



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras


Letícia Cristina Trojan

**Ficção Fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto  
mutante**

Rio de Janeiro  
2014

Letícia Cristina Trojan

**Ficção Fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Cristina Batalha

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

T845	<p>Trojan, Letícia Cristina. Ficção fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante / Letícia Cristina Trojan. – 2014. 78 f.</p> <p>Orientadora: Maria Cristina Batalha. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura fantástica - História e crítica – Teses. 2. Sobrenatural – Teses. 3. Psicologia e literatura – Teses. 4. Literatura – Filosofia – Teses. I. Batalha, Maria Cristina, 1947- . II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 82-344(091)</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Letícia Cristina Trojan

**Ficção Fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura portuguesa

Aprovada em 28 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Batalha (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Flávio Garcia Almeida  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

## DEDICATÓRIA

Dedico o presente trabalho, assim como todo o percurso para chegar até aqui à minha filha e melhor amiga Thammyris Christyna de Miranda.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus pela saúde e força neste árduo caminho.

Ofereço especial gratidão a CAPES, pela oportunidade de me dedicar à concretização deste projeto.

Agradeço a todos os funcionários da secretaria da Pós Graduação *Stricto Sensu* pelo profissionalismo e atenção, com especial carinho a Tânia que suporta todos nós, os estudantes, e teve comigo muita paciência e carinho sem tamanho.

Agradeço a minha orientadora Maria Cristina pela paciência, por sua ajuda e sua dedicação em cada passo da construção deste trabalho, também pelo amparo nos momentos de dúvida e de desalento.

Agradeço ao amigo, Leonardo Marques de Souza que mesmo antes de eu ter coragem que me lançar nesta empreitada já afirmava que eu teria êxito.

Agradeço a minha filha Thammy de Miranda e ao meu neto Miguel de Miranda pela compreensão, pela ajuda e pelos muitos dias que eu os deixei em nome deste projeto. Pelo apoio incansável da Thammy, por ouvir minhas lamúrias e secar as muitas lágrimas quando achava que não iria conseguir.

Agradeço a minha amiga Charlott Eloize Leviski que mesmo há anos e quilômetros distante sempre me ajudou, apoiou e se fez sempre presente.

Obrigada a todas as pessoas incríveis que participaram da realização do meu sonho.

[...] é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.

*F. Schelling*

## RESUMO

TROJAN, Letícia Cristina. *Ficção fantástica*: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante. 2014. 78 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação se propõe revisitar algumas teorias escolhidas sobre a narrativa fantástica que, por sua vez, servem de referência para o estudo e a reflexão dos textos produzidos sob o signo da estranheza, da subversão do real e da inquietação humana com o desconhecido. Para tanto, selecionamos alguns teóricos que se aventuraram pelos caminhos do fantástico na busca de entender melhor e tentar definir este tipo de texto ficcional. São eles: Peter Penzoldt, Howard Lovecraft, Sigmundo Freud, Jean-Paul Sartre, Tzvedan Todorov e Filipe Furtado. O fantástico é um exemplo de construção narrativa que relativiza o real e problematiza o debate em torno dos limites do maravilhoso e sua carga simbólica, apresentando, paralelamente, a verossimilhança que a estética realista aconselha. A narrativa fantástica nasce, então, da fratura da razão que não consegue mais dar conta de uma visão de mundo que se afigura distorcida, problemática e, muitas vezes, surreal.

Palavras-chave: Sobrenatural. Modelos teóricos. Fantástico.



## RÉSUMÉ

TROJAN, Letícia Cristina. *Fiction fantastique: un bref regard sur sur les traces d'un objet en mutation*. 2014. 78 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Ce mémoire se propose de revisiter quelques-unes des théories qui se sont penchées sur le récit fantastique. Le fantastique renvoie aux textes produits sous le signe de l'étrange, de la subversion du réel et de l'inquiétude humaine face à l'inconnu. Pour autant, nous avons sélectionné certains théoriciens qui se sont lancés sur le chemin du fantastique dans le but de mieux le cerner et tenter de définir cette modalité particulière de texte littéraire. Les voici : Peter Penzoldt, Howard Lovecraft, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Tzvedan Todorov e Filipe Furtado. Le point commun parmi ces différentes théories est bien que le fantastique s'avère un exemple de construction narrative qui relativise le réel et problématise le débat autour des limites du merveilleux et son poids symbolique, tout en présentant le vraisemblable que conseille l'esthétique réaliste. Le récit réaliste naît dès lors de la fracture de la raison qui ne peut plus rendre compte d'une vision de monde qui se montre disloquée, problématique et, bien souvent surréal.

Mots-clés: Surnaturel. Modèles théoriques. Fantastique.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT E O SENTIMENTO PRODUZIDO NO LEITOR.....</b>	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>PETER PENZOLDT E A PSICOLOGIA CLÍNICA.....</b>	<b>20</b>
<b>4</b>	<b>TODOROV E O FANTÁSTICO TRADICIONAL.....</b>	<b>25</b>
<b>5</b>	<b>SARTRE E O FANTÁSTICO “DITO” CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>46</b>
<b>6</b>	<b>OUTRO VIÉS PSICOLÓGICO – O TRABALHO DE FREUD: SONHOS E ESTRANHAMENTO.....</b>	<b>52</b>
<b>7</b>	<b>FILIPPE FURTADO E O FANTÁSTICO DO PONTO DE VISTA DE SEUS COMPONENTES NARRATOLÓGICOS.....</b>	<b>56</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se a repensar o percurso teórico da literatura fantástica, elaboradas por críticos e autores escolhidos e que se dedicaram ao gênero. E buscaremos mostrar as diferentes variantes teóricas e analisar as divergências relativas aos conceitos a ela vinculados.

Devido à extensa quantidade de obras relacionadas a essa literatura, tornou-se necessário selecionar alguns autores cujas reflexões trouxeram contribuições teóricas que abriram caminhos para a compreensão deste gênero tão complexo, ainda que não nos tenham dado respostas definitivas acerca das inúmeras perguntas que ainda gravitam em nossas mentes.

Assim, nosso trabalho objetivou verificar como se constituiu estruturalmente o conjunto de ideias a respeito do fantástico enquanto literatura no âmbito de alguns pensadores, escritores e estudiosos desse tema.

Tivemos sempre presente a noção de que as ideias analisadas possuíam íntima ligação com a cultura de seu espaço e tempo. Procuramos, desta forma, buscar a interpretação do conceito de fantástico sem a intenção de gerar a unificação das ideias dos autores selecionados, respeitando os vieses que se configuraram através dos séculos XIX e XX.

Nossa abordagem, conseqüentemente, não irá buscar o que definiria o fantástico como um gênero autônomo, mas tão somente estudá-lo ou interpretá-lo, sem a preocupação de atribuir a ele um rótulo que o posicione necessariamente como um gênero literário distinto. Como afirma Braulio Tavares em sua obra *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*: “ não se deve esperar destas páginas sequer um tentativa de estabelecer uma teoria unificada do fantástico” ( TAVARES 2003, p. 7).

Iniciamos nosso trabalho constatando que o termo fantástico foi associado, principalmente a partir do final do século XIX, às obras que possuíam uma temática ligada a fantasmas, monstros, vampiros etc. Utilizando-se do critério de um tema

comum, escritores e teóricos da literatura da época colocavam as "histórias de fantasmas", as "narrativas maravilhosas", as "narrativas misteriosas" e mesmo as "narrativas sobrenaturais" sob uma mesma denominação, assim como seus aspectos e estruturas formais constantes. Um autor inglês de narrativas sobrenaturais e teórico H. P. Lovecraft, apresentava assim suas ideias com relação ao tema:

Nós podemos dizer, de maneira geral, que uma estória fantástica que pretenda ensinar ou produzir um efeito social, ou na qual o horror é explicado por meio de regras naturais, não é um conto genuinamente de grande medo, mas permanece como de fato que tais narrativas frequentemente possuem, em partes isoladas, toques de atmosfera que preenchem toda a condição da literatura de horror sobrenatural. (LOVECRAFT, 1945, p.16)

A preocupação com a temática na determinação de uma história fantástica se aliava ao efeito esperado sobre o leitor implícito dessas narrativas. Ainda citando Lovecraft, o principal fator que permitiria o julgamento de uma obra sobrenatural seria a emoção que poderia suscitar "devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito" (LOVECRAFT, 1945 p.16).

Além do tema específico e da reação provocada no leitor, aspectos da personalidade do autor poderiam ajudar ou não na elaboração do fantástico:

Os que acreditam em forças ocultas são provavelmente menos eficazes do que os cépticos no delineamento do espectral e do fantástico porque para eles o mundo dos espíritos é uma realidade tão familiar que tendem a referir-lo com menos temor, distanciamento e emotividade do que quem vê nele uma absoluta e assombrosa violação da ordem natural. (LOVECRAFT, 1945, p.82)

Desta feita, os problemas resultantes das tentativas de definição da literatura fantástica se multiplicavam nas primeiras décadas do século XX. Como pudemos observar na definição transcrita, o termo fantástico, maravilhoso, sobrenatural, misterioso e mesmo o horror e o terror se mesclavam sem a menor timidez ou preocupação de definição ou precisão teórica.

A partir deste ponto vamos iniciar uma viagem pelos caminhos traçados pelos teóricos escolhidos e buscar entender os rumos que eles deram para a literatura fantástica, deixando claro que não pretendemos defender qualquer teoria aqui abordada, nem redefinir ou definir o que seja o gênero. Como muito bem falava Luiz Buñuel (1982), um dos piores defeitos da burguesia era a sua tentativa de explicar tudo, catalogar, tentar cristalizar ou cercear com definições, teorias ou fórmulas. Pois

ainda havia, sempre, algo sobrando, algo que não era explicado de forma convincente, algo que permanecia um mistério; e era, justamente esse mistério que tornava possível à obra permanecer nova e desafiadora ao longo dos tempos.

## 1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO

A partir do século da razão, surgem as primeiras manifestações da literatura fantástica que, em um primeiro momento, prende-se àquilo que pode ser identificado como maravilhoso e que está na origem do aparecimento da nova modalidade, cujo nascimento confunde-se com a consciência da modernidade. Esta por sua vez, o fantástico já nasce sob a égide do signo da contradição e como o lugar de paradoxos, fazendo eco às contradições do século, dividido entre a razão e as velhas crenças que ainda povoavam as mentes do homem do século XVIII.

O culto a razão não conseguiu apagar do homem a curiosidade dos mistérios, embora esta curiosidade tenha se mantido latente até, mais ou menos 1750, quando surgem descobertas científicas bastante relevantes e que, por incrível que pareça, desperta no homem a curiosidade de saber mais sobre elas.

O desejo de penetrar no mundo maravilhoso do inexplicado se justifica e desperta interesse em conhecer um universo de forças desconhecidas, que faz mover todas as coisas, e que se esconde pelas brechas da natureza que é explicada pela ciência.

Esboçam-se nesse período as manifestações de uma literatura que busca refletir sobre si mesma, que relativiza os campos do natural e do sobrenatural, do tempo cronológico, do real e do irreal, devolvendo à literatura seu papel de obra de imaginação.

Então, desde sua origem, o fantástico tomou emprestado procedimentos pertinentes a outros gêneros e subgêneros para se constituir uma modalidade narrativa capaz de expressar a nova visão do homem ou pelo menos, uma das suas perspectivas possíveis.

Inúmeras foram as tentativas de definição do gênero fantástico, inclusive tentativas de afirmá-lo como gênero, realizadas por estudiosos da literatura. Dentre elas discutiremos sobre algumas que, por abordagens paralelas ou distanciadas, conseguiram acrescentar novos parâmetros ao estudo desta literatura.

Antes, é necessário lembrar que as definições do gênero são muito cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos quanto aos limites do que se considera fantástico, maravilhoso, realismo-mágico, estranho, entre tantos outros termos que nos remetem a gêneros e subgêneros afins. Seria então, prudente falar, antes, de fantásticos adjetivados (BATALHA In: RAMOS 2013, p.15), que completam o sentido, se misturam e dão formas mais palpáveis ao gênero ou modo narrativo fantástico, são eles: o grotesco, o gótico, o alegórico, o fantástico-mágico, estranho, maravilhoso, o realismo-mágico, mais tarde, a ficção científica etc. Conforme surge a predominância de um ou mais destes aspectos na narrativa fantástica, a saber: horror, terror, grotesco, sonho, tragédia – desenvolver-se-iam as criações textuais e também as teorias que tentam explicá-la.

Uma das primeiras definições do fantástico foi realizada em 1927 quando o escritor estadunidense de narrativas sobrenaturais, H. P. Lovecraft, dá o seu conceito de literatura fantástica através de sua obra *Supernatural Horror in Literature*, publicada em 1945.

Seu enfoque voltava-se para o agrupamento dos temas recorrentes em narrativas de ambiência fantástica ou sobrenatural, lugares onde o medo seria uma necessidade inequívoca para que, se for possível falar assim, o gênero fantástico fosse criado.

Em 1947, Jean Paul Sartre publica a obra *Situações I* e, no capítulo denominado “*Aminadab*”, prepara sua definição para o gênero fantástico contemporâneo, ou seja, para os contos de natureza fantástica que haviam sido escritos no século XX.

Estabelece-se, desta forma, uma divisão conceitual entre o gênero fantástico realizado até o início do século XX, ou fantástico tradicional, como muitos o definem, e o fantástico realizado a partir do século XX, por autores como Franz Kafka.

Em 1919, também anteriormente aos trabalhos literários já comentados sobre o fantástico, Sigmund Freud havia trazido sua contribuição ao estudo literário através de seu trabalho *Umheimlich* tratando especificamente do tema do estranhamento, o que será visto novamente mais adiante neste trabalho.

Pelo apresentado até o momento, duas principais vertentes haviam tratado do fantástico: a vertente literária, iniciada de forma precária e confusa por Lovecraft e a vertente psicanalítica, conduzida por Freud. A vertente literária do fantástico, alvo de nossos estudos, porém sem deixar de visitar a contribuição de Freud, de quem a vertente literária receberia influências constantes.

Com o teórico búlgaro Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução a literatura fantástica*, publicada em 1970, Todorov dialogaria com Sartre ao final de sua obra, concordando com a visão segundo a qual o século XX assistiria a uma redefinição do fantástico. Embora Todorov tenha preferido centrar seus estudos no que podemos chamar de fantástico tradicional, que também será mais extensamente investigado durante esta pesquisa fala que entre outras características do fantástico seria a hesitação sua traço mais marcante e pauta sua teoria basicamente nessa característica, contudo não seria a única. O crítico passeia por outras características, mas volta sempre a sua coerente ideia da hesitação.

Filipe Furtado teórico português, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980) além de levantar teorias anteriores desenvolve sua teoria pelo viés narratológico, que é o estudo da narrativa por meio de suas estruturas cuja arquitetura “deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encena” (FURTADO, 1980, p. 132).

Vejamos, portanto, como as noções de fantásticos, sim no plural, pois nenhuma “definição” consegue, a nosso ver, dar conta de um modo narrativo tão amplo e vivo como este, alternaram-se e foram definidas e, como a literatura, fonte constitutiva das noções teóricas ora descritas, permitiu que esses trabalhos fossem conduzidos. Para tanto, iremos estabelecer uma ordem, por vezes, não cronológica para a apresentação das diferentes interpretações para o fantástico. Começaremos pelos estudos de Lovecraft e Penzoldt. Passaremos com cuidado pelo conceito do fantástico tradicional de Todorov, visitaremos Furtado e passaremos aos estudos de Freud que, anteriormente a todos esses teóricos e com base na ciência, contribuiu com seus conceitos à teoria literária, sem, é claro deixar de mencionar Sartre, que nos apresenta o fantástico contemporâneo.

Antes, ainda uma vez, propomos uma pequena reflexão para que enfim comecemos o nosso caminho:



O fantástico é tudo que não é, tudo que não está onde estamos, tudo que não existe assim, tudo que está fora de nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido. (TAVARES, 2003, p. 88)

## 2 HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT E O SENTIMENTO PRODUZIDO NO LEITOR

Howard Philips Lovecraft (1890 – 1937) tornou-se conhecido como um dos maiores escritores estadunidenses de contos de horror. Ele publicara grande parte de seus trabalhos teóricos em *The recluse* em 1925, contudo, somente após sua morte sua obra *Supernatural Horror in literature* - 1945, foi publicada.

Na introdução de seu livro, o autor define a literatura fantástica como sendo aquela capaz de suscitar medo, mais precisamente o medo do desconhecido, no leitor. O desconhecido e o imprevisível seriam aliados do sonho na criação de um mundo não real ou espiritual. Assim, fatos não explicáveis através da ciência, mas pertinentes ao real, formariam o foco da narrativa fantástica. Estes fatos seriam acrescidos do desconhecido tratado pelo mistério simples e o folclore.

Lovecraft define, então, não somente o conjunto temático que seria o causador do medo, mas também a condição para que o fantástico fosse gerado, ou seja, a emoção que atingiria o leitor. Cita alguns medos comuns à humanidade que se construíram ao longo do tempo, como o medo do escuro, o que poderia haver no espaço, o medo do demônio etc. O medo que a sensibilidade humana captaria poderia invadir o canto obscuro de todo cérebro resistente e nenhuma tentativa de racionalização, reflexão ou análise psicológica poderia dar cabo deste sentimento.

O tal sentimento relatado por Lovecraft permearia inúmeras obras constituídas depois sobre o fantástico. Este sentimento, segundo o autor estaria ligado ao coletivo, intrínseco à humanidade. Autores contemporâneos como Louis Vax comentam a vinculação entre a sensibilidade do leitor e o gênero fantástico. Para eles “a essência do fantástico não seria acessível senão a uma espécie de intuição intelectual ou mística que escaparia a qualquer controle e poderia variar de um sujeito para outro.” (VAX, 1960, p.20). Mas a questão da sensibilização do leitor continuaria em voga. Mais tarde, em 1967, surgiria a estética da recepção que viria trazer subsídios a essa corrente ao colocar em questão a figura do leitor como determinante na geração de sentido deste tipo de texto, lógico que em outros textos de qualquer texto. Os enunciados exigiriam que o leitor preenchesse os vazios como

uma projeção de sua própria imaginação, ele teria que complementar a história com a sua individualidade, seus medo e crenças, muitas vezes mais ou menos céticos. Então incluiria a noção de sentimento despertado no leitor por meio do texto no sentido que, ao complementá-lo, suas emoções estariam sendo utilizadas para a eliminação dos vácuos deixados. Desta maneira, a característica de sensibilização do leitor comentada por Lovecraft também seria utilizada, como será verificada posteriormente, por autores como Todorov, tendo, nesse caso, a marcante característica do sentimento de dúvida.

Para Lovecraft, Edgar Allan Poe, a quem dedica um capítulo inteiro de sua obra, oferece um “guia explícito” para os contos e com prioridade às histórias fantásticas. Segundo o teórico, Poe não seguia as convenções padronizadas nem mesmo o pré-estabelecido “final feliz”, contudo expressava e interpretava com excelência os eventos e sensações fossem elas boas ou más, estimulantes ou depressivas mesmo que essa tendência causasse repulsa. Poe, segundo Lovecraft, não se portava como um instrutor, amistoso ou mercador de opiniões ou ideais, mas com certeza alguém que seria seguido, usado como modelo por muitos outros. O que na realidade aconteceu.

Ao tratar da intenção do autor em sensibilizar o leitor, Lovecraft se direciona para uma interpretação da recepção do texto e outra característica apontada por ele para o fantástico foi descrita assim:

A verdadeira estória sobrenatural possui algo mais que um assassinato secreto, ossos sangrando ou formas em lençóis balançando correntes conforme as regras. Uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável composta por forças exteriores e não conhecidas deve estar presente, e deve ser sugerida, expressa com seriedade e força, tornando-se assunto da mais terrível concepção do cérebro humano – a suspensão maligna e particular ou a derrota das leis fixadas pela natureza na qual reside nossa única salvação contra os assaltos do caos e dos demônios do espaço desestabilizado. (LOVECRAFT,1945, p.15.)

Como resultado, para que o medo se estabelecesse, a atmosfera implantada pelo escritor teria importância definitiva. Este seria um dos fatores que permitiria que gradualmente o mundo fantástico fosse definido e se sustentasse mesmo que por instantes. A ambientação aos poucos envolveria o narrador e, é lógico, o leitor permitiria que o mundo “real” e “natural” fosse apresentado de maneira tão intensa que se aproximaria do caos, que causaria uma ruptura na ordem natural do leitor.

Assim, o mundo real, conduzido pelas leis da natureza e explicado por regras convencionais, sofreria uma convulsão ao ter alguma de suas leis suspensas ou suplantadas. No caso de ser suplantada, podemos prever que o mundo real continuará existindo, com sua lógica, contudo com parte de suas convenções sendo contrariadas. Isto não significaria a construção de um mundo maravilhoso, com regras próprias, mas tão somente uma mudança ou adequação a alguma certeza natural. O momento anterior à mudança seria de constituição da etapa do espanto diante de algo ou alguma coisa nova, inexplorada, desconhecida. Já a descontinuação de uma lei, obviamente, marcaria uma linha mais vaporosa entre o fantástico e o real. A lei não seria quebrada, mas suspensa enquanto o medo fosse gerado no leitor. Após a realização de sua função, a lei natural poderia novamente ser restabelecida. Lovecraft esclarece o motivo de sua consideração acerca da possibilidade da explicação natural para o fenômeno fantástico ao final da narrativa através desta suspensão. O mundo fantástico seria desconstruído, porém sem antes, por um breve instante, ter provocado no leitor o efeito ao qual foi destinado.

Lovecraft, em seus outros capítulos, faz um resumo cronológico da literatura fantástica desde seu princípio com relatórios religiosos até os romances góticos de tradição estadunidense ou britânica. Referindo-se a esta origem, coloca o tema do terror cósmico encontrado em crônicas e escritos ritualísticos como definidor dos contos de horror. Como exemplo, cita vários fragmentos de livros onde a “força do fantástico” habitaria.

Sua obra é baseada na seleção pelo critério temático, visto que a produção do medo ocorreria diante dos aspectos desconhecidos pela ciência como extraterrestres, crendices populares ou ainda aspectos religiosos, esses a nosso ver, muito mais contundentes. Este tratamento temático do fantástico seria criticado por vários autores contemporâneos como Peter Penzoldt, Todorov e Jean Bellemin-Noël. Para ele, o fantástico deveria ser buscado por sua forma, não pelo conteúdo.

Citando Lovecraft, Bellemin-Noël alerta ainda que seus narradores são eruditos, historiadores, sempre ligados às Letras ou às Artes. Assim, “Lovecraft esperaria fascinar o leitor pelo seu trabalho como pelo seu conteúdo. Esse último, mais uma vez, seria definidor de seu fantástico e não a forma” (BELLEMIN-NOËL, 1972, p. 8).

Lovecraft discorre em sua obra que certos temas específicos gerariam, aliados a uma atmosfera bem elaborada, o medo no leitor propiciando o aparecimento do fantástico.

### 3 PETER PENZOLDT E A PSICOLOGIA CLÍNICA

A tendência em analisar o autor através da sua obra foi e, em alguns casos ainda é, muito utilizada por discípulos de Freud e hoje por outros que preferem uma versão diferenciada de análise não propagada pela academia. Mas alguns literatos, retomando o raciocínio e a época, também seguiram por este caminho, um deles foi Peter Penzoldt.

Em *Supernatural in fiction*, tese de seu PHD defendida junto à Universidade de Genebra, 1952, Penzoldt propõe-se a elaborar um estudo do fantástico por um viés que atravessa a fronteira entre a crítica literária e a psicologia. Começa sua tese através da análise da estrutura do conto fantástico. Enumera elementos que formam a estrutura do fantástico como a aparição do fantasma, ponto em que o clímax do conto é atingido, trata da atmosfera que, gradativamente, prepara o leitor para o clímax, e da forma de exposição dos fatos narrados, exposição realizada com o preparo e efetivada através de descrições minuciosas.

Pouco mais adiante começa um estudo dos motes desse tipo de literatura, buscando aspectos psicológicos associados aos temas tenebrosos como: fantasmas, zumbis, vampiros, bruxas etc. Realiza correspondências entre esses com a morte e com o prazer da fase oral do desenvolvimento sexual, no caso de vampiro e outras neuroses. Estabelece que os temas devem evocar o medo, principalmente os mais primitivos, por exemplo: a morte, e que podem contar com a linguagem do subconsciente ou a dos sonhos.

Finaliza seu trabalho, o que alguns teóricos criticam, incorporando elementos da personalidade dos mesmos na interpretação dos sonhos. Sua abordagem mistura de forma conturbada a crítica temática com uma análise psicológica do autor, contudo muitos elementos de real importância para nosso estudo são tratados em sua obra. Como perceberemos mais tarde, a crítica temática não pode ser utilizada como definidora do fantástico e a análise psicológica do autor baseada em seus escritos é amplamente contestada por muitos críticos até os dias de hoje.

Entre os pontos de maior destaque em seu trabalho e que se faz necessário pontuar, encontramos a questão da dúvida. Segundo o teórico, “quando a ‘coisa’ parece por algum tempo fazer parte da realidade é que o terror nasce” (PENZOLDT, 1952, p.8, grifo do autor) ou seja, quando somos, de alguma forma, ludibriados por um acontecimento irreal que nos passa por natural pertencente ao arcaibouço da nossa realidade é que nos deparamos com a dúvida acerca daquilo que vislumbramos. Esta dúvida gera o questionamento de que se entendemos o texto ou não, se aventamos a possibilidade da loucura do personagem ou em um momento pouco cético, se realmente é possível crer na existência de seres que fogem a compreensão humana e que estaria inserido no plano metafísico. Penzoldt reforça sua afirmação ao citar M. R. James “ Então Lovecraft está correto; com exceção dos contos de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo que lida com a dúvida [...]” ( JAMES, apud PENZOLDT, 1952, p.9).

Outros elementos levantados por Todorov também foram levados à reflexão por Penzoldt. O caráter efêmero do momento fantástico é explicado devido ao fato de que o ser humano conseguiria abandonar a realidade e a lógica por pouco tempo e, segundo essa ideia, seria aí que residiria a dificuldade de manter o fantástico em obras mais extensas como romances. Para Penzoldt, esta afirmação é válida para o leitor moderno, mais cético, mais esclarecido que os leitores do século XIX e, também, mais conhecedores dos efeitos ou impactos do terror ou horror no psicológico humano. Penzoldt tangencia, também, neste ponto, a estética da recepção.

A questão que se apresenta coloca em evidência a reação do leitor do texto baseada tanto no interno literário quanto na vivência desse leitor dentro de sua cultura, sociedade e tempo histórico. O conhecimento adquirido por esta sociedade e, mais importante, pelo leitor seria utilizado no momento da recepção do texto. Para Penzoldt, o leitor moderno demandaria um trabalho maior para sua situação no momento fantástico do que para leitores anteriores ao século XX. Então a geração do clímax fantástico se tornaria cada vez mais difícil em um texto narrativo longo.

[...] para a análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte- o interno ao literário, implicando pela obra e

o mundivivencial trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 1979, p.73)

O conhecimento adquirido por uma sociedade e, em particular pelo leitor, seriam utilizados no momento da recepção do texto. Contando com este dado, a geração do momento fantástico se tornaria cada vez mais dificultada em sua manutenção ao longo do texto narrativo.

Outro autor da estética da recepção, Hans U. Gumbrecht (apu Lima, 1979, p.176) esclarece-nos que duas seriam as etapas envolvidas na constituição do sentido do texto; são elas: a etapa que constituiria o direcionamento do leitor para um objeto entre os demais percebidos em certo momento e a etapa de escolha de elementos para interpretação do objeto e reconhecimento da sua constituição, baseado em repertórios de conhecimento prévio deste indivíduo.

Assim, visto que o fantástico deveria suscitar o mesmo sentimento em diferentes leitores de diferentes sociedades e diferentes tempos que, por definição, deveriam possuir conhecimentos prévios diferenciados, Penzoldt utiliza-se da psicanálise para normatizar estas diferentes recepções do texto. Para ele, a efemeridade do momento fantástico poderia ser melhor explicada com o auxílio da psicanálise:

[...] mas o brilhante ensaio de Freud sobre o estranho produz mais informação. Segundo ele, Freud acredita que o medo do sobrenatural tem duas origens: primeiro, sobrevive de comportamentos animistas, tais como a fidelidade na onipotência do pensamento e no instantâneo desejo do cumprimento. Em segundo, ergue-se de complexos infantis reprimidos. (PENZOLDT, 1952, p 6).

No entanto, a contradição nas afirmações de Penzoldt se pronuncia no momento em que reafirma a necessidade de um tema definido para o fantástico: “mas o conto sobrenatural não pode ser o que o autor decida que deva ser. Ele é limitado pelo seu tema. Por definição ele tem que lidar com o sobrenatural. Não pode ser um esboço estático”. (PENZOLDT, 1952, p.10)

Se Freud admitia que o estranho fosse gerado a partir do retorno de um fato vivenciado na infância, por traumas, complexos ou comportamentos animistas, como visitaremos mais adiante neste trabalho, o tema poderia variar muito. Para Penzoldt, não, a variação estaria circunscrita à temática que definira.



Ao longo de sua obra, Penzoldt buscava nas teorias de Jung (apud. Penzoldt, 1952, p. 32) acerca do inconsciente coletivo outro respaldo para suas contradições. Podemos perceber o quanto sua escolha de método de estudo irá esbarrar em dilemas da própria psicanálise. Penzoldt mesmo se declara contrário ao uso da análise do autor devido ao fato de que a mesma só poderia ser realizada por um analista treinado que examinasse o escritor pessoalmente. Contudo, continua mesmo assim, associando comportamentos neuróticos ao trabalho dos escritores. “ [...] tanto o tratamento realista dado ao tema quanto o sobrenatural são frutos do medo neurótico da morte que o autor tenta simbolizar e traduzir em seus escritos” (PENZOLDT, 1952, p.151).

Distanciando-se desta polêmica, inúmeros outros elementos já definidos por Poe e utilizados por Todorov seriam afirmados por Penzoldt sobre a estrutura do conto fantástico. Dentre eles, podemos citar a necessidade de uma exposição sobre o tema e da construção de atmosfera bem elaboradas que conduzam o leitor ao clímax de forma gradativa. Mas são as análises de contos de diversos autores que colocam em destaque os pontos diferenciadores na obra de Penzoldt. Ao citar James (1928), o autor evoca a maneira casual, segundo a qual o fantástico se instaura:

Vamos então, introduzir os autores num local plácido, vamos vê-los caminhando para o seu cotidiano, sem serem perturbados por presságios, agradecidos perante seus companheiros, e neste ambiente calmo permitirem que um ser agourento tome sua cabeça, inicialmente de forma inoportuna, e então mais insistentemente, até compreender toda a cena. (JAMES apud PENZOLDT, 1952,p.192)

Ainda segundo Penzoldt:

M. James não desejava que seus fantasmas fossem analisados ou explicados. Ele queria algo mais leve que as histórias de fantasmas que tinham de ser lidas com um livro de mão sobre psiquiatria ao lado, de forma que achasse algum relaxamento e algumas vezes estando tão perto da realidade que se tornasse entretenimento. (PENZOLDT, 1952, p.191)

Depois da análise do conto *O diário de Mr. Poynter* de Montague Rhodes James (apud Penzoldt, 1952), Penzoldt inicia um processo contrário ao efetivado até este momento em sua obra ao distanciar o fantástico da obrigação do tema e uni-lo ao aspecto cotidiano e pessoal. Ao analisar *Blackwood*, este fator se explicita mais ainda. Penzoldt refere-se a um fantástico, cuja aparição é retratada somente pelo olhar do personagem, ou seja, algo natural adquire um significado perturbador para

ele. Transcreve um trecho de uma carta de Blackwood na qual esta faculdade é disposta:

Também, tudo que acontece em nosso universo é natural, regido por leis; mais uma extensão de nossa tão limitada consciência pode revelar novas, extra-ordinárias forças etc. e a palavra sobrenatural parece ser a melhor para tratar desta ficção. (JAMES apud PENZOLDT, 1952, p. 197)

A certo ponto da obra podemos observar que as portas para um fantástico sem monstros ou aparições, sem temática definida, um tipo de fantástico que, como veremos posteriormente, se aproxima do estranhamento de Freud estará sendo constituído. Segundo Penzoldt:

[...] a cena, com certeza, permanece inalterada, mas para os olhos da personagem que supostamente conta a história, cada detalhe gradualmente adquire uma nova significação, e isto proporciona qualidades aos simples objetos lhes dando importância, até um mundo novo, que estende a consciência, é realizado, e substitui inteiramente a realidade. (PENZOLDT, 1952, p.231).

Em outro trecho de sua obra, define este olhar como “a história de uma experiência”. (PENZOLDT. 1952, p. 242). Consequentemente, apesar dos numerosos problemas encontrados na difícil união entre a crítica literária e a tentativa de análise psicológica dos temas e do autor, sua obra expõe vários pontos retomados por outros teóricos e beira as portas do fantástico contemporâneo de Sartre e do estranhamento definido por Freud.

Dentre estes pontos, a promoção do aspecto pessoal e cotidiano configuraria um dos rompimentos com a crítica temática e o início de uma proposição de definição literatura fantástica mais abrangente e consolidada. Poder-se-ia dizer que seriam definição ou definições preliminares, menos elaboradas ou, ainda, em processo de busca de maior precisão. Talvez o que foi refletido tenha sido uma parte histórica e importante para os trabalhos críticos posteriores que abrangeram novos aspectos que foram delineando com mais clareza os elementos constituintes do gênero fantásticos, como por exemplo: a recorrência de alguns temas, importância do foco narrativo, papel do narrador e do personagem e a questão verossimilhança.

## 5 TODOROV E O FANTÁSTICO TRADICIONAL

Em 1970, através da obra *Introdução a literatura fantástica*, Todorov definiria o fantástico como um gênero vizinho a dois outros: o estranho e o maravilhoso.

Por um lado, o estranho se aproximaria da realidade no sentido em que cada fato seria definido e explicado através de parâmetros naturais e científicos, constituintes da realidade humana de certo tempo e espaço.

Por outro lado, o maravilhoso residiria em um mundo imaginário e impossível para a realidade humana, realidade sempre balizada no tempo e espaço de sua definição. Esse novo mundo se encarregaria de gerar e reafirmar suas regras e sua lógica. Desta forma, quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica destes mundos, instaura-se o fantástico, mundo da hesitação e do equilíbrio instável.

Delimitados seus contornos, o autor nos coloca o que deverá ser o ponto máximo do fantástico, ou seja, a característica de produzir no leitor a hesitação entre um mundo real e outro, sobrenatural, provocando um equilíbrio que, fosse rompido de um ou de outro lado, o fantástico entraria em colapso. Todorov foi criticado exatamente em relação à importância dada ao efeito produzido no leitor, já que, em sua concepção, é o leitor que decide se o texto é ou não fantástico. Entretanto, Todorov não foi o primeiro teórico do gênero que se utilizou deste critério. O fantástico já havia sido definido por Lovecraft, como vimos, através do sentimento produzido no leitor: “O teste básico do verdadeiro sobrenatural é simplesmente este – se é ou não suscitada no leitor uma profunda sensação de medo e de contato com esferas e poderes desconhecidos [...]” (LOVECRAFT, 1973, p. 16). Neste caso, no entanto, o sentimento suscitado era o medo e não a hesitação.

Sigmund Freud, assim como Todorov, referira-se à incerteza do leitor, ao distinguir o conto de fadas das narrativas em que a subversão do real nunca é completamente aceita ou excluída. Segundo Freud:

O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convenções animistas. Realização de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão da estranheza inquietante. Com efeito, para que este sentimento aflore é necessário que haja debate, a fim de decidir se o "incrível", que foi superado, não poderia, apesar de tudo, ser real. (FREUD, 1933, p. 206)

Todorov soube como poucos explicar os aspectos da obra fantástica que permitiriam que a hesitação constante na narrativa fosse possível. Em *Introdução a Literatura Fantástica*, ele expõe três condições, duas necessárias e uma desejada, para que o fantástico se instaure: a hesitação provocada no leitor como reflexo da narrativa, uma atitude que rejeite a leitura alegórica ou poética da obra, o que terminaria com a hesitação requerida, e, como condição não necessária, a identificação do leitor com um personagem, preferencialmente o narrador. Seguindo estas condições, propõe-se a elaborar os aspectos formais do gênero que permitirão que as mesmas sejam atingidas.

Todorov definiu o fantástico através do posicionamento entre dois mundos, o real e o sobrenatural. Entretanto, colocando-se em foco a realidade humana que proporcionará contornos tanto ao real quanto ao sobrenatural, podemos afirmar que seus parâmetros ou normas são balizados pela sociedade ou cultura na qual este mundo se constituiria. É essa a opinião de Jorge Schwartz que expressa com seguintes palavras:

Somente podemos chegar a definir aquilo que é fantástico na medida em que conhecemos a norma extra-textual definida pela tradição cultural. Tudo aquilo que transgrida suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico. (SCHWARTZ, 1981, p.68)

Contudo, esta tradição cultural seria definida dentro de um tempo e espaço específicos, visto que o arcabouço de informações distintivas do entendimento de uma cultura passaria por discussões e reflexões no decorrer do tempo e receberia influências outras culturas mediante relações interpessoais. E devemos atentar ao fato de que não se trata apenas de traços culturais e religiosos, mas também deles. Todas as mudanças na cultura, ciência, diversidade religiosa, tendências filosóficas entre tantos outros elementos que formam a cultura e imaginário dos povos.

[...] julgam o mundo e s seres de acordo com a ideologia ou de acordo com suas circunstâncias econômicas e sociais. Um ser isolado dentro de uma

sociedade classes não pode ver nem corretamente. A diferença temporal entre a produção e a recepção faz com que se perca o encanto dos estereótipos da experiência, trazidos pela própria recepção, e isso permite que se patenteie, sob a qualidade quase pragmática, a qualidade ficcional do texto. (STIERLE apud LIMA, 1979, p. 157).

Estamos lidando com mundos estabelecidos por normas ou padrões culturais de forma que estes critérios poderiam estabelecer um paradigma diferente da realidade assumida. E ainda, a ciência avançou muito, de maneira assombrosa e paradigmas incontestáveis em uma determinada época acabaram sendo substituídos por outros, tidos como impossíveis ou inalcançáveis em outro momento. Sendo assim, o fantástico seguiria em paralelo com a noção sociocultural do que é verossímil ou plausível dentro de um momento histórico definido.

Este fato nos coloca novamente diante do tipo de leitor e de sua importância para a delimitação deste gênero. Mesmo as explicações realizadas dentro da narrativa só podem ser autenticadas no momento da enunciação, junto ao leitor. Quando Hans Robert Jauss (1979, p.102) definiu a recepção do texto literário, citou o problema do distanciamento entre o ato de criação e de leitura ao falar do intervalo entre o *poiesis* – que é o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos e a *aisthesis* – que significa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento preceptivo. Para Todorov, entretanto, a dúvida permaneceria independente do momento de leitura da narrativa. Podemos verificar que sua abordagem para a recepção do texto encararia o sentimento do leitor como algo comum a todos os indivíduos e internalizado nos leitores de todas as épocas, em diferentes manifestações culturais.

Portanto, se o lapso temporal ocorre, o fantástico poderia ser constituído pela qualidade pragmática do texto. Assim, nada nos impede de estudar o fantástico, tendo em mente o contexto do momento de sua elaboração e de sua conseqüente enunciação. A possibilidade da norma alterar-se a qualquer momento, o fato de que a instabilidade buscada pelo fantástico é difícil de ser mantida permitiu a muitos teóricos a junção entre teoria e a forma narrativa do conto, principalmente o conto curto. Mas Todorov, assim como fez Lovecraft, conceitua o fantástico como um elemento que pode durar somente parte da obra acabando por pender para o mundo maravilhoso ou estranho. De forma ideal, contudo, a hesitação seguiria do começo ao fim.

O grande problema na perpetuação do fantástico durante toda obra, principalmente se tratando de formas mais extensas como a do romance, é decorrência direta deste perigoso e instável equilíbrio. O mundo estranho, com suas regras claras e sedimentadas, faz parte de um momento passado, visto que é totalmente aceito no momento presente. Já o mundo maravilhoso só pode ser realizado em um futuro onde as regras ainda seriam redefinidas, em um tempo futuro, como no caso da ficção científica. Todorov define o fantástico como o tempo do presente, entre um passado conhecido e um futuro possível. Este é outro motivo que coloca o fantástico como um tempo breve, instável e equilibrado numa pequena parcela do momento atual.

Tomemos um exemplo simples que nos posicione diante dos mundos citados. Uma moeda é jogada muitas vezes ao ar e, após se assentar, produz resultados de cara ou coroa. Em nosso mundo real, científico e lógico, o número de ocorrências de resultado cara ou coroa será bem próximo, senão igual. Mas a probabilidade matemática acaba por eliminar uma pequena ou quase nula chance de que a moeda caia equilibrada na posição vertical e assim permaneça. Ainda estamos no mundo real e lógico visto que esta situação não é impossível. A probabilidade de que este fato ocorra, no entanto, tende ao nulo. Visto que ocorra, será um acaso. Se, em cem tentativas, duas vezes nossa moeda se posicione na vertical, sem resultado de cara ou coroa, um mundo estranho se descortinará diante de nossos olhos. A explicação ainda será científica – houve um acaso; uma coincidência. Se, das cem vezes, dez delas produzirem este resultado curioso, nós iremos invariavelmente nos perguntar o que estará acontecendo. Não poderia ser uma coincidência, um acaso. Estaríamos sonhando? Tomamos algum tipo de droga que seria capaz de driblar nossa capacidade de raciocínio ou discernimento da realidade? Ou seria um truque, uma fraude produzida pelo dono da moeda, talvez? Todas estas explicações nos levariam ao plano do estranho ou da realidade. Mas se a moeda fosse mágica ou se tratasse de uma moeda mística, trocada por um amuleto religioso, a explicação tenderia ao mundo maravilhoso com suas regras próprias. O fantástico prosseguiria, enquanto continuássemos na incerteza diante das soluções possíveis nos mundos fronteiros. Estas explicações, quais sejam: os sonhos, as drogas, a loucura, a fraude ou as determinações de cunho mágico serão as responsáveis por dar cabo ao fantástico. As conclusões acerca da realidade ou não da experiência passam,

porém, pelo duro exame de quem as realiza. O conceito probabilístico poderia ou não fazer parte do leque de conhecimentos do indivíduo e o limite entre a realidade e o maravilhoso poderia variar segundo esses conhecimentos.

Bellemin-Noël (1972 p.4) enumera os pontos principais que definem o fantástico ao compará-lo a outros gêneros circundantes de forma concordante com Todorov. Segundo ele, há uma distinção entre o fantástico e o romance geral, realista em maior ou menor grau, no sentido em que para este último existe uma opinião comum sobre o censo de realidade do mundo exterior e seus modos de manifestação e representação. Em relação ao maravilhoso, a distinção é a de que o espaço da realidade do conto é criado enquanto o discurso se desenvolve. Já a ficção científica se esforçaria para realizar a construção de coerências que obedecem às normas racionais, mas que são extrapoladas a partir de uma “certeza histórica”. Para Bellemin-Noël, Todorov chamaria esta irresolução de hesitação ao passo que Freud chamaria de “incerteza intelectual”, como poderemos verificar ao longo deste texto.

Todorov coloca ainda mais em questão outros fatores que poderiam pôr um fim à incerteza do momento fantástico. Ao contrário dos fatores acima, ou seja, explicações reais ou sobrenaturais que poderiam ser interpretadas a respeito dos fatos narrados, outros fatores ligados ao tipo de leitura realizada, mesmo que a hesitação permaneça até o fim da obra, poderiam terminar com o gênero deslocando-o para o plano real. Estes fatores seriam a leitura poética ou alegórica da narrativa.

Segundo o autor, as imagens poéticas não são descritivas, não devem ser entendidas em sua literalidade. Já o gênero fantástico exige a representatividade e, portanto, constituirá uma obra ficcional. Assim, ao passo que na poesia “as frases citadas requerem uma leitura poética, elas não tendem a descrever um mundo evocado” (TODOROV, 1970, p.69), na ficção fantástica este mundo é referenciado diretamente. A construção de uma imagem poética como a do suspiro que sai da terra não pode ser entendida através de um personagem, o suspiro, que fisicamente sairá da terra. Mas poeticamente sim. Mas Todorov não se estende muito sobre esta questão. A estrutura poética tradicional formada por versos, rimas e ritmo, além das figuras retóricas, realmente pode dificultar a instauração de verdades que

posicionem um personagem diante dos mundos do estranho e do maravilhoso. Para que a hesitação se instaure existe a necessidade de certa lógica na ocorrência dos fatos narrados. A estrutura poética permite uma sequência mais livre e desvinculada de causas e efeitos assim como de personagens e enredo. No entanto, a imagem poética por si só não descaracteriza o fantástico.

Contrariamente ao que diz Todorov, muitas vezes a imagem poética pode servir para autenticar um estado de espírito de um personagem, dando-lhe, por exemplo, uma totalidade sonhadora ou alucinada. Imaginemos um personagem que assista a uma ocorrência insólita como o ressuscitar de um cadáver durante uma cerimônia mística. A hesitação se instauraria diante de uma explicação natural de que o indivíduo sofreria de cataplexia e que, portanto, não estava morto, mas apenas em estado de rigidez e imobilidade, observado em homens e também em animais, causado pela perda repentina do tono muscular em seguida a um forte estímulo emocional e que pode fazer que o homem caia como por desmaio e pareça realmente morto. Outra explicação natural seria a de uma alucinação individual ou coletiva. Por outro lado, haveria a explicação maravilhosa do fenômeno místico. Se o personagem começa a descrever atmosferas poéticas diante da ressurreição do cadáver nos vemos diante da impressão de seu delírio. Desta forma, a imagem poética poderia ser prejudicial à ocorrência do fantástico, se constituísse uma grande totalidade da narrativa mudando qualquer parâmetro de realidade. Entretanto, poderia se tornar um fermento para a criação da hesitação, se usada com economia, ou seja, de forma a que a interpretação não possa ser alegórica, remetendo metaforicamente a uma realidade paralela e não à realidade transgredida pelo acontecimento fantástico ou insólito.

A alegoria, outra maneira de leitura que seria capaz de finalizar a hesitação, é tratada mais intensamente por Todorov. Ao tratar da poesia, o autor opôs o sentido poético ao sentido referencial da ficção. Assim, um símbolo que era tomado de forma contundente na poesia, não poderia sê-lo na ficção. Já a alegoria denotaria um sentido figurado oposto ao sentido ficcional ou literal do texto. Desta forma, na oposição entre alegoria e sentido literal, outro patamar da literalidade é analisado. A interpretação inicial de um fato narrado pode assumir, desta feita, outro sentido. No entanto, este outro possível sentido, segundo o autor, deve ser indicado de maneira explícita na obra de forma a não dar margem a outras interpretações. Um cadáver



tratado metaforicamente como um ser humano sem motivação para a vida seria um exemplo de alegoria. Mas esta metáfora deve ser marcada em todo o texto para que não tenhamos dúvida de que não se trata verdadeiramente de um cadáver físico. Assim, a hesitação entre uma ou outra possibilidade desapareceria diante da imposição alegórica.

Entretanto, se a alegoria não é categórica e explícita, poderia vir a se tornar mais uma “ferramenta” para que fosse estabelecida a dúvida. Além deste fato, muitos contos alegóricos por definição somente explicitam seu aspecto totalizador a final do texto. Durante o desenrolar da narração podemos vivenciar momentos fantásticos, que somente seriam considerados como alegoria ao término da leitura. Logo, tanto a imagem poética quanto a alegoria poderiam se tornar aliadas na construção do fantástico.

Escolhemos o conto *Demônios*, do autor brasileiro Aluísio Azevedo, que será melhor apresentado a seguir, para ilustrar a teoria de Todorov. Contudo, este mesmo conto poderá ser analisado para ilustrar outra teoria mais adiante, neste mesmo trabalho.

Aluísio de Azevedo (1857 – 1913), renomado contista brasileiro, autor de *O cortiço* e *O mulato*, entre outros, marcos do nosso Naturalismo foi também um exímio escritor de contos fantásticos. No conto *Demônios* (2006), talvez uma das melhores criações fantásticas da nossa literatura, deixa correr sua imaginação entre o pesadelo e uma percepção do real alucinada, buscando e descrevendo detalhes comuns em uma narrativa repleta de elementos fantásticos, culminando em um texto verdadeiramente fantástico: “Por todas aquelas camas que eu percorria como um louco, só tateava corpos enregelados e hirtos” (AZEVEDO In: COSTA, 2006, p. 611)

A narrativa começa com o personagem descrevendo onde vivia e trabalhava como escritor. Ao acordar, aos poucos percebe que não havia amanhecido. Achou estranho, mas imaginou que tinha acordado mais cedo que imaginava e esperaria o sol trabalhando, refletindo as possibilidades de como teria acordado tão cedo a ponto de, nem de perto, poder constatar o raiar do dia e buscando informações em si mesmo, pois levava consigo a sensação de “ter dormido em demasia” (p.606).

Com a demora do amanhecer e não escutar barulho algum, comum aos dias normais, decidiu perguntar a outro morador do prédio, um médico, sobre o que estava acontecendo. Percebeu o médico morto em sua cama, como todos, aliás, no local. Era apenas ele, o único sobrevivente. Acudiu-lhe o pensamento sobre a condição da noiva, Laura, e saiu Tateando na escuridão, buscando a casa de sua amada. Pelo caminho, encontrava corpos estirados no chão, deixando-o mais chocado e confuso. Chegando à casa, encontrou todos mortos, inclusive a noiva, contudo, em poucos instantes ela respirou e, como por um milagre, acabou acordando.

Em sua cabeça, o jovem escritor, tem devaneios a respeito de um futuro egoísta em que viveriam apenas os dois, sós no mundo, desfrutando um do outro sem a presença de outras pessoas e parece se regozijar do pensamento, que desfaz em segundos. Quando acorda, Laura faz os mesmos questionamentos a respeito da falta de luz e, embora o jovem tenha dado uma explicação vaga, a donzela não se surpreendeu daquelas trevas, fato que deixou o noivo sem compreender a sua reação.

Começaram os dois a viver naquele novo mundo, onde ninguém mais vivia, na intenção de viverem e morrerem juntos. Contudo, mutações tornaram-se evidentes, primeiro físicas e depois mentais, tornando-os como animais selvagens, até que se tornaram de fato selvagens.

A narrativa caminha para seu fim, relatando a experiência incrível de desconstrução da humanidade do casal em um processo de involução e chega, por fim, ao nada. Somos então, levados a um universo de radicalização do processo da criação e a um efeito fantástico surpreendente.

E oscilamos indolentemente naquele oceano fluido.

Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo éter

E, abraçados a princípios, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço a fora em busca do ideal. (AZEVEDO In: COSTA, 2006, p.628)

No sentido de ilustrarmos algumas ideias a cerca do fantástico, utilizaremos o conto mencionado de Aluísio de Azevedo.

Como veremos adiante, Todorov se utilizou em muitos momentos da teoria de Freud para sustentar alguns de seus postulados ora concordando, ora discordando, o que poderemos constatar ao longo deste trabalho. Freud havia elaborado uma definição valiosa do sentimento de estranheza e deixara o caminho aberto para estudos literários do estranho que redundariam nos trabalhos de Sartre, Penzoldt e, como já mencionado, do próprio Todorov.

A definição de Freud para o sentimento de estranheza compreenderia os seguintes elementos principais : seria a decorrência de algo familiar que se torna desconhecido, reprimido, gerando angústia no indivíduo; surgiria inesperadamente, causando espanto e estranhamento. No caso literário, o mundo do estranhamento seria aquele em que os fatos raros ocorreriam; haveria um sentimento de ilusão por parte do leitor gerado pela promessa do autor em integralizar uma realidade; o retorno a algo já conhecido poderia ser constante; o narrador geraria a dúvida no leitor a respeito da identificação do fato narrado e, finalmente, somente com a identificação do leitor com o narrador esse sentimento de dúvida e estranheza poderia ser concretizado.

Assim, podemos não somente nos utilizar destes estudos de Freud (1976) para a análise do texto fantástico como também concluir que outros aspectos relevantes se fazem presentes como os mecanismos do sonho e vários elementos do fantástico que possuiriam muitos pontos concordantes com outros teóricos – a predominância pictórica na apresentação ou sensação dos fatos estranhos, a valorização do narrador e do leitor como desdobramento do sujeito que está sonhando, a condensação e o deslocamento entre a realidade e o mundo estranho ou fantástico.

A predominância pictórica do fato estranho decorre naturalmente da necessidade de que o personagem ou o indivíduo vivencie a situação de estranhamento. Esta situação poderia ser ativada através de um aroma, som, paladar, sentidos não visuais, mas estes garantiriam esta experiência. Porém, esses seriam meios para o retorno da lembrança visual do elemento familiar. Da mesma forma que no sonho, a escrita é pictográfica, como já afirmara Freud.

De forma concordante, no fantástico, assim como no sonho, o narrador ou personagem principal é o indivíduo que experimenta, geralmente em primeira

pessoa, na literatura, e claramente, no caso psiquiátrico, a sensação de estranheza. Já os mecanismos de deslocamento e condensação, tão presentes nos sonhos, ocorrem exatamente no momento do estranhamento ou concepção do fantástico na medida em que, no caso do deslocamento, é o responsável pela indeterminação do fato e, no caso da condensação, da falta de argumentos que confirmem ou neguem o acontecimento presenciado. Assim, o deslocamento retira o fato da normalidade ao deformá-lo, ao transformá-lo, sem, no entanto, tirar-lhe a característica primordial. As forças defensivas do ego, como diria Freud, acabariam por inibir o fato conhecido ou familiar, guardando no inconsciente, transformando-o em algo passível de ser filtrado e aceito pelas aspirações morais e estéticas do indivíduo. No caso, do mecanismo de condensação, esse seria o encarregado de compactar as informações, reduzindo-as e tomando o aspecto reprimido mais oculto, com menos possibilidade de decifração por falta de material que o confirmassem ou esclarecesse.

Estes dois fatores, o deslocamento e a condensação contribuiriam para provocar a hesitação no fantástico visto que o ato vivenciado não pode ser imediatamente esclarecido por falta de informação que o confirme ou negue e, ao mesmo tempo, por parecer real e irreal, processo decorrente do deslocamento da realidade. (Freud, 1999, p. 121)

Um primeiro aspecto a ser abordado na obra *Demônios* (2006) diz respeito à criação e manutenção do mundo fantástico. O autor permite que um narrador posicione-se entre dois mundos conflitantes, num momento instável e perturbador. Um mundo estranho, geralmente sombrio e habitado por espectros, é tratado como uma possível visão deturpada da realidade. As causas deste desvio no olhar possuem explicações, determinadas pelo narrador e concordantes com a realidade, provenientes de um estado sonolento e fantasioso, da loucura ou mesmo de uso das drogas.

O narrador declara que raramente trabalha à noite, contudo, afirma que em uma ocasião especial, a sua rotina mudou. Quando acordou não pareceu ter certeza se estava acordado ou ainda em um estado intermediário entre o sono e a vigília. Assim, poderia ser pensado também, entre a sanidade e a loucura, entre a consciência e a inconsciência, que justificariam tornar reais os fatos aparentemente

maravilhosos que se apresentam. Através destes fatos, o leitor começa a duvidar do que será relatado. Se a visão do narrador pode ser tomada como manifestação do inconsciente, advindo de um pesadelo de um sono mal desperto, como poderíamos crer em sua narração? O narrador, neste caso, é claro e honesto. Ao mesmo tempo em que duvida de suas próprias visões, atrai a confiança do leitor por não mentir.

Quase nunca trabalhava à noite; às vezes, porém, quando me sucedia acordar fora de horas, sem vontade de continuar a dormir, ia para a mesa e esperava lendo ou escrevendo que amanhecesse.

Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses sonhos de doente a decidir; desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos, e dos quais, ou se desperta vitorioso para entrar em ampla convalescença, **ou se sai apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono, ainda mais profundo, donde nunca mais se volta.** (AZEVEDO In: COSTA, 2006, p.606, grifo meu)

O narrador sente que algo não está certo, algo estranho está acontecendo ou prestes a acontecer. Contudo, momentaneamente, ele se dá uma desculpa plausível: “É que naturalmente ainda não amanheceu. Também não deve tardar muito...” [...] Entretanto, coisa singular! Parecia-me ter dormido em demasia; [...] (AZEVEDO In: COSTA, 2006, p. 606).

Nos moldes da definição de Todorov, o fantástico tradicional geralmente é realizado em primeira pessoa, esse narrador dialoga constantemente consigo mesmo e com o leitor. Por vezes, o diálogo é implícito, realizado como um fluxo de consciência do narrador, mas disposto através de perguntas ou dúvidas a respeito de um fato presenciado ou acontecido. Ao realizar uma pergunta dirigida a si mesmo, o narrador, na verdade, dirige-se principalmente ao leitor. Este é o caso do narrador de *Demônios* (2006), quando pergunta: “ que significaria isto? ... que estranho cataclismo abalaria o mundo?...” (p.608). Ou então, “ Meu Deus! Meu Deus, que teria acontecido?!...” (p.609). E, “Oh! Pois já dez horas se tinham passado depois que eu abri os olhos?... Por que então não amanhecera em todo esse tempo?... Teria eu enlouquecido?...” (p.610).

Outro fator característico do fantástico, segundo Todorov, e que ocorre na obra em análise é a autoridade conferida ao narrador. Se a autoridade não é registrada durante a narrativa por meio de documentos ou certificados que confirmam titulação ao narrador, será por meio de erudição dispostas por meio de citações históricas, culturais ou mesmo através da ênfase no ato da leitura ou como no caso

do narrador em questão, o fato de ser um escritor profissional. Assim, o narrador em primeira pessoa, depois de descrever seu espaço de moradia e trabalho, declara-se escritor, um erudito, como descrito acima, dando maior credibilidade ao narrador-personagem. Portanto, trata-se de um narrador esclarecido e culto, o que facilitaria a adesão do leitor.

Neste ponto, podemos ressaltar que, como a definição de Todorov propõe, o narrador fica perplexo ao deparar-se com o fato que realmente parece irreal ora duvidando, ora negando o que lhe parece estranho e impossível; o narrador hesita diante do que pode presenciar.

Teóricos afirmam que uma característica linear seria um atributo do narrador da literatura fantástica. Analisando o narrador de Azevedo, encontramos um personagem aparentemente qualificável como plano, com uma personalidade linear, sem desdobramentos de personalidade ou facetas complexas.

Outro fator constante no fantástico tradicional definido por Todorov é o uso de expressões, hipérboles e expressões figuradas. Esses elementos característicos do discurso da literatura fantástica, servem, desta maneira, para antecipar de forma velada o que irá efetivamente ocorrer. Assim, em *Demônios*, encontramos o uso do imperfeito e de modalizadores. O imperfeito, as locuções modalizantes, conforme afirmou Todorov (1970, p.154), são utilizados pelo narrador no sentido de provocar a imprecisão dos fatos: “Teria eu enlouquecido?” (p.610). “Parecia-me ter dormido em demasia” (p.606). A hipérbole constitui outro dos elementos formais responsáveis pela produção da hesitação em relação ao fato descrito. O uso do exagero, quando tomado literalmente, realça a característica de fato inusitado ou pertencente a um mundo irreal. Assim, isso ocorre quando, em *Demônios* (2006), o narrador nos descreve que “ Era morte geral! A morte completa!” (p.611) . Ou ainda nesse outro trecho que recortamos:

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles, tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. ( AZEVEDO In: COSTA, 2006, p.621)

Deparamo-nos com algo pouco natural. Não deixam de ser características pertencentes ao mundo real, no entanto, elas nos remetem a uma realidade supervalorizada, cuja intensidade demasiada retira a nitidez do fato focalizado. Acabamos por tomá-las como uma formafictícia de se dizer a verdade, apenas uma maneira do narrador se expressar. Mas em alguns casos, diante da incerteza gerada pela interpretação dessas hipérboles, encontramos um elemento que contribuirá para a criação do fantástico definida por Todorov (1970).

Azevedo conseguiu, em *Demônios* (2006), direcionar a construção da narrativa para um momento máximo ou clímax. Em seu texto, elabora metodicamente cada elemento de maneira a conduzir o leitor para um ponto de grande impacto na narrativa. Neste conto, para alcançar o objetivo, utilizou-se dos elementos já citados como a forte presença do narrador, grande maestro dos elementos narrativos, de figuras de linguagem, da descrição de espaços e geração de atmosferas propícias para o estabelecimento do fantástico.

Avaliemos se, por um lado, o clímax situa-se ao final da narrativa, por outro, um fator de constituição ou preparação para o final inesperado situa-se logo em seu início, quando o narrador nos dá pistas de que era, eventualmente, insone e descreve com tanto cuidado o “mal despertar” de um sono que não parecia ter acabado, ou ainda pela perda da noção do tempo em folhas e folhas de escritos incompreensíveis. Faz, a nosso ver, uma definição sucinta e totalizadora do final de nos aguarda.

Na linha de raciocínio de Todorov, outra característica que poderia eliminar o momento fantástico é atambém descrita por Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980). Segundo o autor, efeitos cômicos poderiam provocar o fim do fantástico:

Esses efeitos anulam o equilíbrio da ambiguidade fantástica e levam a narrativa a recuar até o grotesco. Assim, tornando a manifestação meta-empírica objeto do riso de diversos personagens, suprimem qualquer dúvida quanto à possibilidade de sua existência objetiva, ao mesmo tempo em que viabilizam leituras de caráter alegórico. (FURTADO, 1980, p. 69)

Como se percebe, segundo o autor, o motivo da finalização do fantástico não seria o uso do recurso cômico, mas sim a leitura alegórica, conforme descreveu Todorov. Desta feita, podemos considerar que o efeito cômico, por si só, seja ele

grotesco ou irônico, não termina com a dúvida estabelecida através dos elementos do fantástico.

Observemos agora quais seriam as características narratológicas eretóricas que permitiriam a instauração e manutenção do fantástico. Segundo Todorov, o primeiro traço empregado nas obras desse gênero trata-se do discurso figurado. A hipérbole como figura de linguagem faria com que se instaurasse um mundo maravilhoso limítrofe ao da hesitação. O exagero na descrição de um fato, se considerado em seu sentido literal, poderia nos transportar para um ambiente onde as regras naturais estariam alteradas.

Outro traço do fantástico é o uso de comparações e expressões idiomáticas que remeteriam indiretamente ao acontecimento sobrenatural ou insólito e que condicionem o leitor, lentamente, a se preparar para o acontecimento fantástico. Todorov lista o uso da forma modal dos verbos para introduzir as figuras como “dir-se-ia”, “eles me chamariam”, “ter-se-ia dito” e do comparativo “como”. Desta maneira, a utilização de figuras retóricas constituiria o primeiro grupo de traços. Expõe em outra obra de sua autoria, *As estruturas narrativas* (TODOROV, 1979), esses mesmos elementos como constantes nas obras fantásticas : o imperfeito e a modalização. O uso do imperfeito produz o efeito da imprecisão quanto ao fato narrado. Todorov exemplifica este fato através da expressão: “Eu amava Aurélia”. Segundo ele, “a continuidade é possível mas em regra geral pouco provável”. Desta forma uma hesitação pode ser causada pelo emprego de verbos no imperfeito. Citando expressões como “parecia-me que”, “eu tinha a impressão”, “sentia-me levado”, “tive a sensação” etc. Todorov conclui que a modalização ou emprego de locuções introdutórias modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado sem alterar o sentido da frase: “Dir-se-ia que o ar, o ar invisível, está cheio de potências incognoscíveis, de cuja misteriosa vizinhança sofreremos a influência” (MAUPASSANT, *O Horla*, 1997. p. 85, 2ª versão).

Segundo o autor o emprego de dois processos verbais: o imperfeito o a modalização, entre outras características, contribuiriam para a manutenção da hesitação, pois gerariam incerteza ou insegurança:

[...] se essas locuções estivessem ausentes mergulhados no mundo maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos. O



imperfeito, além disso, introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último. (TODOROV, 1970, 153-154)

O segundo grupo tratado por Todorov está associado ao tipo de narrador utilizado nas obras fantásticas. A narração em primeira pessoa, realizada por um narrador representado, permite que duas características desejadas para o estabelecimento da dúvida possam ser alcançadas com o narrador representado, a verossimilhança é reforçada e sua existência permite que haja um vínculo mais estreito entre o personagem-narrador e o leitor. Desta forma, a hesitação dependerá da intensidade com que o fato será interpretado como verdadeiro e da integração com o leitor representado. Esse conseguirá tanto mais convencer o leitor de sua própria dúvida, quanto mais autoridade possuir sobre a ação narrada. Conseqüentemente, a utilização de narradores confiáveis, respeitáveis detentores do saber, é muitas vezes, utilizada nas obras fantásticas para denotar autoridade sobre o assunto.

Ao tratar de Lovecraft, Bellemin-Noël também notara o uso de narradores como um professor, um engenheiro, um detetive, ou seja, um especialista de reputação ilibada, para aumentar a credibilidade do fato narrado. Provas documentais e referências científicas assim como fatos históricos são outros artifícios usados para incrementar a autenticação. Para Bellemin-Noël, este efeito seria conhecido como “efeito de citação”. Instaura-se um precedente que tecerá uma rede cultural dentro da trama, criando-se uma intertextualidade fantástica capaz de render créditos aos eventos, como podemos perceber o exemplo em *O Horla*, primeira versão:

O doutor Marrante, o mais ilustre e eminente dos alienistas, pedira a três dos seus colegas e a quatro sábios que se ocupavam das ciências naturais, para virem passar uma hora com ele, na casa de saúde que dirigia, a fim de lhes mostrar um de seus doentes. Assim que os amigos se encontraram reunidos, disse-lhes: Vou apresentar-lhes o caso mais bizarro e inquietante que já encontrei. (MAUPASSANT, Guy. 2011, p.75)

A definição de um narrador ideal, segundo Todorov, nos coloca diante de um personagem que deveria sentir-se perplexo frente à ocorrência fantástica no sentido de que a hesitação fosse passada ao leitor. No entanto, em nosso entendimento, um narrador representado que fosse cético em relação aos fatos sobrenaturais também poderia se adequar à finalidade da hesitação, visto que seu ceticismo estaria baseado exatamente na necessidade de não reconhecer, ao preço da implosão de

seus pilares básicos da racionalidade, algo que lhe escape da compreensão, seja cético ou não.

O tipo do narrador colocaria em voga sua figura. A importância que lhe é atribuída na confecção do fantástico acabaria por diminuir a presença dos outros personagens e conseqüentemente a sua importância na narrativa. Esta característica permitiu que muitos críticos atribuíssem pequena complexidade aos personagens da ficção fantástica. Já que a função do narrador representado é a de instaurar a hesitação segundo a lógica de análise dos acontecimentos, este personagem também seria linear, sem complexidades. Veremos que esta característica também não pode ser tomada como uma constante na literatura fantástica.

Assim, visto que a caracterização dos personagens não é sofisticada, segundo a visão de Todorov, os atos narrados, a ambientação espacial e a atmosfera se tornariam os principais elementos da narrativa. Neste sentido, Todorov reforça as ideias de Lovecraft: “Como na maioria dos autores do fantástico, em Poe, os incidentes e os efeitos narrativos em geral são muito superiores à caracterização das personagens.” (LOVECRAFT, 1952, p. 59).

Tanto Todorov quanto Penzoldt ilustram outro grupo de traços que concorreriam para a geração do fantástico. É o uso da composição da narrativa de maneira a estabelecer um ponto culminante na obra, ponto esse que será atingido pouco a pouco através de uma linha ascendente. Segundo Penzoldt:

O clímax é geralmente alcançado quando a manifestação ocorre; tudo o mais é exposição, preparação psicológica para os eventos incríveis. Não há lugar para um enredo. Toda a história está centrada na aparição. (PENZOLDT, 1945,p.11)

Edgar Allan Poe propôs o mesmo modelo de composição ao definir novelas em geral. Para ele:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se amadurecido, ele não modelou seus pensamentos a fim de acomodar os incidentes: mas tendo concebido com cuidado deliberado um certo efeito único e singular para ser trazido à tona, é aí que inventa mais incidentes, e passa a combiná-los de modo que possam ajudá-lo a estabelecer este efeito pré-concebido. Na composição, como um todo não deve haver uma palavra em que a tendência direta ou indireta não se enquadre no desenho pré-estabelecido. (POE, 1997, p.521).

Louis Vax citou também a mesma característica a respeito do fantástico: “É preciso que ele se insinue pouco a pouco, que em vez de escandalizar a razão, adormeça-a.” (VAX, p.13). A graduação pode ser claramente descrita como uma preparação metódica para a aceitação de fatos irrealis pelo leitor. Ao prepará-lo para a aparição, o narrador, pausadamente, vai convencendo-o da veracidade do que acabará por presenciar.

Assim, além da hesitação diante de um mundo estranho ou de um sobrenatural, condição essencial para a instauração do fantástico, características como o uso da figura retórica em seu sentido literal, o uso de um narrador representado em primeira pessoa, personagens de caráter plano, atmosfera e ambientação espacial bem trabalhada, a composição que se dirija a um ponto culminante da narrativa e o emprego de modalização e do imperfeito do verbo são elementos que estariam, geralmente, presentes nas obras fantásticas, como instrumentos retóricos pertinentes ao gênero.

Seguindo ainda o caminho de Todorov, a temática do fantástico é analisada. Assim, a presença de certos assuntos ou campos específicos não é, segundo ele, necessária ou suficiente para a definição desse gênero. De forma mais ampla e ao mesmo tempo mais abrangente, Todorov especifica dois grandes grupos temáticas do fantástico: os temas do “eu” e do “tu”. No primeiro grupo estariam os temas ligados à metamorfose, ao acaso, ao pandeterminismo e à pansignificação, à dicotomia entre ideia e percepção, ao limite entre sujeito e objeto e à modificação do paradigma de tempo e espaço. A metamorfose abarcaria tanto a possibilidade de alteração física de um ser natural quanto à geração de um ser sobre-humano.

O acaso ou a causalidade seria a possibilidade de uma ocorrência não prevista ou de pouca probabilidade. O pandeterminismo poderia ser definido como uma grande sequência de acasos, cuja motivação fosse alheia ao mundo natural. Esta determinação superior que provoca ações cuja sorte foge à probabilidade natural teria por trás de si uma significação aglutinadora ou pansignificação, segundo Todorov: “Em outros termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra, deixam de ser estanques.” (TODOROV. 1970, p. 121).

Desta maneira, com a extinção destes limites, ocorre um fluxo de determinações de um para outro destes lados; determinações que só poderiam ser explicadas naturalmente se individuais, e geram a hesitação diante de sua ocorrência sucessiva. A dicotomia entre a ideia configurada e a percepção realizada baseiam-se no sintoma do psicótico ou esquizofrênico, visto que as patologias citadas confundem o mundo real com o imaginário

O acaso seria uma das mais importantes ocorrências do mundo da vigília, sendo definido como um conjunto de premonições, de reencontros insólitos e de coincidências estupefacientes, que manifestam de tempos em tempos na vida humana.

A dicotomia entre a ideia e a percepção baseia-se no sintoma do psicótico ou do esquizofrênico, visto que essas patologias psicológicas confundem o mundo real ou sensível com o imaginário.

Em outro pólo de fusões entre conceitos díspares, pode-se encontrar a não delimitação entre objeto e o ser que o observa. Todorov cita Piaget, cuja teoria aponta a mescla entre o “eu” e o mundo exterior durante a infância humana. O mesmo fato ocorre através do uso de drogas alucinógenas. Com a interpenetração do indivíduo com o meio, a personalidade tende a multiplicar-se ou fraturar-se o que, segundo Todorov, seria um exemplo máximo da metamorfose.

O último tema é o da alteração do paradigma de tempo espaço. O tempo físico se alargaria ou se abreviaria. Da mesma maneira, o espaço físico se distenderia ou se comprimiria, apesar da realidade. Todorov define o tema do “eu” como uma manifestação ligada à psique infantil, citando mais uma vez Jean Piaget:

Quatro processos fundamentais caracterizam esta revolução intelectual realizada durante os dois primeiros anos da existência: são as construções das categorias do objeto e do espaço, da causalidade e do tempo. (PIAGET, 1987, p.20)

Todorov define ainda que os temas do “eu” também estão ligados ao sistema de percepção-consciência de Freud. Portanto, as alterações provocadas na consciência do sujeito são decorrência de seu olhar característico, voltado à realidade. Como sua percepção se acha modificada devido a inúmeros fatores possíveis como drogas, sonhos, acaso, psicose, esquizofrenia ou mesmo o engodo,

a realidade para este indivíduo se torna desvirtuada. Para o fantástico, a alteração no estado de consciência, seja ela de que maneira for, provocaria um desvio na concepção de mundo realista.

Em *Os gêneros do discurso*, Todorov expõe sua definição de discurso psicótico baseando-se na teoria psicanalítica:

[...] diz-se que a psicose implica em uma degradação da imagem que o indivíduo faz para si mesmo do mundo exterior. Se a psicose em geral é uma perturbação da relação entre o “eu” e a realidade exterior, o discurso psicótico será um discurso que fracassa em seu trabalho de evocação dessa realidade, dito de outro modo, em seus trabalhos de referência. (TODOROV. 1980, p.75).

Todorov complementa sua teoria a este respeito, enumerando três patologias associadas ao discurso psicótico: a catatonia, a paranóia e a esquizofrenia. A catatonia se resumiria no refúgio no silêncio, na recusa do indivíduo em se comunicar. Desta maneira, não se constituiria em uma forma de expressão literária, mas na ausência. A paranóia permitiria a elaboração de um processo de referência normal, não ligado a um mundo sem existência real para os não psicóticos.

Ainda segundo Todorov, três procedimentos linguísticos são encontrados comumente nesse tipo de discurso. O primeiro trata do processo metalinguístico que qualifica o estatuto do discurso. As anáforas, as conjunções sem lógica e ausência de balizadores de hierarquia, são alguns elementos empregados.

Todorov realizou uma expansão do conceito temático ao direcioná-lo do simples conteúdo, como fizeram Lovecraft e Penzoldt, para sua forma e ao elaborar a conexão destes grandes temas à psique do indivíduo. Essa elaboração também influiria no discurso dos personagens, tomando alguns aspectos que, haviam sido definidos como interferências do meio no fantástico contemporâneo. Todorov também utilizou sobremaneira as definições de Freud acerca do inconsciente para a criação dos temas do “eu” e do “tu”. Assim, percebemos como as concepções de fantástico acabam por tocar em certas características comuns tanto na definição do contemporâneo de Sartre, como refletiremos adiante, quanto nas definições de Freud.

De maneira resumida, o mundo fantástico de Todorov se daria diante da hesitação provocada pela incerteza na interpretação de fatos narrados ou vividos

pelos personagens. Essa incerteza geraria um equilíbrio instável perante um mundo estranho e outro maravilhoso. Dois perigos deveriam ser evitados para a continuidade do mundo fantástico. Primeiramente, a leitura poética poderia finalizar o fantástico. O segundo perigo estaria situado na leitura alegórica. Entretanto, como comentamos anteriormente, estes perigos poderiam se tornar aliados do fantástico, se empregados com o cuidado devido. Deve-se somar mais um perigo analisado durante nossos comentários acerca do fantástico – a mudança das regras de formação dos mundos limítrofes -mudança possível visto a dependência cultural.

Sobre as características formais do gênero fantástico definidas por Todorov, podemos citar o uso da figura retórica, do narrador em primeira pessoa, da característica plana dos personagens, da atmosfera elaborada, a ideia de tempo presente, da composição voltada para o clímax, do uso de modalizadores e do imperfeito. Finalmente, como temática teríamos os temas do “eu”, relacionados com o olhar alterado do sujeito diante da realidade, e os temas do “tu”, ligados ao relacionamento desvirtuado do indivíduo com outros ou consigo. A visão prejudicada da realidade poderia provocar o narrador um movimento refletido em seu discurso.

Na última parte de sua obra, Todorov discorre sobre os acontecimentos e sobre os parâmetros que haviam permitido a instauração da literatura fantástica no século XIX. Apresenta, conseqüentemente, um quadro do que poderíamos chamar de literatura fantástica contemporânea, realizada partir do século XX. Segundo ele, a narrativa sobrenatural do século atual seria bastante diferente das histórias fantásticas tradicionais. Citando Sartre, Todorov trata das diferenças entre as duas propostas. Desta forma, no fantástico contemporâneo o acontecimento estranho não apareceria após uma série de indicações voltadas ao clímax, mas logo no início da narrativa. Se no fantástico tradicional partia-se do natural para atingir-se a hesitação diante do maravilhoso, no fantástico contemporâneo partia-se do sobrenatural e aos poucos, atingir-se-ia o natural.

Ainda, segundo Todorov, não existiria hesitação, mas uma adaptação, um movimento na contramão. Não nos encontraríamos, contudo, em um mundo simplesmente maravilhoso com suas regras pré-estabelecidas e bem aceitas. As regras desse mundo fantástico não são aceitas e, apesar de não haver hesitação, em sua acepção, os fatos são inadmissíveis. Afirma ainda que esse mundo

fantástico pode ser interpretado como uma alegoria. Esta seria uma das leituras possíveis, mas não a única. Aproxima esse mundo da ficção científica, visto que ambos partem de um mesmo princípio, colocam o maravilhoso em cena – no caso da ficção o maravilhoso é determinado pela extrapolação de invenções e de uma ciência impossível para a época – e pouco a pouco vão adaptando as regras desse mundo à nossa realidade.

Desta feita, no fantástico contemporâneo, o acontecimento sobrenatural ocorreria diante de um só mundo por si só não natural, o que terminaria com a hesitação diante do mesmo. Se a hesitação ocorre, não se dá no interior do texto ou com seus personagens, mas diante da aceitação ou não pelo leitor das regras e acontecimentos expostos na narrativa. Ao realizar a aproximação entre o fantástico contemporâneo e a alegoria, Todorov diminui sobremaneira a familiaridade entre esse fantástico e o que chamamos comumente de fantásticotradicional. Mas, como poderemos ver, a alegoria inimiga do fantástico é refutada por Sartre na definição do contemporâneo. Ao permitir várias leituras paralelas que não se destinam à produção de um efeito moral, conclusivo e único, como ocorreria na alegoria, o fantástico contemporâneo se aproxima mais uma vez do tradicional.

## 5 SARTRE E O FANTÁSTICO “DITO” CONTEMPORÂNEO

Em seu texto “*Aminadab*” (1968), Sartre define o que chamaria de “fantástico contemporâneo” distinto do “fantástico tradicional”. Segundo o autor, o fantástico contemporâneo, corrente no século XX, seria uma versão modernizada ou atualizada do tradicional, realizado, por exemplo, no século XIX e teria Kafka como melhor representante.

Nesta teoria, o fantástico não aceitaria cerceamento de seu mundo de forma que tudo e todos que nele habitassem deveriam fazer parte desse espaço. Isso se deve ao fato de que, dada a inserção de um elemento fantástico em um mundo aparentemente real, este elemento se tornaria natural. Por outro lado, se um elemento fantástico pudesse convencer o leitor de que suas características não fazem parte do mundo natural, todo o mundo ao seu redor passaria a ser fantástico.

Para Sartre, o fantástico contemporâneo ou não existe ou se estende a todo universo. Deve-se perceber que, para esta definição do mundo fantástico contemporâneo, a característica do convencimento do leitor acerca dos fatos não naturais é entendida como indispensável. A respeito de um cavalo que possui o dom da fala Sartre diz: “Mas se conseguir convencer-me que o cavalo é fantástico, então também as árvores, a terra e o rio são fantásticos, mesmo se nada me disseses a respeito” (SARTRE, 1968, p.110).

O convencimento do leitor indica a necessidade comum entre o fantástico tradicional e o contemporâneo de um narrador que o conduza à arquitetura de um mundo não natural. Se o leitor não é convencido, interpretará o elemento fantástico como disfarce de algo natural. Em resumo, para Sartre não existiria a possibilidade de que um elemento fantástico habitasse o mundo natural e o mundo resultante se transformasse em fantástico.

Então, se o mundo fantástico é todo não natural, com regras próprias e diferenciadas, esse mundo se aproxima muito do maravilhoso. Apesar dessa proximidade, vários fatores nos permitem entender que não podemos classificá-lo



como maravilhoso. Um dos principais fatores é o de que as regras deste mundo quase não contrariam as leis naturais, contrariando tão somente a normalidade. Esses fatores ponderam uma linha tênue fronteira que divide a normalidade do não natural que, contudo, é de difícil visualização. O critério de normalidade tem sua definição baseada em parâmetros sociais, podendo se alternar em diversas situações. Da mesma maneira que a realidade é construída em um determinado contexto espacial e temporal, a normalidade humana atravessaria o caminho que beira a excentricidade e a loucura.

O fantástico contemporâneo poderia ser habitado por seres humanos comuns, naturais, não mais necessariamente fantasmagóricos ou quiméricos. Assim, Sartre expõe o que seria o resumo do fantástico contemporâneo, ou seja, o “retorno ao humano” (SARTRE, 1968, p.110) um desapego aos elementos espirituais ou espectrais que anteriormente causavam tanto pavor, o que não exclui o medo, o estranhamento e o terror nesta nova modalidade de fantástico. Ao apresentar o “homem às avessas”, esse fantástico não mais exploraria as realidades extra-humanas, mas reproduziria a condição puramente humana. Afasta-se, segundo ele, das fadas, demônios e das bruxas, em referência ao mundo maravilhoso. Limita-se somente a um objeto, o homem. Muitas vezes o fantástico tradicional se ocupou do homem como seu objeto também. Porém a grande diferença apresentada por Sartre reside, na verdade, na forma como o homem é tratado pelo contemporâneo. Em sua definição, o homem passa a ser o fim a ser atingido. Com esta definição, o fantástico tradicional é visto como aquele que se utiliza do homem apenas como ferramenta na constituição do seu mundo, de seus componentes ou da matéria que o definiria. No contemporâneo, há uma inversão do paradigma. A matéria, agora sob os desígnios do próprio homem, será o meio pelo qual se atingirá o ser humano.

Desta feita, esse meio se constituiria da matéria escravizada, cuja qualidade de ferramenta alia-se à sua propriedade de desordem e indisciplina, caos. Devido a essa função caótica da matéria, que, apesar de escravizada, não se submeteria a uma pseudo-ordem, contudo claramente imposta, é que o fim não pode ser atingido. Ao não atingir o fim almejado, o próprio homem, não poderá jamais ser definido. Assim, o meio acaba por destruir o fim.

Para Sartre, o homem absurdo é o homem fantástico contemporâneo. O homem absurdo se encontra preso em uma luta incessante e infrutífera denotando o impossível e o contraditório. Uma conduta normal mesmo que manifestada de forma absurda.

A repetição de algo comum, quando geradora de uma ocorrência que contradiz a probabilidade de coincidência, provoca no leitor o sentimento do fantástico. Podemos dar como exemplo dessa repetição fantástica através de um fato corriqueiro que se transmuta em fantástico. Um trabalhador termina seu dia de trabalho às 19 horas, vai para casa de ônibus, sempre o mesmo, que percorre o mesmo trajeto e, dependendo do trânsito, chega à sua casa entre 20h00 e 20h30 min. Toma banho e assiste o jornal televisivo. Mas percebe que ao ligá-la, o horário apresentado em sua tela é sempre o mesmo: 19h45min. Diante das variáveis que se alteraram durante o percurso entre o emprego e sua casa e o momento em que ligou a televisão, como explicar a repetição o horário? Poderíamos pensar em uma falha na medição desses horários ou uma simples falta de energia ao longo do dia que deixasse o timer do relógio desregulado. Mas a quantidade dessas repetições, a percepção e o acompanhamento dessas ocorrências aniquilaria qualquer dúvida ao longo de algum tempo. Essa repetição pontal quedaria margem a uma explicação real, mas que extrapola o percentual esperado de sua repetição, ou seja, que não poderia tornar a ocorrer de forma tão frequente e similar no mundo real, pode ser justificada por Sartre através de um intermediário que não permitiria que a continuidade das ações transcorresse. Nesse caso, a televisão com sua demonstração de poder sobre o tempo, seria o instrumento desses momentos fantásticos. Esta rotina extra-natural, contudo, continua dia após dia sem que o personagem consiga resolvê-la. Nesse ponto o que seria algo não natural é incorporado à natureza da repetição, da rotina e volta a ser uma atividade que a devolve à realidade. Para Sartre, dois pontos principais seriam os responsáveis por essa ocorrência: a rebelião dos meios contra os fins e a mudança do paradigma entre mensageiro – destinatário.

Os meios se rebelariam contra os fins ou através de sua barulhenta manifestação ou por referenciam outros meios, e assim muitas vezes ou ainda porque os meios só nos deixam ver por fendas um fim absurdo, no mínimo, confuso.

Então a rebelião no espaço-meio acontece devido ao estado caótico da matéria, como já mencionado, o que impossibilitaria que se atingisse o fim ansiado.

O segundo caso de rebelião é gerado não por uma resistência, trabalhando ativamente para desorganização, mas pela resistência passiva à submissão pela qual se tenciona impor. Essa resistência passiva é realizada através da falta de direção da matéria ao apontar seu paradeiro para outro meio e assim por diante. Esse labirinto de descaminhos termina por encobrir o fim a ser atingido. Para Freud, a ocorrência se repete uma vez e causa a estranheza. Para Sartre, estas ocorrências se repetem infindavelmente e são, apesar de não esperadas em sua naturalidade, incorporadas ao cotidiano.

A terceira rebelião dos meios decorre diretamente das anteriores no sentido de que os meios só permitiriam que atingissem um final sem nitidez, dúbio, um fim virtual que não pode ser totalmente vislumbrado ou permite várias interpretações que não são concordantes.

Segue a anterior outro tipo de rebelião da matéria proposto por Sartre que altera o paradigma mensageiro – destinatário e pode ser equacionado por uma das seguintes razões: mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente; mensagens que nunca chegarão ao destinatário; mensagens que se modificam pelo trajeto; mensagens parcialmente decifráveis. Todas estas alterações no paradigma mensageiro – destinatário, geram um meio que cresce, multiplica-se e destrói o fim que não pode mais ser alcançado.

Mais um ponto levantado por Sartre trata do modo como o meio agiria para comprometer o fim. Este meio escravizado domina a relação mensageiro – destinatário aumentando numericamente a troca de mensagens. No entanto, se por um lado o fluxo e a densidade desse meio se multiplica, por outro lado não auxilia a definição do caminho que nos levará ao fim. As mensagens serão incompletas ou mesmo pela repetição do destinatário como remetente.

Ao colocar em evidência a matéria subjugada, Sartre sugere que, além dos utensílios materiais, encontram-se os homens-utensílios, que tem por função servir como um meio, um empregado, um autômato, que executa infindavelmente sua função. O universo fantástico contemporâneo fica imbuído, desta maneira, do

aspecto de mundo burocratizado, povoado por leis sem finalidade e desconhecidas ou ignoradas pelos próprios executores.

Mais um aspecto diferencial em relação ao fantástico tradicional surge em decorrência deste crescimento de meios burocráticos e repletos de ferramentas: o narrador não se espanta diante das ocorrências que se apresentam. Ao contrário do fantástico tradicional, no qual um homem comum era transportado para um mundo às avessas, aqui, o que provoca o efeito de fantástico é o sentimento de opressão, de angústia e de insegurança. Para Sartre, no fantástico contemporâneo, o homem geralmente é fantástico e faz parte do mundo em que se insere. Sartre cita que mesmo em casos em que o narrador fantástico tradicional é utilizado, como em *O processo* de Kafka, não há identificação do leitor com o narrador, este apenas contempla sem surpresa os fatos da narrativa. Desta maneira, o espanto não ocorre no leitor ou por falta de identificação com o narrador, por si só, fantástico, e sim por colocar-se por fora do mundo visualizado, ou ainda, por realizar uma identificação estéril, pautado por raciocínios incompletos e ineficazes.

O teórico indica a importância da intenção do narrador, de seu caráter definido, para que a luta inútil contra os meios tenha sua razão de ser. Esta característica é constante no mundo fantástico contemporâneo. Para que exista uma luta infecunda, o narrador ou o personagem central deve-se esmerar na tentativa de atingir um fim que, porém, nunca se concretizará. Define-se conscientemente como um guerreiro absurdo, aquele que carregará a pedra em direção ao cume de uma montanha, mesmo tendo certeza de que, próximo ao topo, a matéria não estará satisfeita e rolará abaixo, obrigando-o a repetir novamente a tarefa.

O fantástico contemporâneo deveria ainda se afastar de dois perigos que impediriam o estabelecimento de seu mundo: a utilização de ideias filosóficas e ideias morais no desenvolvimento da narrativa. O emprego desse tipo de ideia seria utilizada no fantástico somente pela necessidade do empréstimo de sua linguagem característica, ou seja, pelo uso estético do gênero, e não para a constituição de um mundo com características próprias. Assim, a alegoria constituiria outro elemento a ser evitado na confecção do fantástico. Estes fatores também foram apontados como perigos ao fantástico tradicional. Logo, se a matéria do mundo criado é forte o suficiente para mascarar sua real aparência natural e quando não nos colocamos

em cumplicidade com o drama do homem absurdo, o fantástico, mesmo contemporâneo, não se instaura.

Pelo que analisamos até o momento, podemos afirmar que tanto o maravilhoso quanto o real se encontrariam afastados desse mundo contemporâneo. Por um lado, apesar do uso de uma não normalidade, o contemporâneo não constitui um ambiente onde as leis não naturais pautam o comportamento dos seres que nele habitam. Por outro, mesmo que com atenção redobrada na vida humana e em seus problemas, em uma aparente rotina e quase normalidade, o real não se constitui, visto que esse mundo extrapola o plausível, quem vem para provocar ruptura naquilo que o senso-comum entende por realidade.

Como, por exemplo em *Metamorfose (2002)*, também de Kafka, em que muitos leitores ficam em dúvida sobre a realidade narrada ou algum tipo de alegoria. Uma representação da auto-imagem e/ou sentimentos do personagem ou é mesmo um mundo caótico onde um homem pode se transformar literalmente em um inseto? Isso seria mesmo uma extrapolação do possível, se pensarmos que este homem pode, em algum momento, perder o elo com o mundo natural, mesmo que absurdo. Ou, ao pé da letra, poderíamos recorrer ao realismo-maravilhoso como uma das realidades, possivelmente, usadas na narrativa fantástica.

Retomando o raciocínio, na temática Kafkiana, o desespero do homem ante o absurdo da existência e o contínuo desgosto em transitar nos labirintos burocráticos e existenciais faz com que este homem acuado por seu opressor, rebele-se, seja contra esse opressor qualquer que seja ele: a família, as convenções, o trabalho ou ele mesmo.

Na obra citada, podemos entendê-la, pelo menos, por dois vieses diferentes – onde o personagem trava sua luta interiormente e também exteriormente, como se sente fracassado, enxerga-se um inseto. E, outro viés possível, seria o absurdo de ter-se transformado em uma barata, um inseto que provoca asco e produz aversão na maioria das pessoas que não entendem ou não pretendem entender sua função no mundo, e assim o faz pelo seu sentimento de desespero e falta de habilidade em viver as convenções vigentes como homem. Ainda mais absurdo é que ninguém de seu convívio estranha sua transformação nessa narrativa de Kafka.

## 6 OUTRO VIÉS PSICOLÓGICO – O TRABALHO DE FREUD : SONHOS E ESTRANHAMENTO

Em 1900, Freud publicaria *Die Traumdeutung*, obra que praticamente iniciaria o estudo da psicanálise e que se tornou fundamental para se compreender o funcionamento da mente humana.

Bellemin-Noël definiu em poucas palavras a importância que Freud adquiria para o homem:

Copérnico tinha-o forçado a reconhecer que seu pequeno planeta não era mais o centro do mundo; Darwin, que ele era apenas um animal mais afortunado que os outros e não uma criatura de origem maravilhosa; ele próprio demonstrou que 'o eu não é mais o senhor na sua própria casa'. (BELLEMIN-NOËL, 1983, p.11)

Assim, dentre a extensa gama de revelações proporcionadas por Freud, encontram-se os conceitos de consciente e inconsciente, repressão, conteúdo manifesto do sonho, pensamentos oníricos latentes e os mecanismos da condensação e do descolamento; mecanismos esses que extrapolariam o campo onírico.

O mecanismo de condensação, como poderíamos supor, não produziria uma versão incompleta ou fragmentada da versão original, mas segundo Freud, selecionaria os elementos que constituem “pontos nodais” para onde converge a maioria dos pensamentos oníricos. Desta forma, a condensação elabora um alto grau de representatividade da versão original. Para Freud:

[...] o sonho é, antes, constituído por toda a massa de pensamentos oníricos, submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm apoios mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho [...]. (FREUD, 1999, p. 270.)

Já o mecanismo do deslocamento é o responsável por realizar a censura exercida por uma instância psíquica (ego) sobre outra de maneira a distorcer um elemento onírico. É imprescindível ressaltar que, para Freud, o deslocamento é o responsável por relacionar os pontos nodais com o pensamento onírico variando a direção ou o sentido de forma a causar espanto. Assim, o deslocamento coloca em

realce algo que não deveria estar presente, segundo os mecanismos de censura. O estranho provocado pelo deslocamento nos será útil no delineamento do estranho.

A estes mecanismos definidos por Freud como trabalhos do sonho se somaria outro conceito básico de muita relevância para o presente estudo, qual seja, o de que o conteúdo do sonho, por outro lado, é expresso, por assim dizer, em uma escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho. Segundo Bellemin-Noël, além da condensação e do deslocamento, outro processo primário definido por Freud é o de que o elemento do sonho é formulado quando pode ser visualizado.

Para Bellemin-Noël:

[...] os tempos fundados numa substituição por semelhança, contigüidade e dependência têm seus lugar nos pontos-chave de cada sistema, e é assim que se procede a condensação. Quanto ao deslocamento, ele recebe bom número das astúcias a que recorrem às figuras de expressão [...]. (BELLEMIN-NOËL, 1972, p. 36.)

Ainda citando Bellemin-Noël, a investigação literária poderia “descrever os princípios e o leque de meios que a psicanálise colocou a nossa disposição para nos permitir ler melhor a literatura.” (BELLEMIN-NOËL, *Notes sur le fantastique*. p. 36.) Então, nosso interesse na aplicação da teoria psicanalítica para a interpretação da obra literária se encarregaria de associar os mecanismos da linguagem onírica à tradição literária, possibilitando que os conceitos psicanalíticos fossem usados como uma ferramenta bastante poderosa.

Contudo, alguns perigos deveriam ser evitados na utilização da teoria psicanalítica na prática da interpretação literária. Leyla Perrone-Moisés (1978) nos esclarece que a contribuição de Lacan à psicanálise poderia refrear a ideia de utilizar-se do texto literário para que se chegasse a uma interpretação “última e definitiva”. Caso este cuidado não fosse tomado, seria possível confundir o enunciador com o indivíduo falante, ou seja, realizar a análise do autor através de seu texto literário, o que, aliás, é amplamente rejeitado em nossas academias até hoje. Dever-se-ia lembrar que o texto literário é, antes de tudo, obra de linguagem.

Desta maneira, conhecedores das vantagens e dos perigos desta nova ferramenta, deparamo-nos com uma literatura que muito se utilizaria do aspecto onírico e do inconsciente: a literatura fantástica. Bellemin-Noël afirmou que:

[...] a fantasia, tal como a encontramos no devaneio, é a narrativa atual de um núcleo fantasmático inconsciente; ela apresenta-se como argumento que desenvolve uma frase mais simples onde o sujeito figura em relação dinâmica com os diversos objetos para os quais seu desejo pode dirigir-se. (BELLEMIN-NOËL, 1972, p.36).

Entretanto, reconhece a particularidade estética da estranheza ao confrontar a teoria psicanalítica dos complexos infantis reprimidos e fortalecidos com a realização literária. Segundo Freud, “[...] consegue guiar a corrente das nossas emoções, representá-la numa direção e fazê-la fluir em outra e, obtém com frequência uma variedade de efeitos diante do mesmo material”. (FREUD,1976, p.122).

Em 1919, Freud publica *Umheimlich*, expondo o sentimento de “inquietante estranheza” que entremearia várias obras literárias. Freud refletiria o problema desta definição abordando o significado da palavra “estranho” em várias línguas. Primeiramente, surgiria em seu trabalho à oposição entre estranho e amedrontador, oposição esta que separaria o terror do fantástico. Assim, o estranho não produziria o pânico ou o medo, mas um sentimento ímpar de difícil definição, talvez, uma inquietação angustiante. Freud chegaria à conclusão que, apesar das divergências pesquisadas uma verdade se definiria claramente: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976. p.87). Assim, o sentimento de estranheza seria produzido no momento em que algo familiar, conhecido, tornar-se-ia diferente, adquirindo ares de desconhecido e até por isso assustador.

Então, ao diferenciar o sentimento de estranheza vivido pelo personagem do sentimento de estranheza experimentado pelo leitor de uma narrativa fantástica, Freud abre caminho para Sartre e Todorov.

Inicialmente, Freud diferencia os “contos de fadas”, onde o mundo real, tal como conhecemos, é deixado de lado desde o princípio, criando um mundo paralelo em que o leitor é obrigado a fazer um pacto ficcional crendo na possibilidade desse mundo existir. Mesmo que ciente que seja apenas nas páginas daquele livro ou conto, de narrativas como *Inferno* de Dante, *Hamlet*, *Macbeth*, narrativas essas onde o “mundo real” admite a possibilidade de “seres espirituais superiores”, diferindo-as ainda das narrativas nas quais o “escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum”.



O sentimento de estranheza nessa última possibilidade é realizado “fazendo emergir eventos que nunca ou muito raramente, acontecem de fato”. (FREUD, 1976, p 121).

Ainda segundo Freud, o autor nos ilude ao prometer a realidade, mas que não passa de engodo no momento que esta mesma realidade é excedida. Neste caso, conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra a mentira. Adiciona-se a esse fato a característica do retorno a algo já conhecido. A mesma definição seria usada por Sartre ao se referir ao fantástico contemporâneo, muito tempo depois de Freud tê-la formulado. Como já mencionado, a diferença proposta por Sartre é de caráter quantitativo ou seja, através de repetições ou retornos constantes ao mesmo ponto.

Freud também coloca em xeque a dúvida gerada no leitor em relação à veracidade ou não do fato contado. O posicionamento ambíguo entre o mundo real e o mundo maravilhoso seria igualmente adotado por Todorov e por Sartre na definição de fantástico tradicional e fantástico contemporâneo.

Até o momento, pudemos verificar em nossas reflexões que as idéias ou teorias sobre o fantástico foram sendo elaboradas e se tornaram mais completas ou, mais apropriadamente mais adequadas às evoluções do gênero ou modo narrativo, ao longo dos séculos XIX e XX. Durante este percurso, as teorias de três autores se sobressaíram constituindo o que chamamos acima de fantástico tradicional, teoria de Todorov, o contemporâneo, teoria de Sartre e o estranhamento, estudo de Freud.

## 7 FILIPE FURTADO E O FANTÁSTICO DO PONTO DE VISTA DE SEUS COMPONENTES NARRATOLÓGICOS

Filipe Furtado inicia seu passeio teórico pelos caminhos do fantástico afirmando que o “gênero” fantástico na verdade deve ter uma ressalva, já que considera a delimitação do conceito de gênero literário e a consequente divisão da literatura em diferentes tipos ou classes de textos é uma tarefa delicada e difícil que não foi levada a cabo em termos plenamente satisfatórios.

Desta maneira, Furtado considera que o gênero literário constitui um tipo de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização os demarcam com nitidez do resto da literatura. E esclarece que raras são as vezes que uma obra constitui a realização rigorosa de um determinado gênero e apenas desse.

A partir destas informações reforçamos a ideia de que não buscaríamos definições para a narrativa fantástica, que essa seria uma busca vã, porém seria pertinente uma revisitação as teorias apresentadas para podermos usufruir mais e melhor deste “jeito de narrar” que é o fantástico.

Retomando, embora o estudo de muitos dos aspectos mais relevantes do gênero fantástico esteja ainda quase inteiramente por fazer e muitos trabalhos vêm sido desenvolvidos para o estabelecimento dos traços e formas de organização que o diferencie dos outros tipos textuais.

[...] embora o gênero possua, como se verá adiante, um elemento que se pode considerar seu exclusivo, tal traço só tem existência a partir da presença de outros que se conjugam para o originar. (FURTADO, 1980, P.15)

Furtado defende que o fantástico possui em sua construção o hermetismo mais acentuado que qualquer outra modalidade discursiva por se organizar a partir de elementos que são de fato comuns a (quase) totalidade dos textos literários.

Com efeito, a caracterização de um gênero não se poderá limitar à descrição de um ou vários traços por ele revelados como se de elementos estáticos tratasse, pois esses traços não só são suscetíveis de assumir

formas de realização textual bastante variáveis (porque dependentes dos diversos enquadramentos em que se integram) mas ainda mantêm entre si uma complexa teia de relações que mera enumeração de aspectos superficiais não consegue traduzir de forma satisfatória (FURTADO, 1980, p.15).

Para podermos entender um pouco mais sobre o que defende o teórico e o que chamam de narratológico percebemos a necessidade de um prévio entendimento do termo que muitos definem ser a linha de pensamento de Filipe Furtado.

A narratologia é o estudo das narrativas de ficção e não ficção por meio de suas estruturas e elementos. É um campo de estudos particularmente útil para a dramaturgia e o roteiro de audiovisual (cinema e TV). A narratologia foi consolidada como ciência por pesquisadores franceses como Roland Barthes e pela chamada Escola Formalista Russa, de A.J. Greimas, Vladimir Propp e outros. Outro notório estudioso da narratologia é o italiano Umberto Eco.

O termo foi proposto no início do século XX por Tzvetan Todorov, para diferenciá-la como campo de estudo dentro da teoria literária. A narratologia é extremamente influenciada pelas correntes teóricas estruturalistas, que buscam adaptar a metodologia das ciências exatas às humanidades. Como tal, é característica marcante da narratologia a busca por paradigmas, estruturas e repetições entre as diferentes obras analisadas, apesar de considerar os diferentes contextos históricos e culturais em que foram produzidas. Tem por objeto de análise narrativas geralmente (mas nem sempre) verbalizadas (escritas ou orais), a narratologia é uma ciência "aparentada" com outra área de estudos estruturalista: a análise do discurso.

A partir desta informação que consideramos de grande relevância, começamos então, verificando que Furtado, em sua obra em análise, parte de Todorov e completa, de certa forma, os vazios deixados por seu antecessor, visto que define o fantástico a partir de elementos internos constituintes do gênero. Seu estudo difere dos demais por apresentar uma marcante preocupação em descrever os elementos internos constituintes do gênero e sua conseqüente realização textual, e não em apenas catalogar as ocorrências do insólito e do sobrenatural, como de costume, ou defini-las em classes delimitadas por pressupostos puramente semânticos. Logo de início, Furtado propõe que se determine o gênero a partir de:

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

Percebe-se que Furtado, nitidamente influenciado pelas teorias da narrativa, não se deixa levar por uma análise impressionista, mas sustenta sua definição do gênero em elementos propostos pelo instrumental da narratologia. Para ele, a narrativa fantástica, ao lado da narrativa maravilhosa e estranha, faz parte da literatura do sobrenatural, “devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980, p.20), aquilo que está além do conhecido e da experiência.

Neste momento cremos ser bastante conveniente para que possamos dar continuidade a nossa análise, definirmos o que é chamado de “meta-empírico”, através da releitura das palavras do próprio teórico:

Com se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para muito 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).

Então podemos concluir que o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômeno, incluiria também todos que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis.

Muitos fenômenos sobrenaturais que faziam parte de um sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido considerados em outro momento inexplicáveis por falta de percepção ou desconhecimento em outrora do desenvolvimento da humanidade passaram a ser totalmente compreendidos e colocados no rol do plano da natureza. Como pode, segundo Furtado, acontecer o contrário. A fenomenologia meta-empírica é sempre o elemento temático dominante da narrativa fantástica, segundo Furtado.

Como suspeitávamos, o gênero fantástico não pode ser um gênero fechado, com regras pré-estabelecidas, pois se isso acontecesse esta modalidade narrativa já estaria extinta. O fantástico enquanto gênero precisa ser expandido conforme se alarga a visão do homem, única chance de perpetuação da modalidade.

Furtado constata que, entre todas as abordagens referidas e perspectivas de análise da narrativa fantástica, existe um ponto em que as teorias convergem e se rendem. Invariavelmente, este tipo de narrativa encena fenômenos ou seres inexplicáveis. Contudo, tais manifestações não surgem de maneira arbitrária em um mundo já completamente desfigurado, mas sim, em um contexto de ação e espaço supostamente normais. Em apoio a sua reflexão, Furtado cita Roger Caillois, outro renomado teórico do gênero: “O fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.” (CAILLOIS, 1965, p.161).

O teórico assinala a presença de uma infinidade de variantes da fenomenologia imaginária, muitas não se adéquam minimamente a outras características pertencentes ao gênero. Embora seja uma permanência, a violação ou subversão das leis que condicionam a matéria e a consciência ou dos nexos de causalidade existentes entre fenômenos de qualquer tipo, a temática sobrenatural empregada indistintamente nas diversas modalidades do discurso literário compreende numerosas espécies de figuras e acontecimentos fictícios.

Segundo o autor, existiram distinções como o sobrenatural negativo, como conceito vulgar do mal, e seu oposto antagônico, ligado ao bem. Esta oposição maniqueísta tem que ser estabelecida para se compreender melhor o tipo da fenomenologia meta-empírica que é pertinente do gênero. A ideia é passar a imagem de uma luta quase sempre perdida pelas forças da natureza e pelos humanos, sempre, ou quase sempre, associadas ao mal, são essas forças, que além de constituírem enigmas insondáveis, em geral, são capazes de se revelarem imensamente ameaçadoras.

Logo, podemos supor que somente o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois somente com ele se realiza o mundo alucinante cuja confrontação com o mundo de aparência normal pode encenar embates, hesitação e provocar a tensão desejada.

A esse respeito, também o teórico Louis Vax comenta: “O domínio do fantástico congrega obras que provocam um arrepiamento particular porque utilizam para

fins estéticos uma experiência axiológica – ou experiência dos valores – negativa.” (VAX,1974, p.122).

Para maior efeito estético da narrativa confirmamos que quando a fenomenologia insólita é pautada ou representada incluindo figuras monstruosas, pertencentes à parte demoníaca, esta suscita no leitor mais interesse, como no caso das histórias de vampiros que, mesmo hoje em dia, mesmo que transfiguradas em outros moldes, ainda arrancam suspiros das mocinhas, não tanto pelo medo, mas pelo estranhamento que lhes causa furor. Contudo, as referências ao conde Drácula, personagem central de obra do mesmo nome de Bram Stoker que por vezes traz repulsa, por vezes excitação, neste caso provocam horror:

De qualquer modo, as suas palavras e o seu aspecto não pareciam concordar entre si, ou então não era a forma do rosto que fazia o seu sorriso parecer maligno e sombrio. Subitamente, com um único salto, ele surgiu na sala [...]. Havia algo tão animalesco nesse movimento, algo tão inumano, que em certa medida, nos refez da surpresa da sua chegada [...]. Quando o conde nos viu, um esgar terrível do seu rosto deixou entrever os caninos longos e aguçados, mas o sorriso maléfico transformou-se rapidamente num olhar glacial [...]. Seria impossível descrever a expressão de ódio e malevolência frustrada de raiva e fúria infernal que surgiu no rosto do conde. (STOKER, 2013, p. 25, 329, 330).

O caráter negativo, bem como a influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural narrado no fantástico contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso. Neles, além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida.

No maravilhoso não é assim, o sobrenatural pode ser positivo ou negativo, contudo, não raramente o positivo se sobrepõe ou vence o negativo. Outra avaliação útil é a que se pode estabelecer entre o sobrenatural especificamente religioso e a restante fenomenologia meta-empírica. O sobrenatural religioso corresponderá ao conjunto de fenômenos (positivos ou negativos, mas estranhos às leis naturais) propostos pelas religiões como fazendo parte do real.

Em *A dama pé-de-cabra* (1960) de Alexandre Herculano, por exemplo, abundam as referências à luta entre elementos religiosos de índole positiva e negativa.

Pois sabe que para eu ser tua é preciso esquecer-te de uma cousa que a boa e rica dona te ensinava em pequenino e que, estando para morrer ainda te recordava.

De quê, de quê, donzela? – acudiu o cavalheiro com os olhos chamejantes - De nunca dar tréguas mourisca, nem perdoar aos coes de Mafamede? Sou bom cristão. Guai de ti e de mim, se és dessa raça danada!

Não é isso, dom cavalheiro – interrompeu a donzella a rir – O de que eu quero que te esqueças do signal da cruz. O que eu quero é que me prometas é que nunca mais hás de persignar-te.

[...] A fé que nunca tal vi! Virgem bemdicta. Aqui anda Sousa de Belzebuth. – E dizendo e fazendo, benzia-se e persignava-se.

Ui! – gritou sua mulher, como se a houvessem queimado. (HERCULANO, 1960, p. 13-14)

Assim, o sobrenatural religioso só pode ser favorável quando coloca em evidência um teor predominantemente negativo. Também podemos considerar que a possessão constitui um elemento fundamental da temática fantástica.

Não se pode deixar de observar que, em muitos casos, os elementos temáticos empregados pelo fantástico se integram no conjunto de práticas, manifestações e figuras humanas ou monstruosas relacionadas com o ocultismo. Contudo, a fenomenologia meta-empírica expressa pela temática fantástica decorre ainda de certas áreas limítrofes entre o sobrenatural e os fenômenos conhecidos da matéria e da consciência.

Percebemos que, a princípio o uso de elementos religiosos tanto negativos quanto positivos podem fazer parte da temática fantástica, contudo há de ter um equilíbrio que se desfaz ao longo da narrativa dando prevalência ao religioso negativo.

Filipe Furtado, como muitos outros teóricos, toma cuidado em esclarecer as diferenças marcantes entre maravilhoso e fantástico para elucidar com maior propriedade as características mais marcantes do fantástico. Ele diz:

Assim, a busca de um critério capaz de conduzir ao estabelecimento de fronteiras precisas entre os três gêneros aqui cotejados não poderá deparar com grandes perspectivas de êxito enquanto se mantiver no terreno estreito das próprias manifestações extra-naturais que, aliás, todos eles encenam. Tal procura, porém, apenas precisará de se afastar ligeiramente dessa área, pois o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p.34)

Assim depois de pensar as diferenças e paralelos entre os gêneros, Furtado discorre em um discurso sobre o fantástico que em muito se assemelha ao dito por Todorov quando este fala em hesitação. Assim, conclui Furtado:

Finalmente, só no fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A ambigüidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até o termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a consertar. (FURTADO, 1980, p. 35-36)

E segue sua assertiva:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em conseqüência, a primeira condição para que o fantástico seja constituído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980, p. 36)

A partir da informação de Furtado e também defendida por Todorov, o discurso fantástico precisa multiplicar esforços para manter esse debate entre a razão, a própria razão sobre o real e a possibilidade, ao mesmo tempo, de sua subversão.

A ambigüidade é necessária, também para Filipe Furtado, como foi a hesitação para Todorov mas, ela não constitui uma categoria pré-existente a que o gênero recorre; na verdade, é um artifício que apenas surge a partir da própria construção do gênero, resultando da ação de vários processos discursivos. Se o fantástico não pressupusesse a ação simultânea de dois fenômenos antagônicos, refletindo reciprocamente mundos independentes, a ambigüidade sequer surgiria, devido, obviamente, à falta de um dos termos da equação onde se fundamenta.

Então, a necessidade de voltar à ambigüidade se faz sempre presente, falando mais sobre sua essencialidade ao fantástico, convém regressar incessantemente à zona limítrofe entre o maravilhoso e o estranho. Reflete-se basicamente que a diferença entre eles resulta das respectivas atitudes diante do



embate entre a razão e a não razão que o surgimento da fenomenologia meta-empírica suscita.

Todos os tipos narrativos mencionados, a saber: fantástico, estranho e maravilhoso, empregam a temática meta-empírica e isso os demarcam dos outros tipos narrativos. O que de fato muda é a predominância de certos aspectos desta temática em detrimento de outros, que permite delinear uma primeira distinção entre o maravilhoso e o fantástico, onde o primeiro caso, o maravilhoso, se dispõe a encenar indiferentemente qualquer tipo de manifestação sobrenatural, enquanto o fantástico privilegia sempre a versão negativa da manifestação. Contudo, o teórico se diz incapaz de julgar a operacionalidade quando se trata da discriminação entre estes dois tipos narrativos, o que torna impossível, a vista de Furtado, delimitar o fantástico do estranho. Assim, a busca de um critério capaz de conduzir ao estabelecimento de fronteiras bem demarcadas entre os três gêneros comparados tornar-se-ia sem êxito.

Apenas o fantástico, afinal, confere uma duplicidade extremada à manifestação meta-empírica. Mantendo-a em constante oposição com o enquadramento pretensamente real e que irrompe, mas jamais deixando que u dos mundos confrontados anule o outro, buscando antes, manter detodas as formas o debate entre os dois elementos, cuja coexistência parece , a priori, impossível. A ambigüidade, então, que resulta desta permanência simultânea de elementos antagônicos não pode ser desfeita até o fim da narrativa sob pena de fugir ao “gênero” mesmo que todos os esforços sejam feitos para que nele a narrativa tente permanecer.

Logo, para o teórico, a essência do fantástico está na capacidade de manter uma intensa e constante, porém, nunca resolvida argumentação entre e o mundo real que se fratura sem que a narrativa alguma vez explique se aceita ou rechaça a existência de qualquer um deles.

Percebemos que Furtado apóia a tese de Todorov de que a primeira condição para que o fantástico se instaure é o discurso possa evocar a fenomenologia meta-empíricade uma maneira ambígua e sustentar até o fim a indefinição diante dos efeitos promovidos.

Então se adiantar algo mais sobre o teor da ambigüidade essencial ao fantástico, convirá regressar por momentos à delimitação atrás estabelecida entre aquele gênero, o maravilhoso e o estranho. Verificou-se que a diferença básica entre eles resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica suscita. Assim, enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheia à vingança das leis naturais. Nenhuma narrativa neles integrada deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. (FURTADO, 1980, p. 40)

Como já se pontuou antes, segundo Furtado, o maravilhoso não pretende fazer o leitor aceitar como reais os personagens e os acontecimentos incríveis que apresenta, já o estranho o faz apenas até certo ponto, delineando sua intenção logo depois. Enquanto o fantástico, sem orientar de maneira cabal para qualquer lado, procura manter um estado de dúvida permanente durante todo o contido da intriga.

Esta dúvida é mantida devido a falsificação que altera dados necessários à decisão do leitor em uma cognição tão insegura quanto se pode criar o modo narrativo fantástico já que esse propõe como realizável uma realidade objetiva da manifestação meta-empírica que encena e como a falsidade de tal proposta não deverá ser clara durante a leitura desavisada, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas formas a sua verossimilhança. Ou seja, a ideia é criar um ambiente plausível, mas deixando traços suficientes de dúvida para que o leitor se sinta inseguro com relação à “verdade” dos fatos narrados, porém a verossimilhança deve ter o peso exato para que seja plausível, porém, ainda assim, deixar dúvidas no leitor.

O leitor será conduzido a quase aceitar que a subversão das leis naturais que a sua razão recusa é uma séria possibilidade no mundo falsamente normal em que o fantástico o mantém instalado. Isto, através de várias formas de engodo e de elementos textuais que driblam o senso de razão do leitor.

Furtado comenta em sua obra sobre a verossimilhança e o verossímil, assim diz ele:

Assim, se conferir verossimilhança a uma narrativa não pressupõe obrigatoriamente a reprodução fiel do real e a adequação íntima da intriga a ele, o verossímil terá de se definir através de outras coordenadas, de se orientar por outros pontos de referência que não o próprio real, do qual não passa de uma aparência falsificada. Daí que subentenda antes o emprego e

a conjunção de elementos que dêem a impressão de que a intriga reproduz o que é normal acontecer, que se identifica com tudo o que o senso comum [...] consideram ser o real. (FURTADO, 1980, p. 46)

O que nos comenta Furtado equivale afirmar que o verossímil remete o texto, antes de tudo, há um todo muito mais intrincado ou complexo, basicamente determinado pelos extratos sociais dominantes de um espaço-tempo determinados. Como também comenta a teórica Maria Cristina Batalha em seu artigo intitulado: *De fantásticos a fantástico: passeios pela ficção do insólito*:

Com efeito, o relato fantástico serve-se dos quadros referenciais sócio-culturais e das formas pelas quais o senso comum define os campos do natural e do sobrenatural para instalar a confrontação desses elementos que escapam à economia, tanto do real, quanto do surreal. (BATALHA, 2012, p.4)

Assim o relato fantástico cria um universo com palavras e referências do mundo tido como real, mas para nos provocar com falsidade desse mundo: é a justaposição de diferentes verossimilhanças que provoca a hesitação ou ambiguidade e inevitavelmente o rompimento com as convenções aprovadas pelo senso comum. Logo, parece-nos que o fantástico se alimenta da realidade, mas para revelar suas brechas; sem, com isto, ir contra as leis que regem o realismo fantástico.

Deste modo, por exemplo, enquanto o maravilhoso não deixa evidente de forma geral a mínima preocupação em se adequar ao senso comum o mundo quase sempre arbitrário que encena, por sua vez o fantástico e o estranho buscam seguir as regras da opinião pública no tocante à maior parte da narrativa.

Então, o verossímil deve atuar como elemento de dissimulação, tornando-se uma espécie de máscara dos procedimentos que usa. Buscando esconder a inevitável submissão às regras do gênero, esta sua terceira faceta talvez seja a mais importante delas e ao mesmo tempo a que a exige o emprego de maior soma de artifícios.

Embora o fantástico, em grande medida, alimente-se do rompimento da razão, a narrativa vive sobretudo de seu entorpecimento, da sua incapacidade perante o impensável, da sua impotência para, frente à subversão da realidade,

recorrer a uma explicação plausível que a destrua. Podemos dizer mais, que o fantástico busca estabelecer uma forma verossímil de fraudar o pacto com a razão. Com efeito, a existência de uma racionalização de tudo o que acontece de alucinante na narrativa, anularia o desenvolvimento do sobrenatural, anulando ao mesmo tempo a possibilidade de construção das outras etapas da narrativa fantástica.

O ceticismo ou a racionalização dos elementos sobrenaturais apresentados pelo texto iria fazê-lo pender para um outro gênero próximo ao fantástico, o estranho, caso viesse a ser explicitado de maneira cabal aquilo que se julgava alheio à natureza era, então, algo familiar e plenamente explicável.

Novamente Furtado afirma que o fantástico se define por um equilíbrio sutil entre aceitar ou recusar a ocorrência do sobrenatural, enquanto o estranho destrói a indecisão antes do fim da narrativa, explicando a tentativa de apresentação da manifestação meta-empírica.

Pretendendo sobremaneira representar o debate a razão e o seu oposto, entre o familiar e o impensável, a narrativa fantástica não objetiva visa necessariamente provocar o medo ainda que isso se verifique com grande frequência. Para o teórico, torna-se inconseqüente referir o medo gerado no leitor (ou mesmo a intenção de fazê-lo) como um traço do gênero, o que não significa que essa reação emocional não esteja quase sempre incluída na trama.

Furtado diz ainda:

Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do cotidiano, o narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural como uma séria possibilidade, ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas e que qualquer ocorrência que simule superá-las não passa de pura ilusão. Resulta daí a incerteza entre aceitar ou recusar os fenômenos meta-empíricos que se traduz no destinatário pelo estado de desnorteamento angustante. (FURTADO, 1980, p. 80)

Presumimos, então, com base em Furtado que, enquanto conjunto organizado que é, o enunciado narrativo utiliza seus diversos elementos, de modo como se estruturam e as constantes relações que constroem entre si, com o objetivo de corroborar tudo o que de essencial se propõe a apresentar ou exprimir.

Caracterizando-se por uma permanente redundância, que aponta continuamente para si próprio e para o que pretende veicular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo de passear por sete teorias que objetivaram entender o caminho traçado pelo fantástico nos trouxe algumas reflexões interessantes.

Como explicitado no início do nosso trabalho, em momento algum tivemos a pretensão de formular uma nova teoria a respeito do fantástico nem tão pouco defini-lo como gênero, sub-gênero, modo narrativo ou modo literário, como propõe Remo Ceserani (2006).

Em nosso breve passeio pelos caminhos que o fantástico nos apresenta percebe-se que muitos foram os estudiosos que se debruçaram sob este gênero, contudo, os sete escolhidos, em nossa opinião, foram alguns dos mais importantes e que contribuíram de maneira incontestável na iluminação dos caminhos pouco claros e muitas vezes tortuosos do gênero, se é que o devemos chamar assim.

Então, o fantástico é, com a ajuda dos teóricos, um exemplo de construção narrativa que problematiza o debate em torno dos limites do conto maravilhoso e sua carga simbólica, mostrando, paralelamente, que a estética realista, que aconselha o verossímil, não consegue mais dar conta de uma visão de mundo que se afigura como problemática.

Tivemos a noção de que examinar a literatura fantástica como um exemplo de produção ficcional que contribui e ainda contribui significativamente para a reflexão sobre a literatura em geral, e de forma definitiva na literatura que se construiu a partir do século XIX.

Aprendemos sobre a literatura fantástica teve seu nascimento como uma tradição racionalista, assim como uma reação à série literária predominante, principalmente no século XVIII, período durante o qual os filósofos dominam a cena intelectual européia. Neste período, impõe-se um modelo de representação no qual a literatura está pautada pelo conceito de verossimilhança e sua relação com o real é mediada pela sua função e caráter moralizador a ela atribuídos.

A literatura fantástica nasce, então sob o signo da contradição e como o lugar de contestação e paradoxos. A configuração histórica, que não é nosso objeto de investigação, mas é pertinente comentar, na qual a literatura fantástica emerge e que contribui para as condições para seu surgimento: a evolução da razão científica.

O culto da razão desenvolvida ao longo do tempo, não conseguiu apagar a curiosidade tenha permanecido secreta até mais ou menos 1750, quando surgiram muitas descobertas científicas e então ela é novamente reativada, junto o interesse em conhecer o que se esconde pelas brechas que a ciência deixa.

Entendemos em nosso passeio que o fantástico toma emprestado procedimentos pertinentes a outros gêneros para se constituir uma modalidade narrativa capaz de se expressar e atingir seu objetivo.

Todorov foi precedido por Lovecraft, Penzoldt e Freud nos estudos sobre o fantástico e o estranhamento que este produz. Em seus escritos tiveram a oportunidade de nos dar algumas impressões através de suas perspectivas. O primeiro, Lovecraft, dá-nos conta de uma literatura cujo conjunto temático seria o causador do medo que seria condição para que o efeito fantástico fosse gerado, ou seja, valorizava, a priori, a emoção suscitada no leitor. Preocupava-se extraordinariamente com os medos comuns a humanidade e que de certo faz parte, até hoje, da narrativa fantástica. Lovecraft também pontuava que Edgar A. Poe se utilizava das não convenções e constituiu um “guia” para os contos e com prioridade os contos fantásticos. Muitas ideias de Lovecraft foram revisitadas por Todorov, uma delas, talvez a principal é o sentimento de dúvida, que mais tarde Todorov batizaria como hesitação.

Penzoldt se utilizou do aspecto psicológico para compreender o fenômeno fantástico. Seguiu o caminho já percorrido por Freud. Hoje, os teóricos e críticos preferem seguir outro caminho de análise, contudo seus experimentos fazem parte importante da história crítica do fantástico.

O teórico, Penzoldt, investiga a literatura a partir dos motes desse tipo de literatura, buscando aspectos psicológicos associados aos temas tenebrosos como: fantasmas, zumbis, vampiros bruxas etc.

Estabeleceu que os temas devem evocar o medo, principalmente os mais primitivos, como, por exemplo, a morte. Neste ponto parece assemelhar-se a Lovecraft ao se preocupar com o medo e o desconhecido. Embora tenhamos percebido que sua abordagem mistura de forma conturbada a crítica temática com a análise psicológica do autor, contudo, não se deve menosprezar os muitos elementos de real importância para a estruturação de estudos futuros.

Depois de planarmos por estes dois teóricos, Lovecraft e Penzoldt, debruçamo-nos com maior atenção sobre os estudos de Todorov, que em 1970 inaugura uma nova etapa da teoria para análise do fantástico. Nessa, o teórico afirma que o gênero seria vizinho de outros dois: o estranho e o maravilhoso.

Todorov, mostrou-nos que ao fazer a distinção entre fantástico, maravilhoso e estranho que incorpora em sua definição o conceito de *unheimlich*, como experiência de uma presença inquietante que irrompe no cotidiano, mesmo ignorando intencionalmente as implicações psicológicas apresentadas por Freud. Embora Todorov se utilize do critério freudiano para situar o fantástico entre dois outros modos narrativos, posteriormente Todorov deixa de lado a interpretação psicanalítica da experiência do retorno, na idade adulta, de traumas e angústia da infância, e, na segunda parte do livro, estabelece uma classificação baseada no aspecto semântico que ele organiza em torno dos temas do “eu” e do “tu”. Como nós vimos em todas as definições alinhavadas pelos autores sobre a literatura fantástica, os critérios são flutuantes, reduplicando a própria ambigüidade que a ficção fantástica encena.

O certo é que, embora não endossemos aqui as teorias de Todorov em sua totalidade quanto à sua conceituação de “modo” de narrar em oposição à categoria de gênero, podemos avançar algumas premissas que nos permitam alinhar algumas conclusões preliminares: 1 – a literatura fantástica toma emprestado estratégias narrativas, temas e procedimentos pertinentes a outros gêneros e/ou modos de narrar que com ela fazem fronteira, mas a presença destes elementos não invalida o reconhecimento de uma obra como pertencente ao fantástico; 2 – podemos determinar o nascimento dessa modalidade do imaginário e suas primeiras realizações – embora muitas vezes ainda não nomeadas na época das grandes transformações sociais e culturais na Europa;



3 – as características próprias da literatura fantástica, pelo tratamento que recebem e a forma como se articulam, são ilustrativas dos traços que podemos identificar como expressão da consciência do advento da modernidade que é, também, a consciência da representação.

Segundo Todorov, todos estes elementos podem estar presentes naquilo que ele define como fantástico, mas não são suficientes para identificá-lo como tal, pois o acontecimento desagregador não poderá apontar para nenhuma explicação, seja ela da ordem do sobrenatural ou resultado de uma explicação racional.

Entendemos então que o fantástico, independentemente das categorias de modo ou de gênero, se funda na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do natural ou da ordem do sobrenatural, é, segundo Todorov, a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de fantástico.

Em contraposição ao tradicional aparece o fantástico contemporâneo. Neste caso as regras é que formam uma barreira ente alguém e o seu objetivo. O leitor, através do narrador, inicia um processo que, muitas vezes, termina na impossibilidade de separar o real do surreal.

Nesta teoria, o fantástico não aceitaria cerceamento de seu mundo de forma que tudo e todos que nele habitassem deveriam fazer parte desse espaço. Para Sartre, o fantástico contemporâneo ou não existe ou se estende a todo universo e como resumo para o gênero, posta como “o retorno ao humano”.

O jogo do fantástico contemporâneo, usando como metáfora, aproxima-se muito ao jogo da vida. O narrador inicia algo que parecia definido e regrado. Suas opções eram claras e não pareciam restar dúvidas de qual caminho ou método deveria seguir. Mas o que lhe acontece durante a narração é que o jogo torna-se cíclico e infinito. A aparente naturalidade inicial é vencida pela repetição que aprisiona os movimentos.

O estranhamento é encontrado tanto no fantástico tradicional quanto no fantástico contemporâneo visto que reside no não reconhecimento de algo que deveria fazer parte da realidade; ocorre como um pano de fundo que suportará o desenvolvimento dos matizes fantásticos como pudemos perceber nos capítulos anteriores.

Também pudemos constatar que o fantástico contemporâneo se aproxima mais do real devido à sua característica de manipulação de uma realidade existente. Entretanto, sua personalidade se afirmaria ao retirar de um fato corriqueiro algo de proporções assustadoras. Ao transformar os meios e utensílios encontrados na realidade em itens de seu mundo de reiterações, surge uma vizinhança com o maravilhoso.

Já o fantástico tradicional, a priori, como mencionado, aproximaria - se mais do maravilhoso ao se declarar dividido entre as duas possibilidades de mundos. No entanto, dada a clareza com que se define, sua posição tenta afirmar a realidade mais do que negá-la. A luta travada por este fantástico nos conduz à necessidade e derrotar o maravilhoso através da lógica e do raciocínio.

Usamos o conto Demônios (2006) de Aluísio de Azevedo para procurar comprovar através de uma análise, cuja leitura pautou-se pelos parâmetros do fantástico tradicional – pudemos entrever como o parentesco com o real e estabelece ao passo que uma tentativa efetiva de negação de maravilhoso é conduzida durante todo conto, embora este limite seja muito sutil. O mundo fantástico apresentado é formulado como uma visão deturpada da realidade e o maravilhoso passa a ser confrontado. Assim, o maravilhoso surge para afirmar o real.

Filipe Furtado se utiliza da narratologia para formular sua teoria sobre o gênero. Como pudemos perceber em sua obra que os diversos elementos estruturas da literatura são manipulados para construção do efeito fantástico e a subversão do real faz parte imprescindível deste estilo narrativo.

Reitera, este teórico, a existência da ambiguidade que Todorov chamou de hesitação, como fator determinante do gênero.

Nos alerta sobre os perigos da razão, advertindo que o fantástico se alimenta do escândalo dela, da razão, porém, vive sobretudo de se entorpecimento, da sua incapacidade diante da subversão do real. Da impotência ao tentar encontrar uma explicação que destrua a subversão do real que ao final não logra êxito.

Em seu postulado nos mostrou que o fantástico não procura apenas conseguir o equilíbrio dos dois mundos assim confrontados, visando prioritariamente manter a todo custo a ambiguidade daí resultante e evitar que o leitor solucione ou dela se

desinteresse. Desta maneira, a arquitetura de qualquer texto do gênero deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encena: primeira, deixando-a surgir e instalando-a com segurança na intriga, depois confirmando-a através de vários processos empregados na tessitura do discurso.

Ao longo dos capítulos anteriores, tornou-se repetidas vezes aparente que as estruturas no discurso fantástico e o modo como são organizadas, visam de forma prioritária criar e manter a ambiguidade, para Furtado, hesitação para Todorov e para outros teóricos termos similares que podem muito bem ser representados pelo termo apresentado por Furtado como: ambiguidade.

Então, nos parece certo afirmar que a literatura fantástica adota como temática central a ausência da razão, confundida com a verdade, exibindo assim o caráter arbitrário dos signos culturais e códigos cognitivos e, ainda, convidando à perversão. Trazendo para a ficção os elementos que compõe o imaginário de uma comunidade e seu arcabouço cultural, o fantástico expõe os grandes eixos sobre os quais o homem se debate, como na luta entre o Bem e o Mal, as ordens do natural. Fazendo tudo que possa instigar a imaginação do leitor.

A literatura fantástica expressa a tensão ideológica entre os símbolos e as idéias inscritos no cotidiano problematizando e realizando o senso comum. No romance reflete o espaço do diálogo entre o sujeito, capaz de agir e de modificar o sentido da probabilidade do acontecimento e a cultura que o cerca com sua carga de determinações. Na literatura fantástica, ao contrário, esta relação permanece imutável, tornando o real inteiramente problemático, pois ele surge como o lugar da ideologia. Não é mais a ação que define o sujeito, mas esta passa a exprimir aquilo a que o indivíduo se submete e que é regido pelo simples acaso.

O certo é que o fantástico encontra seu terreno mais fértil em momentos de crise ou de desencanto. Então, parece-nos que é a experiência da fragmentação do indivíduo e a dissonância deste com o mundo que contraria o pensamento racional, fundado nos princípios de um saber científico, e que faz com que o homem construa seus “mitos de resistência”. E com certeza um desses mitos da modernidade é incontestavelmente a literatura.

O texto fantástico, pelo jogo da razão e da desrazão que instala, torna-se assim o lugar da desconstrução crítica da representação do real e do mundo que se pretende contínuo, linear e regido por princípios unificadores, como o Deus dos teólogos, a História como lugar das certezas e a ciência como instrumento organizador do mundo. Por ser ficção, as também parte integrante do tecido social, a literatura pode deixar vislumbrar aquilo que a ideologia esconde. Na verdade, a literatura fantástica incorpora as grandes discussões religiosas e filosóficas, não apenas para ilustrar o conflito entre credence e razão científica, mas para exibir, através dessa incompatibilidade, a sua própria literalidade, pelo jogo entre verossímil e inverossímil que encena. Ela trabalha a dissonância intelectual para demonstrar de modo mais evidente que qualquer leitura do texto ficcional como uma representação do real fica desautorizada, e, por conseguinte, libera completamente a imaginação.

Assim, a reflexão sobre a literatura fantástica que buscamos neste estudo nos trouxe até estas considerações finais, contudo nos encoraja a persistir em trabalhos futuros.

Porém, ainda cabe salientar que a literatura fantástica, aquilo que nos parece específico ao gênero, ou deste modo de narrar, é o fato de que o sobrenatural é tratado como uma possibilidade tão concreta e objetiva quanto o real e o natural, apontando para uma das formas possíveis de exprimir a relação sujeito – exterioridade. No espaço do relato fantástico, o acontecimento sobrenatural participa da economia do texto como uma ordem possível de acontecimentos, embora sejam estes tão insuficientes e inadequados quanto os acontecimentos naturais. A narrativa fantástica, onde a falsidade e o artifício não são totalmente arbitrários, por trazer à tona a credibilidade e o improvável, obriga-nos a nos remetermos a um debate sobre o real e suas representações em uma determinada época.

Pareceu-nos, então, pertinente o estudo do fantástico por representar um espaço no qual vão se confrontar o imaginário popular e sua relação com o real, isto é, é na literatura fantástica que vai evidenciar-se o jogo entre “mentira e verdade”.

A literatura, ao relativizar simbolicamente a verdade e a mentira, permite-nos compreender que o impossível não significa necessariamente o caótico, e que qualquer recorte do real não poderá ser senão parcial, assim como qualquer uma das duas ordens. O fantástico é, então, que dramatiza o jogo entre razão e a desrazão, o

natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, marcas da modernidade que a literatura fantástica coloca em cena.

Chegamos ao final do nosso estudo com muitas perguntas, ainda. Como categorizar uma experiência humana retratada na contística fantástica? Como definir qual o tipo de dúvida ou espanto seria uma característica incontestável para a geração do fantástico? quais tipos de dúvida estariam sendo observados, a dúvida bipolar e rigorosa, a dúvida atenuada, o estranhamento ou a dúvida no estabelecimento da linguagem entre os personagens? E quanto à característica espaço – temporal que circunda e muitas vezes define todo o arcabouço de experiências dos leitores e mesmo do autor do texto literário, como dissociá-la da interpretação do momento fantástico?

Não podemos nem devemos rotular com pretensões soberbas estes olhares lançados sobre a realidade. Podemos, apesar das dificuldades que nos apresentam, verificar suas aparições, seus reflexos em autores que permitiram que a realidade fosse observada e retratada em seus contos fantásticos.

O que parece então nortear as teorias ate hoje, seria a associação do fantástico ao mecanismo do inadmissível e traz consigo a necessidade de explicação. Portanto, parece certo afirmar que o que alimenta o fantástico são as contradições dos modos de apreensão do real e a falência da racionalidade como meio de entendimento das fraturas do cotidiano.

Resta-nos esperar pelo desenvolvimento imaginativo dos futuros contistas para posteriormente descobrirmos, com a ajuda dos teóricos mencionados neste trabalho e outros teóricos que, certamente, aparecerão, qual será o novo caminho da supra-realidade e os novos caminhos que este tipo de literatura irá traçar.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- AZEVEDO, A. Demônios. In: COSTA, Flávio Moreira da. (Org). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 605–628.
- BATALHA, Maria Cristina. *O Fantástico Brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- \_\_\_\_\_. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello (Org.) *Pelas veredas do fantástico: do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. v.1, p. 17-60.
- \_\_\_\_\_; GARCÍA, Flávio. *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13 -29.
- \_\_\_\_\_; GARCÍA, Flávio. De fantásticos a fantástico: passeios pela ficção do insólito. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, crítica, leitura*. Uberlândia: EDUFU, 2011. p. 155-174.
- BELLEMIN- NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983. p.11.
- \_\_\_\_\_. Notes sur le fantastique. *Littérature*, Paris, n.8, 1972.
- BUÑEL, Luis. *Meu último suspiro*. São Paulo: Editora CosacNaif, 1982. p.11.
- BRAULIO, Tavares. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- CAILLOIS, Roger. *Au coeur Du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo do ocidente*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.
- HERCULANO, Alexandre. *A dama-pé-de-cabra*. Lisboa: Horizonte, 1960.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1999.
- \_\_\_\_\_. O Estranho. In: \_\_\_\_\_. *Uma criança é espancada: sobre o ensino da psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

JAUSS, H. A estética da recepção: colocações gerais. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMES, M.R. Introducion. In: COLLINS, V.H. *Ghosts and marvels*. London: Oxford University Press, 1924.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 1 Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LIMA, Luiz Costa, *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1 e 2.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover Publications, 1952.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos: O Horla & outras histórias*. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Princípios).

PAES, José Paulo (Org.) *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix. 1960.

PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 44, jun. 1978.

- PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed Guanabara, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 1997.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense. 1984.
- RODRIGUES, Selma C. *O fantástico*. São Paulo: Ed Ática. 1988.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. Trad. De Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética de uroboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- STOKER, Bram. *Drácula*. Porto Alegre: Ed. LP&M, 2013. p.25,329,330.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1980.
- VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: P.U.F., 1960.