

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO¹

Diogo Nonato Reis Pereira²

Mestrando em Letras – Universidade Vale do Rio Verde

Resumo: Presente nas narrativas da humanidade desde a oralidade, o gênero fantástico já estava presente nos mitos e destacou-se ao longo do século XVII. Trata-se de um gênero que contrapõe o real e o sobrenatural, porém não os esclarece. Apropriando-se de elementos do maravilhoso e do estranho, o fantástico não se permite definir facilmente. Importantes teóricos, como Todorov, Ceserani, Furtado e Rodrigues esboçam características comuns ao gênero e concordam quanto à dificuldade de uma definição. Neste trabalho, buscaremos contextualizar historicamente o destaque do gênero fantástico e a tentativa de defini-lo enquanto gênero. Há também presente o estudo de alguns elementos retóricos comuns e presentes nas narrativas do gênero e que colaboram para a sua construção. O objetivo é perceber, dentro deste gênero, como ele se estrutura possibilitando futuras análises de contos pertencentes ao mesmo.

Palavras-chaves: fantástico; definições; narrativa; construção.

O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. (SARTRE, 2005, p. 136).

¹ Este artigo é o esboço do primeiro capítulo da pesquisa de Mestrado, “A construção do fantástico na narrativa machadiana”, desenvolvida na Universidade Vale do Rio Verde.

² E-mail: diogononato@hotmail.com.

Breve histórico do fantástico

Para Howard Phillips Lovecraft, em **O Horror Sobrenatural em Literatura**, o fantástico esteve presente nas narrativas da humanidade desde a oralidade. Através dos rituais do folclore das civilizações primitivas, seus cerimoniais mágicos com evocações de demônios e espectros, o fantástico floresceu e atingiu seu apogeu no Egito e nações semitas. Seu poder difundiu-se entre o antigo Oriente e permaneceu nas tradições. Imersa em trevas, a Idade Média já propiciava o surgimento da fantasia, e tanto o Oriente quanto o Ocidente preservou a herança sobrenatural no seu cotidiano.

Em meio ao surgimento de mitos memorados pela oralidade, o fantástico chegou à materialização na poesia, ingressando na literatura. Na época em que velhos mitos setentrionais adquiriram forma literária, o fantástico começa a aparecer como elemento constante na maior parte dos escritos imaginativos da Idade Média e Renascença. Ao longo do século XVII e no começo do XVIII, os livretos de horror e fantásticos se multiplicaram e o interesse das pessoas se acentuou. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 19-24).

Neste mesmo período, a novela gótica cede à tradição romântica (meio gótica), quase moral, e no século XIX cede ainda aos contos de horror que detalhavam a atmosfera e falavam mais do intelecto que da imaginação impressionista. O destaque passa a ser dado ao “elemento humano” e seus dramas psicológicos. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 41-51). É importante observar a mudança do foco narrativo, pois a psicologia inserida na obra trazia consigo o raciocínio do leitor a cerca do real *versus* o imaginário.³

Em **O fantástico**, Remo Ceserani observa que

O fantástico operou [entre os séculos XVIII e XIX], como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e

³ Sobre os dramas psicológicos e analisando o conto “O Homem de Areia”, de Hoffmann Ceserani, à luz da psicanálise (e da interpretação de Freud dada à história) comenta: “(...) aquilo que está representado no conto ‘não são fantasias de um louco atrás das quais nos seja dado reconhecer, dentro da nossa racionalidade superior, as coisas como elas são’, mas, antes, são as razões e as situações que dão base de verdade àquelas fantasias e à impressão (...) de se submeter ao ‘jogo cruel de potências obscura’”. (CESERANI, 2006, p. 18).

explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. (CESERANI, 2006, p. 103).

Ao contextualizar historicamente o gênero, Selma Rodrigues aponta que o surgimento do fantástico deu-se sob uma pressão do racionalismo crescente, trazendo, por isso, fortes marcas de verossimilhança. A acentuação da ambiguidade, pendendo um pouco mais para o inverossímil, retrata o homem que hesita diante da “desrazão” ao buscar explicações racionais (trazendo luz à consciência), pensando o real mas, não concluindo nada. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 10-11).

Ceserani, concordando com Rodrigues, associa o surgimento do gênero fantástico a uma “fortíssima carga de renovação operada pela literatura romântica e à geral reestruturação dos gêneros literários ocorrida entre os séculos XVIII e XIX” (CESERANI, 2006, p. 89). O crítico demonstra que por conta do florescimento do romance gótico, países europeus “(...) se reuniram e produziram uma nova e mais equilibrada síntese – que agiu como modelo para toda a Europa, produzindo um modo literário novo e tipicamente ‘moderno’, referindo-se à literatura fantástica.” (CESERANI, 2006, p. 90).

Assim, a literatura fantástica, por sua vez, é quase encarada como um paliativo aos males modernos e à razão fria e monótona que exasperava os românticos. O romantismo e o fantástico são postos lado a lado, como se fossem irmãos na luta contra uma sociedade dominada por um racionalismo que não se utiliza dos poderes mágicos e curativos da imaginação. (BALTOR, 2009, p. 80).

Porém, na passagem entre os séculos XVIII e XIX verifica-se uma mudança radical nos modelos culturais vigentes na mentalidade e sensibilidade de toda uma sociedade. Há, na época, um estrondoso choque cético com a religião e suas explicações sagradas do mundo. As transcrições literárias e metafóricas usam de crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural como forma de explicar o mundo, a vida, o homem. (Cf. CESERANI, 2006, p. 98-99).

Com isso, o fantástico ganha força diante de uma sociedade racionalista. O imaginário traduzido na literatura do século XVIII chama a atenção para elementos inquietantes e inexplicáveis pela lógica racional. Nesta época (séculos XVIII e XIX), a

presença do sobrenatural laicizado, do sonho interferindo no real, a existência do duplo, da hipnose, da viagem no tempo, da catalepsia, volta dos mortos, desordens mentais, perversões (temas antropocêntricos) ambientavam o fantástico. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 22–29).

A introdução, em um sistema, de um novo modo literário (...) tem normalmente a consequência de modificar todo um sistema dos modos e dos gêneros daquela literatura. (...) Os textos do fantástico (...) adotaram procedimentos e temas dos gêneros velhos e novos, como, por exemplo, da poesia lírica romântica ou do romance nas mais variadas formas: o romance de aventuras, o picaresco, a narração romanesca, a autobiografia, o romance de formação etc. (...) À estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior - o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. (CESERANI, 2006, p. 91-92).

Grande representante do fantástico (e do gótico) no século XIX, Hoffmann aborda em sua obra o inexplicável que se esconde nas situações mais simples e banais do cotidiano, chegando a ser realista e burguês. Nas obras do escritor alemão, Ceserani começa a definir elementos comuns ao fantástico: hesitação do leitor e da personagem, problematização do foco narrativo, uso sistematizado e criativo da linguagem, sobretudo da metáfora como elemento de geração de “efeitos do fantástico”, motivos como o do duplo, da alienação e da morte se interiorizam, gerando projeções fantasmáticas. (Cf. CESERANI, 2006, p. 90-91).

Theóphile Gautier, importante escritor francês do século XIX – referência na literatura fantástica – e admirador de Hoffmann, apresenta em sua obra elementos da configuração do espaço narrativo, tais como o contraste entre paisagens noturnas e diurnas, exteriores abertos e interiores tenebrosos e a mistura de situações triviais a aparições espíritas com mobilidade de luzes e reflexos, transparências e mutações – certamente advindo do romance gótico. Com a criação de um repertório rico e precioso, Gautier

influenciou autores europeus (e não europeus) do final do século XIX e início do XX. (Cf. CESERANI, 2006, p. 109-115).

Outro nome importante da literatura fantástica, ligada ao terror, é Edgar Allan Poe. Em **O Horror Sobrenatural em Literatura**, H. P. Lovecraft observa que Poe fez o que nenhum outro havia feito ou poderia ter feito, e a ele devemos a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado. Poe percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice, e sabia que a função da ficção criativa era apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 61-62).

Em **A filosofia da composição**, Poe desmitifica a condição da inspiração como forma única e quase mágica da escrita literária. Pensando sobre qual critério seguir na elaboração de seus textos, ele observa a necessidade de se considerar o efeito pretendido no leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1987, p.110).⁴

É importante apontar que a teoria do efeito ressaltada por Poe, além de assumir o trabalho artístico e a arquitetura do texto literário, pode ser associada à proposta por Lovecraft nas suas divagações sobre o fantástico, na medida em que este o associa ao efeito de medo necessário ao gênero.

Ainda em relação a Poe, Ceserani observa que, se considerarmos o fantástico como uma produção historicamente limitada e circunscrita a um espaço geográfico específico, teríamos que reduzi-lo apenas a “literatura do romantismo europeu”. O que, segundo suas

⁴ Julio França, em “A arquitetura do leitor modelo: “a filosofia da composição” de Edgar Allan Poe”, observa que Poe está criticando artistas e escritores que propõem à inspiração a matéria-prima de suas obras e que negam construí-las seguindo estratégias elaboradas para atingir o leitor e causar-lhe efeito. O escritor norte-americano também faz crítica àqueles que creem na experiência do escritor para fonte de seus escritos, pois “As sensações, os sentimentos e as emoções deveriam ser produzidos no leitor. Representados no autor, não passariam de farsa e de histrionismo.” (FRANÇA, 2009, p. 22).

palavras, “é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro”. Assim, Ceserani faz uma crítica aos estudos de Todorov que, por limitar sua análise do gênero à literatura europeia, exclui de seu cânone um escritor importante como Poe. (Cf. CESERANI, 2006, p. 8).

Fantástico, em busca de definições

Em **Introdução à literatura fantástica**,⁵ Tzvetan Todorov apresenta o enredo do livro **O diabo amoroso**, de Cazotte. Nele, Alvare vive há algum tempo com uma mulher chamada Biondetta que ele acredita ser um ente maligno. Enquanto o modo de sua aparição parece apontá-la como um “representante do outro mundo”; seu comportamento, notadamente humano e feminino, reforça o fato de tratar-se simplesmente de uma mulher. Mas ao ser questionada quanto à sua origem, Biondetta responde ser ela uma Sílfide. Diante da revelação, “Alvare hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é de fato realidade (nesse caso, as Sílfides existem) ou então se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma do sonho.” (TODOROV, 1975, p. 30).

A partir do enredo de **O diabo amoroso**, Todorov aponta o que seria, para ele, o âmago do fantástico: a hesitação do leitor (mediante a identificação com a personagem) diante de um fato que se apresenta como real e imaginário ao mesmo tempo. Considerando a história de Cazotte, o leitor tem diante de si a construção de uma situação que parece hesitar entre o mundo real, reconhecido e habitado por ele (o das leis naturais), no qual não há sílfides e diabos, e o imaginário, sendo, neste caso, toda a história resultado da mente imaginativa de Alvare, imerso na ilusão de que Biondetta seria uma “representante do outro mundo”.

⁵ O livro de Todorov é o mais referenciado quando se trata do estudo do fantástico.

Todorov estabelece, assim, alguns fundamentos para a compreensão do gênero fantástico, definindo-o a partir do exame de obras do século XIX.⁶

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, e é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecida de nós. (...) O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente natural. (TODOROV, 1975, p. 30-31, grifos nossos).

Em outro momento do texto, Todorov reforça sua definição de fantástico, apelando para a importância do leitor nesse processo de hesitação característico do gênero:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia. (TODOROV, 1975, p. 166, grifos nossos).

A definição de fantástico perseguida por Todorov mostra que o gênero é bastante híbrido, pois apresenta uma fronteira tênue com outros dois, sendo um deles, o maravilhoso, elemento característico de textos fundadores da literatura ocidental. Mais do que isso, essa definição se afirma pela colocação em cena de um elemento extratextual, o leitor, e pelo modo como este se comporta mediante as estratégias de construção do texto fantástico. A hesitação do leitor, identificado com a personagem principal da narrativa – “desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo

⁶ Apesar de sua manifestação em obras do século XVIII, o fantástico, como gênero, é estudado por críticos como Tzvetan Todorov, Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James, Olga Reimann, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Gaston Deschamps, Joseph H. Retinger e outros a partir de obras do século XIX, tais como as de Hubert Matthéy, Peter Penzoldt.

tempo a hesitação encontra-se representada” (TODOROV, 1975, p. 39) –, é a garantia da permanência do fantástico, que se define por meio da mediação entre real e imaginário, natural e sobrenatural diante de um fato estranho.⁷

Através da obra **O manuscrito encontrado em Saragosa**, de Jan Potocki, considerada por Todorov “um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica” (TODOROV, 1975, p. 33), o crítico aponta alguns elementos essenciais ao fantástico: 1. a presença do sobrenatural, através do estranho ou maravilhoso,⁸ levando o leitor a buscar explicações; 2. a hesitação do leitor, pois sem ela é colocado um fim ao fantástico; 3. o leitor tem que adotar a postura de acreditar no texto, sem tentar explicá-lo pela interpretação, assumindo o “pacto ficcional”. (Cf. TODOROV, 1975, p. 33-39).

Em sua análise do fantástico, Todorov fala da origem do gênero: o gótico. Porém, a distinção do fantástico está na forma como o maravilhoso e o estranho se apresentavam no “romance negro” (*the Gothic novel*): ou o estranho era explicado ou o maravilhoso era aceito, não existindo o estranhamento e a referência a uma realidade atravessada por eles. Todorov aponta que, no fantástico, o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido enquanto o estranho é algo conhecido que causa no leitor o questionamento de sua realidade no momento em que a narrativa se desenvolve. Ele apresenta uma subdivisão do gênero estranho chamando-o de “fantástico-estranho”, ou seja, acontecimentos de aparência sobrenatural ao longo do enredo que, ao final, são explicados racionalmente. Essa explicação pode ser dada por coincidências, sonhos, influência de drogas, fraudes, jogos falseados, ilusão dos sentidos ou loucura. Sendo alguns resultados

⁷ Alguns críticos franceses como Castex, Louis Vax e Roger Caillois, contemporâneos de Todorov, não fogem à definição do crítico búlgaro apontando o fantástico como “ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.” (CAILLOIS apud TODOROV, 1975, p. 32). Certos, no entanto, de que a definição do gênero necessita de mais clareza e profundidade, tanto Todorov quanto Jean Bellemin-Nöel apontam que qualquer iniciativa de sintetizar de maneira definitiva um gênero qualquer traz consigo pouca possibilidade de sucesso total. (FURTADO, 1980, p. 7).

⁸ Felipe Furtado, em **A construção do fantástico na narrativa**, observa que falar do sobrenatural apenas não faz com que um texto pertença ao gênero fantástico, visto que esta temática também se encontra presente em outros tipos de narrativas literárias. Assim, as “histórias de fantasmas” formam apenas uma área do fantástico, composta por outras duas: as “narrativas maravilhosas” e as “narrativas misteriosas”; a primeira pertencente ao gênero maravilhoso e a segunda ao estranho. (FURTADO, 1980, p. 7-9).

da imaginação (sonho, loucura, drogas), e outros, acontecimentos produzidos (acazos, fraudes, ilusões). Outra subdivisão seria o “fantástico-maravilhoso”, que aborda as narrativas que terminam por uma aceitação do sobrenatural, que permanece sem explicação pelas leis da natureza tais como são conhecidas. Nele, as personagens hesitam sobre a realidade dos fatos que se apresentam limítrofes entre a realidade e a imaginação, a razão e o sobrenatural. (Cf. TODOROV, 1975, p. 47-63).

Lucio Lugnani, na obra **Por uma delimitação**, faz objeções em relação à definição do fantástico a partir de seus limites com o maravilhoso e o estranho, conforme proposto por Todorov. Remo Ceserani resume as proposições do crítico da seguinte forma:

- 1) As duas categorias do maravilhoso e do estranho são “não simétricas e não homogêneas (...) e nem são reciprocamente exclusivas”; são compreendidas empiricamente por gêneros literários históricos e de consistência diversa: o estranho “relativamente restrito e recente” em relação ao maravilhoso “de enorme amplitude e variedade e construído por um patrimônio milenar”.
- 2) As duas categorias não são “adequadas para definir gêneros literários”. O estranho “é caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva” e se contrapõe illogicamente a um inexistente gênero “normal”; o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si.
- 3) Todorov cria “dissimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, caracterizando uma por meio das emoções que suscita nos personagens e no leitor e outra por meio da natureza dos acontecimentos que narra”. (CESERANI, 2006, p. 56).

O incômodo de Lugnani deve-se ao fato de Todorov⁹ limitar a definição do fantástico tendo como base o maravilhoso e o estranho que, segundo o crítico, são modos de organizar o enredo com vasta tradição literária, não podendo ser resumidos em prol do fantástico. Lugnani propõe uma definição que tem como referência um desvio irreduzível no “paradigma de realidade”, pois as narrativas do estranho, maravilhoso e fantástico lidam com o desvio da realidade: o estranho e o maravilhoso não seriam gêneros, mas categorias

⁹ Há outros teóricos do fantástico também cujas definições diferem de Todorov. Para alguns pensadores franceses, como Marcel Schneider Pierre Mabilie e André Breton, o fantástico é uma forma literária inferior ao maravilhoso. (Cf. CESERANI, 2006, p. 58).

modais do contar. Assim, o fantástico se define em oposição à narrativa “realista”, pois reduziria o teor de real desta. (Cf. CESERANI, 2006, p. 56-57).

Em **O fantástico**, livro no qual Ceserani apresenta as objeções de Lugnani acima, o estudioso também aposta na hesitação como ponto de partida para a análise o conto “O Homem de Areia”, de E. T. A. Hoffmann. Afirmando que a história do escritor alemão possui uma “estrutura intrincada e um desdobramento nada simples e linear”, Ceserani aponta que nos textos fantásticos há elementos que despertam no leitor muitas dúvidas quanto a sua realidade e que a incerteza o acompanha até o fim. (CESERANI, 2006, p. 23).¹⁰

Selma Calasans Rodrigues, em **O fantástico**, também utiliza de um trecho da obra de Hoffmann (“A casa deserta”) para falar da causalidade mágica que há no trecho analisado que, segundo ela, não demonstra coerência do fato relatado com a realidade. O que é possível na literatura que, por mais que queira se aproximar do real, ainda é ficcional. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 7-9). Para a autora, podemos distinguir o chamado “fantástico questionado” do “naturalizado”, observando que o primeiro (o qual está associado ao conto de Hoffmann analisado por ela) está circunscrito entre a explicação racional e a dúvida, sendo, portanto, instaurado pela hesitação: “Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas.” (RODRIGUES, 1988, p. 11). O “fantástico naturalizado” (como exemplo a crítica utiliza um trecho do romance **Cem anos de solidão**, de Garcia Márquez) diz respeito à transição do “verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (RODRIGUES, 1988, p. 12). Segundo Rodrigues, “no

¹⁰ É interessante apontar que essa indefinição, própria do gênero, alcança mesmo a crítica ao interpretar o conto, mesmo partindo de um mesmo arsenal teórico, o de orientação psicológica ou psicanalítica. Segundo Ceserani haveria, portanto, três interpretações distintas: 1. “o conto de Hoffmann é a história de um trauma infantil e das fantasias obsessivas e repetitivas de uma personagem que ficou fixado naquele trauma” (interpretação de Freud); 2. “é a história de um artista, de um poeta romântico, que é levado à loucura pela dificuldade que encontra por ter que viver em um mundo prosaico e banal” (esta interpretação estaria limitada pela própria construção textual, que não dá espaço demasiado para esta abordagem da personalidade de Natanael); 3. “é a história de um jovem cuja vitalidade, sensibilidade, aspirações de crescimento, amor e realização são sistematicamente frustradas (...)”. (CESERANI, 2006, p. 23).

texto de Garcia Márquez não há explicação: os atos se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil num completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.” (RODRIGUES, 1988, p. 13).

Tal distinção entre os fantásticos é explicada historicamente pela autora, visto que o fantástico no texto de Hoffmann (início do século XIX) “oferece um diálogo entre razão e desrazão”, mostrando “o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo.”. Já o texto de Garcia Márquez, escrito no século XX, admite a revisão de noções como a de verossimilhança, não tendo necessidade, portanto, “de justificar suas fantasias, do mesmo modo que a narrativa do século XVIII, bem como outras do século XIX bastante conhecidas, pertencentes à literatura fantástica (...)”. (RODRIGUES, 1988, p. 13).¹¹

Ceserani e Rodrigues, cada um a seu modo, apontam a questão da hesitação entre o natural e o sobrenatural como um elemento importante para instauração do fantástico, conforme a definição já clássica de Todorov.

Filipe Furtado, em **A construção do fantástico na narrativa**, analisa o estranho e o maravilhoso no fantástico com base numa distinção primária do sobrenatural. Para ele, há o “sobrenatural positivo” (relacionado ao denominado Bem) e o “sobrenatural negativo” (ligado ao conceito vulgar do Mal), e suas diferenças estariam no efeito que buscam. Levando em consideração que, na literatura fantástica, seus conceitos encenam uma luta quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos com as manifestações sobrenaturais, prevalece, no gênero, o “sobrenatural negativo”. Para Furtado, o fantástico e o maravilhoso se distinguem justamente pelo fato de que o fantástico encena o “sobrenatural negativo” enquanto o maravilhoso encena ambos indistintamente, sem sequer tentar fazê-los passar por reais. Ele aponta que o estranho se

¹¹ Por razões metodológicas, deteremo-nos apenas no “fantástico tradicional” ou, para utilizar os termos de Rodrigues, “fantástico questionado”, circunscrito historicamente aos séculos XVIII e, sobretudo, XIX, visto nossa dissertação ter como objeto os contos fantásticos de um autor brasileiro do século XIX.

apresenta em seu próprio gênero como alheio às leis naturais, mas que se esclarece de forma lógica durante o enredo. Já o fantástico mantém o estranho na antinomia mantendo o debate de sua existência real impossível não podendo ser desfeito até o final da narrativa. (Cf. FURTADO, 1980, p. 21- 37).

Dedicando-se também ao conceito do “estranho” na literatura, o psicólogo alemão Ernst Jentsch é citado por Remo Ceserani após analisar o mesmo conto de Hoffmann:

Um dos meios artísticos mais seguros para provocar o ‘unheimlich’ [sentido de inquietação, desorientação e angústia] consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si – se é uma pessoa ou um autômato – e precisamente em deixá-lo em um estado em que essa insegurança não esteja diretamente no centro da sua atenção, para que o leitor não seja induzido a examinar e ter de repente resolvida a situação, porque nesse caso (...) o particular efeito emotivo se esvai facilmente. (JENTSCH apud CESERANI, 2006, p. 17).

O sentimento de estranheza que o conto de Hoffmann suscita no leitor deve-se, segundo Freud, a seu efeito de “incerteza intelectual”, visto que o narrador “desperta em nós uma espécie de incerteza que nos impede em um primeiro momento (...) de adivinhar se nos introduzirá no mundo real ou em um mundo fantástico de sua invenção.” (FREUD apud CESERANI, 2006, p. 17). Assim, o estranho vai se definindo não tanto como modo de condução do relato, como maneira de apreensão deste, visto que ele deve ser sentido pelo leitor, que é conduzido, assim como Natanael, personagem do conto, “não tanto à personagem da boneca Olímpia (...), mas sim ao homem de areia e ao episódio traumático vivido por Natanael menino, sob forma de temor angustiado de ver seus olhos arrancados.” (CESERANI, 2006, p. 18).

Apesar de sua expressividade enquanto escritor, H. P. Lovecraft limitou sua definição do fantástico por enfatizar o efeito de terror e do medo que a narrativa deveria despertar no leitor. Lovecraft concorda com a perspectiva de Todorov ao atribuir importância à figura do leitor por meio da relevância da atmosfera do conto: “a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação.” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). Para Lovecraft,

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contrato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada (...). E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (LOVECRAFT, 2007, p. 18).

Rosemary Jackson elabora uma posição diversa a respeito do fantástico ao articular psicanálise e sociologia. Para ela, o fantástico é uma forma de linguagem que se contrapõe à ideologia do final do séc. XVII e início do séc. XIX, já que assume a linguagem do inconsciente. Ou seja, suas razões não são de origem sobrenatural e, sim, da ordem do estranho que já está marcado na condição humana. (Cf. CESERANI, 2006, p. 62).

Independente de temas mais adequados e formas associadas ao território do fantástico, Remo Ceserani observa que o que designa o gênero é “uma particular combinação de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”. (CESERANI, 2006, p. 67). Nesta mesma linha de pensamento, Filipe Furtado diz que o fantástico é determinado por

uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15).

O crítico ainda observa que

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. (FURTADO, 1980, p. 19, grifos nossos).

Ou seja, o fantástico, na obra literária, é construído a partir da junção de temas específicos, dos quais se destacam os ligados a fenômenos irracionais, e um modo particular de organizar a narrativa. Refletir sobre o gênero requer, assim, identificar alguns desses procedimentos temáticos e formais.

A construção da narrativa fantástica

Para Ceserani, há alguns procedimentos narrativos e retóricos básicos utilizados pelo fantástico. Passamos a apontar e explicar cada um deles, destacando-os a seguir. O primeiro refere-se ao que o crítico chama de “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração”, visto que a narrativa fantástica carregaria a ambiguidade de “usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas (...) também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história.” (CESERANI, 2006, p. 69, grifos nossos). Desse modo ela assume, muitas vezes, processos paródicos que explicitam seu maquinário ficcional.

Ceserani observa que, nas narrativas fantásticas, é comum o uso da “narração em primeira pessoa”, pois o pronome em primeira pessoa coloca o narrador como “narrador-personagem”, um duplo jogo em que o leitor não suspeita das intenções/interpretações do narrador, esquecendo-se que este também é uma personagem. Além disso, “a primeira pessoa que conta” permite maior identificação do leitor com a personagem, visto que o “eu” pertence a todos. (Cf. TODOROV, 1975, p. 90-94). A respeito desse expediente da narrativa fantástica, Filipe Furtado acredita que tanto um narrador em primeira pessoa quanto em terceira podem captar a atenção do leitor, já que isso estaria, segundo o crítico, a cargo da habilidade narrativa do autor no modo como distribui as intervenções do narrador e da personagem na história. Furtado não descarta, porém, a importância de um narrador bem construído na trama de modo que leve o leitor à reação esperada. Ainda assim, concorda com Todorov no aspecto da facilidade de identificação do leitor com o narrador-personagem, visto que este é o que melhor desempenha tal função. (Cf. FURTADO, 1980, p. 74-83).

Um terceiro aspecto da construção narrativa fantástica destacada por Ceserani refere-se ao “forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”. Nesse caso, o crítico destaca o uso de uma linguagem bastante figurada, que dá vida e força ao sobrenatural, como um prolongamento da figura retórica. Ainda que a literatura como um

todo utilize a figuração da linguagem, até mesmo a mais realista; a fantástica “utiliza esse procedimento de um modo sistemático e original”, valendo-se das “potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e forma a partir delas uma realidade.” (CESERANI, 2006, p. 70). A esse respeito, Todorov observa que a “aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural.” (TODOROV, 1975, p. 88).

Outro aspecto de construção do fantástico diz respeito ao “envolvimento do leitor”, gerando “surpresa, terror, humor”. Falando sobre a composição de seus contos, “Poe nos deu as diretrizes básicas: o enredo é o elemento dominante, as emoções do leitor são as metas a serem buscadas”. (FRANÇA, 2009, p. 24). No caso do fantástico, não se trata somente de despertar o medo e o terror (quase físicos), conforme menciona Lovecraft, visto que a narrativa fantástica envolve o leitor levando-o para um mundo familiar para, depois de fisgado, explicitar, por meio de seu narrador, os efeitos de surpresa, de desorientação ou humor. Trata-se de um sinal de forte empenho cognitivo. (Cf. CESERANI, 2006, p. 71). França aponta que “a criação literária [fantástica] é pensada por uma perspectiva que considera em primeiro plano os efeitos de recepção, isto é, a obra literária de horror é encarada como um artefato produtor de uma emoção específica: o medo e suas variações.” (FRANÇA, 2009, p. 20). O envolvimento do leitor depende do processo de enunciação, do qual um elemento importante é o da temporalidade (o tempo de percepção da obra integralmente), pois uma “segunda leitura (...) torna-se inevitavelmente metaleitura: ressaltam-se os procedimentos fantásticos, em vez de padecer-lhes os encantos”, conforme observa Todorov (1975, p. 98).

O quinto procedimento narrativo e retórico destacado por Ceserani é o que ele identifica como “passagem de limite e de fronteira”, “de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador”, no qual “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas

dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.” (CESERANI, 2006, p. 73). Justamente por abordar o limite entre o real e o imaginário, são temas recorrentes na literatura fantástica os relativos aos “distúrbios da personalidade, os jogos do visível e invisível, as alterações de causalidade, do espaço e do tempo; a regressão” (TODOROV, 1975, p. 108).

O “objeto mediador” é outros dos elementos narrativos e retóricos que Ceserani destaca, considerando-o um “objeto que, com a sua concreta inserção no texto se torna o testemunho inequívoco” (CESERANI, 2006, p. 74) dos fatos extraordinários vividos pela personagem-protagonista. Este objeto é, muitas vezes, responsável pela continuidade de hesitação da personagem e, por consequência, do leitor.

O texto fantástico é construído de modo a manter certas “elipses”, ofertando lacunas para que o leitor possa inferir algumas situações, mantendo-o interessado/envolvido na narração. (Cf. FURTADO, 1980, p. 80-83). Segundo Ceserani, “No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p. 74).

Um dos aspectos bastante difundidos na construção do fantástico diz respeito ao uso da “teatralidade”, procedimento sugerido “pela técnica e pela prática teatral”, ressaltando uma “necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico.” (CESERANI, 2006, p. 75).

Outros dois elementos levantados por Ceserani, “figuratividade” e “detalhe”, estão relacionados a aspectos já tratados, visto que o primeiro refere-se a “recursos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena”, ligados à “teatralidade”, e o segundo, da “hierarquização dos diversos elementos constituintes do mundo narrativo” (CESERANI, 2006, p. 76-77), ordenando aqueles que necessitam de maior exposição/expressão no texto. Relativo à “figuratividade”, Ceserani lembra a distinção feita por Calvino na sua “Introdução” da antologia de *Contos fantásticos do século XIX*, organizada por ele, entre o “fantástico visionário” e o “fantástico mental”. O primeiro tipo estaria associado ao que

Ceserani define como “figuratividade”, pois “o extraordinário e o sobrenatural se manifestam na evocação de visões espetaculares’, como alucinações e sonhos”. (CESERANI, 2006, p. 76). O segundo tipo perfaz um fantástico abstrato, “no qual ‘o sobrenatural faz parte de uma dimensão interior e como tal é invisível ou tem o mesmo aspecto da realidade mais modesta’.” (CESERANI, 2006, p. 76).

Além dos procedimentos narrativos e retóricos, o fantástico também se configura pela recorrência de temas específicos, tais como a ambientação noturna,¹² relacionada ao mundo das almas/dos mortos; a loucura e a duplicidade;¹³ aparições e monstros; dissolução/frustração do amor romântico; a expressão do nada e a individualidade burguesa e seus conflitos. (Cf. CESERANI, 2006, p. 77-88). Alguns dos temas destacados por Ceserani são também aludidos por Todorov, que os divide em “Temas do eu” e “Temas do tu”. No primeiro grupo estão os temas da oposição entre “matéria e espírito”, das metamorfoses (“transformação do tempo e do espaço” e do objeto em sujeito), além do “desdobramento da personalidade” e do espelho. (Cf. TODOROV, 1975, p. 115-131).

Podem-se caracterizar ainda estes temas dizendo que concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo; estamos, em termos freudianos, no sistema percepção-consciência. É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. O tema da percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão (...): a ponto de podermos designar todos estes temas como “temas do olhar”. (TODOROV, 1975, p. 128).

¹² “A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico.” (CESERANI, 2006, p. 78).

¹³ “O limite entre o louco e o homem de gênio tornam-se muito flexíveis. (...) o tema do louco se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e fantasmas.” (CESERANI, 2006, p. 83).

No segundo grupo, Todorov elenca temas em que se destacam a sexualidade, visto que o “desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar *libido*.” (TODOROV, 1975, p. 136, grifo do autor).

A presença desses temas entrelaçados à estruturação do gênero possibilita o que há de mais significativo no fantástico em relação ao seu leitor: a hesitação quanto aos fatos narrados. A adesão do leitor, “destinatário mediato” da obra fantástica, à manifestação sobrenatural sem que o mesmo questione racionalmente a veracidade da mesma é um foco primordial na narrativa. (Cf. FURTADO, 1980, p. 74). Para Furtado,

Para o alcançar, essa reação que se pretende suscitar no destinatário real do discurso é prefigurada por um conjunto de linhas de atuação, por um verdadeiro papel que a intriga deixa entrever de forma mais ou menos clara. Esta importância atribuída à reação do receptor do enunciado, amiúde evidenciada no texto fantástico, assume grande relevo na definição que Tzvetan Todorov dá ao gênero, cujo cerne reside, para ele, no leitor e na *hesitação* perante o sobrenatural que se espera dele. Todorov refere-se, como é óbvio, não ao leitor real mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto, o *narratário*, receptor imediato e fictício do discurso narrativo. A ele cabe representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo acima referido de reação (...). Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais. (FURTADO, 1980, p. 74, grifos do autor).

O excesso de descrição espacial (quase realista) na narrativa fantástica poderia fazer com que o efeito da dubiedade dos fatos sobrenaturais fosse subestimado. Presente de forma regrada, o espaço descrito pode ser útil à instauração do fantástico, sublinhando a ambiguidade da ação. Mesclando detalhes do mundo empírico e realista a outros alucinantes pode-se obter uma atmosfera híbrida, um enquadramento cenográfico que visa apresentar ao leitor “um mundo falsamente normal e cotidiano”, “aparentando mostrar

elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível.” (Cf. FURTADO, 1980, p. 120-121).

Quanto a este espaço híbrido, Furtado finaliza:

Híbrido, incerto e mal delimitado, aparentando muitas vezes uma estrita observância das regras que condicionam o mundo empírico para no momento seguinte as subverter por completo, está intimamente relacionado com a falsidade inerente ao gênero e serve, em última análise, o reforço da ambiguidade em que este se fundamenta. Procurando como num passe de mágica, aparentar uma total lisura de processos, o espaço fantástico simula a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se perceba. (FURTADO, 1980, p. 128).

O ambiente híbrido é reforçado ao inserir nele temas já mencionados e outros como a sedução e ilusão dos sentidos, transgressões e perversões, crueldade e violência, vida/amor (Eros) e morte/sexo (Tanatos): “Temos aqui um equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realistas. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio.” (TODOROV, 1975, p. 173).

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais; caso contrário, a narrativa corre o risco de arrastar-se, esperando que um justiceiro humano se aperceba da ruptura no equilíbrio inicial. (TODOROV, 1975, p. 173).

Notes about fantastic genre

Abstract: *In mankind narratives since orality, the fantastic genre has already been present in myths and stood out throughout the seventeenth century. It is a genre that balances the real and the supernatural, but it doesn't clear them up. Appropriating some elements from fantasy and weird, the fantastic can't be easily defined. Important theorists, like: Todorov, Ceserani, Furtado and Rodrigues outline common characteristics due the genre and agree about the difficulty on finding a definition. In this work, we seek to contextualize*

historically the highlight of the fantastic genre and attempt to define it. It is also present the study of some common and rhetorical elements present in the narratives of gender that contributes to its construction. The objective is to realize, within this genre, how it is structured enabling future analysis of stories belonging to it.

Keywords: *fantastic; definitions, narratives; constructions*

REFERÊNCIAS

BALTOR, Sabrina Ribeiro. A opção de Théophile Gautier pelo conto fantástico. In: **O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional - I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Mesas Redondas.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/mesas_redondas_v_painel.pdf. Acesso em 18 nov. 2012.

CESERANI, Remo. **O fantástico.** Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FRANÇA, Julio. A arquitetura do leitor modelo: “a filosofia da composição” de Edgar Allan Poe. In: **O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional - I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Mesas Redondas.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/mesas_redondas_v_painel.pdf. Acesso em 18 nov. 2012.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.** Trad. Jayme Salomão. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-273.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Horizonte, 1980.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura.** Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

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

REVISTA MEMENTO

V.4, n.2, jul.-dez. 2013

Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR

ISSN 2317-6911

SÁ, Marcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações, I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.