



LITERATURA FANTÁSTICA: PERCURSO E INTERFACES



FANTASY LITERATURE: PATHS AND INTERFACES

CRISTINA LOFF KNAPP

ALANA BREZOLIN

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AS AUTORAS
RECEBIDO EM 26/02/2021 • APROVADO EM 08/03/2021

Abstract

Fantasy literature has been long seen as the one which presented supernatural elements and caused fear and horror to the reader. Hesitation and ambiguity are also strong characteristics of the genre that are still recalled. Nowadays, however, relevant studies with a focus in fantasy and its relationship with the real and/or reality and culture are more present. Thus, it is possible to differentiate traditional fantasy from contemporary fantasy. Besides, we see the possibility of examining fantasy both in a wide and restricted manner. In this paper we aim at presenting a historical and theoretical overview of fantasy literature. We start by indicating the historical path(s) of fantasy and, in a wider perspective, of the unusual, in order to understand how these concepts are defined and to speculate when fantasy fiction first appeared. After that, we expose, discuss and counterpose conceptions of fantasy in the view of theorists David Roas (2014), Irène Bessièrè (2012), Jaime Alazraki (1990) and Tzvetan Todorov (2017).

Resumo

A literatura fantástica foi compreendida por muito tempo apenas como aquela que apresentava elementos sobrenaturais e despertava medo ou horror no leitor. A hesitação e a ambiguidade também foram marcas que caracterizaram fortemente o fantástico e ainda são recordadas hoje. Atualmente, contudo, estudos pautados mais na relação do fantástico com o real e/ou a realidade e a cultura se apresentam de modo relevante. Deste

modo, já podemos diferenciar o fantástico tradicional do fantástico contemporâneo. Além disso, percebemos a possibilidade do exame do fantástico tanto em uma perspectiva ampla quanto restrita. Neste artigo procuramos apresentar um panorama histórico e teórico da literatura fantástica. Iniciamos indicando o(s) percurso(s) histórico(s) do fantástico e, de modo mais amplo, do insólito, a fim de compreender como o fantástico e o insólito se definem e de especular sobre quando e onde surgiu a literatura fantástica. Em seguida, expomos, discutimos e contrapomos as concepções sobre o fantástico dos teóricos David Roas (2014), Irène Bessière (2012), Jaime Alazraki (1990) e Tzvetan Todorov (2017).

Entradas para indexação

KEYWORDS: Fantasy Literature. Fantasy. Unusual. Neofantastic.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica. Fantástico. Insólito. Neofantástico.

Texto integral

1. LITERATURA FANTÁSTICA: PERCURSO(S) HISTÓRICO(S)

Fantástico, estranho, maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico, maravilhoso cristão, neofantástico e outras tantas narrativas ficcionais muitas vezes confundidas umas com as outras. Afinal, uma corresponde com a outra ou cada uma se caracteriza de um modo? Se forem diferentes umas das outras, o que as aproxima e as distingue? Antes de propriamente apresentarmos o(s) percurso(s) histórico(s) da literatura fantástica, a partir da historiografia da área, é importante compreendermos como o fantástico se situa em relação a essas outras narrativas.

Para abarcar todas elas, incluindo a narrativa fantástica, Flavio García (2014) vale-se do termo-conceito “insólito”, já empregado por outros teóricos antes dele. Em entrevista a Bruno Anselmi Matangrano (2014), Flavio García afirma que o insólito aproxima, por exemplo, o fantástico, o estranho e o maravilhoso e os diferencia de outras variedades de obras, organizando um conjunto próprio de narrativas, nesse sentido, percebe que:

existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – ‘não real-naturalista’ – que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual. (GARCÍA, 2014, p. 181).

O insólito, sistema narrativo-literário ainda sobreposto pelo real-naturalista, como aponta García (2014), contrapõe o senso comum, os costumes, as regras e as tradições, opera além das “expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade” (GARCÍA,

2007, p. 19). Também em **A banalização do insólito: questões de gênero literário** (2007), o autor apresenta uma definição bem apropriada do que é o insólito:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20).

As características do insólito citadas acima também são características da literatura fantástica, visto que das narrativas insólitas, a fantástica é uma delas. No que diz respeito propriamente à literatura fantástica, mais especificamente ao(s) percurso(s) histórico(s) dela, ao invés de começarmos apenas com as ideias de teóricos do fantástico, iniciaremos apresentando o que ficcionistas de contos fantásticos, e, por vezes, também teóricos, compreendem sobre a localização espaço-temporal do fantástico na história. No prólogo da **Antologia da literatura fantástica** (2019) – organizada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo – Casares indica a antiguidade das ficções fantásticas, precedentes às letras e cita como exemplos a **Bíblia** e o **Livro das mil e uma noites**.

Casares (2019) supõe como os primeiros especialistas nessas ficções os chineses, já no que tange à Europa e à América, aponta que a literatura fantástica, enquanto um gênero quase definido, surgiu no século XIX, na língua inglesa. Assinala, contudo, precursores: “no século XIV, o infante d. Juan Manuel; no século XVI, Rabelais; no século XVII, Quevedo; no XVIII, Defoe e Horace Walpole; já no século XIX, Hoffmann” (CASARES, 2019, p. 11).

Em outra coletânea de contos fantásticos, **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano** (2004), Italo Calvino pontua na introdução, em um primeiro momento, que o conto fantástico¹ nasceu entre os séculos XVIII e XIX, no campo da especulação filosófica. Em um segundo momento, o autor especifica que o conto fantástico nasceu no início do século XIX, e era também filosófico, com o romantismo alemão idealista, tendo como nome de relevo E. T. A. Hoffmann. Calvino (2004) também assinala que na segunda metade do século XVIII o romance gótico inglês vale-se de temas, ambientes e efeitos aproveitados pelos românticos depois.

Passando a obras teóricas que versam sobre o fantástico e o insólito, Selma Calasans Rodrigues, em **O fantástico** (1988), ajuda-nos a distinguir as duas perspectivas apresentadas acima ao tratar do fantástico no sentido amplo (*lato sensu*) e no sentido estrito (*stricto sensu*). Para a autora, o fantástico no sentido amplo refere-se à forma de narrativa mais antiga, àquela de todos os tempos ou aos textos que se distanciam do realismo do século XIX. Já o fantástico em sentido estrito

¹ Observe que Italo Calvino (2004) faz referência apenas ao conto fantástico, enquanto Casares (2019) trata das ficções fantásticas, em sentido mais amplo.

é aquele dos séculos XVIII, XIX (também época do nascimento do fantástico) e XX (época de transformação dele).

Já no prólogo de **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo** (2019), Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, também ficcionistas, apresentam diversos pontos de vista para compreender as nuances do fantástico, bem como se valem do entendimento de insólito para isso. Quanto à localização espaço-temporal do fantástico na história, os autores apontam uma visão mais ampla, em que “elementos insólitos já apareciam em relatos de viagem do século XVIII, em poemas medievais, nas narrativas de cavalaria, no teatro clássico e nas epopeias antigas” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 17); a visão de críticos e historiadores; e a do senso comum, próxima da perspectiva mais ampla. Na concepção dos autores, dependendo da definição de fantástico, a sua origem alterar-se-á.

No caso dos críticos e historiadores, para alguns, a origem do fantástico advém com o romance gótico **O castelo de Otranto** (1764), de Horace Walpole, na Inglaterra, no século XVIII. Outros entendem que o fantástico surge com o contista E. T. A. Hoffmann, na Alemanha, no início do século XIX. Já um terceiro grupo acredita que o romance **O diabo enamorado** (1772), de Jacques Cazotte demarca o nascimento do fantástico, na França, no final do século XVIII. Matangrano e Tavares (2019) percebem que, conforme a concepção de fantástico de Tzvetan Todorov, os pioneiros do fantástico, com seu auge no século XIX, são Walpole, Hoffmann e Cazotte.

A outra perspectiva apresentada pelos autores é a do senso comum. Ela aponta que “é fantástica qualquer narrativa de façanhas inverossímeis que extrapolam as leis da física e da lógica, com explicação ou não” e, para os autores, a “cronologia remontaria a Homero, Hesídeo, *As Mil e uma Noites*, à epopeia de Gilgamesh, à Bíblia e ao *Mahabarata*” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 18). Segundo eles, nesse sentido, praticamente tudo o que atualmente é apontado como fantástico já foi visto como verdade na esfera da religião, da crença ou da superstição; e todas são narrativas que, de certo modo, rompem com o real.

Também uma visão muito interessante é a David Roas, em **A ameaça do fantástico** (2014), que dialoga com o contexto extratextual. O teórico concebe o nascimento do fantástico em meados do século XVIII, sendo a primeira manifestação do gênero, já citada anteriormente, o romance gótico inglês **O castelo de Otranto** (1764), de Horace Walpole, e compreende que o amadurecimento do fantástico ocorreu na época do romantismo.

O fantástico, na concepção de Roas (2014), não existiu desde sempre, pois até o século XVIII “o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião” (ROAS, 2014, p. 48). Com o advento do racionalismo, na época do Iluminismo, o Século das Luzes, a relação do homem com o sobrenatural altera-se. Amparado pela razão e pela ciência, em uma sociedade mecanicista e newtoniana, em que o universo era visto como uma máquina determinada por leis lógicas, o homem desacredita e rejeita a religião e a superstição. Selma Calasans Rodrigues (1988) cita, ademais, que o Século das Luzes também rejeita o pensamento teológico medieval e a metafísica.

Apesar disso, ainda conforme Roas (2014, p. 48), o “culto à razão deu liberdade ao irracional”, expresso, neste momento, na ficção, na literatura. Os

românticos, por meio da intuição e da imaginação, “sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade” (ROAS, 2014, p. 49). Eles mostraram, desse modo, a existência de uma ordem que fugia à razão e aboliram, consoante Roas (2014), as dicotomias interior e exterior, irreal e real, vigília e sonho e ciência e magia.

Já Matangrano e Tavares (2019) concordam que a literatura insólita – e não necessariamente o fantástico, como restringe Roas (2014) – tem origem com o romantismo gótico do final do século XVIII, na Europa. Na concepção dos teóricos, se a origem do fantástico ainda é controversa, “foi ao longo dos oitocentos que [o fantástico] se difundiu, se popularizou e se multiplicou” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 25).

Ao observarem o Brasil, salientam que o nascimento do insólito brasileiro e a ideia de formação de uma identidade, bem como a noção de literatura nacional ocorreram quase simultaneamente, apesar de elementos fantásticos serem raros em textos antes de 1850. É com Álvares de Azevedo que, para Matangrano e Tavares (2019), o fantástico se afirma no Brasil, muito lembrado pela obra **Noite na taverna** (1855), a qual conta com um conto sobrenatural.

Ademais, citam que provavelmente a primeira narrativa fantástica brasileira seja de Justiniano José da Rocha, pouco lembrado atualmente, com o conto *Um sonho* (1838). Outros textos dessa época destacados por eles – porém esquecidos pela historiografia – são de autoria de Luís Nicolau Fagundes Varela; Joaquim Manuel de Macedo, normalmente lembrado por **A moreninha** (1844); Franklin Távora; Bernardo Guimarães; Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo e Castro. As últimas duas autoras são citadas por suas obras ligarem-se, em alguns momentos, com o romance gótico, não necessariamente com o fantástico, visto que a temática sobrenatural não se faz presente em suas obras.

2. ALGUMAS CONCEPÇÕES SOBRE LITERATURA FANTÁSTICA

Como apresentado anteriormente, conforme Matangrano e Tavares (2019), a origem do fantástico depende do que se considera literatura fantástica. Para citar alguns teóricos, Tzvetan Todorov (2017) entende o fantástico como um gênero literário, estudado mais em nível textual; ao contrário, para David Roas (2014), o fantástico é mais uma categoria estética do que um gênero, examinado em relação ao contexto sociocultural; Irène Bessière (2012) também não o compreende como um gênero literário, observa que ele supõe uma lógica narrativa; já Jaime Alazraki (1990) estabelece o neofantástico, contrariando o que postula Todorov (2017) sobre a substituição do fantástico pela psicanálise no século XX.

Dos teóricos citados anteriormente, começamos a compreender o fantástico a partir de Tzvetan Todorov, um dos nomes mais recorrentes, de corrente estruturalista, com a obra **Introdução à literatura fantástica** (2017), publicada pela primeira vez em 1970. Para ele “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31). É a hesitação que define o fantástico, isto

é, a incerteza, a dúvida do leitor, compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, perante a presença do sobrenatural.

É importante ressaltar que Todorov (2017) não se refere ao leitor “real” em sua obra, mas ao leitor implícito². Nas palavras do autor, “temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador)” (TODOROV, 2017, p. 37).

O fantástico, com isso, dura apenas o tempo da hesitação, visto que o leitor e a(s) personagem(ns) têm que optar por uma explicação para o acontecimento – propriamente no fim da história –, tendo em vista a “realidade” da opinião comum. Essa explicação pode ser de duas ordens, ou as leis do mundo permanecem intactas ou são outras leis, desconhecidas; respectivamente, o estranho e o maravilhoso, ou seja, se instalam os vizinhos do fantástico. A partir do conto **O diabo enamorado** (1772), de Jacques Cazotte, Todorov (2017) exemplifica isso:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2017, p. 30).

Conforme apresentado, Todorov entende o fantástico como um gênero literário e, para ele, “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2017, p. 32). O fantástico, nesse sentido, pode ser caracterizado como um gênero evanescente, que tem vida enquanto se mantém a hesitação, consoante Todorov (2017, p. 36), “‘cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Além de evanescente, é visto como limítrofe, pois sua existência dá lugar a outros dois gêneros com quem faz fronteira, o estranho e o maravilhoso.

O fantástico dá lugar ao estranho, para o autor, se as leis da realidade permanecem inalteradas e os fenômenos podem ser explicados por elas. Já no maravilhoso é preciso considerar novas leis da natureza para explicar os fenômenos. No primeiro caso, o sobrenatural é explicado, no segundo é aceito e/ou naturalizado. Ainda, contudo, há subgêneros transitórios tanto do lado do estranho quanto do maravilhoso. Do lado do estranho, encontram-se o estranho puro e o fantástico-estranho, já do lado do maravilhoso, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, está o fantástico puro.

Quanto ao fantástico puro, Todorov (2017) não desconsidera a possibilidade de haver textos fantásticos que mantém a ambiguidade até o fim da narrativa, isto

² Pode-se entender que Todorov (2017) ao tratar do leitor implícito refere-se ao narratário.

quer dizer que se a ambiguidade se mantém o fantástico também se mantém. Ao final de uma obra, desse modo, é possível considerá-la fantástica, não necessitando o leitor implícito e a(s) personagem(ns) optarem pelo estranho ou o maravilhoso, apesar de o autor, na maior parte da **Introdução à literatura fantástica** (2017), considerar a opção por um dos outros gêneros uma condição indispensável.

Observados os contraditórios pontos de vista de Todorov (2017) ao definir o fantástico, partamos para as três condições que precisam ser preenchidas para a existência dele, de acordo com o teórico. A primeira delas é a hesitação do leitor implícito diante do sobrenatural, ou seja, o leitor precisará ser impactado pelo texto. Essa é uma condição que diz respeito ao aspecto verbal do texto. A segunda condição, facultativa, é a hesitação por parte da(s) personagem(ns), isto é, ela estará representada na obra e concerne com o aspecto sintático e semântico do texto. Por fim, também é necessário que a interpretação do texto fantástico não seja nem poética nem alegórica, condição relativa à atitude do leitor em relação ao texto, que, por ser uma condição mais geral, não pode ser dividida em aspectos.

A terceira condição diz respeito à maneira de ler e de interpretar o texto fantástico, o leitor passa a interrogar-se não só sobre a natureza dos acontecimentos, mas também sobre a natureza do próprio texto. Todorov (2017) entende que apenas se pode realizar a leitura literal de um texto fantástico, a leitura poética e a alegórica não podem ser exercidas. Ele defende isso visto que opõe à poesia a ficção e ao sentido alegórico o sentido literal ou próprio.

A poesia, na perspectiva do teórico, também vizinha do fantástico, deve ser lida em sua literalidade, uma vez que não é descritiva, referencial e/ou representativa, isto é, não tende a descrever o mundo evocado. O fantástico, por outro lado, “exige [...] uma reação aos acontecimentos tais quais se reproduzem no mundo evocado” (TODOROV, 2017, p. 68), por isso só pode existir na ficção e não na poesia.

Quanto à alegoria, outro gênero vizinho do fantástico, é “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2017, p. 69-70), contudo, “se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (TODOROV, 2017, p. 71).

Ao tratar da linguagem, Todorov (2017) destaca o papel da modalização e do imperfeito no texto fantástico, também responsáveis pela manutenção da ambiguidade. A modalização consiste em “usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2017, p. 43). Ele a exemplifica com duas frases da história **Aurélia** (1855), de Gérard de Nerval, quais são: “‘Chove lá fora’ e ‘Talvez chova lá fora’”, em que ambas dizem respeito ao mesmo acontecimento, entretanto a segunda “indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia” (TODOROV, 2017, p. 43-44). Já o uso de um verbo no imperfeito, como em “Amava Aurélia” (TODOROV, 2017, p. 44), não deixa claro se aquele que fala ainda ama a personagem Aurélia, é possível, mas, para Todorov (2017), pouco provável.

Outro aspecto importante da teoria de Todorov (2017), abordado brevemente, é a relação verossimilhança e fantástico. O autor entende que

verossimilhança e fantástico não se opõem, a primeira “é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações ‘fantásticas’” (TODOROV, 2017, p. 52). Isto quer dizer que uma narrativa fantástica pode apresentar situações insólitas ou fantásticas mantendo a verossimilhança. A lógica interna da narrativa, apesar de fantástica, precisa ser coerente.

Se para o autor há três condições a serem preenchidas para a existência do fantástico, também há três funções dos elementos fantásticos em uma obra. A primeira função é produzir no leitor medo, horror ou curiosidade. É importante ressaltar, todavia, que Todorov (2017) assinala logo no início de sua obra que o medo não é uma condição necessária. Uma segunda função é a manutenção do suspense, visto que “a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada” (TODOROV, 2017, p. 100). Por fim, a última função é relativa à linguagem fantástica, em que a descrição e o descrito são de mesma natureza.

No último capítulo – *Literatura e Fantástico* – de sua obra, Todorov (2017) apresenta a função social do sobrenatural, revelada nas obras na abordagem de temas proibidos, tabus e censurados. Logo de início já aponta que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (TODOROV, 2017, p. 169). Mais adiante, novamente afirma que “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (TODOROV, 2017, p. 169). Quanto à função literária do sobrenatural, pontua que o sobrenatural cabe às narrativas, vista a definição de narrativa proposta pelo autor, mas nem todas as narrativas admitem o sobrenatural. Tanto a função social quanto a literária do sobrenatural, consoante Todorov (2017), tem em comum a transgressão da lei.

Ainda no capítulo citado, o teórico aborda a função do fantástico em si. A partir desse momento, faz algumas considerações bem pertinentes sobre o fantástico, apesar de ainda considerar o seu declínio no século XX. Dessas considerações, ressalta que é a categoria do real a base da definição de fantástico dada por ele, sendo a hesitação a promotora da oposição real e irreal. Todorov (2017, p. 176) acertadamente afirma que a literatura fantástica “de um lado [...] representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda a literatura, é seu centro explícito”. Por fim, retoma **A metamorfose** (1915), de Franz Kafka salientando que a obra não pode ser compreendida como fantástica, mas como outro tipo de narrativa, a qual definiremos depois, com Jaime Alazraki (1990).

Outro entendimento sobre o fantástico é o da teórica francesa Irène Bessièrre. O primeiro capítulo – *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012) – de seu ensaio **Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine**, de 1974 é o único texto traduzido para o português. No capítulo referido, a autora nos apresenta uma visão do fantástico não o correspondendo com uma categoria ou gênero literário – como postulou Todorov (2017) –, mas dependente de uma lógica narrativa.

Bessièrre (2012) analisa o relato fantástico a partir das entrelinhas dele ou de sua trama, propõe um estudo sobre o modo de narrar fantástico, que pressupõe a ambiguidade, a hesitação, a dúvida e o medo. A síntese elaborada por ela, nesse

sentido, não advém a partir da seleção de algumas obras – também como o fez Todorov (2017) –, mas da organização e da construção do relato. Apesar disso, a autora traz para a discussão alguns textos, inclusive, do século XX. A teoria de Bessière (2012), em uma sequência temporal, segue a de Todorov (2017), todavia, em alguns pontos está mais próxima dos estudos, que discutiremos mais ao final deste estudo, do contemporâneo David Roas (2014).

Logo no início de *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), Bessière apresenta as dificuldades para tratar do fantástico, em que, por exemplo, considerar a organização dele apenas a partir da hesitação e relacionar o imaginário fantástico ao inconsciente é reduzi-lo. A compreensão do fantástico a partir disso exclui, para a teórica, a referência ao seu conteúdo semântico (o sobrenatural ou o extranatural) e ignora o seu enraizamento cultural.

O fantástico, segundo a autora, não deve ser reduzido à mitologia, à religião e às crenças coletivas, apesar de se utilizar delas, bem como do discurso do subconsciente. Entretanto, há no fantástico “os elementos mais significativos da cultura, aqueles que atormentam a psique coletiva” (BESSIÈRE, 2012, p. 317). Sendo assim, percebemos que, tal qual Roas (2014), a autora relaciona mais fortemente o fantástico com o contexto extratextual, como vemos na seguinte definição proposta por ela:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Essa associação do fantástico com a cultura e o extratextual ocorre porque Bessière entende que a ficção fantástica se nutre do cotidiano e da realidade, a qual é percebida, também como Roas (2014), de modo embaraçoso. Para ela o fantástico “não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornam irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática” (BESSIÈRE, 2012, p. 307). Além do mais, percebemos que os limites impostos pelo homem e pela cultura ao universo não correspondem ao natural ou ao sobrenatural, uma vez que esses limites, inventados, são arbitrários.

Conforme Bessière (2012, p. 306), há um esforço de racionalização no relato fantástico, o qual “fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo”. Este mundo fantástico provoca incerteza no leitor, uma vez que o relato aciona dados contraditórios, mas de maneira coerente e complementar. É desse modo que ele “não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de

verossimilhanças diversas, [...] das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2012, p. 307).

Evidencia-se o trabalho da linguagem nessa trama de contradições verossímeis. No relato fantástico, de acordo com Bessière (2012, p. 308), é necessária a inscrição de dados objetivos e a sua desconstrução, em que tais dados se definem como “um conjunto de sistema de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar [...] o acontecimento posto no centro do drama fantástico”.

Também determina a autora francesa que o relato fantástico advém do conto maravilhoso, entendido como um “caso”, ou seja, uma história popular. Distingue o maravilhoso do fantástico visto que “o maravilhoso exhibe a norma; o fantástico expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar” (BESSIÈRE, 2012, p. 312). É nesse sentido que o fantástico se alia à razão, “com aquilo que ela recusa habilmente” (BESSIÈRE, 2012, p. 315) e se engendra sobre a dialética da norma.

Já no que diz respeito à “adivinha”, presente junto com o “caso” no título do capítulo em estudo, ao tratar das **Ficções** (1944), de Borges, Bessière (2012, p. 314) indica que “a solução de uma ficção de Borges aponta para a ausência de soluções possíveis”. Para ela, também, “no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (BESSIÈRE, 2012, p. 314).

É aqui que entra a adivinhação, uma vez que, consoante Bessière (2012, p. 314), “esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*”. A ligação do caso com a adivinha decorre do fato de o primeiro existir pela falta de capacidade da personagem decifrar a adivinha ou o enigma. Para Camarani (2014, p. 88), o fantástico como a forma mista do caso e da adivinha refere-se ao “hibridismo que remete à oralidade tanto do ato de contar casos (acontecimentos tidos como reais), quanto ao modo cifrado ou encoberto da pergunta que caracteriza a adivinha (mistério), o que pressuporia a ambiguidade”.

Perpassadas as teorias de Todorov (2017) e de Bessière (2012), respectivamente, uma de caráter tradicional e mais apropriada para o estudo de obras datadas até o século XIX e a outra de caráter intermediário entre o tradicional e o contemporâneo, que abrange também textos do século XX, passemos a teorias mais apropriadas para examinar o fantástico contemporâneo.

O argentino Jaime Alazraki, no ensaio **¿Qué es lo neofantástico?**, de 1990 – presente na revista **Mester** e, também, na antologia **Teorías de lo fantástico** (2001), organizada por David Roas – delimita um novo gênero, o neofantástico, a partir das ideias dos escritores Julio Cortázar e Jorge Luis Borges apresentadas em conferências e postas em ensaios. A caracterização desse novo gênero pelo teórico inicia em meados da década de setenta do século XX, é marcada, por exemplo, pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelas vanguardas e pela psicanálise.

Ele começa o ensaio expondo a complexidade de análise de um período literário ou movimento, bem como dos gêneros literários. Pergunta-se, a partir disso, em que se assemelham as narrações mais curtas, como as do **Decamerão**, com os contos modernos escritos a partir de Edgar Allan Poe? Entre tantas definições

imprecisas na literatura, a do gênero fantástico, para Alazraki (1990), é mais uma delas.

Apresenta-nos, em seguida, que por muito tempo a presença de um elemento fantástico era suficiente para considerar uma obra fantástica, e, nesse sentido, textos de Homero, Shakespeare, Cervantes e Goethe entrariam para o rol. Segundo o crítico, somente a partir de P. G. Castex, com a obra **El cuento fantástico em Francia** (1951), é que a literatura fantástica passou a ser estudada mais sistematicamente.

A maioria dos críticos, como Louis Vax, Roger Caillois – já diferenciava o fantástico do maravilhoso – e H. P. Lovecraft, entendiam que era a capacidade de o gênero gerar medo ou horror o que o diferenciava de gêneros vizinhos. Para Caillois, conforme apresentado por Alazraki (1990), o fantástico nasceu em um momento em que não se acreditava mais nos milagres, pois triunfava o racionalismo advindo com a ciência, isso entre os anos 1820 e 1850.

O teórico argentino, pergunta-se, contudo, “¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?”³ (ALAZRAKI, 1990, p. 25-26). O que Alazraki (1990) propõe é definir esse relato neofantástico, diferente daquele relato fantástico concebido e praticado no século XIX, no qual elementos sobrenaturais e a presença do medo eram fundamentais.

Depois disso, o autor parte para a discussão das conferências de Julio Cortázar, o primeiro que expressa insatisfação na categorização de seus contos como fantásticos, eles eram, na verdade, “un nuevo tipo de ficción en busca de su género”⁴ (ALAZRAKI, 1990, p. 26) ou um gênero novo derivado do fantástico. Só após Alazraki (1990) propor uma reflexão sobre **A metamorfose** (1915), de Kafka, mostrando que a crítica não compreende a obra como fantástica, retoma as ideias de Cortázar e, também, de Borges, para delimitar o neofantástico.

A partir delas, estabelece que os relatos neofantásticos são diferentes dos relatos fantásticos por três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. A respeito do primeiro elemento, a visão, “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”⁵ (ALAZRAKI, 1990, p. 29).

A primeira máscara, segundo o autor, abre uma fissura ou uma rachadura na realidade, caracterizada como sólida e imutável; já a segunda máscara é percebida como uma esponja, uma superfície repleta de buracos, por meio da qual se observa outra realidade. Contudo, quem, na verdade, defende a ideia de que o conto apresenta uma história dentro da outra é Ricardo Piglia, em *Teses sobre o conto*, presente na obra **O laboratório do escritor** (1994). Quanto à intenção, Alazraki assinala que o fantástico não provoca, como as narrativas do século XIX, medo ou horror no leitor, mas perplexidade ou inquietação. A maioria dos relatos neofantásticos são:

³ Em português: “como classificar e nomear aqueles relatos que contêm elementos fantásticos, mas que não se propõem assaltar-nos com algum medo ou terror?” (Tradução nossa).

⁴ Em português: “um novo tipo de ficção em busca de seu gênero” (Tradução nossa).

⁵ Em português: “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Tradução nossa).

metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisões ou interstícios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construídas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.⁶ (ALAZRAKI, 1990, p. 29).

A metáfora, vista pelo autor como uma segunda linguagem, é o único modo de se reportar àquela segunda realidade, a qual se recusa a ser nomeada pela linguagem da comunicação; é por meio da metáfora que se pode nomear o inominável pela ciência. Já no que tange ao *modus operandi*, para Alazraki “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”⁷ (ALAZRAKI, 1990, p. 31). Novamente, mais uma qualidade do neofantástico que o difere do fantástico tradicional, dependente de um elemento sobrenatural provocador de hesitação.

Da teoria de Alazraki (1990), compreendemos que, em suma, o relato neofantástico é por si só um acontecimento insólito, havendo uma história escondida por outra. O relato, desse modo, já inicia com o insólito instaurado (*modus operandi*) e ao longo da narrativa outra história ou realidade é desvelada, escondida na primeira história por uma máscara (visão). Também, conforme essa concepção, não cabe a transgressão com o real e, muito menos, a hesitação, mas um sentimento de perplexidade ou inquietação (intenção).

David Roas, outro teórico e escritor, na obra **A ameaça do fantástico** (2014), não descarta completamente a teoria de Todorov (2017), contudo, apresenta algumas ressalvas a ela. Diferente de Todorov (2017), para quem apenas a vacilação é o que gera o efeito fantástico, Roas (2014, p. 89) compreende que “o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível”, não sendo a vacilação fundamental para que esse conflito produza um efeito fantástico, mas a inexplicabilidade do fenômeno sobrenatural.

A inexplicabilidade do fenômeno, segue Roas (2014, p. 89), “não está determinada exclusivamente no âmbito intratextual, envolvendo em vez disso o próprio leitor”. Isso indica que, para o teórico espanhol, não basta apenas observar o interior do texto, mas também o real extratextual para entender o fantástico. Para explicá-lo, Roas (2014) apoia-se em uma ideia do real, da realidade, entendida como uma construção cultural.

Conforme Roas (2014, p. 31), o “sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis”. No entanto, frisa ele, o único gênero literário que depende do sobrenatural para funcionar é a literatura fantástica. Elementos sobrenaturais também estão presentes “nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas

⁶ Em português: “metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapan ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão contra o sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente” (Tradução nossa).

⁷ Em português: “desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*” (Tradução nossa).

narrativas utópicas ou na ficção científica” (ROAS, 2014, p. 30), mas não são uma condição indispensável para a existência desses subgêneros.

O sobrenatural instala-se, assim, em uma realidade conhecida pelo leitor, construída socialmente, que é uma percepção da realidade e também do eu, a fim de ameaçá-la e romper com a ideia de realidade “governada por leis rigorosas e imutáveis”, fazendo o leitor interrogar-se e “perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31), bem como questionar a credibilidade dada à razão. O fantástico, em suma, apropria-se da realidade para colocá-la em xeque, negá-la, desestabilizá-la, transgredi-la, a partir do sobrenatural. Nas palavras de Roas:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. (ROAS, 2014, p. 32).

O autor, em especial no segundo capítulo de sua obra – *O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição* – apresenta concepções sobre o real e/ou a realidade, muito lucidamente. Inicia esse percurso pela ciência (com a teoria da relatividade de Einstein e a mecânica quântica), segue com a neurobiologia, passa para a filosofia (construtivista) e para a cibercultura, a fim de mostrar como a realidade deixou de “ser concebida como uma entidade objetiva e aparentemente estável” (ROAS, 2014, p. 83) e que “é vista como uma composição de construtos tão ficcionais quanto a própria literatura. O que se traduz na dissolução da dicotomia realidade/ficção” (ROAS, 2014, p. 87).

Apesar dessas concepções voláteis de realidade, Roas (2014) frisa que o fantástico se mantém e pode ser definido pela oposição a uma noção de realidade extratextual. Assinala, entretanto, que não há uma concepção inalterável de fantástico, ela alterar-se-á conforme as relações do homem com a realidade. Roas (2014), tendo em vista as ideias de Reisz (2001), afirma que o fantástico continua vigente no panorama literário pós-moderno, pois:

se sustenta sobre a *problematização* dessa visão convencional, arbitrária e compartilhada do real. A poética da ficção fantástica não apenas exige a *coexistência* do possível e do impossível dentro do mundo ficcional, como exige também (e acima de tudo) o *questionamento* de tal coexistência, tanto dentro quanto fora do texto. (ROAS, 2014, p. 93).

São a problematização e o questionamento do real e do irreal ou do possível e do impossível que mantêm o fantástico vivo até hoje. Problematizar e questionar

são funções que cabem ao leitor de um texto fantástico. Conforme a concepção de literatura fantástica de Roas (2014), o papel do leitor – real – diante do fantástico é decisivo. Por isso, além de pontuarmos como a literatura fantástica se caracteriza e como ela age sobre o leitor, também nos cabe entender como o leitor age sobre o fantástico e qual a importância dele na criação do efeito fantástico. É sobre isso que versa Roas ao tratar do real extratextual e do âmbito cultural:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas. (ROAS, 2014, p. 45-46).

Nesse sentido, o texto fantástico exige um leitor dinâmico, que ora observa a realidade circundante e ora a realidade fantástica, contrapondo-as. Como afirma Roas (2014) na citação acima, a realidade extratextual conhecida pelo leitor influenciará diretamente na leitura de uma narrativa fantástica, por isso a importância de levar em consideração o contexto cultural ao nos depararmos com ela.

Roas (2014, p. 53), mais adiante, assinala que “ler supõe cooperar com o texto, colocá-lo em contato com a nossa experiência do mundo. E a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente”. Isso quer dizer, conforme assinala o teórico, que a recepção de um texto fantástico não pode se limitar à realidade textual, sempre será necessário que o leitor leve em consideração a realidade extratextual, realmente efetive uma leitura referencial, assim como se valha de sua experiência pessoal.

Tendo em vista a efetiva necessidade da leitura referencial de um texto fantástico, Roas (2014) o vê como hiper-realista, ou seja, além dele retratar a realidade como os textos realistas⁸, impõe ao leitor observar constantemente, por um lado, a sua experiência da realidade, e, por outro, a das personagens, comparando-as. O leitor necessita ir e vir, do texto para a realidade, da realidade para o texto. O realismo e, também, a verossimilhança são necessidades estruturais, construtivas do fantástico para o teórico, segundo ele: “depois de aceitar (pactuar) que estamos diante de um texto fantástico, ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor” (ROAS, 2014, p. 51).

A verossimilhança, contudo, de acordo com o autor, é dupla no fantástico, pois o leitor precisa acreditar no que é narrado como impossível, ou seja, contrastar a experiência de realidade dele com o que o narrador apresenta, nas palavras de Roas (2014, p. 51): “diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez

⁸ Roas (2014) utiliza o termo “texto realista” em sentido amplo, não se refere apenas aos textos do movimento literário realista, mas todos àqueles que se diferem dos textos fantásticos.

que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível”.

Relacionando a literatura realista e a fantástica, por mais contraditório que possa parecer, a fantástica é extremamente realista. A literatura fantástica, pela presença do sobrenatural, pode parecer mais ficcional do que realista, porém, por ter como objetivo o desnudamento da realidade, é essencialmente realista e é o âmbito extratextual um dos seus elementos primordiais. Roas (2014, p. 54) lembra-nos que ela está ambientada “em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira”.

O meio de o narrador evocar o sobrenatural em um texto fantástico é pela linguagem, contudo, por não ser possível de explicá-lo pela razão, o sobrenatural ultrapassa os limites da linguagem. Segundo Roas (2014, p. 55), o fenômeno fantástico “é por definição indescritível porque é impensável”. Com isso, o discurso do narrador será vago, impreciso e insinuante e ele precisará “utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (ROAS, 2014, p. 56).

Além disso, ainda consoante Roas (2014, p. 57), “o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão”. É por meio dessa indeterminação da linguagem fantástica que a imaginação do leitor entrará em jogo e ele precisará imaginar o inimaginável.

Em suma, para Roas (2014, p. 58), “a literatura fantástica põe em manifesto as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, ou seja, tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida”. Diante dessa realidade impossível ou de outra realidade possível, o leitor, bem como a(s) personagem(ns) e o narrador, conforme Roas (2014), reagirão com medo ou inquietude. O teórico, diferente de Todorov (2017), percebe o medo como um efeito fundamental do fantástico.

Também constatamos, até aqui, que Todorov (2017) explica o fantástico a partir do funcionamento do interior da obra e percebe-o como um gênero literário evanescente e limítrofe. Roas (2014), por outro lado, leva muito mais em consideração o âmbito extratextual, uma vez que o fantástico precisa se situar na realidade do leitor, o qual, durante a leitura, contrastará fantástico e realidade. Já Bessière (2012) está tanto do lado de Todorov (2017) quanto de Roas (2014), no primeiro caso porque acredita no papel da hesitação e da ambiguidade, no segundo visto que coloca em jogo a realidade empírica na leitura de um relato fantástico.

O teórico espanhol, além de não o compreender exatamente como um gênero literário – utiliza-se, por exemplo, do cinema para exemplificá-lo –, mas como uma categoria estética, não o situa entre outros gêneros. Percebe, apenas, a existência da literatura maravilhosa, bem como do realismo maravilhoso e do maravilhoso cristão; além disso, visto que para ele o fenômeno sobrenatural não pode ser explicado, não é possível a existência do gênero estranho, como definiu Todorov (2017). Ademais, a definição de leitor implícito de Todorov (2017) não é encontrada em Roas (2014), este se refere ao leitor real.

Já ao relacionarmos as teorias de Alazraki (1990) e de Roas (2014), notamos que o teórico espanhol não concorda em todos os aspectos com o argentino. Roas (2014), por exemplo, percebe que o neofantástico e o fantástico tradicional não se

diferem tanto, visto que ambos buscam contrariar as leis da realidade. Ainda, concorda em parte com a ideia de Alazraki (1990) da impossibilidade de transgressão da realidade, fundamentada em uma visão de mundo como entidade indecifrável, explicada pela filosofia moderna. Roas (2014), por outro lado, compreende que o fantástico contemporâneo se caracteriza pela irrupção do anormal em uma realidade à primeira vista normal, não para colocar em evidência o sobrenatural, mas a anormalidade da realidade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo propôs-se a apresentar o percurso histórico e o percurso teórico da literatura fantástica, bem como as interfaces dela com outras narrativas insólitas e com o insólito propriamente dito. O fantástico, desse modo, foi investigado tanto em perspectiva ampla, na relação dele com o insólito, por exemplo; quanto restrita, no exame individual dele pelos teóricos David Roas (2014), Irène Bessièrè (2012), Jaime Alazraki (1990) e Tzvetan Todorov (2017). A partir disso, pudemos diferenciar o fantástico tradicional do contemporâneo ou do neofantástico.

Percebemos que é de grande valia o termo-conceito “insólito”, como o caracterizou García (2014), pelo fato de delimitar um conjunto de obras. Faz parte desse conjunto, por exemplo, o fantástico, o estranho, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, o realismo fantástico, o maravilhoso cristão, entre outras narrativas. Todas elas pertencem ao sistema literário “não real-realista”, também definido por García (2014), que tem como objetivo romper com a representação verossímil da realidade empírica.

A literatura fantástica enquanto parte desse grupo, também tem esse objetivo, contudo, conforme afirma Alazraki (1990), por um longo período foi entendida apenas como aquela que continha elementos sobrenaturais e gerava medo ou horror no leitor. Além de estudos que frisam a importância da presença da hesitação e da ambiguidade na narrativa fantástica, respectivamente, as teorias de Todorov (2017) e de Bessièrè (2012), o fantástico, atualmente, também é estudado mais em relação com o real e/ou a realidade e a cultura, como é o caso da teoria de Roas (2014).

Cada uma das teorias apresentadas, apesar de compreender o fantástico de modo diverso, contribui para a investigação e para os debates sobre ele. Se, por um lado, Todorov (2017) entende a literatura fantástica como um gênero literário, evanescente e limítrofe e estuda-a mais em nível textual, por outro lado, Roas (2014) compreende-a de modo mais amplo, como uma categoria estética, estudada em relação à realidade ou ao contexto sociocultural. Já Bessièrè (2012), não descarta o papel da hesitação, fundamental para o teórico búlgaro, bem como percebe a importância da relação do fantástico com a realidade extratextual e a cultura, assim como defende o teórico espanhol.

Desloca-se a origem da literatura fantástica dependendo do que se entende por ela. A localização espaço-temporal do fantástico na história, como apresentado neste artigo, é diversa. Em sentido restrito, contudo, destaca-se o nome de três autores como os precursores do fantástico, os quais são citados por Matangrano e

Tavares (2019): Horace Walpole, E. T. A. Hoffmann e Jacques Cazzotte. O fantástico teria origem, respectivamente, na Inglaterra, no século XVIII; na Alemanha, no início do século XIX; e na França, no final do século XVIII. As obras **O castelo de Otranto** (1764), de Walpole e **O diabo enamorado** (1772), de Cazzotte são consideradas as primeiras manifestações do gênero.

A partir de perspectivas mais e menos abrangentes sobre a literatura fantástica, ora observada de mais longe e ora de mais perto, este artigo se apresenta indispensável aos leitores que desejam conhecer um panorama sobre o fantástico. O leitor que está iniciando seus estudos nesse gênero encontrou aqui uma relevante base teórica para as suas pesquisas e, inclusive, coletâneas de narrativas fantásticas, nas quais poderá se debruçar propriamente no fantástico; já o leitor mais familiarizado com o gênero pode observá-lo de outros ângulos e modos.

Referências

ALAZRAKI, Jaime ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, vol. XIX, nº 2, p. 21-33, 1990.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, nº 9, p. 305-319, dezembro de 2012.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Bessière e a poética do incerto. In: CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 84-93.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARCÍA, Flavio. Entrevista com o professor Flavio García acerca da Literatura Insólita em Língua Portuguesa. [Entrevista cedida a] Bruno Anselmi Matangrano. **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 11, p. 180-187, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82992>>. Acesso em: 31 out. 2020.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio. (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Para citar este artigo

KNAPP, C. L.; BREZOLIN, A. Literatura fantástica: percurso e interfaces. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v. 10, n. 3, 2021, p. 134-151.

As Autoras

CRISTINA LOFF KNAPP é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui Graduação em Letras- Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora no Curso de Letras e do Programa de Pós Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Atua como pesquisadora voluntária no projeto Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina (INSÓLITO) coordenado pela profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani.

ALANA BREZOLIN é graduada em Letras Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).