
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A LITERATURA FANTÁSTICA: GÊNERO OU MODO?

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq)
mmgama@gmail.com

RESUMO: Nos estudos atuais sobre literatura fantástica, alguns estudiosos vêm dividindo opiniões em função do enquadramento teórico-crítico dessa literatura como gênero literário ou como modo literário. A proposta do artigo é demonstrar estudos representativos das duas tendências, problematizando-os e refletindo sobre suas especificidades.

PALAVRAS-CHAVE: literatura fantástica; gênero; modo

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas
para un mismo desconcierto.
Julio Cortázar (1968: 15)

O fantástico ... é uma coisa muito simples, que pode acontecer
em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado,
agora, entre você e eu, ou no metrô,
quando você estava vindo para este nosso encontro.
Julio Cortázar
(Bermejo 2002: 37)

PALAVRAS INICIAIS

Um homem, sentado à beira da praia, escuta a voz sumida de alguém que lhe pede um cigarro. Um menino de rua? Não, um coelho que fala como gente e se metamorfoseia em vários animais. Formigas que aparecem na calada da noite, no meio de um quarto soturno, com a tarefa de reconstruir o esqueleto de um anãozinho. Uma cadeira que revela as angústias do seu falecido dono àquele que nela se senta. Um homem que, voltando de uma guerra, com sua astúcia e um pouco de cera livra-se do

canto das sereias. Ao acordar, um homem vê-se transformado em um grande inseto. Uma lâmpada que faz surgir de seu interior um inquietante gênio. O gato que, mesmo emparedado, denuncia com seu grito horrendo o crime de seu dono. Um homem de areia que ressurgue nos sonhos e no cotidiano de um jovem, em formas duplas e múltiplas, a recordar-lhe seus medos de menino. Uma máquina de imagens que reproduz realidades passadas com o fito de eternizá-las. Essas e tantas outras são histórias tão diferentes, mas que possuem a similaridade de enfeixar em suas tramas acontecimentos insólitos. 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.

Assim, uma grande dificuldade é a nomeação da literatura que faz brotar em seu enredo o insólito. Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em “gêneros”. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as simililudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”. No presente texto, apresentarei essas duas perspectivas no sentido de esclarecer as diferenças entre elas, bem como fomentar um campo de reflexão para futuros diálogos sobre o assunto.

FANTÁSTICO COMO GÊNERO

Tzvetan Todorov é indubitavelmente o teórico balizador desta tendência e isso se deve não ao fato de tê-la inaugurado, mas de ter, em 1968, com a clássica *Introdução à literatura fantástica*, organizado os estudos anteriores, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, imprimido uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes.

Se considerarmos os enredos que apresentei de forma sintética no parágrafo inicial deste estudo nem todas essas histórias encaixar-se-iam no gênero literatura fantástica pela visão todoroviana. Todorov cita, por exemplo, mais de uma vez, a obra de Franz Kafka; reconhece nela o elemento sobrenatural, muito comum à literatura fantástica, todavia, por ter sido produzida no século XX e não ter a hesitação como um dos seus alicerces, não pode ser, no seu ponto de vista, nomeada como literatura fantástica. Sou obrigada a discordar de Todorov quando afirma que não há hesitação na narrativa de Kafka. Em *A metamorfose*, por exemplo, o espanto, a inquietação e a hesitação das personagens ficam evidentes. Vejamos um pequeno trecho: “A mãe [...] deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor” (Kafka 1997: 24). Nesse trecho o leitor pode constatar o assombroso espanto da mãe ao ver Gregor transformado em um enorme inseto. O resultado do espanto, muito mais do que simples hesitação, é sua queda ao chão. E nós, leitores,

minimamente hesitamos diante de uma cena em que Gregor acorda e já não tem mais um corpo humano, mas animal.

Todorov trabalha com três gêneros vizinhos: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Para esse teórico, nós, leitores, somos transportados para o âmago do fantástico na situação em que, pisando no solo de um mundo que conhecemos, um mundo prosaico às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um acontecimento impossível de esclarecer pelas leis desse mundo familiar. E, então, temos duas opções pela frente: ou tal acontecimento é fruto da nossa imaginação, uma ilusão dos nossos sentidos, ou o acontecimento integra a nossa realidade, contudo esta é regida por leis que ignoramos. O gênero fantástico acontece em função dessa incerteza, que provoca o que Todorov designa como hesitação. Essa seria, pois, a condição fundamental para a existência do fantástico. Esmiuchando tal condição básica, o teórico búlgaro estabelece mais três condições para a constituição do fantástico na literatura. Em primeiro lugar, é imprescindível que a narrativa obrigue ao leitor a avaliar o mundo das personagens como o seu mundo real, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos enredados. Em segundo lugar, essa hesitação pode ser também vivida por uma personagem, de tal modo que o leitor espelhe-se nas vivências insólitas da personagem, como num jogo de espelhos. Em terceiro lugar, é preciso que o leitor tome uma determinada atitude em relação à narrativa, devendo descartar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” (Todorov 2004: 39). A primeira e a terceira condições são imprescindíveis para a deflagração do fantástico na literatura, já a segunda, na visão de Todorov, pode ou não realizar-se. Não concordo em absoluto com a posição de Todorov de que o leitor deve descartar as interpretações alegórica e poética, uma vez que não compreendemos a literatura fora do campo poético e alegórico. Poesia e alegoria ajudam a tecer, sobretudo, a polissemia literária. José Paulo Paes (1985: 186-7), contrariamente a Todorov, afirmou:

Da fragilidade desse conceito dá testemunho a solitária gota d’água do conto “Uma gota”, do italiano Dino Buzzati (1906-1971), gota que, desafiando a lei da gravidade, se põe toda noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade no entanto subverte, essa minúscula gota d’água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão. [...] O próprio narrador do conto [...] responde aos demais inquilinos, quando estes, desejosos de encontrar uma explicação natural, tranquilizadora, para o fenômeno, perguntam: “seria uma alegoria? Que visasse a, por assim dizer, simbolizar a morte? ou algum perigo? ou os anos que passam? Em absoluto, senhores: é simplesmente uma gota, só que ela sobe a escada. [...] Tic, tic, misteriosamente, de degrau em degrau. E é por isso que se tem medo.

José Paulo Paes explana com lucidez contra a impropriedade dessa posição todoroviana de que, se houver alegoria ou poesia, o solo não é propício para o surgimento

do fantástico. Alegoria ou não, o fato é que a gota sobe em vez de escorrer e descer pela escada abaixo e esse acontecimento é por si só insólito.

Mas, retornando à noção de gênero em Todorov, o fantástico estaria numa linha do meio entre dois outros gêneros, similares, contudo com diferenças importantes e decisivas para as suas distinções: o estranho e o maravilhoso.

Na narrativa do estranho, que se realiza frequentemente pelo medo, são relatados fatos que podem naturalmente ser elucidados pela lógica da razão, porém que, de certo modo, são incríveis e inquietantes, e que por esse motivo podem acender nas personagens e no leitor reação análoga à das narrativas fantásticas. Mas, se há, no interior da narrativa, uma explicação racional para os fatos aparentemente sobrenaturais, já não se trata do gênero literatura fantástica. As narrativas do estranho singularizam-se pela capacidade de provocar o medo e por isso muitas narrativas de horror poderiam ser englobadas nesse gênero.

Uma das bases de Todorov foram os estudos de Sigmund Freud. Entretanto, Todorov compreende de forma equivocada a noção de “estranho” estudada por Freud, visto que a associa ao conceito de gênero estranho por ele defendida. Contudo, afirma Freud: “Para que surja o inquietante é necessário um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser real ou não” (2010: 372). Assim, a hesitação seria definidora do sentimento inquietante e isso o aproximaria muito mais do fantástico que do estranho propriamente dito.

Nas narrativas do maravilhoso, na visão de Todorov, os acontecimentos sobrenaturais encontram-se naturalizados no mundo diegético e por isso não suscitam hesitação nas personagens e nos leitores; logo, essas narrativas, para Todorov, apartam-se do gênero fantástico. Os contos de fadas são um exemplo do gênero maravilhoso, porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional.

Entre o estranho, o maravilhoso e o fantástico, temos ainda outros gêneros vizinhos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. A diferença entre o fantástico-estranho e o estranho puro estabelece-se porque enquanto no segundo uma explicação racional é evidenciada no texto, no primeiro, há apenas uma sugestão a uma explicação racional. No estranho muitas vezes nada de sobrenatural acontece e muitas vezes, nós, leitores, sabemos disso, todavia, os fatos reais nos apavoram tanto quanto ou mais que os sobrenaturais. No fantástico-maravilhoso, as narrativas se iniciam com fatos fantásticos, mas que por fim terminam com a aceitação do sobrenatural, por isso, para Todorov, essas narrativas estariam bem próximas do fantástico puro.

Uma das bases para o estudo de Todorov foi Louis Vax (1974), que distingue o gênero fantástico de outros gêneros que com ele fazem fronteira, como o feérico (que compreende o maravilhoso), a poesia, o macabro (que compreende o horror), a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a psicanálise e a psiquiatria, a metapsíquica. Todos esses outros “gêneros”, no ver de Louis Vax, fazem fronteira com o fantástico e este se aproveita do “encontro”, reti-

rando dele o que lhe é útil para a sua constituição. É imprescindível para esta reflexão a compreensão de que Vax filia-se à perspectiva que considera o fantástico a partir da ideia de gênero; logo, Todorov segue a linha de Vax. Freud também, citado por Todorov, como demonstrei anteriormente, deixa bem claras evidências de diferenças entre o maravilhoso e o fantástico, o que, de maneira sugestiva, filia-o à perspectiva genológica.

Relendo Todorov, e sendo fortemente influenciado por ele, o teórico português Filipe Furtado, no livro *A construção do fantástico na narrativa*, procura deslocar a noção de hesitação, base da teoria todoroviana. No capítulo em que lida com a questão da permanência da ambiguidade, Furtado adverte que a hesitação do leitor implícito não seria suficiente para determinar se uma narrativa é fantástica ou não:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular. (Furtado 1980: 40-1)

No meu ponto de vista, Furtado peca por duas razões: a primeira ao conjecturar que a hesitação de que fala Todorov estaria centrada unicamente no leitor; e a segunda por restringir a referência que Todorov faz ao leitor, compreendendo-a somente como relativa ao narratário. Para o teórico búlgaro, como já argumentei, a hesitação pode acontecer em dois planos distintos, tanto no plano interno da ficção, no mundo das personagens; como no externo, ou seja, no contato da ficção com os seus leitores. As personagens e os leitores hesitam perante do inexplicável que a literatura fantástica desencadeia e esse inexplicável é produto daquilo que não obedece à realidade circundante. Segundo Todorov, uma das condições para o texto fantástico é o fato de ele ter de obrigar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (2004: 39). Essa hesitação, presente no plano da narrativa e no da recepção, caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica, pois nela os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação, no sentido de questionar o conceito da realidade que tem em seu entorno. Portanto, retomando a crítica ao estudo de Furtado, entendo que esse teórico esqueceu-se de pontuar acerca da consideração que Todorov faz da hesitação instalada no plano diegético, considerando-a apenas no plano da recepção.

Outro equívoco de Furtado, como já afirmei, é o de considerar que Todorov remete estritamente à noção de narratário e não a de leitor implícito. Ainda que o narratário (Prince 1994) seja criado, na maioria dos casos, para que o leitor real, identificando-se com ele, encontre um par no mundo de papel e sintam-se um integrante desse mundo,

os dois não devem ser confundidos. O narratário é o elemento “a quem o narrador se dirige” (Prince 1994: 1) e, por ser representado no texto, torna-se entidade fictícia, “ser de papel”. O narratário não é o leitor real, o que lê a narrativa e atualiza os seus sentidos; é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese; é a recepção materializada nas nervuras da narrativa. Não se deve confundir também o narratário com o leitor implícito. A noção de leitor implícito aponta para uma figura que não tem existência real, ele é uma estrutura do texto, estrutura essa que plantea a presença de um receptor. Cabe, nesse sentido, lembrar que, na relação dialógica entre texto e leitor, o vazio “atua como energia que provoca a produção de condições da comunicação” (Iser 1996: 124). Ao interpretar os vazios, o leitor interage com o texto; contudo essa interação pode fracassar caso o leitor realize preenchimentos com projeções aleatórias, desconsiderando os caminhos constitutivos do texto. Segundo Wolfgang Iser, “a concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (1996: 73). Dessa maneira, o dinamismo do texto é, em grande parte, conferido pelos espaços lacunares deixados habilmente pela voz narradora. Assim, o leitor implícito não deve ser confundido com o narratário, com a ficcionalização do leitor, na medida em que não se trata de um leitor com a função narrativizada de personagem. O próprio Iser adverte sobre essa diferença, alegando que o conceito de leitor implícito remete a uma estrutura textual que prevê a presença de um leitor, porém sem necessariamente defini-lo, inscrevê-lo como personagem (como é o caso do narratário). Para Iser, a função do leitor implícito não é igual ao do leitor ficcionalizado, representado na narrativa; este seria apenas um componente do papel do leitor. Todorov fala de uma função de leitor implícita no texto, e, em minha compreensão, essa ideia se coaduna muito mais à noção de leitor implícito do que a de narratário, o que contraria a leitura que Furtado faz sobre o assunto.

Quando Furtado (1980: 34-42) aborda a questão de ambiguidade no contexto da literatura fantástica, acaba aproximando-a da noção de hesitação, já que é pela ambiguidade instaurada no texto que as personagens e, por conseguinte, o leitor, hesitam. Inclusive, quando aplica a concepção de ambiguidade às diferentes espécies da narrativa fantástica, Furtado chega a conclusões muito próximas das de Todorov. O maravilhoso, para Furtado, caracteriza-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos insólitos, ou seja, não suscita a ambiguidade; para Todorov, o maravilhoso não desencadeia a hesitação. Dito de outra forma, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. O estranho, no ver de Furtado, apresenta a ambiguidade, mas ela é desfeita, por intermédio de argumentos lógicos, até o fim da narrativa; Todorov concebe o estranho como a narrativa em que a hesitação é instaurada, mas desfeita em função de explicações racionais. Em resumo: para ambos, no estranho a hesitação/ambiguidade é desfeita diante de uma explicação lógica. No ponto de vista de Furtado, o fantástico só emerge em narrativas em que ocorre a permanência da ambiguidade; outrossim, Todorov classifica o fantástico puro quando a hesitação se conserva ao longo de toda a narrativa. Sintetizando: para os dois teóricos, no fantástico, ocorre a permanência da hesitação/ambiguidade. Portanto, mesmo contrariando a visão todoroviana de hesitação, Furtado chega a conclusões

muitíssimo similares a ela. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito.

O teórico espanhol David Roas, no prefácio “*La amenaza de lo fantástico*”, texto introdutório das *Teorías de lo fantástico*, considera que a teoria todoroviana tem seu ponto frágil:

En conclusión, lo fantástico es, para Todorov, esa categoría evanescente que se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que este comparte con el narrador o con alguno de los personajes. A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como Otra vuelta tuerca [...], de Henry James, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos. (Roas 2001: 16-17)

Demonstrei anteriormente que Furtado não percebeu na teoria todoroviana que a hesitação também se encontra no plano das personagens; Roas, ao contrário, percebe que Todorov considera a possibilidade de tanto leitores como personagens hesitarem (“se definiría por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que este comparte con el narrador o con alguno de los personajes”). Contudo, Roas discorda do teórico búlgaro, porque este defende a hesitação como o principal traço definidor do gênero fantástico. A definição de fantástico para Roas inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é posta em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, pois todas representam a mesma possibilidade — a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão. Nesse ponto, Roas aproxima-se da tese de Filipe Furtado, visto que este acredita que a presença de um elemento ou evento sobrenatural é que definirá a irrupção do fantástico nas narrativas. Com esse mirante de observação (o sobrenatural), o campo do fantástico se amplia, no ver de Furtado, pois uma “literatura do sobrenatural” abrigaria diversas espécies, como o fantástico propriamente dito, o maravilhoso e o estranho. Nessa linha de pensamento, a literatura do sobrenatural se caracterizaria por abrigar os “temas que traduzem uma fenomenologia metaempírica” (Furtado 1980: 20). A fenomenologia metaempírica é definida como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir da experiência do nosso real cotidiano.

Tanto Furtado como Roas acreditam que para uma narrativa ser definida como fantástica ela deve acolher em sua própria tessitura o sobrenatural. Concordo com ambos, porque entendo a literatura fantástica por intermédio da fratura que ela realiza no real, do descompasso que ela gera em seu espaço discursivo. Acredito, com Roas, que a hesitação (das personagens e do leitor) não deve ser a única condição definidora do fantástico; contudo deve ser apreciada como um dos componentes analíticos da literatura fantástica: “Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre

de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (Roas 2001: 20). O argumento de Roas é muito convincente e se baseia nas condições de produção e de recepção dos discursos na sociedade.

FANTÁSTICO COMO MODO

Um dos estudos que primeiro se debruçou sistematicamente sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica foi o de Irène Bessière. Em “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, publicado em 1974, seis anos após a *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, a autora francesa afirma:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (Bessière 2001: 84)

Assim, para Bessière, a literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, pois essa perspectiva limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor. O fantástico se plantea, então, como um modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza. O subtítulo do livro em que Bessière reflete sobre a literatura fantástica aponta para essa concepção: *A narrativa fantástica: a poética da incerteza*. E essa incerteza é gerada por uma impossibilidade de decifração. Por essa razão, em seu ensaio, tomado aqui como mote para nossas reflexões, a autora francesa aproxima a narrativa fantástica da adivinha. A narrativa fantástica, sempre dobrada, que tem por base a invenção pura, revela paradoxos, contradições. Contudo, tais contradições não são simples: “No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática” (Bessière 2001: 87).

O italiano Remo Ceserani relê o estudo de Irene Bessière sobre o fantástico como uma poética da incerteza e, seguindo-o de perto, propõe no terceiro capítulo do seu livro intitulado *O fantástico* (2006), um estudo sobre “Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”. Ele reconhece que os diversos procedimentos formais e os temas não são exclusivos a uma modalidade literária particular, entretanto, existem “procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados” (Ceserani 2006: 68).

De acordo com Remo Ceserani, os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

Como adverte Ceserani, outros modos literários valem-se também desses sistemas formais e temáticos, porém os que são elencados por ele são constantes em muitas narrativas do modo fantástico. E, obviamente, outras formas e temas não elencados por Ceserani aparecem na literatura fantástica, mas é preciso compreender que o autor valeu-se de uma seleção a qual teve por base uma pesquisa feita por ele a partir de um arquivo de textos do modo fantástico. As classificações e seleções podem variar de acordo com o arquivo que se elege como corpus. Para demonstrar o impacto dessas formas e temas, Ceserani cita exemplos recolhidos de diversas narrativas fantásticas de muitas épocas, contrariando a visão de Todorov de que o fantástico estaria encerrado nos limites dos séculos XVIII e XIX.

Uma outra estudiosa importantíssima para a compreensão do modo fantástico é Rosemary Jackson. Ela é uma das bases de Remo Ceserani e de Filipe Furtado. Em seu estudo intitulado *Fantasy: literatura y subversión* (1986), Jackson observa a limitação que o estudo sobre a literatura fantástica baseada na ideia de gênero pode provocar, restringindo boa parte de textos potencialmente insólitos, e propõe sua substituição pelo modo literário fantástico, entendido especificamente por meio da noção de fantasia. O modo fantástico, para Jackson, assume diferentes fantasias em histórias com variados temas e formas. Tal modo parte de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro abarca relatos nos quais não se questiona a versão que o narrador apresenta dos fatos, inclusive quando parecem contrariar o processo da narração; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa, “relatos que sostienen una declaración implícita de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo *real* exterior al texto” (Jackson 1986: 31, grifos da autora citada). Jackson trata do maravilhoso e do mimético numa oposição que remete ao estudo de Todorov - o maravilhoso e o estranho -, contudo, não trabalha os dois polos como gêneros distintos, mas como grandes formas geradoras do modo literário fantástico.

A noção de fantasia é também base da argumentação de Italo Calvino para o entendimento da literatura fantástica:

Em italiano [...] os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que

leva para objetos outros e nexos outros, diversos daquele da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.

Deixo para aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal. (2006: 256-7, grifos do autor citado)

A citação longa é necessária para que o leitor deste estudo possa apreender dela não só as críticas feitas a Todorov, mas, a partir dessas, a noção de fantástico de Italo Calvino. Nesse trecho, tem-se a posição de Calvino contra não apenas a hesitação (o “mergulho do leitor na corrente emocional do texto”), como também em relação a uma delimitação temporal em que estaria encerrada a literatura fantástica. Nele também é notória a negação de que o maravilhoso seria um gênero distinto do fantástico. É possível perceber que, na concepção de Calvino, o maravilhoso, o estranho e o fantástico formariam um só modo de construção de uma literatura que é marcada pela fantasia (aceitação de uma lógica que nos conduz a nexos diferentes da nossa realidade prosaica). E o mais importante, para Calvino, não é o fato de essa literatura portar acontecimentos extraordinários que a faz fantástica, porém a “ordem” que eles projetam em si e no seu entorno, desencadeando imagens que se assemelham a um cristal. A imagem do cristal é evocada por Calvino porque esse valioso mineral possui muitos lados, variados ângulos, vértices, e, dependendo da posição que se olha, inusitadas cores e formas. Brilhante a similitude que Calvino cria, uma vez que o efeito da literatura fantástica é justamente esse de nos fazer ver as “outras” facetas do “mesmo”, descobrir, no corriqueiro, imagens tão diferentes que nos assolam por completo. Após ler esse ensaio de Italo Calvino, hoje, quando quero dar uma forma à sensação que a literatura fantástica desperta quando da sua leitura, sou levada a pensar no cristal.

Ainda que Calvino não use a noção de “modo literário fantástico”, ousar dizer que ele concorda com ela, na medida em que seus argumentos procuram enfeixar os polos, como o maravilhoso e o fantástico, em um só espaço literário, espaço-cristal.

Filipe Furtado, como já foi demonstrado, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, ao reler *Introdução à literatura fantástica*, modifica algumas nomenclaturas, todavia mantém-se muito próximo das considerações de Todorov. Contudo, no verbete “Fantástico: modo”, que escreve para o *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, Furtado, fundamentado principalmente pelo estudo de Rosemary Jack-

son, mostra aos leitores que a literatura fantástica pode ser mais bem compreendida se mirada pela perspectiva modal:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Para além de muito diversificados, estes elementos [sobrenaturais] variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem. (Furtado 2011: 1)

Como fica visível, o elemento/acontecimento capaz de agregar as díspares formas e até mesmo géneros da literatura fantástica seria o sobrenatural. Para especificar ainda mais o conceito de sobrenatural e torná-lo mais ajustável às múltiplas formas em que se apresentam a literatura fantástica, Furtado adota o conceito *metaempírico*. Ele assim argumenta sobre a validade do uso do termo em relação aos textos do modo fantástico:

[o] conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre 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.

Sem explicação é o que caracteriza o acontecimento que irrompe na narrativa fantástica. Ou *insólito*, como defende a pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi, em seu estudo *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, resultado de sua tese orientada por Antonio Candido e defendida no ano de 1970. É importante notar que a pesquisadora gestava suas ideias aqui no Brasil quando Todorov escrevia seu livro que normatizou os estudos sobre literatura fantástica. Lenira Covizzi, entretanto, ao estudar as narrativas de dois autores latino-americanos, Rosa e Borges, não encarcera as formas de trabalho do fantástico em uma visão genológica, balizando seu alcance ou impondo limites, mas, por intermédio da noção de *insólito*, alarga seu campo estético e possibilita também a ampliação de formas de leitura dessa literatura. Ainda que ela não tenha, como Calvino, feito referência ao modo literário, sua forma de ler a literatura fantástica contempla tal perspectiva.

O insólito possui em seu interior e instiga no leitor o “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (Covizzi 1978: 26, grifos da autora citada). Como defendo em

estudo sobre as transgressões da literatura fantástica, Covizzi acredita que o elevado grau de estranheza deve-se a uma singularização levada ao extremo. Seja pela ideia de desvio da norma, de Mukarovsky, ou de desautomatização e efeito de estranhamento, de Chklóvsky, a literatura fantástica opera pela transgressão.

A estranheza teria uma função crítica, no entanto “não se trata de crítica num sentido restritamente social mas de crítica total, aponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível” (Covizzi 1978: 27). Por isso, para a pesquisadora brasileira, o insólito sempre existiu; “porém hoje ele passou a ser o elemento determinante” (Covizzi 1978: 29) e o resultado é o de que a “ficção é mais ficção”.

Alguns escritores que vêm trabalhando com a literatura fantástica tanto na teoria como na criação literária, preferem adotar o termo fantástico como aquele que enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito. O estudioso argentino Jaime Alazraki (2001) admite que Borges, Cortázar e Bioy Casares (escritores analisados por ele como criadores de uma literatura neofantástica) preferem fazer uso do termo fantástico para caracterizar a literatura que produzem.

Na epígrafe deste texto, valemo-nos de um trecho de Julio Cortázar no qual ele denomina fantástica a literatura que irrompe de qualquer lugar de forma inexplicável. Cortázar manifesta sua insatisfação em relação ao estudo de Todorov: “não fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em *L' introduction au fantastique*. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho mas, terminada a leitura, o meu sentimento de fantástico não havia sido explicado, o autor não encontra uma solução” (Bermejo 2002: 36).

Adolfo Bioy Casares (2009), no prólogo da antologia que organiza com Borges e Ocampo, considera a literatura fantástica como um gênero e defende a amplitude abrangida por ela, já que acredita que tal gênero seria constituído por uma heterogeneidade de textos antigos de vários lugares do mundo — *Zendavesta*, *Bíblia*, a *épica* de Homero, *As mil e uma noites*. Como se pode notar, Bioy Casares denomina gênero, mas a concepção que ele expõe acerca da literatura fantástica estaria mais afinada à ideia de modo literário. Para Bioy Casares provavelmente os primeiros especialistas do gênero/ ou modo tenham sido os chineses. Como é possível inferir, por intermédio das palavras do citado prólogo e da seleção de contos feita pelos organizadores da antologia, a literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso. Por essa diversidade de formas, é impossível chegar a uma delimitação “estreita” de leis que regem essa literatura. A *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles, por exemplo, não “dão conta” de tais leis, mas isso não quer dizer que elas devam ser esquecidas; elas devem ser continuamente revistas e inventadas, à proporção que essa literatura seja escrita: “*Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos*” (Casares 2009: 8). O que Casares pede é que as teorias no afã de normatizar leis para o fantástico, não provoquem a minimização e simplificação de suas formas.

PALAVRAS FINAIS

O meu enfoque sobre a literatura fantástica dirige-se não no sentido de entendê-la a partir da noção de gênero, enquadrando-a em um período histórico preciso. Por esse motivo, acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um “modo”. Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica 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.

Sem explicação, pelo metaempírico, a literatura fantástica se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar outros tons para enxergarmos o real.

OBRAS CITADAS

- ALAZRAKI, Jaime. “¿Que es lo neofantástico?” David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 265-282.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BESSIÈRE, Irene. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.” David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 83-104.
- CALVINO, Ítalo. “Definições de territórios: o fantástico”. *Assunto Encerrado: Discursos sobre Literatura e Sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.
- CASARES, Adolfo Bioy. “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges & Silvina Ocampo. *Antología de la Literatura Fantástica*. 5.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 328-376.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. “Fantástico: Modo”. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em junho de 2011.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAES, José Paulo. “As dimensões do fantástico”. *Gregos & Baianos: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 184-192.

PRINCE, Gerald. “Introdução ao estudo do narratário”. Trad. Cláudia Maria Xatara e Wanda Oliveira. *Glotta*. v.16: 1-45, 1994.

ROAS, David. “La Amenaza de lo Fantástico”. David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, 7-44.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. *O fantástico. A Arte e a Literatura Fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974. 7-47.

FANTASTIC LITERATURE: A GENRE OR A MODE?

ABSTRACT: In current studies on fantastic literature, scholarly opinion is sharply divided between the theoretical and critical views of such literature as a literary genre or as a literary mode. This paper aims at presenting significant studies of these two trends, problematizing them and reflecting on their specificities.

KEYWORDS: fantastic literature; genre; mode.

Recebido em 1 de dezembro de 2013; aprovado em 30 de dezembro de 2013.