



**A BATALHA DO FANTÁSTICO: PANORAMA TEÓRICO-CRÍTICO DO SÉCULO
XX
THE BATTLE FOR FANTASTIC: THEORETICAL-CRITICAL OVERVIEW OF
THE 20TH CENTURY**

Edson José Rodrigues Júnior¹

Recebido em: 04 jun. 2021

Aceito em: 08 ago. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38226

RESUMO: Juntamente – e em oposição – ao romance realista burguês, o fantástico se configura como expressão literária definidora do século XIX. No século seguinte, muitos críticos e pesquisadores se ocuparam da tarefa definir esse modo de contar histórias tão peculiar, mas ao mesmo tempo tão abrangente. Todavia, foi na década de setenta, a partir do búlgaro Tzvetan Todorov, que essa discussão ganhou ares de batalha campal entre duas definições distintas para o fantástico. O objetivo do presente artigo é traçar um panorama geral dessa longa querela pela definição do fantástico literário, lançando enfoque sobre os debates teóricos e conceituais existentes entre críticos e pesquisadores do século XX, mais precisamente entre no período que podemos chamar, numa nomenclatura contingente, de pós-todoroviano. Para tanto, dividimos a discussão em duas vertentes opostas: de um lado, Tzvetan Todorov (2012 [1970]), baluarte do fantástico genológico; do outro, seus críticos e dissidentes, defensores do fantástico modal, dos quais: Irene Bessière (1974), Lenira Covizzi (1979), Filipe Furtado (1980; 2009), Rosemary Jackson (1986 [1980]) e Remo Ceserani (2006 [1996]).

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Gênero. Modo. Século XX.

ABSTRACT: Alongside - and in opposition to – the bourgeoisie realist novel, the fantastic is configured as a defining literary expression of the 19th century. In the following century, many critics and researchers took on the task of defining this way of telling stories so peculiar, but yet so general. However, it was in the seventies, starting with the bulgarian Tzvetan Todorov, that this discussion gained airs of a set-piece battle between two different definitions for the fantastic. This paper aims to outline a general overview of this long-standing dispute for the definition of the literary fantastic, focusing on the theoretical and conceptual debates between critics and researchers of the 20th century, more precisely during the period that we can call, in a contingent nomenclature, post-todorovian. To do so, we divided the discussion into two opposing strands: on one hand, Tzvetan Todorov (2012 [1970]), bastion of the genological fantastic; on the other, his critics and dissidents, defenders of the modal fantastic, of which:

¹ Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). Graduiu-se em Licenciatura em Letras (Português) pela mesma instituição (2019). Pesquisador do Belvidera - Núcleo de Estudos Oitocentistas da UFPE e integrante do grupo Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações artísticas na Era Digital (FICÇA) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: edsonrjunior4@gmail.com



Irene Bessièrè (1974), Lenira Covizzi (1979), Filipe Furtado (1980; 2009), Rosemary Jackson (1986 [1980]) and Remo Ceserani (2006 [1996]).

KEYWORDS: Fantastic. Genre. Mode. 20th century.

INTRODUÇÃO

No que diz respeito à literatura fantástica moderna, convencionou-se tomar os primeiros decênios do século XIX (CESERANI, 2006; TODOROV, 2012) como marco inicial dessa nova forma de contar histórias inquietantes e assustadoras. Segundo o pesquisador italiano Remo Ceserani (2006), para entender o florescimento da narrativa fantástica europeia do século XIX, é preciso levar em consideração, antes de tudo, a forte carga de renovação literária outorgada pelo movimento romântico europeu e a ascensão do romance gótico inglês. A estética gótica, no auge de sua atitude polêmica e de sua ampla difusão pela Europa, encontrou na França e na Alemanha terrenos férteis para a proliferação de seu imaginário repleto de excessos, melancolia e horror. Na Alemanha, o gótico foi amalgamado a várias outras tendências finiseculares, dentre elas o *roman noir* francês, para originar uma síntese nova e *sui generis*: o fantástico. Nele, o sobrenatural deixa o primeiro plano da narrativa e passa a se esconder na cotidianidade mais simples e banal da vida burguesa.

Em franca oposição ao romance realista burguês, principal gênero literário do século XIX, o fantástico espria suas raízes na forma do conto e oferece uma perspectiva destrutiva e niilista de se enxergar o mundo e o homem. O romance – epopeia burguesa, segundo György Lukács (2000) – funda sua própria estrutura no conceito de *bildung*, isto é, na formação intelectual e sentimental de um caráter individual encarnado, em geral, pelo protagonista. Segundo Ceserani (2006), essa incumbência que beira a moralidade foi imposta ao gênero pela forte crença na autoafirmação do homem e em sua capacidade de mudar e evoluir, nutrida pela nova e ascendente burguesia europeia. O fantástico, por outro lado, segue um caminho diametralmente oposto, trilhado por indivíduos alquebrados, paranoicos, divididos, duplicados e em guerra com sua própria subjetividade e o com o mundo que os cerca; “personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são frequentemente atormentados por fixações e obsessões” (CESERANI, 2006, p. 92).

Ao longo do século XIX, o fantástico ganhou força e um aguerrido espaço no âmbito de literatura. Ainda que subestimado e geralmente tratado pela crítica como manifestação literária infantil e inferior (TODOROV, 2012), marcou a história literária dos anos mil e oitocentos e se



tornou suficientemente expressivo para receber a atenção da teoria literária a partir do século seguinte. Muitos estudiosos europeus do século XX, sobretudo franceses como Louis Vax, Roger Caillois e Pierre Castex, teorizaram acerca do fantástico literário, cismados com a tarefa hercúlea de definir esse modo de contar histórias tão peculiar, mas ao mesmo tempo tão abrangente. Todavia, foi na década de setenta, a partir do búlgaro Tzvetan Todorov, que essa discussão ganhou ares de batalha campal.

O postulado apresentado no livro *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, consistia em definir o fantástico como um gênero literário, mas um gênero, por si só, *sui generis*. Todorov (2012) defendia que o gênero fantástico seria elusivo, fugidio, definido menos por suas próprias características que pelos limites dos gêneros que lhe são vizinhos, o estranho e o maravilhoso. Mesmo influenciando uma miríade de estudos e embasando perspectivas teóricas e metodológicas até os dias correntes, a teoria genológica do fantástico todoroviano está longe de ser uma unanimidade. Nas últimas décadas do século XX, diversos teóricos seminais para os estudos do fantástico pautaram suas obras em críticas e discordâncias a Todorov, sustentando, de maneira mais ou menos sistemática, que o fantástico seria na verdade um modo literário capaz de perpassar muitos gêneros do discurso.

Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é traçar um panorama geral dessa longeva batalha pela definição do que seria, afinal, o fantástico literário, lançando enfoque nos conflitos teóricos e conceituais existentes entre críticos e pesquisadores do século XX, mais precisamente no período que podemos chamar, numa nomenclatura contingente, de pós-todoroviano. Para tanto, dividimos, por conveniência metodológica, a querela em duas frentes rivais: de um lado, Tzvetan Todorov (2012 [1970]), baluarte do fantástico genológico; do outro, seus críticos e dissidentes, defensores do fantástico modal, dos quais: Irene Bessière (1974), Lenira Covizzi (1979), Filipe Furtado (1980; 2009), Rosemary Jackson (1986) e Remo Ceserani (2006 [1996]). Deixamos claro, contudo, que apesar do compromisso que assumimos em expor as ideias de ambos os lados de maneira franca e objetiva, não acreditamos que possa haver uma imparcialidade total em relação à questão, afinal, escolher uma das perspectivas ou quicá assumir a possibilidade da coexistência faz parte da trajetória de todo e qualquer estudioso das vertentes insólitas da literatura.

O estandarte de Todorov: fantástico como gênero



Num mundo muito parecido ou idêntico à nossa realidade empírica, ou seja, um mundo regido pelas leis naturais, ocorre um evento sobrenatural, qual seja uma aparição de algo que não poderia existir ou um fato que não poderia acontecer. Diante deste evento, que não pode ser explicado pelas leis daquele mundo, quem o percebe deve optar por uma das duas possíveis soluções para o problema: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação – e nesse caso a lógica do mundo permanece intacta – ou de fato está ocorrendo, o que põe em xeque toda a realidade apreensível, bem como os conceitos de possível, impossível, real e imaginário. Nesta situação que Tzvetan Todorov (2012) hipotetiza para fins didáticos, qualquer uma das explicações descarta a possibilidade do fantástico. Para ele, o fantástico é justamente a hesitação que satura o sujeito diante da intrusão do sobrenatural onde não deveria existir; é o momento de dilema que dura somente até que um dos dois caminhos seja escolhido.

Assim sendo, o fantástico todoroviano é definido em contraste com os dois gêneros que traçam suas fronteiras; de um lado, o estranho, gênero no qual há uma explicação plausível para o evento sobrenatural, do outro, o maravilhoso, no qual o elemento sobrenatural, na verdade, faz parte daquela realidade, ainda que seja raro ou singular. Na área cinzenta entre ambos jaz o fantástico, o que o caracteriza como um gênero limítrofe, desvanecente, uma vez que, caso uma ou outra explicação seja assumida no decorrer de uma obra literária, o gênero fantástico cede lugar a um de seus vizinhos. Essa definição, por sua própria natureza peculiar, abre margem para um problema: se, em seu desfecho, um conto fantástico oferece uma explicação plausível para os acontecimentos que até então eram aparentemente sobrenaturais, ele passa a ser, logo antes do fim, um conto estranho? Poderia o encaminhamento de trama mudar o gênero de uma obra a partir de um único parágrafo ou, quem sabe, de um só enunciado?

Antes de nos debruçarmos sobre essa questão, é preciso que entremos mais a fundo na teoria de Todorov, que, embora seja a mais firmemente sistematizada, naturalmente não é a primeira a tratar do assunto, algo que o próprio reconhece em sua *Introdução à literatura fantástica* (1970). Ainda no século XIX, o místico russo Vladimir Soloviov esboçava uma definição semelhante para o que denominava como “verdadeiro” fenômeno fantástico na literatura: “no verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (SOLOVIOV apud TOMACHEVSKI, 1973, p. 173). Assim como na concepção todoroviana, Soloviov dá papel de destaque à hesitação como gatilho do efeito fantástico, uma vez que explicações plausíveis para o sobrenatural são possíveis, mas quem o experiencia hesita diante da improbabilidade dessas explicações.



No segundo capítulo de sua *Introdução*, Todorov (2012) cita brevemente alguns predecessores a partir dos quais tomou de empréstimo elementos para formular sua teoria do fantástico, dos quais Montague Rhodes James, Olga Reimann e os franceses Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Dos franceses, Todorov assimilou a ideia de que o fantástico emerge a partir da existência daquilo que não poderia existir no mundo real, ou, nas palavras de Vax (apud TODOROV, 2012, p. 32), “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. De Rhodes James e Reimann, subtraiu o elemento fundamental da hesitação, sentimento que satura o experienciador no momento em que este se depara com a intrusão do sobrenatural e que seria condição *sine qua non* para provocar o efeito fantástico.

Elencadas suas inspirações, chegamos ao ponto em que Todorov começa a se alçar sobre o ruído de fundo de teorias e hipóteses anteriores acerca do fantástico: algo que nunca fora até então esclarecido, mesmo pelos críticos de sua época – Castex, Vax e Caillois publicam suas obras na década de 60, ao passo que a *Introdução* de Todorov data do ano 1970 –, é de quem deveria partir a hesitação para que o fantástico pudesse se instaurar. Seria da personagem literária ou do leitor? A inovação de Todorov começa a se desenhar quando sugere que a hesitação é experimentada pelo

herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. *Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta.* O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela *percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados* (TODOROV, 2012, p. 37, grifo nosso).

Valendo-se das teorias da recepção de contemporâneos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, Todorov insere o leitor como parte fundamental para a realização do efeito fantástico. É a partir da hesitação dele, e nesse caso nos referimos, como o próprio Todorov, a uma função implícita de leitor, não a tal ou qual leitor específico, em sua recepção da obra literária que o fantástico pode se estabelecer ou não. De nada adianta que os personagens se vejam diante do sobrenatural com a escolha de tomar um ou outro caminho de explicação se essa escolha já tiver sido feita para o leitor pela própria obra; isso porque os próprios personagens podem ser dispositivos formais para a construção do fantástico. Não é incomum na literatura fantástica que certos personagens funestos não apenas não se impressionem como reforcem a existência do sobrenatural para atizar ainda mais a vacilação do leitor e, por



consequente, o efeito estético do fantástico; tipos como o Major Morris em “A pata do macaco”, de W.W. Jacobs e o Conde D’Athol em “Véra”, de Villiers de L’Isle-Adam.

Diante disso, Todorov (2012) postula que a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, mas esse sentimento não precisa ser representado internamente na obra para que possa acontecer. A identificação entre leitor hesitante e personagens hesitantes pode acontecer, mas não é via de regra; seria, portanto, uma “condição facultativa” do fantástico. Pode existir efeito estético fantástico sem que ela se cumpra, mas está presente em numerosas obras do gênero.

Todavia, atribuir ao leitor papel tão cabal para a existência do que Todorov afirma ser um gênero literário parece originar um novo problema, dessa vez de ordem hermeneutica, mas que também põe em xeque toda a noção de gênero fantástico assim como o problema dos gêneros limítrofes, problema que é reconhecido pelo próprio autor (2012, p. 37). Um romance histórico é romance histórico independente da leitura que o leitor faça dele; uma fábula o é também independentemente da interpretação que o leitor tenha de sua moral ou significados implícitos. Como poderia, então, a existência de um gênero estar condicionada a um sentimento provocado no leitor? É essa a crítica do próprio Todorov a H.P. Lovecraft, que institui o medo como alicerce do fantástico. Diz ele:

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em se localizar-se do ponto de vista do leitor: não o leitor implícito ao texto, a não ser o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência o H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura. Para Lovecraft o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. “A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. [...] Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. [...] Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas (TODOROV, 2012, p. 20).

A hipótese do medo como pedra de toque do fantástico, que também é defendida por Roger Caillois, é assertivamente repudiada por Todorov, ainda que não fique exatamente claro o porquê da hipótese do medo necessariamente ter enfoque no leitor real e a hipótese da hesitação, no leitor implícito. Aliás, a diferenciação entre os dois leitores não é feita de forma clara pelo autor ao criticar seus pares, o que nos leva a hipotetizar que o critério por ele utilizado



para acusar Lovecraft de levar em conta a interpretação particular dos leitores talvez fato de este ter morrido antes do conceito de leitor implícito ser cunhado por Wolfgang Iser em *O ato da leitura*.

O leitor implícito de Iser (1996) se trata de uma categoria fundada na estrutura do texto que antecipa a presença do leitor, pois materializa o conjunto das pré-orientações que um escrito oferece; um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais. O leitor implícito

não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, *o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto*. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (ISER, 1996, p. 73, grifo nosso).

Todorov (2012) acusa Lovecraft de condicionar a existência do gênero fantástico ao “sangue frio” do leitor, à sua experiência de leitura particular, contudo, ao ressaltar a construção da “atmosfera” e a “criação de uma impressão específica”, Lovecraft parece apontar para elementos estruturais muito semelhantes ao que Iser (1996) propõe sob a alcunha de leitor implícito, sendo esses elementos os responsáveis por desencadear o medo – e consequentemente o fantástico – em detrimento da intenção do autor ou da intriga. Essa discussão é relevante porque a solução de Todorov para o problema hermenêutico do fantástico passa pela noção de leitor implícito de maneira não muito diferente do que faz o contestado Lovecraft.

Sua resposta advoga no sentido de que as pré-orientações condicionam a recepção do leitor implícito a partir de dispositivos formais e linguísticos característicos do gênero fantástico, dentre os quais o imperfeito e a modalização. Esta, Todorov define como “usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2012, p. 43-44). Por exemplo, as frases “chove lá fora” e “talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato, mas a segunda indica, além disso da informação, a incerteza do sujeito em relação à condição de verdade da frase que enuncia. O imperfeito, por sua vez, “[...] tem um sentido semelhante: se digo ‘Amava Aurélia’, não específico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco



provável” (TODOROV, 2012, p. 44). A hesitação, portanto, não concerne apenas à percepção, mas também à linguagem.

Sanado, *a priori*, o problema hermenêutico do fantástico genológico, voltemos ao maior e mais insistente problema do “gênero desvanecente”. Dizíamos anteriormente que o gênero fantástico de Todorov, ao contrário de outros, dura apenas o tempo da hesitação do leitor. “Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico” (TODOROV, 2012, p. 49). Se perceber que as leis naturais permanecem intactas e o sobrenatural poderia ser explicado, o fantástico dá lugar ao gênero estranho; se, ao contrário, perceber que as leis da natureza precisam se dobrar à existência de fenômenos de outra ordem, sai de cena o gênero fantástico e tem-se o maravilhoso. Isso implica em dizer que um conto fantástico pode mudar de gênero a qualquer momento com algo tão simples como uma frase – “nesse momento, ele abriu os olhos e percebeu que era tudo um sonho”.

Nesse sentido, o próprio modo gótico se apresenta como um problema para o fantástico genológico todoroviano, problema que o autor endereça no terceiro capítulo da sua *Introdução*:

Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (the Gothic novel) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, por assim dizê-lo), tal como aparece nas novelas de Clara Reeves e da Ann Radcliffe; e a do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que compreende as obras do Horace Walpole, M. G. Lewis, e Mathurin. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito, a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos. *Dito com maior exatidão, o efeito do fantástico se produz somente durante uma parte da leitura*: na Ann Radcliffe, antes de que estejamos seguros de que tudo o que aconteceu pode receber uma explicação racional; em Lewis, antes de que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. *Uma vez terminado o livro, compreendemos — em ambos os casos — que o fantástico não existiu* (TODOROV, 2012, p. 48, grifo nosso).

A falta de pudor do gótico em dar vazão ao sobrenatural e escancarar seus monstros, bem como o contrário, o sobrenatural explicado característico da literatura de Ann Radcliffe são ambos problemas para o gênero fantástico de Todorov. Em sua concepção, o gótico estaria sempre no limiar do fantástico; a propensão dessa literatura pela construção de um suspense crescente faria com que toda obra gótica se iniciasse, salvo exceções, como fantástica. Enquanto o sobrenatural permanecer no domínio da sugestão, em vultos longínquos e sons de corrente aparentemente inexplicáveis, enquanto a presença o monstro estiver à espreita, mas não



revelado, enquanto os segredos permanecem obscuros, excitando a hesitação do leitor, o gótico seria, também, fantástico. Uma vez chegado ao deslanche da obra, quando o sobrenatural ou é desvelado ou justificado como ludibrios de aristocratas vilanescos ou bandidos das montanhas, os dois seguem caminhos distintos e o gótico descamba para um dos gêneros vizinhos: ou é fantástico ou maravilhoso. Todorov (2012) afirma que, no caso do gótico como de outras narrativas no limiar do fantástico, o efeito fantástico não existiu, o que levanta questionamentos.

Se houve a hesitação do leitor durante boa parte da obra, naturalmente, o efeito estético do fantástico se instaurou ali com êxito. Sua proposição nos leva a entender que, na medida em que toma determinado caminho rumo aos gêneros limítrofes, o gótico não apenas deixa de ser fantástico como todo o efeito estético produzido até então é apagado, não existiu; se não existiu, voltamos à estaca zero: o que é, então, um gênero fantástico sólido, não evanescente, que não se deixa apagar facilmente? A resposta a essa questão do autor defende que

podemos nos perguntar até que ponto tem validade uma definição de gênero que permitiria que a obra “trocasse de gênero” [...] Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Semelhante categoria não teria, por outra parte, nada de excepcional. A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro (TODOROV, 2012, p. 48-49).

Com fito de tentar resolver essa problemática e oferecer uma solução paliativa para a constante fluidez do gênero fantástico, Todorov (2012) propõe a existência de gêneros híbridos que estariam localizados no limiar entre o fantástico e seus gêneros vizinhos, estranho e maravilhoso. Esses subgêneros, segundo ele, compreendem obras que “mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (p. 50). Esse novo desdobramento adiciona mais camadas à teoria todoroviana do fantástico genológico e, junto a elas, mais perguntas, a começar pela mais óbvia: quanto tempo é muito tempo? Para se encaixar num subgênero híbrido, uma obra deve manter a hesitação por metade da sua duração? Até o desenlace? Um romance gótico como *Os mistérios de Udolpho* de Ann Radcliffe, que explica o sobrenatural pelas leis da realidade empírica, seria puramente estranho ou fantástico-estranho?

Aproveitando o ensejo, comecemos por ele. O fantástico-estranho de Todorov é o gênero no qual acontecimentos presumivelmente sobrenaturais acontecem “ao longo de toda a história, [e] no fim recebem uma explicação racional” (2012, p. 51). Essa definição novamente levanta consigo outras questões. Que momento exatamente é o fim da história? O *Udolpho* de



Ann Radcliffe seria um texto fantástico-estranho, uma vez que o sobrenatural só é explicado no desfecho da intriga, mas isso implica em dizer que o leitor só pode ter certeza do gênero que está lendo no momento em que ler a última sentença da obra, particularidade que não é partilhada por nenhum outro gênero literário. É de tal forma fugidia a diferença entre estranho e fantástico-estranho que Todorov reconhece a ambivalência de sua teoria, afirmando numa espécie de *mea culpa* que a definição é “ampla e imprecisa, mas assim também o é o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico” (2012, p. 53).

Sem que a questão seja resolvida, passemos para o outro da tênue linha do fantástico: o gênero fantástico-maravilhoso. Neste, estão compreendidas as narrativas que se apresentam como fantásticas, mas que terminam com a aceitação do fenômeno sobrenatural como parte da realidade. Essa definição se dá em contraste com o maravilhoso puro, no qual a própria realidade abarca, desde o início, a presença do sobrenatural como parte da realidade empírica, ou seja, existe um mundo que não é regido pelas leis naturais que conhecemos, mas por um outro conjunto de leis de outra ordem. Novamente, Todorov faz questão de notar que os limites entre os gêneros são imprecisos, talvez ainda mais imprecisos que em relação ao estranho, pois “estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, sugere-nos realmente a presença do fantástico (2012, p. 58).

A guerra de reconquista: fantástico como modo

Segundo o pesquisador português Filipe Furtado (2009), o termo “fantástico” possui um estatuto duplo, isto é, é utilizado – nem sempre conscientemente – para designar tanto um gênero literário quanto uma noção que parece ser mais geral que o próprio conceito de gênero, capaz de abarcar inúmeras manifestações literárias dispersas pela história da literatura: gêneros, subgêneros, estéticas e discursos cujas similitudes orbitam a presença do sobrenatural, do inexplicável, do incerto; da novela de cavalaria ao romance gótico, da epopeia à ficção científica. Essa noção dotada de grande generalidade e abstração seria o que se convencionou chamar, em estudos pós-todorovianos, de modo fantástico.

Utilizo novamente o termo pós-todoroviano pois é fato incontestado que a *Introdução à literatura fantástica* (1970) foi um marco no campo dos estudos literários centrados nessa literatura que fora por muito tempo estigmatizada como menos complexa, infantil, convencional ou pura e taxativamente menor. A partir de Todorov, a literatura fantástica ganhou



um novo fôlego teórico-crítico e uma obra fundamental para chamar de sua, obra que deu origem a gerações de tributários. Contudo, mesmo que o empenho do búlgaro de catalogar e reunir definições anteriores do fantástico e aplicá-las a um considerável *corpus* de obras oitocentistas para gestar sua própria teoria tenha resultado em uma considerável influência até a atualidade, sua noção de fantástico enquanto gênero está longe de ser uma unanimidade.

Nas décadas seguintes à *Introdução à literatura fantástica* (1970), críticos vocais publicaram estudos nos quais teceram pertinentes discordâncias em relação aos postulados do búlgaro, dentre eles Irene Bessière, Lenira Covizzi, Rosemary Jackson, Remo Ceserani e o próprio Felipe Furtado. O que todos criticam em comum concordância é o fato da definição todoroviana não apenas não abarcar toda a pluralidade de manifestações insólitas na literatura como também deixar muitas questões em aberto quanto ao seu estatuto de gênero desvanescente. Já o ponto em que concordam – em maior ou menor grau – é que deve haver uma definição mais generalista que consiga abarcar o fantástico em seu alto grau de generalidade e abstração, ou seja, enquanto modo literário.

Em seu livro *O fantástico*, de 1996, Remo Ceserani (2006) realiza uma minuciosa apreciação crítica do que denomina como “tentativa de definição” de Todorov. Afirma que há nela pelo menos dois grandes méritos: “o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado” (2006, p. 48). Segundo o autor, o trabalho de Todorov conseguiu – e consegue – resistir às muitas críticas e se mantém até hoje dotado de uma notável utilidade hermenêutica. Contudo, a descrição do gênero fantástico, esquivada e sempre relacional em relação aos gêneros vizinhos, seria abstrata demais, muito sistemática e encerra em si a “simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos” (CESERANI, 2006, p. 55), o que ocasiona problemáticas e obscuridades. O principal problema seria a falta de espaço real, textual, ao elemento que intermediário do fantástico – a ambiguidade –, reduzindo-o a um momento quase virtual e sempre desvanescente. Em outras palavras, o crítico italiano dá vazão à crítica mais insistente em relação à teoria de Todorov: noção sua definição de fantástico corre o risco de ser reduzida a uma simplória linha divisória: se cai, irremediavelmente, de um lado ou de outro, mas sempre para fora do fantástico. Em relação às múltiplas categorias e gêneros híbridos de Todorov, Ceserani também enxerga debilidades teóricas:

Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmos princípios lógicos, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de



resumir as características estruturais de uma série de textos o próprio Todorov reconhecia implicitamente este problema, pondo subdividir ulteriormente o esquema em cinco categorias, diferentes os tipos de discurso narrativo, o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico, o fantástico [...] (CESERANI, 2006, p. 56)

No segundo capítulo de *O fantástico*, Ceserani (2006) reserva uma seção dedicada à crítica de Todorov, na qual enumera três principais falhas no conceito de fantástico enquanto gênero definido por seus adjacentes, a saber:

- 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 constituído por um patrimônio milenar
- 2) as duas categorias não são “adequadas para definir gênero 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)

Em sequência, Ceserani (2006) cita e mostra sua concordância para com duas autoras ulteriores a Todorov, mas anteriores a si, cujas posições acerca do conceito de fantástico na literatura ultrapassam a categoria de gênero, mas sem essencializá-lo a mero discurso linguístico ou linguagem pela qual fala o inconsciente: Rosemary Jackson e Irene Bessière.

Em seu livro intitulado *Fantasy: The Literature of Subversion*, de 1981, Rosemary Jackson (1986) defende que o estudo sobre a literatura fantástica pautado na ideia de gênero pode provocar mais limitações que definições, restringindo boa parte de textos potencialmente insólitos mas que não se encaixam à risca no gênero, por isso propõe sua substituição pelo modo literário fantástico, definido por meio da noção de fantasia, elemento unificador das manifestações insólitas assim como fora a hesitação para Todorov. Nesse sentido, o modo fantástico assume diferentes fantasias com variados temas, símbolos e procedimentos formais, constituindo-se por meio de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro engloba as narrativas nas quais não se questiona a veracidade dos fatos insólitos contados pelo narrador; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa *tout court*, “relatos que sustentam uma declaração implícita de equivalência entre o mundo ficcional representado



e o mundo real exterior ao texto” (JACKSON, 1986, p. 31), mas com a intrusão do elemento insólito, a fantasia, de índole geralmente destrutiva e niilista.

Ceserani ressalta em o caráter sociológico do fantástico teorizado por Jackson ao afirmar que, para ela, o fantástico é “uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (CESERANI, 2006, p. 62). O fantástico, para a autora, contém algo do que Marquês de Sade imputava à própria arte em si: o estatuto de subversão da ordem estabelecida; pois

diferentemente dos mundos secundários do maravilhoso, que constroem realidades alternativas, os mundos na sombra do fantástico não constroem nada. Eles são vazios, dissolventes. Esse seu vazio torna nulo o mundo visível, pleno, arredondado, tridimensional, e desenha nele ausências, sombras sem objetos. Longe de satisfazer os desejos, estes espaços perpetuam o desejo insistindo sobre uma ausência, uma falta, o não visto, o não visível (JACKSON, 1986, p. 45).

Já Irene Bessière (1974), uma das primeiras dissidentes de Todorov, é lembrada por sistematização no tocante ao conceito de modo fantástico, definição que não apenas abarca, mas aproxima os estudos de contemporâneos cuja definição ainda era difusa ou carecia de solidez conceitual ou mesmo nomenclatural. Fundamentada na noção de contraformas de André Jolles, Bessière (1974) define o fantástico como um modo narrativo, categoria de grande abrangência e generalidade, reconhece sua compleição subversiva e sua dispersão por variados gêneros e discursos através da milenar história da literatura, sempre cumprindo papel de outridade em relação à conjuntura hegemônica.

Segundo o período histórico, a narração fantástica pode ser lida como a outra face do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico e existe somente graças àqueles discursos que ela desconstrói de dentro. Assim como aparece na lenda, em que a vida do santo e a fábula diabólica são aparentadas e ao mesmo tempo contrapostas, a narração fantástica se apresenta como o meio simétrico negativo do conto de milagres e de iniciação, do conto de desejo e de loucura. [...] Foge a Todorov o fato de que o sobrenatural introduz na narrativa fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens [real e obrenatural], mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita (BESSIÈRE, 1974, p. 10-12).

Uma vez que se toma o fantástico como modo literário, é natural perceber que este passa a recobrir uma vasta gama de obras tão variada em número quanto em heterogeneidade e que em muito supera o poder de abrangência da perspectiva genológica. Surge, portanto, uma



questão basilar: qual é a similitude partilhada por esses textos que os aproxima a ponto de serem subsumidos no modo fantástico?

Felipe Furtado (2009) aponta a presença do sobrenatural como esse tal elemento unificador, mas também questiona a validade deste e sua capacidade de contemplar a miríade de gêneros e discursos fantásticos. Em sentido lato, o termo sobrenatural dá a entender que as entidades ou ocorrências por ele qualificadas ultrapassam a natureza conhecida ou a experiência da realidade, situando-se, de alguma forma, num plano simultaneamente exterior, superior, outro. Por outro lado, argumenta Furtado (2009, s/p), o mesmo termo “tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial”. Portanto, além de demasiadamente diversificados, estes elementos variam de acordo com as épocas e as culturas em que se originam e se perpetuam, ou seja, se modificam, desaparecem, reaparecem. A título de exemplo, o fenômeno do fogo-fátuo, chama esverdeada que crepita sobre as águas de um lago, ainda que considerado sobrenatural na idade média e zoomorfizado na figura insólita do Kelpie, um fantasmagórico cavalo que habita as profundezas dos lagos, hoje é descrito cientificamente pela simples oxidação de fosfina, difosfano e metano.

Para além de ser esquivo e volátil, a noção de sobrenaturalidade também parece não abarcar a totalidade das manifestações literárias que se pode incluir no modo fantástico. Como elucida Furtado (2009, s/p), muitas obras “se reportam a alterações de ordem espacial ou cronológica, situando a acção em épocas futuras ou aludindo a forças, experiências ou inventos que, contudo, estão longe de poder ser qualificados como sobrenaturais”. Tamanha diversidade de temas, formas e símbolos requer, portanto, um elemento unificador ainda mais generalizante.

Em vista disso, o autor propõe um novo olhar sobre o fator que reúne obras tão distintas, ressaltando que não é o carácter de sobrenaturalidade que as aproxima, afinal, nem, todas rompem com a ordem racional aristotélica ou com as leis da física, muitas nem sequer utilizam as mesmas leis da física que conhecemos. Furtado (2009, s/p) sugere, então, que o fantástico “consiste não numa efectiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido”. Nesse sentido, é definido não pela sobrenaturalidade, mas pela inexplicabilidade; sua essência não está na realidade em si, mas na perspectiva do sujeito humano do conhecimento. A partir desse postulado, Furtado cunha o termo “metaempírico” para designar entidades e ocorrências que fogem à capacidade humana de explicá-los de maneira racional e universal a partir da



experiência, dos sentidos, do conhecimento ou da tecnologia de determinada época. Em uma descrição mais detalhada presente no livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980),

[o metaempírico] está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p. 20).

O conceito de metaempírico conseguiria, por seu grande poder de abstração, englobar tanto Zeus e seus vassallos do Olimpo quanto os vampiros, os zumbis, os marcianos e os viajantes do tempo; tanto os elementos sacros de civilizações passadas que permanecem vivos no imaginário coletivo quanto as maravilhas tecnológicas da ficção científica que, mesmo impossíveis em seus contextos sociohistóricos de criação ficcional, podem porventura vir a ser descobertas ou compreendidas mediante novos dados e avanços científicos futuros. Furtado (2009, s/p) elenca duas principais vantagens do metaempírico em detrimento do sobrenatural: primeiramente, “abrange uma gama bastante mais ampla de figuras e situações”, depois, “permite inferir o teor relativo e contingente das noções que qualifica e da forma como estas têm sido encaradas através da história, assim evidenciando a sua estreita dependência da sucessão de factores sociais e culturais”.

Logo, seria um elemento unificador muito mais adequado à análise do fantástico na perspectiva modal, de forma que o próprio modo fantástico, segundo o autor, pode ser também denominado como “ficção do metaempírico”. Diferentemente do gênero fantástico, essa categoria é capaz de abarcar textos que evocam diferentes reacções perante o metaempírico, aceitação, rejeição ou dúvida, o que a torna capaz de reunir uma miríade de gêneros e subgêneros – mitos, contos de fadas, ficção científica, expressões punks, alta fantasia, fantasia sombria, espada e feitiçaria – e até outros modos, como o gótico.

Naturalmente, outros teóricos pós-todorovianos possuem suas próprias teorias acerca do fantástico modal centralizadas em diferentes elementos unificadores específicos de cada uma. Rosemary Jackson (1986) propõe um modo fantástico compreendido especificamente por meio da noção de fantasia. Capaz de reunir fantástico e maravilhoso, a *fantasy* de Jackson possui



forte base psicanalítica, sendo descrita como uma expressão primordial de impulsos inconscientes sublimados em temas recorrentes como o duplo, imagens espelhadas e metamorfoses.

De modo semelhante ao que propõe Furtado, mas antecipando-o, a pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi (1978, p. 26) considera como elemento essencial da narrativa fantástica o acontecimento inexplicável pela realidade objetiva, ou como prefere nomear, o insólito, aquilo que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal...”. Analisando as obras de dois autores latino-americanos, Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, Covizzi não limita os procedimentos fantásticos a uma visão genológica, tolhendo seu alcance ou impondo limites, mas, através da noção de insólito, possibilita a ampliação formas de recepção dessa esfera literária. Ainda que a autora não utilize o vocábulo modo, sua perspectiva de estudo do fantástico converge com essa definição.

O termo insólito, produto nacional, encontrou prolífica expansão e uso frequente nos trabalhos de pesquisadores brasileiros contemporâneos, dos quais Flávio García, Marisa Gama-Khalil, Júlio França e outros. Segundo Bruno de Oliveira (2019), o conceito não é de fácil definição justamente por sua essência generalizante e abstrata. Ele está relacionado diretamente a crises: de valor, de pensamento, de realidade, de convenções. Com base em Covizzi, Oliveira (2019) aponta que o insólito é empregado quando a realidade convencional e suas reverberações não são mais aceitas sem dúvidas ou questionamentos; emerge quando o autor descreve um objeto de tal forma que o leitor se vê incapaz de reconhecer seu comportamento ou funcionalidade na realidade objetiva.

Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) propõe algo diferente de seus predecessores, ainda que defenda também a vertente modal. Para ele, não existiria um único elemento unificador do modo fantástico, mas uma série de procedimentos formais e sistemas temáticos que, mesmo que não exclusivos do fantástico, seriam seus componentes fundamentais. “Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos” (CESERANI, 2006, p. 67) de nenhuma modalidade literária, pois cada procedimento formal ou artifício narrativo, tema ou símbolo pode ser utilizado em textos de diversos modos distintos; todavia, o que caracteriza cada um deles é uma particular combinação e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. Isso serve para elucidar, por exemplo, por que temas do modo gótico são comuns ao modo fantástico e vice e versa. Mesmo compartilhando muitas similaridades, mesmo que



possamos compreender o modo gótico como integrante de um conjunto maior de obras fantásticas, os dois se diferenciam em sua particular maneira de combinar formas e conteúdos para desencadear efeitos estéticos díspares.

Assim sendo, Ceserani (2006) sugere que o que caracteriza o fantástico não pode ser nem um conjunto de procedimentos retóricos, tampouco uma lista de temas que lhe seriam supostamente exclusivos, mas uma gama de “procedimentos formais e sistemas temáticos que são muito frequentes no mundo fantásticos e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados” (p. 68). Tais elementos foram reunidos e esquematizados pelo pesquisador em 10 procedimentos narrativo-retóricos e 8 abrangentes temas, alguns dos quais merecem um tratamento mais aprofundado neste artigo por trazerem noções inovadoras ou retrabalharem ideias de teóricos anteriores.

Começando pela parte narrativo-retórica, temos a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, ou, em outras palavras, o desnudamento do processo ficcional na própria superfície do texto. Para Ceserani (2006), as obras fantásticas possuem uma insistente pulsão por revelar no próprio texto o funcionamento das engrenagens narrativas que o constróem. Trata-se de uma manipulação consciente da ilusão de realidade da narrativa que resulta numa ambiguidade: induzir o leitor a se envolver pela atmosfera fantástica ao mesmo tempo que lhe faz sempre recordar de que aqueles acontecimentos e objetos são ficcionais.

Em seguida, há a narração em primeira pessoa e a presença dos narratários explícitos. É frequente, no fantástico não apenas o uso do narrador-personagem, mas também a constante presença de destinatários explícitos, evidentes na própria narrativa, a exemplo de companheiros trocando correspondências, participantes de um debate, ouvintes de um caso ou convivas numa taverna. Ceserani (2006, p. 69) aponta que “estes destinatários estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto”. Contudo, convém lembrar que Todorov (2012) já ressaltava a importância do leitor implícito enquanto conjunto de pré-orientações formais que provocam o efeito estético do fantástico. A presença de um narratário explícito pode ser enxergada, pois, como um alçamento do leitor implícito à superfície do texto.

Ademais, há o forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem. O modo fantástico se coloca em oposição à concepção da transparência ou da transitividade da linguagem, ao contrário, usufrui de sua potencialidade criativa capaz de originar, pela palavra, realidades novas e diversas – vampiros, fadas e são criados pela linguagem e só nela podem existir. Quanto a esse aspecto, o autor cita um processo já identificado por Todorov e que pode ser descrito como atualização literal da metáfora; em suma, o fantástico se instaura, dentre



outras maneiras, pela literalização do discurso metafórico, que quando transformado em procedimento narrativo, “pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (CESERANI, 2006, p. 71).

Ceserani (2006) elenca também uma série dos temas de predileção fantástica, os quais seriam caracterizadores do modo por seu uso prolífico em um grande quantitativo das obras que podem ser consideradas fantásticas, ainda que não sejam exclusivos a elas: i) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; ii) a vida dos mortos; iii) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; iv) a loucura; v) o duplo; vi) a aparição do estranho; vii) o Eros e as frustrações do amor romântico; viii) o nada – em seu sentido pessimista e niilista da filosofia materialista.

Se avançarmos para o século XXI, nos depararemos com a presença de um novo desafiante, o espanhol David Roas (2014 [2001]) e sua noção de fantástico como categoria, mas a participação de uma terceira força nessa já árdua e perdurante batalha é algo que supera a competência de um breve artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa perspectiva teórica, tomamos partido da frente crítica a Todorov e à noção do fantástico como gênero. Concordamos com os teóricos dessa vertente no sentido de que, ao delimitar a vasta, plural e volátil literatura fantástica por meio da noção de gênero, acaba-se por reduzir seu alcance e sua abrangência, características que lhe são primordiais, afinal, o fantástico é a estética da ruptura, da incerteza e da ausência de explicação universal e satisfatória. A tentativa de compreendê-lo como um gênero bem delimitado se mostra possível, mas contingencial e irremediavelmente porosa, como é a de Todorov (2012), visto que o próprio autor reconhece o trabalho de Sísifo que é sequer suggestionar essa definição ampla e imprecisa, pois assim também o é o gênero que ela descreve. Nesse sentido, são necessários arremedos como os gêneros limítrofes propostos por ele, dos quais o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho, categorias que levantam novas questões à medida que tentam responder as anteriores. Como areia nas mãos, o fantástico sempre escapa.

Por outro lado, assumindo os pressupostos da frente que considera o fantástico modal, podemos expandir o enfoque analítico sobre esse modo literário de forma a fazer jus à sua abrangência e alto poder de abstração e generalidade, porque mais delimitar o que é ou não é



fantástico, interessa ao pesquisador compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e nas narrativas que atravessa, por mais plurais e heterogêneas que sejam; do romance gótico ao realismo mágico, da ficção científica à espada e feitiçaria.

Por fim, ressaltamos a observação de Furtado (2009) de que o estatuto do termo fantástico é duplo e aponta tanto para o gênero quanto para o modo. A ambiguidade nome nada mais é que uma metonímia para a ambiguidade do próprio conceito, para sua estética da hesitação. Portanto, assim como o leitor de um bom texto fantástico, o estudioso irremediavelmente se verá, em algum momento, diante do dilema teórico entre duas explicações possíveis; o momento de indecisão antes da escolha é justamente onde mora o fantástico.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- COVIZZI, L.N. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, F. Fantástico: modo. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em: 20 mai. 2021.
- ISER, W. **O Ato da Leitura**. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACKSON, R. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- OLIVEIRA, B. **Pelas brenhas escuras do insólito: os espaços topofóbicos na literatura sertanista**. 2019. 240 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2019. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2497>.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura - Formalistas russos**. Trad. de Ana M. R. Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.