

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA LITERATURA<sup>1</sup>

Aguinaldo Adolfo do CARMO<sup>2</sup>

**Resumo:** Com o intuito de mostrar o desenvolvimento do gênero fantástico, o presente trabalho traça uma linha temporal histórica, teórica e crítica do gênero apresentando, primeiramente, um panorama dos autores e das obras que se consolidaram como precursores do fantástico, além de situar as principais teorias sobre a literatura fantástica passando por autores como Lovecraft, Todorov, Sartre, entre outros. Ademais, mostraremos como se desenvolveu a tendência hispano-americana fantástica denominada criticamente como realismo mágico e realismo maravilhoso. Essa tendência também se manifestou no Brasil com autores como J. J. Veiga e Murilo Rubião, entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Fantástico. Realismo mágico. Realismo maravilhoso.

### A literatura fantástica

Em seu livro *O horror sobrenatural na literatura*, H. P. Lovecraft traça uma linha cronológica da literatura fantástica. Para ele, o fantástico está ligado à literatura desde que o homem adquiriu o poder da linguagem. Mesmo antes da escrita, as histórias que eram contadas pelos povos primitivos eram carregadas de elementos sobrenaturais. Estas histórias foram, através dos tempos, transformadas em baladas e lendas. Quando surgiu a escrita, essas lendas cristalizaram-se em crônicas e escritos sagrados. Para Lovecraft, essas histórias tiveram início em rituais religiosos que floresceram através dos tempos e chegaram ao seu ápice no Egito e nas nações semitas:

Fragmentos como *O livro de Enoque* e *A chave de Salomão* ilustram bem o poder do fantástico sobre o pensamento do antigo oriente, e sobre coisas que assim se ergueram sistemas e tradições duradouras cujos ecos se propagam até os dias atuais.” (LOVECRAFT, 2008 p. 19).

Segundo o autor, com o passar do tempo, o fantástico esteve presente nos grandes clássicos da literatura como nas obras de Homero, Virgílio, Goethe, Shakespeare, entre outros.

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da pesquisa: “A representação do mito de Sísifo na obra de Murilo Rubião”, em desenvolvimento no Programa de Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde – UninCor.

<sup>2</sup> Mestrando em Letras pela Universidade do Vale do Rio Verde (CAPES/UNINCOR), Três Corações - MG/Brasil. E-mail: aguinaldocarmo@yahoo.com.br.

Os mitos e as fantasias da Idade Média criaram um clima propício para a criação de contos e relatos fantásticos. A Europa, com suas grandes florestas escuras e geladas e castelos sombrios, formavam um cenário ideal para a criação de grandes contos mitológicos e fantásticos. A igreja vivia à caça de hereges e bruxas e isso contribuiu ainda mais para que as histórias tivessem grande caráter sobrenatural, mesclando elementos mitológicos e religiosos. Elementos como vampiros, demônios, bruxas, dragões e monstros imaginários faziam parte do elenco das histórias cantadas pelos menestréis e relatadas pelos contadores de lendas. Esses relatos contribuíram para que os velhos mitos adquirissem formas literárias (LOVECRAFT, 2008, p. 19-22).

Conforme Lovecraft, nessa época, “tanto o ocidente quanto o oriente” esforçaram-se para captar a herança do fantástico (LOVECRAFT, 2008, p. 19). Ao contrário da escuridão das histórias ocidentais, o oriente assumiu “um colorido” vivo e “deslumbrante que quase a transmutou em completa fantasia” e, “não precisaram de grandes estímulos para dar o passo final cruzando a fronteira que separa o canto ou a história rimada da composição literária formal” (LOVECRAFT, 2008, p. 20).

Para Lovecraft, apesar dos impulsos e da atmosfera serem primordiais, a verdadeira literatura fantástica teve início no século XVIII, ainda influenciada pelo gótico da Idade Média. Ceserani aponta que, apesar da literatura europeia do século XIX ter um "profundo revolvimento dos sistemas literários e uma radical transformação dos modelos culturais" (CESERANI, 2006, p. 89), é no século XVIII que a literatura fantástica vai florescer com base nas características do gótico medieval:

um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico, o estilo e ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento; um gosto ambigualmente *iluminado* pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e parapsicologia, das visitas e presenças de espíritos de fantasmas uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter; uma preferência retórica pelo estilo e pelas ambientações elevadas e sublimes (CESERANI, 2006, 89).

Segundo Lovecraft (2008), essa literatura teve seu aparecimento na poesia com os ingleses Byron, Keats e Coleridge. A poesia dos três influenciou as próximas gerações de escritores da literatura do horror, os quais deram início à novela gótica. Essas gerações

também tiveram forte influência da obra *Fausto*, do escritor alemão Goethe. A obra de Goethe é considerada um clássico da poesia sobrenatural.

Para o autor, quem deu o grande impulso à história de horror na literatura foi Horace Walpole, um jovem apaixonado pelos romances e mistérios medievais. Em 1764, publica *O Castelo de Otranto*. Com esse livro, Walpole tornou-se o precursor da novela gótica que influenciou muitos autores consagrados dos séculos XVIII ao XX.

Segundo o crítico José Paulo Paes, o livro de Walpole surgiu numa época em que o Realismo britânico estava sendo fundamentado pelos romancistas Samuel Richardson e Henry Fielding. Dessa forma, *O Castelo de Otranto*: "discordava dos padrões literários então vigentes. Sua ação decorria na Itália medieval e estava repleta de lances, artifícios e personagens inverossímeis – fantasmas, [...] terrores sobrenaturais, elmos mágicos e castelos arruinados" (PAES, 1958, p. 9).

A obra de Walpole deu início a um novo tipo de cenário e personagens para a literatura fantástica, deixando para os escritores que viriam a seguir uma grande vantagem. Nasceram, dessa obra, personagens estereótipos da literatura sobrenatural: o nobre tirano como vilão, a heroína santa e o herói valoroso e sem mácula (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 26-31).

O professor Júlio França acredita que a obra de Walpole "estabeleceu os parâmetros de um novo gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura e de horror" (FRANÇA, 2008, s/p). *O castelo de Otranto*, apesar de simples, teve grande influência na literatura de horror e foi um grande sucesso na época. De acordo com França:

A apreciação crítica canônica da obra justifica seu sucesso com os leitores da época por sua capacidade de oferecer ao público pequeno-burguês que então se formava uma opção de diversão escapista, diante das exigências pragmáticas da vida moderna. Tal descrição, que não reserva – com justiça, permitam-me concordar – a *O Castelo de Otranto* um lugar entre as grandes obras literárias do Ocidente, é bastante precisa ao ressaltar a extrema adequação do romance a seu público e faz justiça (FRANÇA, 2008, s/p).

Segundo Lovecraft, as escritoras que seguiram os mesmos passos de Walpole foram Clara Reeve e Ann Radcliffe. Radcliffe estabeleceu novas formas literárias à literatura de Walpole e isso fez com que suas novelas se tornassem famosas. Paes afirma que seus livros

mais conhecidos *O Romance da Floresta*, *O Mistério de Udolfo* e *A Italiana* seguiam uma linha mais ou menos fixa: "havia sempre a ingênua heroína, o vilão desalmado e o castelo fantasmagórico" (PAES, 1958, p. 10). Apesar da semelhança com as características da obra de Walpole, na literatura de Radcliffe:

todos os mistérios encontravam uma explicação lógica no derradeiro capítulo, Mrs Radcliffe tinha não obstante, uma rara facilidade para criar ambientes terroríficos e momentos de suspense, temperando-os com uma sentimentalidade bem ao gosto da época (PAES, 1958, p. 10).

Desse modo, a autora cria uma forma que respeitava as leis da verossimilhança. Para o autor, a literatura de Radcliffe foi de grande influência para as obras que se tornaram imortais, surgidas no século XIX.

O *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, nasceu em uma competição entre Polidori Shelley e Mary, na qual tentavam provar suas habilidades literárias na criação de uma história de terror. Depois de *Frankenstein*, ela escreveu outros romances, mas não conseguiu repetir a grandiosidade de sua obra-prima. Polidori criou, nessa competição, uma obra intitulada, *The Vampyre*, a qual não é bem um romance, mas sim, um conto longo. Não obteve muito sucesso. Mas essa história serviu de base para que mais tarde Bram Stoker immortalizasse o nome do mais famoso conde da história em sua obra, *Drácula* (LOVECRAFT, 2008, p. 44-45).

Para Lovecraft (2008), os escritores que, mais tarde, mantiveram a tradição fantástica na linhagem americana foram Edgar Allan Poe e Nataniel Hawthorne. Ao primeiro, Lovecraft dedicou um capítulo inteiro de seu livro para falar de suas obras. Quanto à linhagem britânica, os que se destacaram foram Rudyard Kipling e Oscar Wilde.

Howard Phillips Lovecraft, na introdução de *Horror sobrenatural em literatura*, define a literatura fantástica como a literatura provocadora do medo; o medo do horror cósmico, do desconhecido. Para ele, a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo: "e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido" (LOVECRAFT, 2008, p. 13). A literatura do medo não deve incluir as histórias de horror comum, aquela que suscita no leitor um "simples medo físico", mas "deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano" (LOVECRAFT, 2008, p. 17). A importância do tema é resultado de uma legítima história de

horror, mas sem aquela temática de “horror trivial” como personagens medíocres e “ossos ensanguentados” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Para Lovecraft, a verdadeira história de horror necessita de “uma atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

A respeito do medo provocado no leitor, Ceserani mostra que a literatura, principalmente o conto, possui os mecanismos propícios para essa função: “o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo, possivelmente um medo percebido fisicamente” (CESERANI, 2006, p. 71).

Além da temática, Lovecraft sustenta que a atmosfera é um critério para que verdadeira história de horror possa garantir que o efeito do medo seja causado no leitor:

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 sensação. Podemos dizer, generalizando, que uma história de fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Assim vemos que o enredo não é o fator primordial para uma autêntica história fantástica, mas sim, a construção de uma atmosfera que cause ao leitor uma sensação de medo, mesmo em pontos isolados da obra. Ou seja, a duração do sentimento causado no leitor não altera a proporção do efeito fantástico na obra que pode ser considerada uma verdadeira história fantástica.

Tzvetan Todorov critica a posição de Lovecraft sobre a atitude de considerar o efeito fantástico por meio do sentimento de medo provocado no leitor. Para ele, ao darmos crédito à essa questão, é necessário a dedução de que "o gênero de uma obra" dependerá do "sangue frio do leitor" (TODOROV, 2007, p. 41).

Procurar a sensação de medo nos personagens não permite delimitar melhor o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de medo: tal, por exemplo, os contos de Perrault [...]; por outro lado, há narrativas fantásticas nas quais todo o medo está ausente [...]. O medo está

frequentemente ligado com o fantástico, mas não como condição necessária (TODOROV, 2007, p. 41).

Para Todorov, há algumas condições necessárias para delimitar o fantástico na literatura. Uma dessas condições é a hesitação deixada pela obra no leitor e nas personagens. Todorov ilustra essa condição a partir de uma análise da narrativa de *Le Diable amoureux*, de Cazotte. Alvare, o protagonista, vive com um ser maligno que ele acredita ser o próprio diabo. Quando Alvare pergunta a ela sobre sua origem, a mulher responde que era uma Sílfiide. “Mas as Sílfiides existem?” O protagonista vacila em indagações e não compreende o que estava acontecendo. “Tudo isso me parece um sonho.” “Onde está o possível? Onde está o impossível?” Desta forma, Alvare hesita (e o leitor, com ele) sobre o que aconteceu. Se foi real ou simplesmente um sonho. É nessa hesitação entre o mundo real e um mundo imaginário que Todorov vai apontar “o âmago do fantástico” (TODOROV, 2007, p. 30). Desse modo, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31).

Para Todorov, a “hesitação é a primeira condição do fantástico”, mas é primordial que o texto obrigue o leitor a “considerar o mundo dos personagens” como um mundo pertencente a ele; aceitar as personagens como “criaturas vivas” para que assim possa “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2007, p. 37-39). Além dessa condição é necessário que o leitor tome uma certa atitude quanto à leitura da obra: o leitor não deve admitir uma leitura “poética” e nem “alegórica”. Sobre essa condição, Júlio França expõe que:

Para que se dê a percepção do fantástico, o “leitor ideal” – aquele que, nos termos formalistas, é engendrado pelo texto – deve observar uma série de comportamentos interpretativos: por um lado, não deve interpretar alegoricamente, isto é, não deve considerar que o texto exprima simbólica ou metaforicamente algo diferente do que é enunciado. Por outro lado, não pode tomar todo e qualquer texto poético como fantástico – sob o risco de passar a compreender meras figuras de linguagem como representações fantásticas (FRANÇA, 2008, s/p).

Como já citado, Lovecraft defende que se uma obra fantástica possui uma explicação lógica para um acontecimento sobrenatural, mas, mesmo em momentos isolados, mantém uma ambientação que cause a sensação de medo no leitor, esses “toques atmosféricos” podem

preencher “todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Todorov, mais uma vez, opõe-se ao pensamento de Lovecraft. Para ele, “seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra” (TODOROV, 2007, p. 50). Dessa forma, a proposta de Todorov é a aceitação de subgêneros que vão surgir com a junção do fantástico com gêneros nos quais ele se avizinha: o maravilhoso e o estranho: “esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso e no estranho” (TODOROV, 2007, p. 50). Assim, os acontecimentos sobrenaturais que no final da história recebem uma “explicação racional” pertenceriam ao campo do “fantástico-estranho”, e as histórias que “se apresentam como fantásticas” e que no final o sobrenatural é aceito, estão inseridas no âmbito do “fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 2007, p. 51-58).

Para Ceserani, a definição de Todorov é proficiente, pois ela aborda três elementos de base e não dois. Dessa forma, ele é obrigado a:

introduzir, no lugar de conceito de 'ruptura' ou 'conflito', o conceito de 'ambiguidade', como característica essencial do texto, e de 'incerteza' ou 'hesitação' como experiência inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor (CESERANI, 2006, p. 55, grifos do autor).

Além dessa vantagem, Ceserani reconhece que a definição de Todorov “tem ao menos dois méritos: o da grande [...] clareza e o de ficar ao centro” (CESERANI, 2006, p. 48). Mesmo recebendo críticas por ser considerada “simples demais” ela consegue “manter, ainda hoje, uma notável utilidade hermenêutica” (CESERANI, 2006, p. 48).

### **O fantástico contemporâneo de Jean Paul Sartre**

Jean-Paul Sartre, em seu ensaio *Aminadab*, define o fantástico partindo de análises de obras de autores do século XX como Maurice Blanchot e Franz Kafka. Por meio das análises, Sartre encontra características semelhantes entre as obras dos autores citados, como “o mesmo estilo minucioso e cortês, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, [...] e as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam nada” (SARTRE, 2005, p. 136) Através dessas características, o autor elabora uma nova visão

do gênero fantástico, denominado por ele de fantástico contemporâneo, o qual seria um novo seguimento do fantástico tradicional.

Sartre afirma que se um acontecimento fantástico é inserido num mundo governado por leis naturais, esse acontecimento também se torna natural. Contudo se o leitor considerar esse acontecimento sobrenatural, então todo esse mundo torna-se fantástico. O mundo fantástico de Sartre não há delimitações. Dessa forma, tanto o leitor quanto as personagens vão aceitar o fantástico, pois "não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico" pois tudo torna-se natural (SARTRE, 2005, p. 136).

O fantástico contemporâneo difere da definição de Todorov por não haver uma acentuação da ambiguidade. Dessa forma, vemos uma proximidade desse tipo de fantástico com o gênero maravilhoso.<sup>3</sup> Entretanto, o mundo maravilhoso é habitado por seres imaginários, enquanto o fantástico de Sartre está ligado ao homem contemporâneo.

Conforme Márcio Sá, esse é um fator que desvencilha o maravilhoso do fantástico contemporâneo, pois este é habitado por "seres humanos e naturais". (SÁ, 2003, p. 55). Segundo Sartre, "o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar às explorações das realidades transcendentes, resignar-se transcrever a condição humana". (SARTRE, 2005, p. 138). Vai livrar-se também das convenções como fadas, duendes, gênios, pois essas convenções tornaram-se "inúteis" e "caducas". (SARTRE, 2005, p.138). O fantástico retorna ao homem, mas ao "homem-sociedade", ao "homem-natureza", que está engajado por inteiro com a realidade cotidiana. (SARTRE, 2005, p.138). Desse modo:

ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência. [...] nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p.137).

O fantástico contemporâneo está no absurdo. Não há florestas, nem castelos assombrados, apenas o homem em seu cotidiano sufocante. Está na infinita luta do homem pela sobrevivência, como o herói kafkiano preso em seu labirinto.

---

<sup>3</sup> De acordo com Todorov, o gênero maravilhoso está relacionado aos contos de fadas e histórias como “As mil e uma noites” nos quais os acontecimentos sobrenaturais são aceitos pelos personagens e pelo leitor sem nenhum questionamento (Cf. TODOROV, 2007, p. 60).

Por meio das análises das obras de Blanchot e Kafka, Sartre (2005) mostra que o mundo, em que estão inseridas as personagens, está às avessas. O mundo transforma-se em fantástico, e, assim os autores do gênero conseguem mostrar a realidade contemporânea, um mundo caótico. O leitor é inserido nesse mundo, envolve-se com a atmosfera absurda, simpatiza-se com ele tornando-o familiar. Blanchot é citado por Sartre e nos diz que o fantástico é a forma de mostrar a condição humana por meio do avesso do mundo. É a forma que os autores utilizam para mostrar a realidade através do absurdo.

Apoiado, ainda, por Blanchot, Sartre afirma que as características do homem kafkiano, um homem "perdido em labirintos de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada" (SARTRE, 2005, p. 141), tornaram-se o estereótipo do fantástico contemporâneo. "Por culpa de Blanchot, agora há um estereótipo do fantástico [...], assim como há um estereótipo dos castelos assombrados e dos monstros de maus-bofes" (SARTRE, 2005, p. 148). Dessa forma "o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi" (SARTRE, 2005, p.149).

### **O realismo mágico e o realismo maravilhoso**

De acordo com Ana Luiza Camarani, o realismo mágico contrapõe-se ao fantástico tradicional, pois ele caracteriza-se pela "compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural sem criar uma tensão ou questionamento" (CAMARANI, 2008, s/p). Por esta condição, o realismo mágico assemelha-se ao fantástico contemporâneo e distingue-se do fantástico definido por Todorov. Ao verificar essa distinção do fantástico tradicional, Camarani afirma que, desse modo, existem duas classes literárias diferentes, mesmo mostrando "o elemento sobrenatural ou insólito do real no universo da narrativa". (CAMARANI, 2008, s/p)

Conforme Irlemar Chiampi, entre os anos de 1940 e 1955, esse novo gênero surge como um fenômeno de renovação ficcional. Por meio da interpretação da crítica e pela decadência que o realismo passava, nasce o termo realismo mágico o qual mostrava a realidade sob uma nova visão, confrontando com o modelo envelhecido do realismo hispano-americano dos anos vinte e trinta. O gênero vai se intensificar mais tarde com o aparecimento

de romancistas como José Maria Aguedas, Jorge Luís Borges, Miguel Angel Astúrias, Juan Carlos Onetti, entre outros (CHIAMPI, 2012, p. 20).

Esses romancistas romperam, de certa forma, com o modo da organização narrativa "tradicional do discurso realista" e constituíram por meio de novas "soluções técnicas" uma nova "imagem plurivalente do real" (CHIAMPI, 2012, p. 20). Para Chiampi, os novos recursos formais estabelecem-se como:

a desintegração da lógica linear de consecução e consequência do relato através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica das personagens e atenuação do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora de ficção (CHIAMPI, 2012, p. 21).

Segundo Chiampi, a adoção do termo realismo mágico deu-se em 1925, através dos estudos de Franz Roth, teórico alemão, que o caracterizou como uma nova forma de expressão pós-expressionista visando atingir uma "significação universal", mas diferente do expressionismo alemão que se utilizava da abstração para representação de suas obras. O realismo mágico representava "as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam" (CHIAMPI, 2012, p. 21). Outro teórico, o italiano Massimo Bontempelli, nessa mesma época, falava do termo realismo mágico ou realismo místico. Semelhante a definição de Roth, Bontempelli buscar mostrar "outras dimensões para realidade" sem cair no abstrato (CHIAMPI, 2012, p. 22).

Para Chiampi, o termo foi introduzido na crítica do romance hispano-americano por Arturo Uslar Pietri, em seu trabalho *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948, e tinha como referência os contos venezuelanos dos anos trinta e quarenta. A incorporação do termo por Pietri teve alguns problemas metalinguísticos<sup>4</sup> que foram evitados por Angel Flores seis anos mais tarde, na conferência 'Realismo mágico na ficção hispano-americana', "que pôs definitivamente em moda a nova designação" (CHIAMPI, 2012, p. 24). Flores, a partir de percursos históricos da nova literatura, vai conceituar o realismo mágico como a

---

<sup>4</sup> Segundo Chiampi, dois aspectos são relevantes na crítica de Pietri: a realidade é considerada misteriosa, ou mágica e ao narrador cabe "adivinhá-la"; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe "negá-la". A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além do das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade). (CHIAMPI, 2012, p. 23, grifos do autor).

"naturalização do irreal", conciliando esse conceito às obras de autores europeus como Kafka e Proust e às obras de Borges e Mallea (CHIAMPI, 2012, p. 24). Nos meados da década de 1960, Luís Leal faz a inversão de percurso proposto por Flores "aproximando-se mais da fórmula 'sobrenaturalização do real'" que, apoiado por Franz Roth e na "proposta surrealista da ontologia da realidade", inclui a "típica literatura fantástica modernista no realismo mágico" contrariando as considerações de Flores sobre o gênero". (CHIAMPI, 2012, p. 26, grifo do autor).

Segundo Rodrigues, as "divergências" apontadas por Leal sobre o texto de Flores "mostram que o realismo mágico não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de misterioso (nos seres e nas coisas)" (RODRIGUES, 1988, p. 53).

Para Camarani, os termos realismo mágico e realismo maravilhoso têm sido usados, muitas vezes, como sinônimos, pois tomaram rumos paralelos no período de seu desenvolvimento. No percurso do termo realismo mágico desde Franz Roth até Luís Leal, o termo realismo maravilhoso também manteve sua trajetória paralelamente. Camarani mostra o percurso da fortuna crítica do realismo maravilhoso:

Em 1940, Pierre Mabilie, crítico de arte e teórico do surrealismo, publica seu livro intitulado *Le miroir du merveilleux*, no qual traça os caminhos do maravilhoso surrealista ao lado de textos da cultura antilhana (alguns traduzidos por Carpentier), com os quais teve contato ao se refugiar nas Antilhas durante a Segunda Guerra Mundial.[...] Em 1948 Alejo Carpentier lança o termo *real maravilloso*, no jornal *El Nacional* de Caracas; esse texto, reeditado no ano seguinte no México como prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, passa rapidamente a ser considerado como um manifesto programático de uma nova literatura latino-americana que desejava libertar-se da tutela europeia. Em 1956, na Sorbonne, o escritor francófono Jacques-Stephen Alexis, parcialmente inspirado no manifesto de Carpentier, apresenta os prolegômenos de uma estética do "*Réalisme merveilleux des Haïtiens*". [...] No decorrer dos anos 60, vários trabalhos escritos e orais abordam os autores latino-americanos da época sob a perspectiva do realismo mágico e/ou do realismo maravilhoso (CAMARANI, 2008, s/p).

A partir de 1940, o termo realismo maravilhoso começou a circular na esfera crítica da nova literatura e, como já foi demonstrado, o realismo mágico trilhou a mesma linha crítica. Irleamar Chiampi prefere usar o termo realismo maravilhoso, pois foi o mais utilizado na conceituação da crítica sobre as obras hispano-americanas. Camarani aponta que essa escolha

feita por Chimapi deve-se ao modo de como se deram as investigações da crítica. O realismo mágico está mais focado no campo cultural, enquanto o realismo maravilhoso está mais voltado ao âmbito literário<sup>5</sup>.

Para Goulart, a literatura permite, "através da fantasia", mascarar "as experiências que devem ser flagradas". Sendo assim, é por meio do fantástico que o autor vai mostrar a realidade. Através da representação da mímese é criado um mundo realista; dessa maneira, "uma obra realista é a recriação do real a obra fantástica será a re-realização da realidade", ou seja, o fantástico seria uma nova visão do real que se organiza pela construção da narrativa (GOULART, 1985, p. 12).

Essa intenção de "captar a realidade" pode gerar problemas em sua caracterização quanto a denominação de gêneros, mas a obra literária, por sua função de "recobrir poéticamente o real, o produto final desse recobrimento, será denominada de *fantástico*, *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso*", mas podem ocorrer diferenças entre os três termos que podem ser detectadas (Cf. GOULART, 1985, p. 13, grifos do autor).

Chiampi mostra que o fantástico<sup>6</sup> e o realismo maravilhoso compartilham dos mesmos discursos na construção de sua narrativa; os aspectos narrativos e culturais de ambos, como: "aparições, demônios, metamorfoses e desarranjos de casualidades, de tempo, e de espaço" são semelhantes (CHIAMPI, 2012, p. 53). Como já foi citado, o fantástico gera a incerteza em sua construção narrativa, a tensão provocada pela dúvida é a característica principal do gênero, segundo a perspectiva de Todorov. Para Chiampi, o realismo maravilhoso reside na anulação dessa dúvida:

Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, de medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de

---

<sup>5</sup> Para Chiampi, a preferência pelo termo "realismo maravilhoso" foi dado pela prática teórica de Carpentier e ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária, já que o termo "maravilhoso" já é consagrado pelos críticos literários em geral, e presta relação estrutural aos outros tipos de discursos (o fantástico, o realista) enquanto o termo mágico é tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a atitude do narrador), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 2012, p. 43).

<sup>6</sup> O fantástico no qual Chiampi mostra as distinções entre o realismo maravilhoso é o fantástico proposto por Todorov.

ser o "outro lado", o desconhecido para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres, ou eventos que no fantástico exigem projeção lúdicas de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério. [...] Não apelam, portanto, à atividade de deciframeto do leitor (CHIAMPI, 2012, p. 59).

Dessa forma, por meio da construção da narrativa, o real funde-se ao maravilhoso, criando, assim, um mundo sem questionamento, sem dúvida. O termo realismo maravilhoso soa de uma forma paradoxal. A relação entre o real (que nos remete à verossilhança) e o maravilhoso (que nos remete ao inverossímil) vai definir a narrativa de escritores como García Marquez, Juan Rulfo e Carpentier, pois são narrativas nas quais se instauram o real e o maravilhoso "sem criar tensão" (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 59). Essa contraposição ao mundo real cria um paradoxo que é capaz de nomear "aquilo que é e não é ao mesmo tempo pela construção linguística do texto" (SCHWARTZ, 1981, p. 56, grifos do autor.).

Em *Cem anos de solidão*, de García Márquez, por exemplo, o cigano Melquíades regressa da morte por não poder suportar a solidão; sua ressurreição não lhe causa nenhum espanto "porque nesse mundo de ficção, o espaço da vida e da morte são contíguos, sem causar nenhuma emoção nem nos personagens, nem no leitor" (RODRIGUES, 1988, p. 58).

### **O fantástico no Brasil**

Para Rodrigues, no Brasil a literatura fantástica não prosperou tanto quanto na América Hispânica onde surgiram nomes como Borges, Cortázar, Garcia Marquez, Vargas Llosa, entre outros. Autores que utilizaram de elementos fantásticos no Brasil foram poucos: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Lígia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e outros. Contudo, os autores que mais se destacaram no século XX foram Murilo Rubião e J. J. Veiga (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 64-65).

Nilto Maciel, em seu ensaio "A literatura fantástica no Brasil", traça um percurso histórico de autores que utilizaram de elementos fantásticos em suas literaturas. Segundo Maciel, o marco inicial da literatura fantástica no Brasil se deu no Romantismo com a obra de Álvares de Azevedo *Noite na taverna*. Para ele, no século XIX ainda não se falava em literatura fantástica no Brasil. Assim, a crítica utilizava termos diferentes, mas que se remetia

ao fantástico. Sobre a obra de Azevedo, Maciel cita a crítica de Silvio Romero na qual o crítico compara o autor aos escritores da literatura gótica:

Foi um melancólico, um imaginoso, um lírico, que enfraqueceu as energias da vontade e os impulsos fortes da vida no estudo, e enfermou o espírito com a leitura desordenada dos românticos à Heine, Byron, Shelley, Sand e Musset [...], em Noite na Taverna há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. (ROMERO *apud* MACIEL, 2002 s/p, grifos nossos).

Nessas palavras, Romero, além da comparação de Azevedo com autores fantásticos, utiliza os termos "extravagantes" e "afetações" os quais são compatíveis com as características fantásticas.

Segundo Maciel, alguns críticos revelam uma forte preferência de Machado de Assis pelo gênero fantástico, apesar dele não ser considerado um autor de literatura fantástica em sua época. Afrânio Coutinho, citado por Maciel, mostra que Machado faz alusão à Edgar Allan Poe e Prosper Mérimée na abertura de sua obra *Várias histórias* e que essa referência não foi por acaso, pois revela que o autor tinha gosto pela literatura fantástica. E isso, de certa forma, contribuiu para muitos textos machadianos que levam a alcunha de fantástico. Contos como "A igreja do diabo", "Chinela turca", "Sem olhos", entre outros, revelam uma tendência ao gênero fantástico.

Além desses autores, Maciel cita nomes como Inglês de Sousa e outros menos reconhecidos pela crítica, como Maurício Graco Cardoso e Emília de Freitas, cultores do gênero fantástico do século XIX.

No século XX, podemos citar nomes como Mário de Andrade com seu *Macunaíma* e Guimarães Rosa com *Grande Sertão Veredas* e *Sagarana*, como autores com tendências fantásticas. Segundo Maciel, alguns estudiosos de Guimarães Rosa situam suas obras ao gênero fantástico, como fazem José Hildebrando Dacanal, Temístocles Linhares e Maria Luísa do Amaral. "Dacanal tudo faz para aproximar o romance (*Grande sertão: veredas*) ao *Cem anos de solidão* de García Marques ou ao gênero realismo mágico" (MACIEL, 2002, s/p).

Rodrigues mostra que as obras hispano-americanas dividem-se em duas tendências espaciais. As obras de autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar estão inseridas no espaço urbano, enquanto as obras de Gabriel García Marques, Juan Rulfo e Alejo Carpentier

estão voltadas à tendência rural (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 64-65). Essa mesma observação pode ser encontrada nas obras de J. J. Veiga e Murilo Rubião, os quais são considerados pela crítica como autores do gênero fantástico e cujas obras têm uma proximidade às obras fantásticas hispano-americanas.

Na divisão feita por Rodrigues, as obras de J. J. Veiga encontram-se voltadas à tendência espacial rural. Para a autora, esse espaço "acaba por ser um espaço alegórico" pois a temática dos textos de Veiga "de caráter existencial parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos da ditadura e opressão" (RODRIGUES, 1988, p. 66). Para Rodrigues, as obras de Murilo Rubião tendenciam ao espaço urbano e poderiam ser situadas no gênero maravilhoso pelo seu caráter poético e inverossímil. Mas ao contrário dos contos de fadas nos quais os heróis têm pleno poderes, nos contos de Rubião "a magia se volta contra os mesmos, fazendo-os padecer na desilusão e solidão" (RODRIGUES, 1988, p. 66).

Para Schwartz, os heróis murilianos, algumas vezes, são tidos como "condenados", pois suas ações situam-se nas inutilidades das coisas. Muitas vezes, esses personagens são comparados ao herói da mitologia grega, Sísifo, pois "eles são vítimas de um eterno fazer desprovido de sentido" (SCHWARTZ, 1981, p. 9). Dessa forma, Schwartz afirma que a obra do autor está centralizada no fantástico proposto por Jean-Paul Sartre, o fantástico humano, pois a inutilidade dos atos das personagens, muitas vezes, remete-os à "condenação". Condenação essa que se formaliza "através do absurdo, que nasce como ruptura de todas as normas" (SCHWARTZ, 1981, p. 22). Essa ruptura de normas, que gera o absurdo, manifesta-se pela organização da linguagem, criando, assim, o efeito fantástico nos contos.

Camarani (2008) situa a obra de Rubião no realismo mágico e mostra que o escritor foi responsável pela introdução do gênero no Brasil, pois antes da publicação de seu livro *Ex-mágico* (1947), essa categoria literária era inédita no país. Apesar de seus estudos sobre a obra de Rubião voltarem-se ao realismo mágico, Camarani afirma que a crítica tem classificado a obra do autor de maneira bastante variada. Os seus contos podem ser inseridos nos gêneros fantástico, realismo mágico, realismo fantástico, realismo maravilhoso, entre outros.

Como vimos, a literatura fantástica está ligada a várias ramificações e em algumas partes do mundo, ela se caracterizou de diferentes formas por razões culturais e históricas. Essas transformações tentam, através dos tempos, situar o gênero em épocas, tendências e

regiões. Nesses caminhos evolutivos percebemos que a tradição e as novas mudanças servem para consolidar, cada vez mais, o gênero na visão da crítica.

### *NOTES ABOUT FANTASTIC GENRE IN LITERATURE*

***Abstract:** Aiming to show the development of the fantastic genre, this article describes a historical timeline, theoretical and critical of the fantastic genre in literature showing, in first, a panorama of the authors and works that have been consolidated as fantastic precursors in literature, and situate the main theories about the fantastic literature by authors such as Lovecraft, Todorov, Sartre, and others. Moreover, we will show how it developed the fantastic Spanish-American tendency referred critically as magical realism and marvelous realism. This tendency also was expressed in Brazil by authors such J. J. Veiga, Murilo Rubião and others.*

***Keywords:** Fantastic literature. Magical realism. Marvelous realism. Fantastic.*

#### **Referências:**

- CAMARANI, Maria Luiza Silva. Murilo Rubião e o Realismo Mágico. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências.** São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA\\_CAMARAN\\_Lpdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARAN_Lpdf). Acesso em: 27 de out. 2014.
- CESERANI, Remo. **O fantástico.** Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências.** São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO\\_FRANCA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf). Acesso em 26 de nov. 2014.
- GOULART, Audemaro Taranto. **As mágicas de um mago (O conto de Murilo Rubião).** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1984.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura.** Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MACIEL, Nilto. **Ensaio - Literatura Fantástica no Brasil** – Usina de Letras (site). 2002. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phpcod=1799&cat=Ensaio&vinda=S>. Acesso em: 20 de Nov. 2014.
- PAES, José Paulo. Prefácio. In: SILVA, Fernando Correa. **Maravilhas do conto fantástico.** São Paulo: Cultrix, 1958.

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

SÁ, Marcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. São Paulo, 2003.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como linguagem. In: **Situações  
I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião – A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

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

**Artigo recebido em abril de 2015.**

**Artigo aceito em maio de 2015.**