



## BREVE PERCURSO TEÓRICO PELO GÊNERO FANTÁSTICO

Raquel Riera<sup>1</sup>*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)*

### RESUMO

Este artigo tem como foco a descrição conceitual de concepções teóricas acerca do gênero fantástico na literatura crítica recente. O intuito, com isso, é observar teorizações acerca do que é considerado o fantástico moderno, em oposição – ou em complementação – ao fantástico tradicional, a partir de dois autores fundamentais em cada uma das discussões: David Roas e Tzvetan Todorov, respectivamente. A partir da revisão da teoria desses autores, assim como de outros teóricos que estimulem a discussão, busca-se chegar ao cerne do que pode ser entendido como literatura fantástica e neofantástica, assim como esclarecer os caminhos teóricos percorridos para isso.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Fantástico contemporâneo. Neofantástico.

### ABSTRACT

This article focuses on the conceptual describing of theoretical conceptions about the fantastic genre in recent critical literature. With this, the goal is to observe theorizations about what is considered to be the modern fantastic, in opposition – or in complementation – to the traditional fantastic, with two fundamental authors in each of these discussions: David Roas and Tzvetan Todorov, respectively. Based on the revision of the theory by these authors, as well as of other theorists that stimulate the discussion, the goal is to reach the core of what can be understood as fantastic and neofantastic literature, as well as to clarify the theoretical paths which led to it.

**Keywords:** Fantastic literature. Contemporary fantastic. Neofantastic.

### INTRODUÇÃO

De acordo com a pesquisadora Lia Cristina Ceron (2018, p. 12), a tradição do gênero fantástico na literatura hispano-americana é inquestionável. Como modo de produção literária que data, tanto na América Latina quanto na América do Norte e na Europa, de diferentes momentos do século XIX, o ponto decisivo para que os elementos sobrenaturais tradicionalmente ligados ao fantástico pudessem vigorar como procedimento de escrita é a influência, sobre a literatura, de sistemas filosóficos positivistas e racionalistas à época: se, antes, o efeito do medo causado pelo assalto do sobrenatural em narrativas era associado à literatura gótica, o renovado cientificismo daquele momento permitiu que o sobrenatural, apoiado em discursos de uma lógica incorruptível, tivesse seu efeito intensificado. Nesse sentido, o fantástico não poderia ter surgido “senão depois do triunfo da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos. [...] Em uma palavra, [o gênero] nasce no momento em que cada um está mais ou menos persuadido da

---

<sup>1</sup> É mestranda em Teoria e História Literária na Unicamp.



impossibilidade dos milagres”<sup>2</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 25, nossa tradução). Assim, o fantástico, como oposição ao racionalismo, gera um novo tipo de medo:

o horror produzido por essas narrativas era maior que nas histórias góticas precedentes, em que o macabro se dissipava como um produto da fantasia, uma vez que estas não apresentavam uma fundamentação lógica, amparada em fenômenos do mundo real (ibidem, p. 13).

A experimentação do horror como efeito do fantástico ressoa, ainda hoje, nas produções literárias que dialogam com o gênero: para o teórico David Roas, o confronto com o impossível na narrativa – com aquilo que, inominável, ultrapassa seus quadros de referência, desestabilizando o que entende como real –, implica um profundo sentimento de inquietação. O choque entre a realidade e a impossibilidade nos faz “questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” (ROAS, 2013, p. 61). Desse modo, pode-se dizer que, “em maior ou menor medida, quase todos os críticos que estudaram o gênero coincidem em definir o fantástico por sua capacidade de gerar medo no leitor”<sup>3</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 25, tradução nossa).

Contudo, o medo não pode ser a única categoria de análise do gênero fantástico, na medida em que isso tornaria sua definição demasiado vaga e ampla. Por conta disso, marcado pela subversão da realidade a partir da irrupção de elementos narrativos sobrenaturais, o gênero fantástico, em suas diversas manifestações – literárias, cinematográficas, fotográficas –, sempre foi de difícil apreensão. Considerado “movediço por natureza” (GARCIA, 2005, p. 107), o fantástico impõe perguntas porque, dúbio e sorrateiro, assalta a realidade segura do leitor, subvertendo as lógicas tradicionais que comumente a regem. A partir de um evento insólito – pois os temas que caracterizam o gênero são expressão de nossos medos, de nossos tabus, de nossos monstros –, o fantástico gera incerteza na percepção e nos significados do real – “porque o monstro [...] sempre vem para nos dizer alguma coisa” (CONSENTINO; PERETI, 2023, p. 50).

Ao longo do tempo, parte da dificuldade em cuidar de uma definição categórica do fantástico se deu por conta da grande abrangência do termo. Muitas vezes reduzido à mera presença de um elemento fantástico – entendido, aqui, em sua vagueza, como tudo aquilo que escapa às leis da natureza –, ele já foi descrito pela crítica não especializada como um gênero que acolhe muitos outros: o estranho, o maravilhoso, o fantasioso. Contudo, “definir como literatura fantástica uma obra pela mera presença de um elemento fantástico é irrelevante”<sup>4</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 22, tradução nossa), na medida em que não auxilia na delimitação de limites ou especificidades claros – delimitação essa relevante precisamente porque “a definição de uma forma literária busca facilitar o estudo dessa forma, compreender suas possibilidades e limites e distinguir sua função e seu funcionamento de formas semelhantes”<sup>5</sup> (ibidem, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> No original: “sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos. [...] En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”.

<sup>3</sup> No original: “En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector”.

<sup>4</sup> No original: “Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente”.

<sup>5</sup> No original: “La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes”.



Partindo desse pressuposto, o presente artigo busca promover um percurso teórico do gênero fantástico em seu diálogo com os estudos literários. Mesmo que o fantástico receba com frequência uma categorização evanescente e pouco precisa, diferentes teóricos se esforçaram, nas últimas décadas, para defini-lo em termos da forma como elementos sobrenaturais são utilizados pelas produções do gênero, de suas características recorrentes, de suas estruturas linguísticas etc. Aqui, optou-se pelo foco em dois teóricos que parecem representar os ápices dos movimentos de análise mais comuns: Tzvetan Todorov, reconhecidamente ligado à definição tradicional da literatura fantástica, e David Roas, nome fundamental nas teorizações contemporâneas do gênero.

A dicotomia entre as manifestações tradicionais e contemporâneas do fantástico parece ser recorrente na crítica especializada, uma vez que implica a análise comparativa entre as narrativas pertencentes ao momento de consolidação do gênero, no século XIX, e à sua transformação de diferentes formas nos séculos XX e XXI. Se a referência a um tempo clássico de uma certa expressão artística carrega os elementos tradicionalmente associados a ela, a alcunha de uma renovação contemporânea ou *neo* implica, necessariamente, que novos modos de produção tenham sido incorporados a ela. Por isso, este será outro interesse do artigo: analisar, a partir da alcunha do neofantástico proposta por teóricos como Jaime Alazraki, se as diferenças entre as manifestações tradicionais e contemporâneas do gênero de fato exigem a atualização do termo. Com esse objetivo, a seguir, o foco será na categorização do fantástico segundo sua acepção clássica para, em seguida, contrastá-la com as novas – ou apenas reformuladas – definições do gênero.

Está claro, por fim, que os esforços de análise deste artigo se concentrarão tão somente na revisão teórica de estudos relevantes do gênero fantástico, o que justifica a ausência de análises literárias de textos ficcionais pertencentes aos diferentes momentos do gênero aqui. Nesse sentido, não se ignora a relevância, por exemplo, da forma do conto para a manifestação do gênero fantástico ou da relação desta forma com a ascensão do fantástico na América Latina, principalmente ao longo do século XX (Cf. CERON, 2018, p. 5-12). Ainda assim, tendo em vista que o escopo de análise deste artigo recai apenas sobre as teorias acerca do gênero fantástico das últimas décadas, considera-se justificada a ausência de exemplos literários do gênero no texto.

## 1 FANTÁSTICO TRADICIONAL: HESITAÇÃO E EFEITOS DE REALIDADE

Publicada pela primeira vez na década de 1970, a *Introdução à literatura fantástica* (2012), de Tzvetan Todorov, é uma das obras daquele momento que inaugura o interesse crítico e teórico dos estudos literários pela compreensão do gênero fantástico. Reconhecido ainda hoje como relevante ponto de partida para a análise da literatura fantástica, o estudo promove categorizações temáticas, estruturais e linguísticas para aquilo que entende como um gênero fugidio, que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2012, p. 47), e seu rigor teórico parece buscar preencher possíveis lacunas no que se referia à categorização do gênero naquele momento. Antes de passar à análise do que, na crítica recente, foram considerados problemas nessa categorização, é relevante deter-se na compreensão do que, na visão de Todorov, possibilitaria definições precisas do gênero fantástico.

Para Todorov, o “âmago do fantástico” estaria na produção, em um mundo extremamente semelhante àquele habitado pelo leitor, de um “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (ibidem, p. 30). O elemento sobrenatural – embora não seja condição necessária ao gênero, para Todorov, por abarcar obras demais, como se verá adiante – portanto, desestabiliza o leitor e faz com que *hesite* com relação à própria realidade. A questão da



hesitação é o cerne da teoria de Todorov, uma vez que é ela, esse “diabo [que] é uma ilusão, um ser imaginário” (ibidem), a base sustentadora do efeito fantástico.

Então, surpreendido pelo impossível em um relato, o leitor teria duas possibilidades de explicação evidentes: ele poderia optar por uma interpretação racional daquilo que foi lido, fazendo com que o impossível na narrativa seja entendido como um evento ilusório, produto da imaginação – neste caso, se estaria no terreno do gênero estranho. Optando pela segunda via, o leitor poderia decidir que os eventos narrados de fato ocorreram, mas em uma realidade outra, diferente da sua – neste caso, se estaria no terreno do maravilhoso. Nas palavras do autor, se o leitor

decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p. 49)

Haveria, contudo, uma terceira via de interpretação constricta entre as duas: é, justamente, a do fantástico, “um gênero sempre evanescente” (ibidem, p. 48) que pode, a partir de uma decisão interpretativa, desaparecer e se transformar nos gêneros que o avizinham ou consolidar-se como a dúvida que jamais é resolvida: “o fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante” (idem). Ele, nesse sentido, depende da postura do leitor, de uma certa maneira de aproximar-se do texto que implica um elemento sobrenatural aceito, recusado ou simplesmente não explicável pelo leitor:

o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (ibidem, p. 31)

Aprofundando-se na relevância da hesitação para a caracterização do gênero fantástico, Todorov propõe condições básicas relacionadas a ela. Com relação à postura diante do texto, por exemplo, são destacadas três premissas que devem ser cumpridas para que o fantástico seja, de fato, observado: o texto deve obrigatoriamente, a partir da valorização da verossimilhança na narrativa<sup>6</sup>, levar o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos eventos narrados; essa hesitação deve preferencialmente estar presente também no mundo intratextual, experimentada por um dos personagens, por exemplo; por fim, o leitor deve recusar qualquer interpretação definitiva sobre o elemento estranho – do contrário, como visto, o texto passará a habitar o terreno de outros gêneros literários. Pode-se dizer que a primeira condição se refere ao aspecto verbal da narrativa; a segunda, ao aspecto sintático; a terceira, ao semântico.

Portanto, pode-se apreender que a mera presença de um elemento sobrenatural em um texto não é suficiente para configurar o gênero fantástico, uma vez que apenas esse fator tornaria, para Todorov, demasiado vaga sua definição (ibidem, p. 40). Para além disso, é preciso que o elemento sobrenatural esteja ligado a uma impossibilidade de explicação pelo leitor, o que implica um certo modo de leitura de sua parte, assim como construções ambíguas da parte do autor do texto que não permitam a fácil solução dos eventos narrados. Seus procedimentos de escrita devem fazer com que a ideia do impossível pare, inexplicável, sobre a obra, o que seria possível, de acordo

---

<sup>6</sup> Como atesta o autor, “para que haja transgressão, é preciso que a norma [da realidade] seja perceptível” (TODOROV, 2012, p. 12).



com o teórico, por meio de construções imperfeitas e modalizadas – ou seja, o escritor deve jogar com procedimentos vagos o suficiente para que o leitor nunca chegue a ter certeza daquilo que lê.

O fantástico tradicional, assim, está intimamente relacionado à hesitação diante de eventos sobrenaturais no texto, e é definido com relação aos gêneros que lhe são vizinhos e à atitude do leitor sobre o que lê. As ideias de Todorov foram amplamente aceitas na designação do gênero, o que pode ser visto em estudos como *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues, que também prezam pela hesitação como inerente ao gênero (Cf. GARCIA, 2005). No entanto, a hesitação do leitor diante da explicação do elemento sobrenatural na narrativa é, a um só tempo, o que define o fantástico e o que pode fazer com que desvaneça. Outros teóricos que também procuraram se embrenhar nas veredas do fantástico percebem nisso uma fragilidade nos estudos de Todorov, por restringir demasiadamente a existência do gênero, limitando-o à dúvida entre dois outros, e por excluir dele a importância do confronto com a realidade gerado pelo efeito fantástico. É a partir dessa percepção que surgem teorias atualizadas acerca do fantástico, que não se baseiam somente na hesitação, mas principalmente na ruptura do quadro de referências do leitor.

## 2 FANTÁSTICO ATUALIZADO: INSÓLITO E EFEITOS DE CULTURA

Com a consolidação teórica proposta por Todorov do efeito do fantástico baseado na hesitação entre explicações para um fenômeno sobrenatural, surgem novos esforços acadêmicos de defini-lo em termos mais precisos, principalmente a partir da década de 80 e geralmente entre estudiosos interessados nas produções literárias contemporâneas do mundo hispânico ligadas ao gênero fantástico.<sup>7</sup> De modo geral, pode-se dizer que as novas teorias buscaram atualizar o que propôs Todorov, preenchendo as lacunas por ele deixadas de forma a considerar que o fantástico vai além de apenas um suspiro entre outros dois gêneros literários. Nesta seção, buscou-se elencar as propostas mais interessantes nesse sentido, isto é, as que se considera terem contribuído de formas mais inovadoras ao estudo aprofundado do efeito fantástico.

Para Filipe Furtado (1980), por exemplo, é problemático classificar o fantástico somente por seu índice de indeterminação perante uma explicação para os acontecimentos narrados porque isso oblitera a capacidade do gênero de sustentar-se ao longo de um relato – e não apenas em um instante evanescente, como atesta Todorov. Na perspectiva de Furtado, o que garante a integridade do fantástico é a manutenção da ambiguidade entre o real e o sobrenatural durante toda a narrativa. Assim, um texto pode ser identificado no gênero quando, “para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso” (FURTADO, 1980, p. 40). Nesse sentido, mais relevante do que experienciar a sensação da hesitação para definir o gênero seria analisar os procedimentos literários utilizados em uma narrativa para mantê-la por completo no terreno da ambiguidade – isto é, na impressão, ao longo de todo o relato, de que o evento sobrenatural concomitantemente pode e não pode ser real.

Essencial ao surgimento do efeito fantástico seria a “temática de índole sobrenatural” (ibidem, p. 8) – o que contraria a concepção de Todorov de que o sobrenatural não é fundamental

---

<sup>7</sup> A partir da década de 80, a literatura do mundo hispânico notadamente testemunha um *boom* do gênero fantástico, retomando a tradição consolidada por nomes como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo no início do século. Para maior aprofundamento no assunto, cf. PANDOLFI, M. A. Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea (resenha). In: **Revista Abusões**, v. 4, n. 4, ano 03. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29098>. Acesso em mai. 2023.



à caracterização de obras fantásticas – associada a manifestações negativas<sup>8</sup>, assim como a falsificação da realidade, promovida através de mecanismos que tornem a narrativa “tão vaga e insegura quanto possível, [...] através de dolos, trucagens e omissões” (ibidem, p. 45). Portanto, ao atestar que o efeito fantástico se comunica às estruturas de um relato, Furtado indica que é preciso que ele, em todos os seus níveis – linguístico, estrutural, temático –, escamoteie a realidade, dificultando o reconhecimento dos eventos relatados. Isso, contudo, não implica uma falsificação do real que altere a verossimilhança da narrativa, na medida em que ela se mantém basilar para que a realidade intratextual seja de fato desestabilizada. Há, nesse processo, uma organização complexa de elementos que, combinados, conduzem a um difícil equilíbrio narrativo: “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). Em suma, nessa visão, “a essência do Fantástico é a temática sobrenatural expressa pela dialética entre o extranatural e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades” (GARCIA, 2005, p. 111).

Por meio desse equilíbrio, o fantástico indica uma clara preocupação com regras rígidas que ditam a realidade do leitor e os esquemas narrativos necessários para desestabilizá-la. Nesse sentido, a narrativa fantástica “entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de *códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida* e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui” (FURTADO, 1980, p. 51-52, grifo nosso). Na mesma lógica, Flavio Garcia, em sua leitura da obra de Furtado, esclarece que, ao camuflar essa rigidez narrativa, o Fantástico recorre a artifícios para expressar a verossimilhança do texto e, assim, confundir o leitor diante do fato sobrenatural, do acontecimento insólito: são os [...] processos que buscam *adequar os dados insólitos à realidade objetiva* (GARCIA, 2005, p. 112, grifo nosso).

Interessa destacar o peso dado por Furtado à relação com a realidade extratextual – e, mais especificamente, com os códigos de realidade dominantes em um determinado contexto histórico – na medida em que é precisamente sobre isso que se volta o olhar de David Roas em seus estudos do fantástico. Tido como um dos grandes nomes na teorização recente do gênero – assim como em produções ficcionais que se comunicam com ele –, o autor considera que uma de suas grandes funções é a desestabilização da realidade do leitor, o que só pode ser alcançado plenamente se ela é perfeitamente organizada segundo os códigos por ele reconhecidos.

Roas, ao contrário de Todorov, dá relevância basilar à presença do sobrenatural no fantástico, tido como “o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável” (ROAS, 2013, p. 31). O tratamento conferido ao sobrenatural e à sua relação com o universo extratextual, em Roas, difere da teoria clássica, na medida em que são analisados em função da perturbação causada no leitor: para o teórico, o sobrenatural associado ao fantástico caracteriza sempre uma *ameaça* à realidade, pois ele invade o espaço narrativo similar ao que o leitor habita, comprometendo sua estabilidade e fazendo com que o leitor se questione sobre o

---

<sup>8</sup> É relevante destacar que “só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só por meio dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22).



próprio mundo. O fantástico, nesse viés, é um gênero profundamente *subversivo*, trazendo à luz o que costuma ser socialmente negado ou esquecido.

O percurso do fantástico na concepção de Roas tem íntima relação com as mudanças históricas no que é entendido como realidade, essa “construção ‘subjéitiva’, mas ao mesmo tempo compartilhada socialmente” (ibidem, p. 84), na medida em que ela define o que será percebido como um elemento que convive conflituosamente entre o possível e o impossível. Contudo, o fato de as percepções sobre a realidade terem mudado nos últimos séculos faz com que aquilo que é considerado impossível também se transforme.

Conforme o autor atesta, o fantástico surgiu como oposição à concepção mecanicista e estável que se tinha do mundo no século XIX, e configurava-se, assim, como exceção às leis claras que regiam o universo. No entanto, com mudanças radicais de paradigma trazidas pela modernidade – causadas por novas teorias do conhecimento, como a da relatividade de Einstein e a da percepção de Schroedinger –, a realidade já não é tida como algo estável e único, mas como uma percepção relativa e instável. A mecânica quântica, por exemplo, desarma a ideia de uma “única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistem simultaneamente, ou ‘multiverso’” (ROAS, 2013, p. 79). Com isso, as transgressões da realidade conjuradas em figuras impossíveis ou em dimensões paralelas deixam de existir, passando a integrar a esfera do possível na realidade – afinal, passa-se a “aceitar a natureza tal como ela é: absurda” (FEYNMAN; GREENE apud ROAS, 2013, p. 82). A partir dessa constatação, Roas busca responder: se tudo é passível de acontecer na realidade, mesmo os eventos que eram antes inimagináveis, como se pode ameaçá-la?

Está claro que se passa a compreender, no século XX, que “não existe ‘realidade real’, e sim representações da realidade” (ROAS, 2013, p. 84), a qual não passa de uma construção social. Isso implica que quando alguém fala do real, está se referindo a sua *experiência* do real – há uma dissolução da dicotomia real/ficcional, pois o que compõe o que consideramos como sendo seguramente a realidade são construtos tão ficcionais quanto a própria ficção. Ainda assim, segundo Roas, embora a percepção da realidade pelas pessoas tenha passado por profundas transformações regidas por novos modelos de conhecimento e de mundo, o que não foi alterado é o fato de que a noção básica do que é real permanece compartilhada por todos. Mesmo que, em teoria, a realidade possa ser apenas um simulacro subjéitivo, a sociedade costuma partilhar de uma percepção estável dela, isto é, de um *quadro de referências* que todos, de modo geral, conhecem.

Dessa forma, a literatura fantástica escrita na era pós-moderna deve evidenciar a relação problemática entre o real e o ficcional, entre o crível e o impossível, transgredindo a concepção do real a partir de um diálogo constante com o quadro familiar do leitor: “o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita” (ibidem, p. 94) – o que é realizado a partir de um conflito para questionar, interpretar e representar a complexidade do real. Esse movimento evidencia o caráter ilusório de todas as nossas “verdades”, colocando-as em xeque.

Por fim, “os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo” (ibidem, p. 106). Frequentemente, quando nos aproximamos desse ângulo de visão, o efeito é horror, o inquietante – “não há nenhum consolo nessa nova perspectiva da realidade [...] [textos fantásticos] atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver” (ibidem, p. 108).



### 3 O PROBLEMA DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO (OU NEOFANTÁSTICO)

Como visto, por conta de sua relação estreita com o mundo extratextual, o fantástico se transforma na medida em que a realidade do leitor também o faz, e acompanha teorias do conhecimento e sistemas de crença de cada época. Assim, se as teorias de conhecimento instaladas no século XX transformam radicalmente as percepções da realidade, vão sendo necessários recursos diferentes dos tradicionais para desestabilizar o real e, portanto, dar espaço ao surgimento do efeito fantástico. Nesse sentido, uma preocupação de teóricos contemporâneos se refere à atualização do que pode ser identificado como pertencente ao gênero, levantando a questão: as mudanças enfrentadas pelo gênero nas últimas décadas justificam sua atualização no termo *neofantástico*?

De acordo com o crítico Jaime Alazraki, as produções literárias fantásticas produzidas no século XX em muito se diferenciam do *modus operandi* do gênero no século XIX, ao qual denomina *tradicional*. Se, no surgimento do gênero – consolidado por nomes como Poe e Hoffmann –, o que interessava a seus autores era o medo causado pelo sobrenatural em um “mundo domesticado pelas ciências”<sup>9</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 26, tradução nossa), com as novas concepções de realidade do século XX, as ficções fantásticas contemporâneas teriam outras preocupações, diferenciando-se de suas predecessoras. É pensando nisso que Alazraki propõe o termo *neofantástico*, para demarcar os relatos fantásticos contemporâneos que, tendo superado os medos do século XIX, voltariam seus esforços para conhecer a realidade além da fachada racionalmente construída para ela. Em suma, os textos neofantásticos – cujos expoentes, para Alazraki, são Kafka, Cortázar e Borges<sup>10</sup> –, em sua concepção, traduzem outros tipos de cuidado no trato ficcional, constituindo “ficções que se apartam consideravelmente dos propósitos, técnicas e manejo do gênero fantástico [tradicional]”<sup>11</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 27, tradução nossa).

Alazraki, então, descreve as seguintes diferenças no tratamento de cada manifestação do gênero: enquanto o fantástico tradicional toma o mundo real como estável, o neofantástico trabalha com a ideia de que a o mundo real seria apenas uma máscara que oculta a “verdadeira realidade”, isto é, trata-se de um mundo instável; o primeiro é guiado pelo desejo de causar medo no leitor, desestabilizando seus esquemas lógicos, enquanto o segundo tem intenção de usar “metáforas que buscam expressar vislumbres [...] ou interstícios da falta de lógica que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem em células construídas pela razão”<sup>12</sup> (ibidem, p. 29, tradução nossa); por fim, a mecânica das narrativas também é diferente, uma vez que a tradicional trabalha com uma “maquinaria narrativa” sutil, que introduz o impossível aos poucos ao leitor, ao passo que a contemporânea o faz desde o começo do relato, “sem progressão gradual, sem adereços, sem *pathos*”<sup>13</sup> (ibidem, p. 31, tradução nossa, grifo do autor).

Embora os estudos de Alazraki sejam aprofundados e bem desenvolvidos, para Roas, um de seus problemas estaria no fato de que eles se baseiam nas concepções da filosofia e da ciência contemporâneas da “realidade como uma entidade indecifrável” (ROAS, 2013, p. 126) quando, em

---

<sup>9</sup> No original: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del mas allá – con la insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuellar el temor y el escalofrío”.

<sup>10</sup> Em sua argumentação, Alazraki atesta que as narrativas de Kafka transcendiam, em seu contexto de publicação, os códigos racionais e as coordenadas lógicas necessários para entendê-las. Cortázar e Borges, da mesma forma, diferem radicalmente dos moldes fantásticos do século XIX. (Cf. ALAZRAKI, p. 26-7)

<sup>11</sup> No original: “ficciones que se apartan considerablemente de los propósitos, técnicas y manejo del género fantástico”.

<sup>12</sup> No original: “buscan expresar atisbos, [...] intersticios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón”.

<sup>13</sup> No original: “sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”.



verdade, a experiência compartilhada de realidade que as pessoas comumente têm ainda diz a elas que seu mundo não pode ser invadido por “humanos que se transformam em insetos” nem por “homens que vomitam coelhinhos”.<sup>14</sup> Assim, pode-se dizer que “possuímos uma concepção do real que, embora possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos [...] e nos permite, em última instância, identificar o conflito entre o ordinário e o extraordinário que define o gênero fantástico” (ibidem, p. 128).

Por fim, Roas é categórico em sua visão acerca da alcunha *neofantástico*: “tanto o conto fantástico ‘tradicional’ quanto o ‘neofantástico’ têm um mesmo efeito, ainda que expresso por meios diferentes: transgredir nossa percepção do real” (ROAS, 2013, p. 128). O que se percebe, com isso, é que, embora diferentes visões teóricas carreguem diferentes focos sobre os tipos de manifestação do fantástico – seja ela baseada na hesitação perante o sobrenatural, como para Todorov, ou na intenção de evidenciar a irrealidade do real, como para Alazraki –, suas diferentes manifestações buscam sempre dialogar com o contexto social de uma época e com os quadros de referência que determinam as condutas e as crenças nela vigentes. A pesquisadora Rosalba Campra pactua com a mesma visão, para quem “a função do fantástico contemporâneo, assim como no século XIX, seria a de levantar a incerteza a partir da linguagem, fazendo com que se possa indagar sobre a irrupção, no mundo natural, do sobrenatural” (CERON, 2018, p. 13). Nesse sentido, neofantástico, fantástico tradicional e fantástico contemporâneo – ou possíveis outras alcunhas – se comunicam, sempre, com os mesmos efeitos sobre o leitor: o da ameaça da realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O foco deste artigo foi traçar um percurso teórico acerca da definição do efeito fantástico nas últimas décadas. Passando pela visão tradicional do gênero de Todorov, pela reformulação proposta por Roas e pela atualização instigada por Alazraki, o objetivo aqui promovido foi o de estudar brevemente os parâmetros teórico-críticos que, ao longos dos anos, foram utilizados para analisar as manifestações literárias do fantástico desde o século XIX, quando se consolidou como forma literária autônoma.

As transformações da crítica elencadas ao longo do artigo buscaram se comunicar com o fato de que, em um mundo cada vez mais afetado por mudanças rápidas de paradigma, “as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural” (ROAS, 2013, p. 115). Nesse sentido, é interessante observar que elementos narrativos caros ao fantástico tradicional, marcado por nomes como Poe, Borges e Cortázar, já não abalam da mesma forma o leitor contemporâneo, o qual é ameaçado pelo efeito fantástico, hoje, por nuances muito mais sutis em suas concepções de realidade – Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Dolores Reyes e diversas outras autoras latino-americanas são exemplos da literatura fantástica mobilizada a serviço do questionamento de normas sociais conservadoras.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> As figuras descritas na frase se referem respectivamente à *Metamorfose*, de Kafka, e à *Carta a uma senhorita em Paris*, de Cortázar (Cf. ROAS, 2013, p. 126). No original: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del mas allá – con la insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuellar el temor y el escalofrío”.

<sup>15</sup> É interessante destacar que, nesse sentido, teorias do fantástico recentes se concentram em analisar os efeitos do gênero com base na transgressão de códigos de referência conservadores, isto é, patriarcais, heteronormativos e coloniais. Manifestações do fantástico contemporâneo, nesse viés, se dão em relatos que se comunicam com temáticas *queer*, feministas e decoloniais. Para mais sobre o assunto, pode-se consultar, por exemplo: RUBINO, A. R.; SÁNCHEZ,



Como se pôde observar, as concepções acerca do que definiria a literatura fantástica se transformam conforme a linha teórica proposta, e o que é caro a cada uma delas oferece diferentes formas para se observar o fenômeno do impossível que assalta as realidades intra e extratextual. Nesse sentido, espera-se ter evidenciado que, embora teorias sobre o gênero possam apresentar, a depender do ponto de vista, lacunas ou fragilidades, são muitas as possibilidades de análise do fantástico, e elas não se esgotam em apenas um autor, mas podem se complementar e se contrastar para possibilitar estudos mais aprofundados. Independentemente do alinhamento teórico escolhido, o que parece claro é que a razão básica do relato fantástico é esta: “revelar algo que vai transformar nossa concepção da realidade” (ibidem, p. 114). Na contemporaneidade, quando espaços são continuamente abertos para o questionamento de padrões sociais excludentes e para um fazer literário que se situe em um mundo cada vez mais submetido a mudanças drásticas – por exemplo, no contexto da emergência climática –, a literatura fantástica oferece caminhos profícuos para estudos acadêmicos interessados em seu potencial subversivo.

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, v. XIX, n. 2, 1990, p. 21-33. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>. Acesso em mai. 2023.

ANDOLFI, M. A. Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea (resenha). **Revista Abusões**, v. 4, n. 4, ano 03. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29098>. Acesso em mai. 2023.

CERON, L. C. **Um mundo perturbador e violento**: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin. 2018. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: doi:10.11606/D.8.2018.tde-08082018-162230. Acesso em mai. 2023.

COSENTINO, G.; PERETI, E. Os campos e os corpos: postopias do *Beatus Ille* em Samanta Schweblin e Pablo Piovano. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 33, n. 1, p. 33-55, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40253>. Acesso em mai. 2023.

DOMÍNGUEZ, S. C. La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. In: **Prácticas de ofício**: investigación y reflexión en ciencias sociales; dossier “Mujeres y ficción: ¿Cómo contar?”, v. 1, n. 24, 2020. Disponível em: <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/3>. Acesso em mai. 2023.

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

GARCIA, F.; BATISTA, A. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. **Revista Soletras**, Ano V, n. 10, São Gonçalo, jul./dez. 2005, p. 107-115. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4557>. Acesso em mai. 2023.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

---

S. La familia y los monstruos de la heteronormtividad. La “futuridad reproductiva” en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin. **Brumal**: revista de la investigación sobre lo fantástico, v. IX, n. 2, p. 107-127. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>.



TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.