



EM BUSCA DE DEFINIÇÕES: SOBRE A PLURALIDADE DO FANTÁSTICO
IN SEARCH OF DEFINITIONS: ON THE PLURALITY OF THE FANTASTIC

Jean Carlos Carniel¹

Recebido em: 31 mai. 2021.

Aceito em: 08 ago. 2021.

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38272

RESUMO: Neste artigo, objetivamos uma reflexão sobre as diversas definições de fantástico. Primeiramente, iremos recorrer à *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974), para compreender como os organizadores dessa publicação definem essa literatura e, paralelamente, também problematizaremos algumas dessas considerações, à luz de referenciais teóricos diversos. Utilizamos como exemplo essa coletânea, por ela ter sido pioneira, por compilar narrativas fantásticas portuguesas dos séculos XIX e XX. Desse modo, tem-se como objetivo secundário, entender algumas das particularidades do fantástico no contexto português. Posteriormente, na segunda parte do trabalho, iremos indicar outros caminhos para o estudo da literatura fantástica. A partir dos referenciais teóricos utilizados, concluímos que é preferível ter um olhar amplo e plural sobre o fantástico.

Palavras-chave: Fantástico. Insólito. Teoria.

ABSTRACT: In this work, we aim to reflect on the different definitions of the fantastic. First, we will resort to the *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974), to understand how the organizers of this publication define this literature and, in parallel, we will also problematize some of these considerations, in the light of different theoretical references. We use this collection as an example, because it was a pioneer, for compiling fantastic Portuguese narratives from the 19th and 20th centuries. Thus, the secondary objective is to understand some of the particularities of the fantastic in the Portuguese context. Subsequently, in the second part of the work, we will indicate other paths for the study of fantastic literature. From the theoretical references used in this work, we conclude that it is preferable to have a broad and plural look at the fantastic.

Keywords: Fantastic. Unusual. Theory.

¹ Doutorando e Mestre em Letras (Teoria e Estudos Literários) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Câmpus São José do Rio Preto. E-mail: carniel.jc@gmail.com



INTRODUÇÃO

Definir literatura fantástica é correr riscos. Ainda que alguns estudiosos caminhem em direção a um ponto comum, não há unanimidade em relação ao que caracteriza essa literatura. Alguns preferem compreendê-la em oposição a gêneros próximos; outros optam pela semelhança a determinados gêneros ou, em outros termos, a outras modalidades ou categorias. Todavia, o que parece ser consoante entre os pesquisadores é que o fantástico se define pela irrupção de um evento, um ser ou um objeto insólito, sobrenatural, metaempírico ou outro termo que remeta a algo fora do comum, que pode proporcionar um conflito, uma ruptura ou uma transgressão entre o real e o irreal, o possível e o impossível, no mundo, tal como o conhecemos.

O tratamento do insólito pode ser bastante diversificado, por assumir diferentes temas e procedimentos, mas essa pluralidade é natural em um conjunto de textos. Isso se verifica, por exemplo, quando folheamos antologias de contos. Usualmente, essas publicações trazem narrativas e autores variados, às vezes, de épocas e de nacionalidades distintas e, diante disso, busca-se esclarecer os critérios de seleção dos textos. Ou seja, embora diferentes, eles apresentam uma característica comum, associada à literatura fantástica, pois, caso contrário, não seriam contemplados numa publicação do tipo. Além disso, as concepções de fantástico dos compiladores costumam ser amplas, de modo a justificar a inclusão de narrativas tão diversas.

Inserir múltiplos tipos de narrativas num amplo “caldeirão” do fantástico não significa não ter critério de seleção ou não saber distinguir o fantástico diante de outros gêneros ou modos narrativos. Pelo contrário, demonstra uma perspectiva que tende a valorizar não somente as similitudes entre os textos, mas também as suas dissemelhanças.

O fantástico na *Antologia do conto fantástico português*

A partir dos critérios de seleção dos organizadores da *Antologia do conto fantástico português*, refletiremos sobre diferentes perspectivas em se pensar essa literatura. Essa antologia é exemplar por ter sido uma publicação pioneira, por compilar narrativas fantásticas portuguesas dos séculos XIX e XX. Primeiramente, comentaremos sobre o que os organizadores consideram como fantástico e, paralelamente, problematizaremos algumas dessas considerações, à luz de outros referenciais teóricos. Ao utilizarmos como exemplo essa



coletânea, intencionamos reforçar a importância de se contemplar as pluralidades do fantástico, principalmente, no contexto português.

Fernando Ribeiro de Mello, editor e organizador da primeira edição da *Antologia do conto fantástico português*² (1967), evidencia que, em Portugal, o fantástico é um “gênero bem vincado (embora por explorar criticamente)” (MELLO, 1967, n. p.). Por sua vez, Ernesto Manuel de Melo e Castro (1974) destaca o empreendimento feito por Mello, por reunir não somente autores do século XIX, mas também, contemporâneos, cujos textos foram solicitados especialmente para compor o volume e porque antes disso “não havia trabalho prévio feito sistemática e criticamente sobre o fantástico na literatura portuguesa, que pudesse servir de base ou orientação” (MELO E CASTRO, 1974, p. xi).

Essas considerações evidenciam a importância de novos estudos sobre a ficção fantástica portuguesa. O depoimento de Mello (1967) permite questionar o lugar-comum, de que o fantástico não teria sido cultivado naquela literatura, ponto de vista defendido por alguns pesquisadores, como Massaud Moisés. Segundo ele, esse gênero seria “pouco ou nada enraizado na tradição, mas que por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa” (MOISÉS, 1985, p. 16). O crítico brasileiro acerta em afirmar que haveria uma equivalência entre o fantástico português e o produzido na Europa, mas é equivocado sugerir que esse gênero não estaria vinculado à tradição.

Por outro lado, João Gaspar Simões assevera que o fantástico está presente “em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas [...]” (SIMÕES, 1987, p. 557-558). Dessa forma, ao indicar o fantástico em narrativas da tradição oral, Simões rebate a perspectiva de Moisés (1985), que deixa em segundo plano a sua relevância em Portugal. Além disso, a afirmação de Simões (1987) abre a possibilidade de discussão sobre o que pode ser

² Nessa edição, são compilados os seguintes contos: “A dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano, “A torre de Caim”, de Rebelo da Silva, “O esqueleto”, de Camilo Castelo Branco, “Uma récita do Roberto do Diabo”, de Júlio César Machado, “A igreja profanada”, de Manuel Pinheiro Chagas, “A torre derrocada”, de A. Osório de Vasconcelos, “O véu”, de Teófilo Braga, “Os canibais”, de Álvaro do Carvalho, “O defunto”, de Eça de Queirós, “A princesinha das rosas”, de Fialho de Almeida, “Sede de sangue”, de Manuel Teixeira Gomes, “O mistério da árvore”, de Raul Brandão, “A reencarnação deliciosa”, de Aquilino Ribeiro, “A estranha morte do professor Antena”, de Mário de Sá Carneiro, “O cágado”, de José de Almada Negreiros, “O senhor dos navegantes”, de Ferreira de Castro, “O caminho”, de José Régio, “Regresso à cúpula da pena”, de Rodrigues Miguéis, “O gavião”, de Thomaz de Figueiredo, “Casa mortuária”, de Domingos Monteiro, “O anjo”, de Branquinho da Fonseca, “A Ritinha”, de José de Lemos, “Pesadelo”, de António Quadros, “O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink”, de Natália Correia, “Trânsito”, de Urbano Tavares Rodrigues, “A maravilhosa história do internamento”, de Carlos Wallenstein, “Nem tudo é história”, de David Mourão-Ferreira, “No restaurante”, de Ana Hatherly, “O elephans-pinguim”, de Maria Alberta Menéres, “O odionauta”, de Vasconcelos Sobral, “Eu índice N”, de Ernesto Manuel de Mello e Castro, “Não, não foi de herói”, de Vítor Silva Tavares, “O homem das batalhas”, de Dórdio Guimarães, “A viúva Ester”, de António Barahona da Fonseca, e “Peregrinação”, de Almeida Faria.



entendido como fantástico, pois ele considera criaturas sobrenaturais como tais, mas, por outro lado, elas também podem pertencer ao maravilhoso, se considerássemos os postulados de teóricos como Tzvetan Todorov (2014). Por fim, o pesquisador português conclui que “o pendor fantástico era de quase permanente uso na nossa ficção” (SIMÕES, 1987, p. 558).

Essa consideração instiga-nos a questionar o senso comum, que tende a relegar as produções fantásticas em Portugal. Parece ser mais adequado reconhecer que esse gênero foi (e ainda é) marginalizado e deixado em segundo plano pela historiografia literária, mas isso não significa que ele não tenha sido cultivado. Pelo contrário, a assertiva de Simões (1987), referida anteriormente, sugere que ele seja parte integrante da ficção portuguesa.

Recorremos, portanto, à antologia de contos acima mencionada, com o objetivo de compreender o fantástico produzido em Portugal. Ainda que somente especifique as características gerais das narrativas selecionadas, o editor afirma que o critério adotado por ele foi amplo e permitiu que fossem incluídos “textos que mergulham numa atmosfera de estranheza e em que se manifesta a irrupção de elementos insólitos ou inexplicáveis” (MELLO, 1967, n. p.). Dessa forma, o editor privilegia, na sua seleção, os elementos insólitos e reúne, além de contos estritamente fantásticos, narrativas “que se inscrevem no domínio da literatura ‘negra’ como as que se colocam sob o signo do maravilhoso, do onírico e do sobrenatural – critério extensível ao âmbito, científico ou paracientífico, da literatura de antecipação” (MELLO, 1967, n. p.).

Em 1974, é republicada uma segunda edição da *Antologia do conto fantástico português*.³ Aponta-se, nas orelhas desse livro, que o novo volume almeja estabelecer critérios mais rigorosos para a classificação do fantástico, tendo como referenciais estudos recentes da época e, por isso, são inseridos novos contos, enquanto outros, que foram publicados na edição anterior, são retirados, pois, na perspectiva do organizador, eles não se encaixam no fantástico propriamente dito, mas no absurdo, no macabro ou negro, no metafísico e no inacreditável, considerados subgêneros não fantásticos.

Para Melo e Castro (1974, p. xxiii), autor da introdução da coletânea, o macabro, apesar da forte impressão de horror, não apresentaria transgressão a leis físicas e poderia ter uma

³ A edição reformulada tem como base os contos selecionados na primeira edição, mas são excluídos “O esqueleto”, de Camilo Castelo Branco, “O gavião” de Thomaz de Figueiredo, “Casa mortuária”, de Domingos Monteiro, “O odionauta”, de Vasconcelos Sobral, “Eu índice N”, de Ernesto Manuel de Melo e Castro, e “Não, não foi de Herói”, de Vítor Silva Tavares. No lugar dessas narrativas, são incluídas “O canto da sereia”, de Júlio Dinis, “A princesa nº 46 734”, de José Gomes Ferreira, “A noite de Walpurgis”, de Hugo Rocha, “O físico prodigioso”, de Jorge de Sena, “Fc, o banho e não só”, de Mário Henrique Leiria, “Teorema”, de Herberto Helder, e “O cavalo branco”, de Álvaro Guerra. Há, também, uma terceira edição dessa antologia (Lisboa: Arte Mágica Editora, 2003), mas ela segue a compilação da edição de 1967.



explicação realista ou plausível. Igualmente, o absurdo, comumente manifestado na ficção surrealista portuguesa, não seria uma transgressão, mas existiria “em função de uma admitida razão lógica” (MELO E CASTRO, 1974, p. xxiii). Por fim, o metafísico “não é fantástico, por não ser uma transgressão nem precisar de verossimilhança: é uma categoria de conhecimento” (MELO E CASTRO, 1974, p. xxiii).

Em seu texto introdutório, Melo e Castro discute o fantástico, a partir de estudiosos como Howard Phillips Lovecraft e Tzvetan Todorov, ponderando que o cotejo das postulações desses dois teóricos pode ser um caminho para se comparar as várias definições de literatura fantástica, pois, segundo ele, com essa metodologia, estabelece-se “um leque de concepções que no conjunto nos ajudarão a verificar não só a complexidade do assunto mas também nos auxiliarão a encontrar a nossa própria posição dentro dessa mesma rede de conceitos e ideias” (MELO E CASTRO, 1974, p. xv).

Concordando com Melo e Castro (1974), acreditamos que definir literatura fantástica é uma tarefa complexa e uma das dificuldades reside nas várias acepções por ela recebida. Como afirma Maria Cristina Batalha, a complexidade de definição desse conceito “provém das diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII, que atribuíam a ele sentidos diversos, bem como as diferentes traduções que tiveram, nas línguas europeias as palavras e conceitos a ele correlacionados” (BATALHA, 2012, p. 483). Por isso, o confronto entre diferentes teorias pode ser útil para que o pesquisador encontre subsídios necessários para o trabalho com o texto literário.

O cotejo e o aproveitamento de teorias diversas podem ser favoráveis para o pesquisador, pois, como defende Marisa Martins Gama-Khalil, o que interessa nos estudos “não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

Diante das considerações de Gama-Khalil (2013), de que é mais relevante compreender como se dá o fantástico nos textos literários do que encaixá-lo numa categoria, e as afirmações de Melo e Castro (1974), de que a comparação entre diferentes abordagens pode levar o pesquisador a encontrar a sua própria posição, as teorias da literatura fantástica aqui mencionadas serão confrontadas e não serão vistas como entidades supremas, mas como instrumentos auxiliares nas análises, de modo que sejam mostradas complexidades advindas de uma necessidade metodológica.



Apoiamo-nos em Antoine Compagnon (1999, p. 20), que afirma que a teoria da literatura não é normativa, pois, é papel dela questionar e problematizar as práticas das quais ela organiza (a literatura, a crítica e a história literárias). A teoria, assim, faz perguntas para um texto literário, mas lembra que elas “são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista” (COMPAGNON, 1999, p. 23).

Por sua vez, Rosalba Campira reconhece a dificuldade de se classificar os textos literários, pois, diante de uma tarefa como essa, é preciso estabelecer critérios de seleção e de descarte, “assim, quando se classifica um texto como fantástico, o que acontece, geralmente, é que o estudo se limita a sua conformação fantástica” (CAMPRA, 2016, p. 199-200). Todavia, o pesquisador deve ir além de entender o fantástico de um texto, questionando-se também sobre outras questões, isto é, “não só as perguntas que derivam da sua natureza fantástica, mas também aquelas que [...] perseguem outros graus de significação” (CAMPRA, 2016, p. 200).

Retomando à segunda edição da *Antologia do conto fantástico português*, Melo e Castro, ao comentar o ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, ressalta que Lovecraft considera o medo e o horrível duas características primárias, pois segundo o escritor americano, a história deve ser considerada pelo nível emocional que ela atinge no leitor: “o único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas [...]” (LOVECRAFT, 2007, p. 17-18).

Na definição de Lovecraft (2007), o medo é intrínseco ao fantástico. Todavia, tal definição é refutada por grande parte dos pesquisadores, por considerá-la frágil, pois o efeito fantástico dependeria do nível sentimental dos leitores e nem todas as narrativas poderiam causar-lhes medo. Para Todorov (2014, p. 41), “o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária”. Ademais, o próprio Melo e Castro afirma que a “tentativa de caracterização emocional e transcendente, com inclinações psicológicas, de Lovecraft, se nos apresenta hoje como insuficiente do ponto de vista literário” (MELO E CASTRO, 1974, p. xiv).

Muito provavelmente pelo fato de Lovecraft não fornecer insumos suficientes para a leitura dos contos reunidos na antologia, Melo e Castro recorre à *Introdução à literatura fantástica* e destaca que, para Todorov (2014, p. 7), “a expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário”. Por também entendê-la como um gênero, o fantástico, para Melo e Castro (1974), deveria ser visto em contraste com outros, como aqueles mencionados por ele, como o macabro, o absurdo e o metafísico. No entanto, apesar de considerar essas oposições, ele deixa em segundo plano a



sistematização proposta por Todorov, isto é, as delineações entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho.

Para além das considerações feitas por Melo e Castro, devemos considerar que Todorov é um dos pioneiros a pensar a literatura fantástica como um gênero literário, que, para ele, surge no fim do século XVIII e perdura até o fim do século seguinte. Tendo como base textos literários desse período, Todorov, ao discorrer sobre *O diabo apaixonado* (1772), do francês Jacques Cazotte, comenta que, em determinado momento, o personagem Alvare questiona-se diante da presença de seres supostamente de outro mundo, hesitando entre diferentes explicações.

Para Todorov, a hesitação diante de duas possibilidades caracteriza o fantástico: “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30). Dessa forma, o fantástico ocorre na incerteza entre as diferentes aceitações de um determinado acontecimento. Isto é, aquele que presencia tais eventos deve decidir se ele é fruto “de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós” (TODOROV, 2014, p. 30). Ainda de acordo com Todorov (2014, p. 31), “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 sobrenatural”.

Para definir o fantástico, Todorov tem como base estudiosos como o russo Vladimir Soloviov. Em prefácio à obra *O vampiro*, de Alexis Tolstoi, Soloviov comenta que, “no verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação completamente privada de probabilidade interna” (SOLOVIOV apud TOMACHEVSKI, 1976, p. 189). Esse trecho já antecipa as bases para o fantástico todoroviano, pois, segundo Tomachevski (1976, p. 189), “os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação [...]: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos”. Dessa forma, reconhece-se a possibilidade de uma dupla explicação para os fenômenos aparentemente fantásticos: na primeira delas, admite-se uma solução racional ou, nos termos de Soloviov, “uma explicação simples” e, na outra, uma inexplicável, sem “probabilidade interna”. Tomachevski (1976, p. 189) ainda cita algumas técnicas que posteriormente seriam reaproveitadas no estudo de Todorov, como o sonho, o delírio, a ilusão visual, de novelas de E.



T. A. Hoffmann e de romances de Ann Radcliffe, que aparentemente manteriam uma dupla possibilidade de explicação, mas que, em determinado momento da narrativa, afastam-se do fantástico, por fornecerem uma explicação racional.

Por sua vez, para o inglês Montague Rhodes James (1924, p. vi, apud TODOROV, 2014, p. 31), “às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la”. Por fim, para a alemã Olga Reimann (1926, apud TODOROV, p. 31), “o herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam”. Ao comentar os pressupostos desses três autores, Todorov (2014, p. 31) nota que neles o fantástico reside na hesitação entre duas possibilidades.

Por outro lado, ele também menciona Pierre-Georges Castex (1951, p. 8, tradução nossa): “o fantástico, de fato, não se confunde com a efabulação convencional das narrativas mitológicas e feéricas, que implica uma desorientação da mente. Pelo contrário, ele é caracterizado por uma intrusão brutal do mistério na estrutura da vida real”.⁴ Louis Vax também o compreende em oposição ao maravilhoso: “A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável” (VAX, 1972, p. 8). Por fim, para Roger Caillois (1965, p. 161, apud TODOROV, 2014, p. 32), “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”.

Todorov chega à conclusão de que as definições desses três autores franceses são paráfrases uma das outras: “há de cada vez o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda na ‘inalterável legalidade cotidiana’” (TODOROV, 2014, p. 32). O fantástico, para Castex, Vax e Caillois, seria delimitado por um acontecimento negativo contrário às regras do mundo cotidiano, tal qual o conhecemos. No entanto, Todorov prefere recorrer a Soloviev e a James, por acreditar que as definições deles sejam mais completas, por “fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas” (TODOROV, 2014, p. 32, grifo do autor). Ao fazer essa escolha, o teórico búlgaro enfatiza que o fantástico não seria um gênero autônomo, mas localizado entre os limites do maravilhoso e do estanho.

⁴ No original: “le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle” (CASTEX, 1951, p. 8).



Para comprovar isso, Todorov (2014, p. 48) destaca o período de ascensão do romance negro (gótico). Nessa literatura, pode-se encontrar duas tendências: na primeira, o sobrenatural é explicado, como nos romances de Clara Reeve e de Ann Radcliffe; por outro lado, na segunda, o sobrenatural é aceito, como nas obras de Matthew Gregory Lewis e de Charles Robert Maturin. Em determinadas passagens desses textos, aparecem elementos supostamente sobrenaturais, mas que não seriam, na visão de Todorov, fantásticos, mas, respectivamente, estranhos, por serem explicados no fim da narrativa, e maravilhosos, por serem aceitos.

A hesitação é, portanto, a primeira condição para o fantástico todoroviano. Ela deve provocar a incerteza entre a explicação natural e a explicação sobrenatural e deve ser presenciada pelo leitor implícito. De acordo com Todorov (2014, p. 37), “o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”. O leitor implicado ou leitor virtual, de acordo com Carlos Reis (2018, p. 238), “constitui uma presença destituída de determinação concreta, não sendo identificável, por isso, com o leitor real”. Ou seja, é um possível leitor, que não deve ser confundido com o narratário, que é “o destinatário do discurso do narrador, constituindo, nesse sentido, uma entidade inerente à narrativa e, como tal, assumindo uma dimensão puramente textual” (REIS, 2018, p. 298). Em outras palavras, o leitor implicado é um possível leitor do texto literário; por outro lado, o narratário é o leitor ficcional, isto é, o destinatário do narrador.

Além disso, é desejável que esse leitor se identifique com as experiências vivenciadas pelos personagens, mas o teórico reconhece que essa segunda condição é facultativa: “quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da *interpretação* do texto” (TODOROV, 2014, p. 37, grifo do autor).

Essa ameaça diz respeito à terceira condição do gênero, pois, de acordo com Todorov (2014, p. 38), “o fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’”. No entanto, segundo Selma Calasans Rodrigues, o fantástico não se desfaz por meio de uma leitura alegórica, e “a opinião de Todorov só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras [...]” (RODRIGUES, 1988, p. 63).



Portanto, o fantástico todoroviano se encontra entre os limites de duas escolhas: uma, racional, e outra, sobrenatural, e está cercado por ameaças interpretativas do texto literário (a leitura alegórica e a leitura poética). A dissolução da hesitação leva a narrativa a outros gêneros, isto é, se o leitor, quando não a personagem, decide

que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p. 48).

Como é o caso de Melo e Castro (1974), grande parte das discussões sobre o fantástico, que foram formuladas após a publicação de Todorov, retoma alguns posicionamentos desse autor, seja para concordar ou discordar dele. Um dos pontos mais refutados e criticados é a hesitação, que delimita a abrangência do fantástico. Além disso, a breve vida do gênero seria outro questionamento dos estudiosos, pois, a literatura fantástica, de acordo com Todorov (2014, p. 175), “apareceu de uma maneira sistemática por volta do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero”. O autor ainda ressalta que é possível verificar a hesitação em obras de outras épocas, mas ela não é tematizada, como no Oitocentos. Por exemplo, ao mencionar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, ele defende que, nesse texto, não há hesitação, pois o elemento estranho já aparece desde o início da narrativa: “o que era uma exceção no primeiro mundo [a irrupção de um elemento sobrenatural em uma narrativa fantástica clássica] torna-se aqui [em *A metamorfose*] uma regra” (TODOROV, 2014, p. 182). Para ele, no século XX, o elemento fantástico faz parte do homem, isto é, não causa mais a hesitação, por isso, esse gênero literário estaria restrito entre os séculos XVIII e XIX.

No entanto, alguns teóricos preferem utilizar o termo “neofantástico” ou “fantástico contemporâneo” para designar as produções do século XX. David Roas, ao comentar a inexistência da hesitação na obra de Kafka, afirma que “a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado” (ROAS, 2014, p. 65). Para ele, além do já citado Kafka, outros autores como os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges cultivam o fantástico de um modo diferente dos esquemas todorovianos. O fantástico contemporâneo seria caracterizado pela “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do



sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente [...]” (ROAS, 2014, p. 67).

Há ainda um outro tratamento dado ao insólito, nomeado como “realismo mágico”, “real maravilhoso” ou “realismo maravilhoso” e bastante difundido nos países da América Latina, ao longo do século XX. De acordo com Irleamar Chiampi, nesse gênero, “o insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real; a maravilha é(está) n(a) realidade” (CHIAMPI, 2015, p. 59). Assim, a diferença entre o fantástico e o realismo maravilhoso é pautada pelos “objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo a que pertencem” (CHIAMPI, 2015, p. 59).

Apesar de bastante criticado, o postulado todoroviano deve ser visto como inovador, por ir além da definição de fantástico e por questionar sobre a contribuição dos elementos sobrenaturais na narrativa. Todorov (2014, p. 100-101) defende que o fantástico produz um efeito particular no leitor, como o medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade, servindo também para a manutenção do suspense na narração e, por fim, permite descrever um universo que não teria realidade fora da linguagem. Em outras palavras, ao aludir à obra de Edgar Allan Poe, Todorov (2014, p. 101) acredita que o fantástico representaria uma experiência dos limites.

A literatura fantástica é a transgressão a esses limites, devido ao grau superlativo dos temas desse gênero, os quais, segundo Todorov, estão agrupados em duas redes. Na primeira, os temas do *eu*, que “concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo” (TODOROV, 2014, p. 128). Nelas, há uma problemática do limite entre matéria e espírito e seria equivalente, para Todorov (2014, p. 128), a uma causalidade particular, ao pandeterminismo, à multiplicação da personalidade, à ruptura do limite entre sujeito e objeto, à transformação do tempo e do espaço. Por outro lado, a segunda rede agrupa os temas do *tu* e trata da relação do homem com o seu desejo e suas variações, como a crueldade, a perversão, o incesto, o amor a vários, a homossexualidade, a necrofilia (TODOROV, 2014, p. 147-148).

Por fim, Todorov assevera que o fantástico “permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (TODOROV, 2014, p. 147). Dessa forma, os limites são ensejados pela recorrência de determinados temas considerados tabus ou proibidos, que justificam a função da literatura fantástica, pois ela “é um meio de combate contra uma e outra censura” (TODOROV, 2014, p. 167). Em outros termos, a utilização do elemento sobrenatural teria a função de “subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV,



2014, p. 168). A partir dessas considerações, verifica-se que a o fantástico consiste em uma transgressão às leis estabelecidas pela sociedade e, muitas vezes, pode-se questioná-las. Assim, essa literatura também pode atuar como um instrumento de crítica social.

Para além da sistematização temática proposta por Todorov, citamos, por exemplo, a classificação de Vax (1972). De acordo com o francês, são temas fantásticos: o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade, do espaço e do tempo, e a regressão. Por seu turno, Remo Ceserani (2006) destaca oito sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica: 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, do monstruoso, do irreconhecível; vii) o Eros e as transfigurações do amor romântico; viii) o nada. Por sua vez, Campra (2016) classifica os temas fantásticos em duas categorias. Na primeira delas, a categoria substantiva, diz respeito à situação enunciativa, isto é, há uma transgressão entre o eu e o outro, o aqui e o lá, o agora e o antes ou o depois, ou seja, são conflitos entre tempo, espaço e identidade. O segundo grupo reúne a categoria predicativa, que classifica um dos elementos da categoria anterior e apresenta três eixos: a oposição entre o concreto e o não concreto, o animado e o inanimado, o humano e o não humano.

A teoria todoroviana pode não ser a mais adequada para alguns trabalhos, sobretudo, quando se analisa narrativas que não trazem a hesitação. Todavia, os postulados de Todorov podem ser um ponto de partida para a compreensão do fantástico oitocentista, pois, reconhecer as divergências e as convergências entre o fantástico português e o estudado por esse teórico é constatar a pluralidade dessa literatura. Como afirma Todorov (2014, p. 8), o “nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico”. Portanto, estamos em busca de regras que funcionem no contexto português e interessa-nos reconhecer as suas especialidades.

Por essa razão, aludimos novamente à *Antologia do conto fantástico português*. De acordo com Melo e Castro (1974, p. xiv), os contos ali reunidos são uma amostra considerada como suficiente (mas não completa). Apesar de se apoiar principalmente em Todorov, o poeta português destaca as particularidades do fantástico na contística portuguesa, indo além do postulado todoroviano. Para ele,

No caso português [...] impõe-se mais uma definição do fantástico com ênfase no caráter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico.



Caráter de transgressão que quase sempre procura ser absoluto e inexplicável, assumindo assim inteiramente o horror ou o maravilhoso, talvez como características de uma extra realidade coabitando conosco ou perfeitamente verosímil perante a realidade sensível imediata e verificável, com a qual colide e que muitas vezes transgride ou altera em momentos únicos e privilegiados (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

Para Melo e Castro (1974), o fantástico produzido em Portugal seria uma transgressão estranha às normas conhecidas pelo homem; por sua vez, essa ruptura pode ser verossímil. O ensaísta esclarece que, se o agente de transgressão for o mal, haverá efeito de horrível; por outro lado, se for agente do bem, causará efeito de maravilhoso. Para esse autor, a verossimilhança é uma característica do conto português, pois, nos textos reunidos na coletânea, “os fatos narrados são autênticos e sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

Apesar de não deixar explícito, com essa afirmação, há o reconhecimento de que um dos fundamentos da teoria todoroviana não se aplica ao contexto português, pois Todorov ressalta que o fantástico deve provocar a hesitação entre duas possibilidades, mas, de acordo com Melo e Castro (1974, p. xvi), “o conto fantástico português não é ambíguo ou muito raramente o é. E quando o é, é para sutilmente inculcar no leitor a autenticidade e verossimilhança dos fatos acontecidos, não para lhes dar duas soluções ou explicações”.

De acordo com Melo e Castro, a verossimilhança no fantástico português pode ser justificada por três fatores. O primeiro deles seria o passado medieval católico, que admitia a existência de seres de outros mundos, como anjos, santos, diabos, diabretes, que influenciavam “para bem ou para mal a vida real dos homens portugueses” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Um exemplo literário seria a novela setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a António José da Silva, o Judeu. A segunda questão a ser considerada é a expansão marítima de Portugal, que admitia “a interferência de Santos e a realizações de Milagres (transgressão das leis físicas da natureza) como fatos reais e naturais, na explicação de salvamentos em casos de naufrágios” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Por fim, o terceiro fator diz respeito aos contos medievais satânicos ou de magia negra. Alexandre Herculano e Jorge de Sena, na visão de Melo e Castro (1974, p. xviii), teriam se aproveitado desse material, para escreverem respectivamente “A dama pé-de-cabra” e “O Físico prodigioso”.

Além disso, Melo e Castro (1974) destaca três significantes para o modelo de fantástico português: a transgressão de leis empíricas ou naturais, a verossimilhança e um conjunto de repertório como principais agentes de ação. Em relação ao primeiro significante, Melo e Castro



(1974, p. xix) destaca que o modo de transgressão pode ocorrer pela metamorfose, pela mutação temporal, pela ressuscitação, pelo progresso científico, pela magia, pela alteração de percepção e pelos recursos textuais. Por outro lado, os agentes de transgressão podem ser o mal (diabo, feiticeiras etc.), o bem (anjo), a loucura e a morte. Para ele, o efeito horrível é gerado pelos agentes do mal, enquanto o efeito maravilhoso, pelos agentes do bem.

Já a verossimilhança, de acordo com Melo e Castro (1974, p. xxii), “consiste em levar o leitor a tomar como possíveis de experimentar empiricamente fatos que o não são, fatos irreais portanto. O verossímil fantástico instaura uma verdade irreal”. Para ele, a avaliação da possibilidade do fato narrado pode ser assegurada por meios textuais, como a descrição, a referência a fatos, datas, pessoas, fontes de informação etc. Um recurso que garante a verossimilhança, muito utilizado pelos contistas portugueses, segundo o ensaísta, é o “efeito de recuo”, que consiste em “colocar logo de início (ou numa altura propícia da narrativa) os fatos narrados numa época suficientemente recuada e distante de modo a que a verificação se torne difícil ou impossível” (MELO E CASTRO, 1974, p. xx).

Apesar de citar o “efeito de recuo” como uma característica do conto fantástico português, esse procedimento não é exclusivo dele. Utilizando essa mesma expressão, Filipe Furtado (1980, p. 62-63) comenta que, apesar de o afastamento no tempo ser frequente em contos portugueses, como “A dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano, e “O defunto”, de Eça de Queirós, esse procedimento também é observado em textos fantásticos estrangeiros, como *Vathek* (1786), do inglês William Beckford. Aliás, o primeiro romance gótico inglês, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, já apresenta essa marca. É pertinente destacar que Furtado também considera que o fantástico deve “conferir *verossimilhança* a essa fenomenologia extra-natural, tornando-a aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se adegue às regras do gênero e ocultando tanto quanto possível a falsidade inerente aos processos para tal empregados” (FURTADO, 1980, p. 132, grifo do autor). Ao longo do capítulo “A falsidade verossímil”, de *A construção do fantástico na narrativa*, além do “efeito de recuo”, Furtado (1980, p. 44-63) enumera outras estratégias para se manter a verossimilhança no texto fantástico, tais como a testemunha ficar aterrada ou perplexa diante de um evento metaempírico; o recurso à autoridade, por meio de inserção de dados fictícios ou manipulados; o testemunho de personagens com certo prestígio social; a recorrência de documentos (reais ou forjados), como o manuscrito encontrado; referências factuais, isto é, alusões a fatos ou fenômenos do mundo empírico, relacionados aos ramos do conhecimento; e o testemunho do narrador-personagem, que pode ser reforçado, se ele for cético.



Por fim, em relação ao repertório, Melo e Castro (1974, p. xxiv) evidencia pares opostos de agentes de ação: água e terra, sombra e luz, ódio e amor, mal e bem, orgia e castidade, devassidão e pureza, erotismo e castidade, perdição e salvação, morte e vida, falso e autêntico, viagem e fixação, sedução e resistência, loucura e normalidade, doença e sanidade, relativo e absoluto, tempestade e bonança, diabo e anjo. Como assinala o autor, percebe-se o tom moralista dessas oposições, em que um termo está relacionado ao bem ou à salvação ou ao deslumbramento e o outro, ao mal, ou à condenação.

Apoiando-se em Melo e Castro (1974), Furtado (1980) também reconhece a antinomia Bem/Mal em contos fantásticos. Para Furtado (1980, p. 22), os eventos sobrenaturais podem ser classificados em *sobrenatural negativo* (relacionado ao Mal) e *sobrenatural positivo* (relacionado ao Bem). Todavia, para o fantástico, só é conveniente o sobrenatural negativo, “pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22). Tendo em vista essa classificação, o teórico comenta que, no fantástico, o sobrenatural positivo advindo de crenças religiosas pode aparecer ao longo de uma narrativa, mas sem uma posição de destaque; caso contrário, o texto penderia para o maravilhoso (FURTADO, 1980, p. 25).

Para além da *Antologia do conto fantástico português: outros caminhos para o estudo da literatura fantástica*

Todorov compreende o fantástico como um gênero literário limitado entre o maravilhoso e o estranho e, para conceituá-lo, evidencia as diferenças entre eles. Por outro lado, também há uma outra perspectiva nos estudos sobre a literatura fantástica, que a entende como um modo, “defendida por teóricos que compreendem a ficção fantástica por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes” (GAMA-KHALIL, 2019).

Embora não tenha sido a francesa Irène Bessière quem tenha proposto pensar originalmente o fantástico como um modo, a sua obra *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974), tem servido de base para estudiosos que compreendem o fantástico a partir de uma perspectiva modal. Segundo ela, a narrativa fantástica “provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Batalha explica que a incerteza provocada pelo fantástico, com base na concepção de Bessière, “reflete os desafios e questionamentos da razão e do imaginário coletivo, ancorados em uma certa cultura”



(BATALHA, 2012, p. 489). Ou seja, o fantástico, para a autora francesa, é pautado pelas incertezas entre os elementos conhecidos em um determinado período cultural e aqueles que não podem ser explicados naquele momento. Isso se dá pelo fato de o fantástico utilizar

marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Tal concepção, que evidencia as incertezas do conhecimento humano, é uma das bases utilizadas por Furtado (2009), para definir o modo fantástico. Esse pesquisador que, na década de 1980, publicou um estudo em que compreendeu o fantástico como um gênero, à senda de Todorov, mas também apoiando-se em Bessière, reformula o conceito desse termo, num verbete do *E-dicionário de termos literários*, organizado por Carlos Ceia, afirmando que o modo fantástico envolveria as narrativas que apresentariam o sobrenatural.⁵ Todavia, de acordo com o pesquisador, “sobrenatural” não seria a expressão mais adequada, pois o sobrenatural pode variar conforme as épocas e culturas. Nesse sentido, aqui podemos incluir as reflexões de Bessière, pois, como a estudiosa defende, o fantástico evoca as incertezas do conhecimento humano. Furtado então recorre ao termo “metaempírico”, por abranger

não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva (FURTADO, 2009).

⁵ Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Furtado define o maravilhoso como um gênero em que “é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole metaempírica” (FURTADO, 1980, p. 34). Por seu turno, no estranho, “são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes [...]” (FURTADO, 1980, p. 35). Por fim, no fantástico, haveria uma duplicidade frente à ocorrência metaempírica: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a uma fenomenologia metaempírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p. 36). Apesar de apresentar definições bem próximas às de Todorov, observa-se que ele também se pautou em Bessière, que defende a incerteza no texto fantástico, pois, os recursos da narrativa, para Furtado (1980, p. 36), “devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objetivos e familiares que a experiência se habituou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenômenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida”.



O modo fantástico, ou em outros termos de Furtado (2009), a “ficção do metaempírico” inclui gêneros como o fantástico, que mantém uma relação indecisa ou ambígua perante o metaempírico, sem afirmar ou negar a sua ocorrência; o maravilhoso, em que o metaempírico nunca é negado; o estranho, que dá uma explicação racional, no fim da narrativa; além de outros, como o romance policial, o romance gótico, a ficção científica, os mitos e os contos de fadas. Ao considerar todos esses gêneros como pertencentes à “ficção do metaempírico”, Furtado, como bem observa García (2019), aproxima seu sistema ao conceito de insólito ficcional, como veremos a seguir.

De certa forma, a “ficção do metaempírico” ou o modo fantástico, como define Furtado (2009), é uma reformulação de um outro sistema, mencionado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), isto é, a “literatura do sobrenatural”. Nessa obra, Furtado (1980, p. 7) defende que a temática de índole sobrenatural é absolutamente indispensável ao fantástico e, para ele, essa marca (o sobrenatural) não seria restrita a ele. Por isso, o autor prefere afirmar que gêneros como o fantástico, o maravilhoso e o estranho corresponderiam a uma “área mais vasta da expressão literária, por vezes denominada ‘literatura do sobrenatural’ devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma *fenomenologia metaempírica*” (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor).

O pesquisador entende como “metaempírica” a fenomenologia que está “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” (FURTADO, 1980, p. 20). Com esse olhar, Furtado admite que gêneros distintos, como o fantástico, o maravilhoso e o estranho, podem compor um grupo maior, cujo atributo principal é a ocorrência de um evento ou um ser metaempírico.

Apesar de preferir o termo “metaempírico”, Furtado (1980, p. 21) reconhece outros epítetos para esses fenômenos, como o “sobrenatural”, o “metanatural”, o “alucinado” ou o “insólito”. O termo “insólito” é utilizado como análogo ao “metaempírico” e remete a um agrupamento de narrativas que estão no âmbito da “literatura do sobrenatural”. Para Furtado, esse grupo designa “todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da acção” (FURTADO, 1980, p. 21). Nota-se, assim, uma aproximação à abordagem de Covizzi (1978) e de outros pesquisadores, que privilegiam a presença do insólito como uma característica que concilia diferentes gêneros ou subgêneros.



Por sua vez, Rosemary Jackson, em *Fantasy: the literature of subversion*, compreende o fantástico como um modo apoiado na fantasia (*fantasy*): “Pode-se sugerir que a fantasia é um modo literário do qual emergem vários gêneros relacionados. A fantasia oferece uma gama de possibilidades a partir das quais várias combinações produzem diferentes tipos de ficção em diferentes situações históricas” (JACKSON, 2009, p. 4, tradução nossa).⁶

De forma semelhante à Bessière, Jackson assevera que o fantástico seria determinado pelo contexto histórico-cultural em que a narrativa é escrita: “como qualquer outro texto, a fantasia literária é produzida e determinada por seu contexto social” (JACKSON, 2009, p. 2).⁷ Por essa razão, para ela, “embora sobreviva de modo perene e esteja presente em obras de autores tão distintos como Petronio, Poe e Pynchon, o fantástico se transforma de acordo com as diversas posições históricas desses autores” (JACKSON, 2009, p. 2).⁸ Ou seja, ele não estaria restrito ao século XIX, mas presente em outros momentos históricos, de diferentes contextos culturais. Assim, no entender da investigadora, “é possível, então, modificar ligeiramente o esquema de Todorov e sugerir uma definição do fantástico como um *modo*, que então assume diferentes formas genéricas. A fantasia, conforme surgiu no século XIX, é uma dessas formas” (JACKSON, 2009, p. 20, grifo da autora, tradução nossa).⁹

Ceserani utiliza como fundamentação, dentre outros autores, Bessière e Jackson, e considera o fantástico “não como um gênero, mas como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado [...] em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (CESERANI, 2006, p. 12). O investigador italiano defende a importância do estudo de Todorov, que, segundo ele, redescobriu e recuperou uma tradição literária da modernidade, mas adota uma postura diferente a dele, pois compreende o fantástico como um modo, observado, por exemplo, em textos dramáticos e poéticos.

O fantástico, para Ceserani, teria raízes na passagem entre os séculos XVIII e XIX, motivado pelas mudanças nos modelos culturais da época: “as explicações religiosas e sagradas

⁶ No original: “It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations” (JACKSON, 2009, p. 4).

⁷ No original: “Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context” (JACKSON, 2009, p. 2).

⁸ No original: “although surviving as a perennial mode and present in works by authors as different as Petronius, Poe and Pynchon, the fantastic is transformed according to these author’s diverse historical positions” (JACKSON, 2009, p. 2).

⁹ No original: “It is possible, then, to modify Todorov’s scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a *mode*, which then assumes different generic forms. Fantasy as it emerged in the nineteenth century is one of these forms” (JACKSON, 2009, p. 20, grifo da autora).



do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial” (CESERANI, 2006, p. 98-99). Na explicação de Ceserani (2006, p. 99), as crenças no sobrenatural foram utilizadas para se explorar novos aspectos do natural e, por isso, o fantástico atuou como “uma forte reconversão do imaginário, ensinou os escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas experiências representativas” (CESERANI, 2006, p. 103).

Uma das maiores contribuições desse estudioso diz respeito aos procedimentos formais e aos sistemas temáticos do fantástico. Para ele, esse modo não se caracteriza por uma lista de temas e de procedimentos formais, mas por uma “particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artificios formais e núcleos temáticos” (CESERANI, 2006, p. 67).

Além disso, outros pesquisadores compreendem o fantástico como uma categoria estética. Para Campira (2016, p. 199), o fantástico ultrapassa a definição de gênero e aparece como uma atitude ou um modo ficcional de representação da realidade. Ele seria, portanto, um estranhamento resultante de uma “fresta na realidade” (CAMPRA, 2016, p. 138). Ou seja, uma transgressão aos limites da realidade, que “assegura a sobrevivência do fantástico como uma atitude de leitura: a de um leitor que pretende do texto o questionamento da certeza sobre seu próprio mundo” (CAMPRA, 2016, p. 198).

Por sua vez, para Roas (2014, p. 8), “a ideia do fantástico [...] tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero”. Com essa abordagem, o fantástico é entendido “como um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade entendida sempre como uma construção cultural” (ROAS, 2014, p. 8). Em verbete ao *Dicionário Digital Insólito Ficcional*, Roas (2019) define o fantástico como uma categoria que se constrói a partir da convivência conflituosa entre o possível e o impossível. Esse conflito não existe em categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica, por exemplo. O fantástico, por sua vez, está relacionado a um fato aparentemente impossível num mundo semelhante ao nosso, daí a importância de se considerar o conhecimento científico e cultural do receptor. De acordo com Roas, o efeito fantástico não se dá pela hesitação, tal como postula Todorov, mas pela não explicação desse fenômeno, pois o objetivo principal dessa categoria é “refletir sobre a



realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (ROAS, 2019, tradução nossa).¹⁰

Os pesquisadores que compreendem o fantástico como um modo ou categoria, de certa forma, ampliam as considerações feitas por Todorov, pois, diante dessas perspectivas, o fantástico aparece em diferentes subgêneros e não se limita a um determinado período histórico. Assim, a definição todoroviana é apenas uma das manifestações possíveis dessa literatura.

Entendemos o fantástico como um conceito amplo e plural, em diálogo com outras manifestações, como o maravilhoso, o estranho, o gótico, o grotesco etc., cuja característica principal é a irrupção de um elemento insólito. Portanto, o fantástico está dentro do insólito, mas nem todo evento insólito é fantástico, pois, a manifestação insólita pode dar-se de diferentes formas: por exemplo, ser aceita, ser questionada, ser extinguida, causar surpresa ou outro sentimento naquele que presencia tal evento. A partir das diversas teorias apresentadas, verifica-se que, diante dos diferentes tratamentos dado ao insólito, o fantástico se identifica pela possibilidade de hesitação, de ambiguidade, de dúvida ou da admissão de mais de uma (ou nenhuma) explicação ao ocorrido.

Pode-se concluir que não há unanimidade na definição de fantástico; pelo contrário, há uma flutuação teórica e, por isso, como afirma Batalha (2011, p. 10), “seria então mais prudente falarmos, por exemplo, de ‘fantásticos adjetivados’ do que propriamente de um modelo exclusivo para definir a literatura fantástica”. Portanto, compreendemos o fantástico em sua pluralidade, pois, com base nessa mesma pesquisadora, “mais prudente seria então considerarmos o conceito em seu plural – ‘fantásticos’. À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe complementam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero” (BATALHA, 2011, p. 18).¹¹

Nessa perspectiva, há uma proximidade entre o fantástico e o conceito de insólito ficcional. Batalha considera que “a categoria do ‘insólito’ – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica” (BATALHA, 2012, p. 497). Com esse posicionamento, há um reconhecimento do elemento insólito na narrativa fantástica e, de certa forma, há uma tentativa de dialogar com as suas

¹⁰ No original: “reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (ROAS, 2019).

¹¹ Reconhecendo a heterogeneidade dos textos fantásticos, a autora, em estudo sobre o conto fantástico no Brasil, apresenta um sistema de classificação em oito grupos com contornos mais ou menos arbitrários: i) conto fantástico gótico; ii) conto fantástico maravilhoso; iii) conto fantástico filosófico, metafísico; iv) conto fantástico esotérico; v) conto fantástico parodístico; vi) conto fantástico cruel; vii) conto fantástico absurdo-existencial e viii) conto fantástico moderno (metaconto). (BATALHA, 2013, p. 17-60).



diferentes concepções, pois o termo “insólito” aparece na obra de vários estudiosos, para se referir a um acontecimento fora do comum.

Lenira Marques Covizzi, pioneira do estudo sobre o insólito no Brasil, na década de 1970, analisa produções do brasileiro João Guimarães Rosa e do argentino Jorge Luis Borges, a partir do conceito de insólito que, segundo ela, teria um sentido de “não-acreditável, incrível, desusado” (COVIZZI, 1978, p. 36). Portanto, o insólito, para Covizzi, é sinônimo de um evento sem explicação, que carrega um “sentimento de *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifo da autora). De acordo com a autora, são manifestações congêneres ao insólito:

Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36).

García, ao comentar a sistematização feita por Covizzi, afirma que essa estudiosa opta por tratar o insólito

como traço distintivo comum na estruturação narrativa de diferentes gêneros ou subgêneros literários. Ainda assim, a partir de suas considerações, pode-se pressupor que esses diferentes gêneros ou subgêneros, que ela admite se nutrem da manifestação do insólito, constituam um conjunto maior, que os teria por elementos – subconjuntos –, cuja área de interseção comum a cada subconjunto seria, exatamente, a manifestação do insólito ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 21-22).

Pode-se dizer que García aprimora o conceito desenvolvido por Covizzi (1978), pois defende que o insólito seja entendido como um “objeto manifestado em determinado conjunto de obras literárias” (GARCÍA, 2012, p. 13). Para esse autor, o insólito é sinônimo de um elemento não natural e incomum:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é



fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20).

Com base nas considerações de Covizzi (1978), depreende-se que o fantástico é uma manifestação similar ao insólito, ponto de vista partilhado por Furtado (1980, 2009), pois, para ele, o modo fantástico abarcaria diversos gêneros, que formariam a “ficção do metaempírico” ou a “literatura do sobrenatural”. Por sua vez, García (2012) reconhece que o insólito, por aparecer em diversas teorias, pode significar uma “categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa” (GARCÍA, 2012, p. 14).

De acordo com García (2012, p. 14), o termo “insólito” consta em teorias do maravilhoso, do fantástico genológico, do fantástico modal, do estranho todoroviano e estranho freudiano, do realismo mágico, do realismo maravilhoso, do realismo animista, do absurdo e do sobrenatural. Além disso, ele pode aparecer em diversos gêneros ou subgêneros “em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva, como sói acontecer com grande parcela da literatura gótica – em sentido lato – terrorífica, horrorífica, policial, de mistério, de ficção-científica” (GARCÍA, 2012, p. 14).

Portanto, o insólito ficcional corresponde a um conjunto de gêneros diversos em que há um evento insólito. De acordo com García (2012), o insólito ficcional pode ser compreendido como um “macro-gênero”, termo cunhado por Reis (2015, p. 253), para se referir a um gênero maior que englobaria diferentes gêneros ou subgêneros¹², que se “agrupariam a partir da irrupção do insólito comum a todos eles” (GARCÍA, 2012, p. 15). Portanto, para esse pesquisador,

sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso –

¹² Carlos Reis utiliza o termo “macro-gênero”, quando se refere ao conjunto de gêneros visíveis em obras de escritores naturalistas, como o francês Émile Zola e o português Júlio Lourenço Pinto. Para Reis (2015, p. 253), “quando o romance, apesar das suas dimensões e da sua capacidade de representação orgânica, se afigura insuficiente para cumprir um tal programa, o escritor naturalista alarga-o à série romanesca [...], espécie de macro-gênero que procura apreender a ampla dimensão de uma sociedade e, evolução”. Esse mesmo pesquisador também faz uma distinção entre modo e gênero. Para ele, os modos podem ser considerados “categorias abstratas ou universais da linguagem sem rígida vinculação histórica – os modos: lírica, narrativa e drama” (REIS, 2018, p. 187). Por sua vez, os gêneros se definem “como categorias substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa sua dimensão histórica” (REIS, 2015, p. 247). Por fim, o subgênero pode ser considerado “uma categoria genológica secundária e deduzida da especificação funcional e histórico-cultural de um determinado gênero narrativo” (REIS, 2018, p. 488). Esse pesquisador dá como exemplo o gênero romance e seus subgêneros romance epistolar, romance histórico, romance de formação etc. (REIS, 2018, p. 488).



clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de Freud trata em seu ensaio “Das Unheimliche” ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o fantasy. (GARCÍA, 2019).

Ao discutir sobre a importância do insólito ficcional, García afirma que o papel do crítico literário é “recorrer a mananciais teóricos, pré-existentes, pré-formulados, já correntes” (GARCÍA, 2012, p. 13). Tal afirmação, a nosso ver, partilha da mesma preocupação de Melo e Castro (1974), que é confrontar e aproveitar as teorias, para um melhor aproveitamento delas. Nas palavras de García, a necessidade de entender o fantástico pelo viés do insólito advém da importância de “atualizar os conceitos e modelos de leitura, a fim de não preceituar velhos preconceitos e ditar normas insuperavelmente ultrapassadas, uma vez que, como organismo vivo, a ficção [...] transforma-se junto com a sociedade de que é produto e produtora” (GARCÍA, 2012, p. 26-27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir, a partir do cotejo entre as edições da *Antologia do conto fantástico português*, que, apesar de Mello (1967) considerar amplo o seu critério de seleção, ele contempla a complexidade do fantástico, por reconhecer uma proximidade entre ele e outras manifestações, como a literatura negra, o maravilhoso, o onírico e o sobrenatural. O editor também enfatiza que os textos ali reunidos manifestam elementos insólitos ou inexplicáveis e, de certa forma, essa observação antecipa uma tendência que vem sendo defendida em estudos recentes sobre a literatura fantástica, isto é, a compreensão do fantástico pelo viés do insólito ficcional. Com base nisso, tem-se a necessidade de uma abordagem que contemple os elementos insólitos dessas narrativas.

Por outro lado, o ensejo de buscar critérios mais rígidos na definição de fantástico, que leva à reformulação da *Antologia do conto fantástico português*, é uma tentativa de se alinhar à teoria todoroviana, publicada pouco tempo depois da primeira edição da antologia de Mello. Além disso, a introdução de Melo e Castro (1974) é motivo de destaque, por trazer um panorama do fantástico no contexto português, que permitiu mapear algumas de suas



características, por exemplo, a ausência da hesitação, a presença da verossimilhança e a constante antinomia Bem/Mal.

Como afirma Gama-Khalil (2013, p. 19), “a construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variáveis denominações”. Por isso, compreendemos que o fantástico é polivalente, pois ele se adequa e se remodela em diferentes contextos. Compilar contos de diferentes manifestações insólitas, tal como fez Mello (1967), e denominá-los fantásticos não só é admitir a pluralidade dessa literatura, mas também ampliar as possibilidades de leitura desses textos e mostrar a complexidade de se definir narrativas que, muitas vezes, não são contempladas em determinadas teorias.

Como vimos, não há uma unanimidade em definir o fantástico. Alguns pesquisadores o compreendem como gênero; outros, como modo ou categoria, e, por fim, há outra vertente que prefere considerá-lo como um gênero ou subgênero do insólito ficcional. Preferimos entender o fantástico pelo viés do insólito ficcional, como uma forma de nos alinharmos às discussões atuais sobre a literatura fantástica. Por isso, fantástico, para nós, é sinônimo de insólito. A partir do referencial teórico-crítico levantado, percebe-se que é preferível ter um olhar amplo e plural do fantástico, colocando-o em diálogo com outros subgêneros do insólito.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. Introdução. *In*: BATALHA, Maria Cristina (Org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p. 9-19.

_____. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

_____. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. *In*: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Claudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro (Orgs.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 17-60.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 5 abr. 2021.



CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução de Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

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

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

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

FURTADO, Filipe. “Fantástico (modo)”. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra roxa e outras terras**, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158/18414>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. “Fantástico – modo”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: <<http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantastico-modo/>>. Acesso em 22 fev. 2020.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22. Disponível em: <<http://www.sepel.uerj.br/a-banalizacao-do-insolito-questoes-de-genero-literario/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

GARCÍA, Flavio. “Insólito ficcional”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: <<http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>. Acesso em 22 fev. 2020.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: New York: Routledge, 2009.



- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.
- MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. 2. ed. Revisão, notas e introdução de Ernesto Manuel de Melo e Castro. Lisboa: Afrodite, 1974.
- MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Arte Mágica, 2003.
- MELLO, Fernando Ribeiro de. Nota do editor. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. Introdução. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1974. p. XI-XXVII.
- MOISÉS, Massaud. **O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: Introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2015.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROAS, David. “Fantástico – categoria”. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: <<http://www.insolitofictional.uerj.br/f/fantastico-categoria/>>. Acesso em 23 abr. 2021.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva histórica da ficção portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. *In*: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor, JAKOBSON, Roman *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. São Paulo: Porto Alegre, 1976.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.