIETANTE E ESTRANHADOR

