

O FANTÁSTICO GENOLÓGICO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Karla Menezes Lopes Niels (UFF)¹


Resumo: Antes dos estudos de Todorov acerca do gênero fantástico, na década de 1970, “a crítica designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (BATALHA, 2011, p.13), caracterização pois bastante abrangente, que englobava desde o onírico ao sobrenatural, tendo sido usado para designar as mais diferentes manifestações literárias, às vezes de gêneros não afiliados entre si, dificuldade que remonta às “diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII” (CESARANI, 2006, p. 12). Além do mais, o termo *fantástico* foi muitas vezes usado como sinônimo de excêntrico, mirabolante e exagerado (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 199). Por isso, o termo foi em alguns autores tomado como equivalente a fantasia e vice e versa. Ora, não há uma mesma realidade, com o mesmo valor cultural para todas as épocas. Seria, portanto, um gravíssimo erro simplesmente opor fantástico a real sem considerar as implicações sócio histórico e culturais pertinentes uma vez que a realidade é uma construção complexa cujos valores dependem de uma série de relações que envolvem tanto a religião, como política, língua, arte e ciência (Cf. OROPEZA, 1999). Sendo assim, o gênero fantástico não é e nem pretende ser antônimo de real. Paradoxalmente parte de um sistema realista para questionar o que se entende por realidade num dado momento histórico e cultural. Dessa forma, e de acordo com Jean Fabre, “o efeito de real não é um simples acessório estilístico” (FABRE Apud BATALHA, 2012, p. 499) do fantástico, mas elemento crucial para a irrupção do inexplicável. Há pois uma flutuação entre aquilo que se considera como fantástico ainda hoje, haja vista os pontos de encontro entre o gênero fantástico e outros gêneros literários tais como o romance gótico e o realismo mágico, por exemplo (Cf. CAMARANI, 2014). Ademais, os estudos do gênero em causa, desde Todorov, parecem seguir “duas tendências contrapostas”. A primeira limita o gênero a determinadas estratégias narrativas e temas e o localiza historicamente no século XIX. A segunda o alarga de tal modo a abranger não somente outros períodos históricos como a abraçar os outros gêneros com os quais se imbrica, como uma espécie de macro-gênero ou modalidade literária. (Cf. CESARANI, 2006, p. 8, 9). Ciente disso, o presente trabalho, seguindo a primeira tendência, ocupar-se-á da discussão acerca de um fantástico genológico a partir das considerações teóricas de Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1072), Felipe Furtado (1980) e Pampa O. Aràn (1999).

Palavras-chave: Fantástico, gênero, modo

Introdução

Antes dos estudos de Todorov sobre o gênero, na década de 1970, “a crítica designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (BATALHA, 2011, p.13), caracterização pois bastante abrangente, que englobava desde o onírico ao sobrenatural, tendo sido usada para

¹ Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Doutoranda em Literatura Comparada (UFF). Bolsista CAPES. Professora Doc. Da SEEDUC/Rj e Professor Substituto do CEFET/Rj. Contato: karla.niels@gmail.com



designar as mais diferentes manifestações literárias, às vezes de gêneros não afiliados entre si, dificuldade que remonta às “diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII” (CESARANI, 2006, p. 12). Além do mais, o termo *fantástico* foi muitas vezes usado como sinônimo de excêntrico, mirabolante e exagerado (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 199). Por isso, o termo foi em alguns autores tomado como equivalente a *fantasia* e vice-versa. Ora, não há uma mesma realidade, com o mesmo valor cultural para todas as épocas. Portanto, seria um gravíssimo erro opor fantástico a realidade sem as implicações sócio histórico e culturais pertinentes. A realidade é uma construção complexa cujos valores dependem de uma série de relações que envolvem tanto a religião, como política, língua, arte e ciência (Cf. OROPEZA, 1999).

O fantástico não é e nem pretende ser antônimo de real. Paradoxalmente parte dele para questionar o que se entende por realidade num dado momento histórico e cultural. Dessa forma, e de acordo com Jean Fabre, “o efeito de real não é um simples acessório estilístico” (FABRE Apud BATALHA, 2012, p. 499) do fantástico, mas elemento crucial para a irrupção do inexplicável.

Há ainda hoje uma flutuação entre aquilo que se considera como fantástico, haja vista os pontos de encontro entre o gênero fantástico e outros gêneros literários tais como o romance gótico e o realismo mágico, por exemplo (Cf. CAMARANI, 2014). Ademais, os estudos do gênero em causa, desde Todorov, parecem seguir “duas tendências contrapostas”. A primeira limita o gênero a determinadas estratégias narrativas e temas e o localiza historicamente no século XIX. A segunda o alarga de tal modo a abranger não somente outros períodos históricos como a abraçar os outros gêneros com os quais se imbrica, como uma espécie de macro gênero ou arqui gênero. (Cf. CESERANI, 2006, p. 8, 9).

O fantástico

O termo *fantástico*, no campo dos estudos literários, foi usado, e ainda é, para designar as mais diferentes manifestações literárias, às vezes de gêneros não afiliados entre si, dificuldade que remonta às diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII que lhe atribuíram os mais diversos sentidos. Sem contar os problemas relacionados à tradução do termo de uma para outra língua europeia.


Cristina Batalha (2011, 2012) argumenta que os românticos franceses ao se apropriarem do termo tentaram desvinculá-lo do gótico, gênero que dera à luz o fantástico (Cf. ARÁN, 1999; ROAS, 2006). Diz ela:

[...] aquilo que [Walter] Scott descreve criticamente como absurdo, inverossímil, o francês Jean-Jacques Ampère, tradutor e introdutor de E.T. A. Hoffmann na França, aponta como as marcas originais de um novo gênero que, graças a um modismo, invade rapidamente o campo da edição e tudo passa a ser adjetivado como “fantástico”. Na França, por volta de 1830, quando os românticos se apropriaram do termo tentando desvinculá-lo da tradição gótica, eles o reinvestem de um sentido radicalmente novo, ao mesmo tempo que o substantivam: a partir desta época para os românticos franceses estará ligado definitivamente ao nome de E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador deste tipo de narrativa literária (BATALHA, 2012, p. 484)

Ora, aquele fazer literário que para Walter Scott fora considerado inferior justamente por ser inverossímil, foi considerado por Ampère, bem como por outros literatos patrícios seus como Charles Nordier (1780-1844), Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier (1811-1872) e Guy de Maupassant (1850-1893), como uma nova e ascendente modalidade literária (Cf. BATALHA, 2012; CAMARANI, 2014).

No que diz respeito a Nordier, em ensaio pioneiro sobre o gênero, “*Du fantastique em literature*” (1830), mostrou-se um grande precursor dos estudos do gênero ao intuir que o fantástico surge imediatamente a partir do real. Ao contrário do maravilhoso, gênero dos contos de fadas, o mundo representado pela narrativa fantástica não é regido por leis diferentes do mundo empírico, mas por uma espécie de hiperbolização das leis positivas: “*La fantasia [...] n’eut pour objet que de présenter sous un jour hyperbolique toutes les séductions du monde positif*” (NODIER Apud CAMARANI, 2014, p. 15). Questão para a qual também apontará Gautier em artigo de 1936 ao afirmar que o fantástico seria uma espécie de maravilhoso “que tem sempre um pé no real” colocando-se entre a narrativa feérica e a narrativa realista (GAUTIER Apud BATALHA, 2012, p. 486).

No prefácio a *Histoire d’Helène Gillet*, de 1832, Nordier desenvolve sua teoria iniciada no ensaio de 1930 e aponta para a existência três tipos de fantásticos; (1) a história fantástica falsa, (2) a história fantástica vaga e (3) a história fantástica verdadeira, sendo esta última aquela que “abala o coração profundamente sem custar sacrifícios à razão” e que, por isso, propicia ao leitor compartilhar das angustias da personagem tal qual o “espectador de uma cena de ilusões” (NORDIER, 1832, s/p):



A divisão proposta pelo francês antecipa o estruturalista Tzvetan Todorov que em *Introdução à literatura fantástica* apresentou uma divisão similar do gênero ao demonstrar sua flutuação entre dois outros gêneros, o maravilhoso e o estranho. Ademais, ao referir-se à “história fantástica verdadeira” como aquela capaz de produzir fortes emoções coloca-se também na linha dos teóricos que admitem uma relação do leitor com a narrativa, como é o caso não só de Todorov como do contemporâneo David Roas.


Antes de discorrermos sobre o que diz Todorov sobre o fantástico, cabe aqui um adendo. Como é sabido, seu estudo tem o mérito de ser o primeiro a abordar o fantástico sob a perspectiva de gênero; o que deixa claro em sua introdução. Os estudos anteriores a ele fizeram tão somente uma abordagem filosófica de uma modalidade literária. Mesmo Charles Nodier, que parece ter aproximado o fantástico da noção de gênero, não o fez tão explicitamente como Todorov. Entretanto, apesar da orientação estruturalista do ensaio desse, adverte-nos que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. [...] Uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero”. Isso porque “o trabalho de conhecimento visa a uma verdade aproximativa, não a uma verdade absoluta” (TODOROV, 2010, p. 26,27).

Entendemos que a narrativa não precisa se amoldar ao gênero perfeitamente, desde que apresente algumas de suas características, em especial aquelas que se relacionam ao período histórico e sociocultural de sua composição já podemos falar em filiação genológica. Ademais, ao falarmos em gênero fantástico não estamos pensando numa forma fixa e imutável, mas em algo maleável com limites mais ou menos difusos (Cf. ARÁN, 1999).

O gênero é mais que um conjunto de preceitos e formas, é um produto de uma enunciação e de uma interpretação, posto que, a concretização da leitura é

[...] inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando dessa forma sua compreensão. (COMPAGNON, 2003, p. 158)

Para Todorov, a essência do fantástico na narrativa ficcional advém de um efeito decorrente de um acontecimento ambíguo e inexplicável pelas leis positivistas. Diante do sobrenatural e do impossível tanto personagem como leitor questionam-se sobre até que




ponto aquilo é real ou imaginário, natural ou sobrenatural, sólito ou insólito. Noutras palavras, implica a existência de acontecimentos aparentemente inexplicáveis e imprecisos, bem como a “possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas” (Ibid., p.32). Essa incerteza diante da apreciação de eventos ambíguos na narrativa seria a força motriz da narrativa fantástica. Pois o efeito do gênero ocorreria justamente nesse momento de hesitação do narrador, da personagem e, em última instância, do leitor. Em outras palavras, mais do que a sobrenaturalidade misturada à realidade, é necessária a instauração da dúvida.

A noção de hesitação é central para a configuração do gênero, ocorra ela em momentos da narrativa ou mantenha-se até o final desta. Citando Louis Vax, Todorov ressalta que “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (VAX Apud TODOROV, 2010, p.50). Assim como Nordier e Todorov, o francês Vax considera o fantástico como o gênero que visa “perturbar o seu leitor” (VAX, 1972, p. 28), mas não completamente, somente em parte; pela “metade” para usar seus termos. E adverte: “para que o estado de pseudo-crença se mantenha, é preciso que a natureza das visões permaneça equívoca.” (VAX, 1972, p. 28) No entanto, discorda da opinião proposta, aliás, por autores que viriam após ele, como Todorov, por exemplo, que consideram “o bom fantástico” como aquele que permanece inexplicável. Para o francês, “o fantástico convincente não acumula maravilhas: é discreto e se impõem combatendo a razão em seu próprio terreno” (CAMARANI, 2014, p. 47), o real. Uma vez instaurada a dúvida, resolva-se ou não, estamos no campo do fantástico.

Jean Bellemin-Nöel, por seu turno, propõe que o fantástico é como fruto de uma fórmula dupla: (1) uma forma de narrar assaz ambígua, a que ele denomina fantasmagórico e que, (2) aparece estruturada como fantasma. O fantasmagórico seria um conjunto de procedimentos narrativos que caracterizam o gênero e os distinguem do discurso realista, do maravilhoso e da ficção científica (o francês não admite a existência do estranho, segundo postulado no estudo de seu antecessor, Todorov²). O

² Ana Luiza Silva Camarani adverte-nos: “[...] Bellemin-Nöel mostra sua discordância a respeito da classificação que coloca o fantástico (“gênero sempre evanescente”) entre o estranho e o maravilhoso, isto é, na fronteira que separa as narrativas em que o sobrenatural é explicado, daquelas em que é aceito. Enfatiza que o estranho e o maravilhoso não estão no mesmo plano, pois não existe gênero estranho, o estranho não é uma categoria literária, nem uma categoria estética; isso levaria à impressão de que o fantástico se



fantasmagórico nos conduz aos fantasmas, ou seja, aos argumentos – conjunto dos eventos descritos em uma obra literária e a partir dos quais é desenvolvido. Mas, para não incorrer no que ele considera um erro em Todorov – a redução do fenômeno fantástico a uma lista de temas, insiste em considerar o fantástico como sendo aquele “estruturado” como fantasmas; assim valoriza-se o discurso e não o evento narrado. Discordamos disto profundamente, haja vista que, mesmo que se valorize a forma (a concretude de todo e qualquer gênero jaz nela) não podemos deixar de verificar que no gênero em causa há temas que lhe são recorrentes, como mostraremos no quarto capítulo desta tese. Ademais, é a partir desses temas que surge o evento insólito e, por conseguinte, a hesitação.

A impossibilidade de o narrador, e com ele o leitor, optar por alguma das possibilidades fornecidas pelo texto é a força motriz do fantástico porque essa é a própria base do fantasmagórico:

La irresolución, de la situación o del lector, es la base de lo fantasmagórico. Todorov la bautiza “vacilación” mientras que, por su parte, Freud habló de “incertidumbre intelectual” (BELLEMIN-NÔEL, 2001, p. 109).

O teórico português Felipe Furtado, por sua vez, enfatiza:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica [...]. A ambiguidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao 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 conservar (FURTADO, 1980, p. 35-36).

Ressalte-se que para o português a narrativa fantástica necessita não somente da instauração da ambiguidade como do surgimento do acontecimento meta-empírico. Entendemos, em consonância com os outros autores aqui citados, que a ambiguidade pode surgir também de impossibilidades não necessariamente sobrenaturais, mesmo que esses sejam os mais recorrentes a esse tipo de narrativa.

encontraria imobilizado entre o maravilhoso e o nada ou não importa o quê (o estranho) ali colocado por conveniência.” (CAMARANI, 2014, p. 75).

A hesitação

Para Irene Bessi re o fantástico privilegia o trabalho com a incerteza ao supor “uma lógica narrativa que   tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da inven o pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSI RE, 2009, p. 186).


Mesmo que a autora não considere o fantástico um gênero, no que tange   incerteza, a autora se aproxima de Todorov e Furtado. Entrementes, para ela a dubiedade pode ou não se extinguir, pois o relato fantástico permite uma multiplicidade infinita de respostas. Da mesma forma, entendemos que o fantástico surge a partir do movimento ambíguo da narrativa que engendra a hesita o comungada entre personagem e leitor que pode ou não ser dissolvida ao fim da narrativa.

Há dois tipos de hesita o, segundo a perspectiva todoroviana, uma que se formaliza no ato de leitura – o que   defendido também por Filipe Furtado (1980) – e outra que se d  durante o ato de leitura (Cf. CAMARANI, 2014, p. 60). E, para que a segunda ocorra,   necessário que as estratégias narrativas da primeira se desenvolvam de forma a manter a ambiguidade no plano do discurso e, assim, atinja-se o efeito desejado no plano da leitura.

Dentre as estratégias estariam a presença de elementos vinculáveis ao sobrenatural e ao extraordinário, a intertextualidade com o discurso científico, a alusão ou invoca o a figuras de autoridade (tanto no plano das personagens quanto na formula o de documentos históricos ou geográficos, fazendo-se men o a personagens, fatos ou locais de fácil reconhecimento pelo leitor empírico ou real), a utiliza o de recursos discursivos modalizantes como a aplica o de verbos no modo subjuntivo e nos tempos do imperfeito, o emprego de pontua o específica como pontos de interroga o e reticências e o uso dos *topoi* góticos – cenários amedrontadores, castelos em ruínas, noites com neblina, cidades medievais italianas; heróis e heroínas em perigo, temas como a loucura; segredos de família, cartas, encontros secretos, embustes, trai es; duelos entre os personagens antag nicos; cenas de terror, viol ncia gratuita, o limite entre a vida e a morte, pesadelos, fantasmas, cadáveres, esqueletos e eventos sobrenaturais.

Trata-se de características comuns   literatura gótica, mas também   de cunho fantástico, posto que,

La constitución del fantástico en la serie literária europea se vincula a la época de apogeo de la novela gótica (1780 – 1790), y aparece como



experiência de lo insólito y de la existência de un ordine diferente, dando forma estética a imaginários legendarizados y enfatizando en forma deliberada e intencional la creación de mundos entrópicos y siniestros. (ARÁN, 1999, p. 11)


Tais recursos discursivos propiciam a criação de uma atmosfera ideal para a instauração da dúvida. O italiano Remo Ceserani considera a atmosfera, o medo e o envolvimento do leitor como parte essencial dos procedimentos narrativos da literatura fantástica. Diz ele:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2004, p. 71).³

Lovecraft ainda ressalta que “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada reação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17)⁴ no público leitor. Entendemos que o ficcionista norte-americano referia-se às narrativas de horror sobrenatural, mas cremos que a premissa também é válida para o gênero em consideração. Ademais o norte-americano adverte que não se deve confundir a literatura fantástica com a de horror, ambas filhas do mesmo pai, o gótico. Se essa se funda na produção de “medo físico” (LOVECRAFT, 2007, p. 16), aquela produz um tipo peculiar de medo: o “medo cósmico” (LOVECRAFT, 2007, p. 17), aquele relacionado aos resquícios da primitiva consciência humana, suscetível a crenças em realidades obscuras e desconhecidas e a margem do que se entende por natural. Nesse a incerteza e o perigo seriam os catalisadores do medo e suas variações.

Vax já apontava para a produção do sentimento tanto no plano da diegese como fora dele. Segundo o ensaísta “as imagens fantásticas [...] inquietam-nos e ameaçam-nos sorratamente” (VAX, 1972, p. 25). O que nos leva diretamente às considerações do contemporâneo David Roas acerca dos efeitos estéticos do fantástico. Para ele

³ Ceserani abandona o leitor ideal e considera aqui o leitor empírico.



[...] toda narrativa fantástica (seja qual for a sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição da nossa concepção do real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. [...] E, além disso, o efeito buscado [...] é sempre o mesmo em ambas as formas [o fantástico tradicional e o neofantástico]: atemorizar, inquietar o leitor com a possibilidade do impossível (ROAS, 2011, p. 136, 137).


Nesse caso, a hesitação de que fala Todorov funcionaria como um mecanismo de mobilização do leitor. Filipe Furtado, por seu turno, já não admite a intervenção de um leitor empírico, pois o gênero deveria, segundo ele, ser reconhecido pela modalização da linguagem e pela estrutura do texto, e não pelas idiossincrasias do leitor. Assim, a dúvida e a hesitação que são indispensáveis para a caracterização do gênero na visão todoroviana ocorrem somente no plano da narrativa e não como decorrência de um efeito de leitura. Os personagens podem duvidar; os leitores, não. Pois isso, na ótica de Furtado, colocaria “as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros sem alguma vez se permitir fixarem-se definitivamente num deles.” (FURTADO, 1980, p. 77)

Para o teórico português a incerteza diante dos acontecimentos deve ser construída através das estruturas textuais características e representada por um narratário invocado explícita ou implicitamente pelo narrador. Daí ser tão comum ao fantástico oitocentista a figura do contador de histórias, aquele que vai relatar algo que lhe ocorreu no passado, ou alguma experiência que ouviu de outrem. Esse tipo de narrativa pressupõe a figura do narratário, seja na forma de uma personagem que figura como ouvinte da personagem-narrador. Ou mesmo um leitor virtual, implícito, que cumpre esse papel.

Diferentemente de Furtado, mas consonante com Bellemin-Nöel, Todorov admite a identificação empática do leitor com a personagem, e que, diante de acontecimentos incomuns, este também oscile entre as possibilidades disponíveis, hesitando e optando, em última instância, por uma saída (cf. TODOROV, 2007, p.32). Pressupõe, desse modo, a necessidade da intervenção de um leitor que se integre à narração, e que, ao se identificar com o personagem, preencha os “vazios” (Cf. ISER, 1996) da narrativa e hesite junto à personagem quando diante do acontecimento insólito.

O leitor

O leitor de um texto fantástico vivencia os acontecimentos narrados, e, através das pistas que os modalizadores da linguagem – o emprego do verbo no imperfeito, o uso do modo no subjuntivo, os advérbios de dúvida, o ponto de interrogação e as reticências (que



suspendem a informação e criam um “vazio” a ser preenchido) – e os *topoi* góticos lhe deixam, participa ativamente da construção da narrativa.

Ao perceber a presença do sobrenatural, do improvável, o leitor vê o fenômeno como uma transgressão à sua experiência coletiva da realidade, ao seu horizonte de expectativas a respeito do real. Por isso, compartilha da hesitação e do medo do personagem e, quando não explicitado na narrativa, é ele, o leitor, quem decidirá que solução dar ao acontecimento aparentemente sobrenatural; é ele quem preencherá o “vazio” da dúvida, articulando seu presente, fazendo conexões relevantes com sua história, com aquilo que entende por real para, por fim, tomar uma decisão sobre o sentido do texto. Roas ainda argumenta que mesmo que narrador e personagem não se inquietem diante do acontecimento insólito, o leitor, envolvido com o universo narrativo, não deixa de fazê-lo, visto que se depara com fenômenos vão além de sua concepção do real. (Cf. ROAS, 2011).

Entretanto, esse leitor não goza de total liberdade ao construir o sentido da narrativa fantástica; é conduzido pelas estratégias narrativas do texto, pelos modalizadores da linguagem, e algumas vezes pelas leituras anteriores de textos do mesmo gênero que compõem o seu repertório cultural (cf. Iser, 1996).

O processo de leitura de um texto fantástico, na verdade, é um processo circular, em que o leitor cria hipóteses a partir do seu horizonte de expectativas e do seu repertório cultural. Essas devem ser confirmadas pelo texto, cujas partes interpretadas precisam convergir com o próprio texto, mesmo que se estabeleça relações com o mundo extratextual do leitor (ECO, 2002, p. 11).

Ao dialogar com o universo do leitor, o fantástico solicita seu envolvimento com o universo narrativo para (re)construir os sentidos ali expressos. O leitor, portanto, parte de seu conhecimento de mundo, horizonte de expectativas e repertório para preencher os “vazios” da narrativa. Teme, inquieta-se e hesita quando o inexplicável surge, mas o texto não fica à mercê de suas indiossincrasias, pois serão as estruturas narrativas e a modalização da linguagem que o conduziram à decisão final, dissolvendo ou não a hesitação.

Considerações finais

Mantenha-se até o fim da narrativa ou não, o fato é que a hesitação é mais que apenas uma característica desse tipo de literatura, mas a sua principal condição. A capacidade de um texto de fazer com que seu leitor hesite diante dos acontecimentos irrealis, insólitos ou sobrenaturais da narrativa é o que define a fantasticidade⁵ do texto. E de fato assim o é, pois mesmo que os estudiosos do gênero discordem quanto a considerarem o fantástico como gênero (TODOROV, 2007; FURTADO, 1980; ARAN, 1999), modo (BESSIÈRE, 2009; CESERANI, 2006; FURTADO, 2012), discurso (BELLEMIN- NÖEL, 2001) ou categoria (ROAS, 2014) concordam que o fantástico implica a existência de acontecimentos aparentemente inexplicáveis e imprecisos, que fuja às leis lógicas da nossa realidade posta e que conduzam personagem e leitor a questionarem-se acerca do que entendem por real.

Referências bibliográficas

ARÀN, Pampa O. *El fantástico literário*. Córdoba: Narvaj editor, 1999

BATALHA, Maria Cristina (org). *O fantástico brasileiro; contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2011.

_____. “Literatura fantástica: algumas considerações teóricas”. In: Revista Letras & Letras. v.28 n.2 p.481-504 jul.|dez. 2012.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: uma forma mista de caso e advinha. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 194-202, 2009.

CAMARANI, Ana Luiza. “O conto fantástico no romantismo”. In: MACHADO, Guacira Marcondes (org). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992.

_____. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2014.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Trad. de Nilton César Tridapalli, Editora da UFPR, Curitiba.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. De Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

⁵ Aqui cunhamos o termo em analogia ao termo literariedade. Para nós, fantasticidade diz respeito às características que um texto apresenta relacionadas ao fantástico, seja como gênero, seja como modo: motivos, temas, ambiências, ambiguidade, hesitação, etc.

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

_____. Fantástico (gênero); Fantástico (modo). In: CEIA, C. (org).. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.2

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

NORDIER, Charles. *Histoire d'Helène Gillet*. Disponível em: <http://www.biblisem.net/narratio/nodgilet.htm>, acesso em: 08/11/2015 [1832]

NÖEL-BELLEMIN, Jean. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophilile Gautier)”. In: ROAS, Davi. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco libros, 2001

Prada Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Veracruzana y FCE, 1999

ROAS, David. ROAS, David. “El nacimiento de lo fantástico”. In: *De la maravilla al horror : Los inicios delo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

_____. “Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico”. Trad. de: Lara D’Onofrio Longo. In: *Vertentes do fantástico na literatura*. VOLUBUEF, Karin, Org; WIMMER, Norma, Org.; HERRERA, Roxana Guadalupe, Org. São Paulo: Annalube, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. De João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo, Editora da Unesp, 1999.