



O Fantástico

Maria João Simões (coord.)

O FANTÁSTICO

Textos de:

Roger Bozzetto

Arnaut Huftier

Cristina Robalo Cordeiro

Gianluca Miraglia

Maria João Albuquerque Simões



FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA – 2007

Ficha Técnica

TÍTULO: O FANTÁSTICO

EDIÇÃO: Centro de Literatura Portuguesa

IMPRESSO: Imprensa de Coimbra, Lda

DESIGN DA CAPA: Paulo Patrão

© 2007 Centro de Literatura Portuguesa

Depósito Legal: 268745/07

ISBN: 978-972-9126-17-8

A presente publicação insere-se no subprojecto de investigação “Poéticas na Literatura Portuguesa” (Coord. Prof.ª Doutora Marta Anacleto) do Centro de Literatura Portuguesa, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III.

NOTA PRÉVIA

Os textos reunidos neste volume surgem como resultado do *workshop* subordinado ao título *O Fantástico*, inserido nas actividades realizadas pelo Centro de Literatura Portuguesa, em Outubro de 2005. Na sequência do anterior volume sobre *O Grotesco*, também este se insere no projecto de investigação “Poéticas na Literatura portuguesa”, inicialmente coordenado por José Oliveira Barata, e actualmente sob a direcção de Marta Teixeira Anacleto.

O Fantástico tem dado origem a intensos debates entre os críticos e teóricos dos diversos domínios artísticos, dos quais emergem opiniões diversas e contraditórias no que diz respeito à perspectivação ontológica deste elemento estético, sendo, porém, sempre reconhecidos o seu poder criativo e a sua capacidade subversiva na representação artística em geral.

A presença, no Centro de Literatura Portuguesa, de Roger Bozzetto, estudioso do fantástico desde há largos anos, permitiu desencadear uma alargada reflexão sobre esta categoria estética que extravasa o âmbito estritamente literário. Na verdade, o fantástico emerge em múltiplos domínios artísticos, ganhando hoje uma grande projecção no cinema, na banda desenhada e na ciberliteratura. Porém, mesmo no âmbito especificamente literário, as perspectivas de abordagem do fantástico são muito diferentes — tanto mais que novas práticas artísticas vêm muitas vezes pôr em causa anteriores destrinças e conceptualizações. É neste sentido que se compreende a variedade de ângulos de perspectivação configurados nos textos de Roger Bozzetto, Arnaut Huftier, Cristina Robalo Cordeiro, Gianluca Miraglia e Maria João Simões, que trazem novos contributos para a discussão do conceito pela análise

histórica da questão genológica, pela observação do sentimento e dos 'efeitos' do fantástico, pelo estudo da sua ligação a determinados géneros, pela pesquisa das diferenças que apresenta, ou ainda pelo levantamento das dificuldades da sua inserção categorial.

Considerado por alguns críticos como tendo uma dimensão de tal modo englobante que alberga subgéneros, considerado por outros como um tipo de texto específico inserível em designações de âmbito mais vasto, o fantástico apresenta ainda aceções variadas nas diferentes línguas resultantes de tradições culturais e de fortunas críticas também elas diferentes. Eis porque pareceu importante permitir um acesso fácil ao leitor português do texto "Fantastique, Fantastic, Fantastische, Fantástica, Fantástico... Derivas ocidentais de uma palavra" de Arnaut Huftier, que traça uma panorâmica da fortuna crítica do termo na Europa. O autor prontamente concordou com a possibilidade de viabilizar uma tradução do seu texto — que lida, precisamente, com os problemas da tradução do termo *fantástico* e dos termos que lhe são próximos e das suas implicações epistemológicas.

Surge, pois, com este volume, mais uma contribuição para o estudo de noções e categorias estéticas trabalhadas no âmbito das linhas de estudo do Centro de Literatura Portuguesa, prosseguindo o diálogo entre investigadores e críticos que se interessem por estas questões literárias.

Maria João Simões

REFLEXIONS SUR LE STATUT DES TEXTES A EFFETS DE FANTASTIQUE

ROGER BOZZETTO

Université de Provence

Vous remarquerez que le titre de mon exposé ne fait pas mention de textes fantastiques, mais de "textes à effets de fantastique". Car la question se pose du genre comme objet transhistorique, qui couvrirait cependant de son nom une multitude hétérogène de textes venant d'époques et de cultures différentes, provoquant des effets eux aussi différents.

Commençons par poser les jalons d'une hypothèse: les textes sont des objets concrets, qui existent matériellement, comme des objets du monde, au même titre que les tables, ou les automobiles. Par contre les genres sont des constructions abstraites des outils culturels dont on se sert pour classer les textes en fonction de diverses visées, et dont on verra le mode d'élaboration à partir de l'exemple de la construction du genre fantastique. Les genres sont à peu près dans le même cas que les nombres imaginaires en mathématique, qui servent, sans avoir d'existence réelle mais permettent de résoudre certaines équations. On considérera néanmoins que le passage par la classe des genres est utile pour mieux comprendre les textes et pour réfléchir sur la littérature. Ils permettent ou imposent des mises en séries de récits ou de pièces de théâtre ou de poèmes que souvent rien en soi ne permettrait de rassembler. Cette mise en série permet de faire ressortir à ces textes rapprochés ainsi, une visée commune, qui signale peut-être la présence d'un "impensé" qui en est peut-être le centre ou le moteur.

Or "le fantastique" en tant que genre est une invention historique, une création de la critique à l'époque romantique. On verra quelle est son l'origine, ainsi que les modalités de sa conception, au XIX^{ème} siècle.

Ce "genre" partage le sort commun de tous les genres littéraires qui ne relèvent pas d'une structure explicitement formelle. On peut en effet décider qu'il existe un type de genre aux aspects formels: le genre du distique, ou des diverses variantes du sonnet, et cela sans difficultés puisque dans les deux cas cités les critères sont objectifs: deux vers rimés, ou 14 vers avec des rimes aux variations codées. Il n'en va pas de même lorsque des valeurs sémantiques entrent dans le cadre de la définition du genre comme on le voit avec le roman, la nouvelle, la tragédie. C'est parce qu'on ne peut à la fois définir un genre de manière fixe, et en marquer l'évolution que l'on est souvent obligé de qualifier, par des adjectifs, le genre en question afin d'aboutir à une plus grande précision. On dira par exemple "roman réaliste", "nouvelle de science-fiction" ou "tragédie moderne". Mais même dans ce cas, on signale mais on ne définit pas explicitement.

Je pense avoir balisé les territoires sur lesquels nous pouvons maintenant porter notre attention, à savoir: comment naissent les genres, qu'est-ce qui les maintient en vie et les fait évoluer.

La notion de genre comme enjeu de pratiques culturelles

En fait il n'existe pas un genre en soi, préalable, d'où découleraient les textes. Le genre n'est pas l'équivalent d'une idée platonicienne qui préexisterait aux objets/textes, ce n'est pas une forme a priori comme un noumène, antérieur aux ouvrages qui seraient des phénomènes. Et donc la connaissance des genres ne relève pas d'un effet de miroir entre l'idée de genre et la chose ouvrage, mais bien d'une interaction souvent aléatoire et incongrue entre des textes soumis à de nombreuses contraintes relevant des réalités pratiques et des acteurs sociaux. La question de savoir si c'est ensuite le "genre" qui définit les textes ou les textes qui définissent le genre est difficile à décider. Le "genre" en effet n'est pas constitué

de textes totalement homogènes, et ces textes sont eux-mêmes toujours situés dans l'espace littéraire de l'époque où le genre se crée.

Donc, les textes sont premiers, la critique vient ensuite, et elle pose la question des genres, comme des outils. Aristote avec sa *Poétique* écrit après Homère et les tragiques grecs, et il s'appuie sur la connaissance qu'il en a. Mais les critiques ne sont pas les seuls à se trouver confrontés aux textes. Les lecteurs et les libraires (au moins de nos jours) ont aussi leur mot à dire. Il n'est que de voir comment les libraires français mettent dans le même coin sous le label "fantastique" les textes d'horreur, de fantastique, d'heroic fantasy ou de science-fiction. Cette hétéro-généité ne les gêne pas, les lecteurs s'y retrouvent par instinct, même si cela peut heurter les convictions des critiques. La perception d'un genre est donc le résultat d'habitudes, de choix en librairie, de pratiques textuelles par des auteurs, et des hasards de l'édition, comme des horizons d'attente qui en définiront les modalités de réception¹. Ajoutons que le même vocable "fantastique" selon qu'il est employé par un critique français ou un étasunien, renvoie à des territoires littéraires différents. Que le terme "fantastique" n'existe pas en Chinois, qu'on a du mal à traduire le syntagme "science-fiction" en arabe etc. C'est bien une preuve supplémentaire qui permet de penser que les genres ne sont pas premiers. Les anglo-saxons — surtout depuis la traduction en anglais de l'ouvrage de Todorov

¹ C'est pourquoi la notion de "genre" en général et du fantastique en particulier pose question car malgré l'absence de définition nous possédons culturellement des moyens de reconnaître parmi la masse des textes littéraires ceux que nous appréhendons comme produisant divers effets de fantastique. Effets qu'il s'agira de spécifier et qui varient selon qu'on se référera à des textes romantiques, réalistes, surréalistes, etc. Ce qu'on nomme "le fantastique" semble alors se définir de lui même. Or il se constitue historiquement même si ce qui constitue le genre varie selon les textes et les divers points de vue. Mais nous savons culturellement saisir les ressemblances entre les textes posés comme fantastiques car nous savons identifier les différents effets qu'il produit ainsi que les thèmes qui les sous-tendent et qui forment une totalité. C'est pourquoi nous pouvons faire coïncider notre approche subjective du genre et comprendre ce que disent les autres par "fantastique" quand ils pointent les mêmes effets.

qui a eu un grand succès dans les années 1970-80 — considèrent que la "fantasy" est première, et qu'elle englobe aussi bien la SF que l'horreur ou le merveilleux. Pour eux le "fantastique" des Français, todorovien, ne renvoie qu'à un "fantastique restreint" proche de leur "uncanny".

Les genres sont donc des produits socio-symboliques qui se sont construits en même temps que l'ensemble des savoirs qui les classent et les constituent. Cependant, fait curieux, à partir du moment où on a placé des textes sous le "label" d'un genre, ces textes seront perçus comme appartenant à ce genre. Et ce qui n'avait aucune existence concrète (le genre) devient une réalité effective. Et alors on peut l'analyser car il opère alors dans le champ littéraire, sur les textes présents, sur les textes à venir, et même sur les textes du passé, — comme le montre Borges avec l'exemple des précurseurs de Kafka. Je vais illustrer ces affirmations en me référant, pour les rappeler, aux conditions d'invention de quelques genres, en m'appuyant d'abord sur les péripéties présentes à l'origine du "genre fantastique" tel qu'on peut la reconstruire, même si c'est au risque de l'anachronisme, puis en m'intéressant très brièvement à la "naissance" du "real maravilloso" et à celle du surréalisme, pour illustrer mon propos.

Prolégomènes à la naissance d'un genre

La naissance d'un genre est sujette à de nombreux aléas, il n'y a aucune règle d'émergence, et donc toute reconstruction de cette émergence d'un "genre" est anachronique. Les circonstances font qu'il se trouve une convergence entre un état de la société et de la littérature, et/ou des auteurs qui en général se rassemblent presque par hasard (maison d'édition commune comme pour le Nouveau Roman par exemple) et une attente latente mais indécise du public, qui attend de rencontrer autre chose que ce qu'il lit. C'est vague.

Avant d'être un genre, et avant même qu'il y ait des textes réputés fantastiques, il a existé et existe toujours un "sentiment" de fantastique, qui est lié à l'angoisse, la terreur ou la peur que l'on peut ressentir dans certaines circonstances: s'éveiller dans une chambre inconnue, dans le noir et avoir oublié qu'on n'est

plus chez soi, se heurter à demi endormi aux meubles, etc. Mais ce sont les auteurs qui en parlent le mieux. Ce "sentiment de fantastique" Julio Cortazar le décrit très justement.

Je ne pars d'aucune conception intellectuelle, je pars de ce que j'appellerais plutôt un "sentiment face à la réalité"². Il ajoute "Cette diversité des irruptions du fantastique est inépuisable... Cela consiste essentiellement en une expérience, où les choses et les êtres changent en un instant de signe, de situation dans l'espace de la réalité rationnelle."³

Mais ce "sentiment" peut résulter aussi devant une réalité intellectuelle insoutenable, celle de se trouver devant une impossibilité de penser ce qui est pourtant devant vos yeux. L'exemple le plus parlant remonte à l'antiquité grecque, où les mathématiciens se trouvaient devant une aporie. Ils savaient figurer la diagonale d'un carré d'une unité de côté mais étaient dans l'incapacité d'en rendre compte au plan du calcul, pour la raison qu'ils ne connaissaient pas les nombres irrationnels comme racine de deux. Ils se trouvaient devant un fait qui échappait à la langue, un hors langage, un alogon. Dans un cas curieusement semblable le héros de Maupassant se trouvera devant un être impossible à cerner ou à penser, le "horla" un autre "hors langage". Mais si le développement des mathématiques a rendu caduque cette sorte d'alogon, en l'intégrant dans le champ des mathématiques, cette situation *d'impensable et pourtant là* a été rencontrée plus tard en littérature, et a permis de créer un effet de fantastique particulier, l'effet d'ambiguïté, analysé par Todorov. Cependant la création du fantastique en tant que genre ne dérive pas directement de l'alogon antique, et elle prend naissance en littérature au début du XIX^{ème} siècle.

Historique de la naissance du prétendu genre fantastique

Ce ne peut être là qu'une reconstruction anachronique, bien entendu. Cela commence au XVII^{ème} en France avec la querelle des anciens et de modernes à propos de l'usage du

² Julio Cortazar *Entretiens avec Omar Preg*. Folio, p. 72.

³ Cortazar "L'état actuel de la fiction en Amérique Latine", in *La Isla Final* Alazraki (ed) Madrid, 1983.

merveilleux chrétien dans les tragédies, se continue au XVIII^{ème} avec les traductions françaises des *Mille et une nuits* (1710) et la mode des contes de fées après le recueil de Perrault. Vient ensuite la vogue des romans gothiques anglais, sensibles à un retour de passion pour l'architecture médiévale en Grande Bretagne ainsi qu'à l'espace onirique par Walpole (1764), qui plaide pour une hybridation du merveilleux des "romances" et du réalisme des "novel". Plus tard, Walter Scott réfléchit sur les diverses sortes de merveilleux à propos de *Frankenstein* (1818). Il subdivisait déjà comme Todorov, le domaine du merveilleux en différentes parcelles. Il distinguait aussi le merveilleux des contenus naïfs et les effets de merveilleux littéraire produits par la textualité — ce qu'il nommera le "fabulous". En 1823, il se procure des œuvres d'Hoffmann.

Hoffmann est édité en France en 1829, et sa traduction est préfacée par Scott. Celui-ci se trouve alors malgré lui, comme on va le montrer, et par une "ironie du sort", responsable de la création d'un "genre" qu'il aurait voulu exclure de la littérature. Cependant c'est grâce à cette "préface" anti-hoffmannienne qu'un domaine littéraire nouveau alors défini comme "fantastique" voit le jour, au prix d'une double trahison.

On connaît l'expression italienne "traduttore traditore", elle est en général péjorative, ici il s'agit d'une "belle infidèle", d'une *double trahison créatrice*. Cette trahison se double d'une polémique à propos des textes d'Hoffmann, et donc donne une consistance à la notion de genre fantastique.

La trahison porte d'abord sur le titre du recueil d'Hoffmann. Ce titre allemand est "*Phantasiestücke im Callot's Manier*".

Il est traduit par *Contes fantastiques*. Traduire Phantasiestücke par "fantastique" fait ainsi passer des "morceaux de fantaisie", en général musicale, pour un "genre".

A cela s'ajoute la préface de Walter Scott traduite par Dufauconpret⁴. Pour Scott il s'agit de signaler qu'il existe

⁴ Traduit sous le titre "Du merveilleux dans le roman" in *Le miroir de tante Marguerite*, 1829, repris pour la seconde moitié comme préface aux œuvres de Hoffmann par Loeve-Weimars.

diverses manières d'utiliser, pour un écrivain, le merveilleux et le surnaturel, ce qu'il aborde sous l'angle du "savoir faire". Il va examiner les diverses manières par lesquelles le merveilleux et le surnaturel peuvent être utilisés dans les fictions narratives. Après un historique assez rapide il en vient à l'époque contemporaine et il va opposer, sans citer explicitement Coleridge, les écrivains qui avec de l'*imagination* (faculté inventive) proposent des textes contenant une dose homéopathique de Surnaturel, à ceux qui se laissent aller à la "folle du logis" à leur "*fancy*" (il n'y a pas de terme français pour marquer comme en anglais l'opposition entre *imagination de bonne* ou de *basse qualité*). En d'autres termes Scott prône un usage modéré et "de bon goût" du merveilleux — le sien — quitte à le faire intervenir dans des contextes réalistes, ouvrant la voie à une légère touche fantastique romantique. Une hybridation bien tempérée, le surnaturel ou le merveilleux inclus jouant le rôle de simple piment⁵. A ces textes modérés il oppose ceux d'écrivains comme Hoffmann qui se laissent aller à des "extravagances". Leurs textes relèvent d'hybridations monstrueuses, mal conçues. Scott prend Hoffmann comme exemple et comme cible, car il incarne ceux qui illustrent ce qui peut être nommé *la manière fantastique* (FANTASTIC Mode of writing).

Autre trahison. Normalement on traduit *mode* par *manière*, mais le traducteur français traduit "FANTASTIC Mode" par "GENRE FANTASTIQUE". De plus, Scott avait noté le mot "fantastic" en majuscules, et lui donnait comme acception les termes suivants: "sauvage et sans bornes, imagination irrégulière, choquante sans scrupules". Ce qui selon lui illustre des récits où "Des transformations soudaines sont amenées de la façon la plus incongrue et par des moyens les moins adéquats". Il en rajoute sur "leur absurdité" et le fait que

⁵ Walter Scott reprenait là les reproches que Ludwig Boerne avait le premier avancé contre Hoffmann, dans le compte rendu des "Frères Sérapion", "Die Serapions-Brüder" Gesammelte Erzählungen und Märchen. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann. Erster und Zweiter Band, Berlin, 1819 et dans "Humorpathologie" à propos de la critique du *Chat Murr* (1820).

le lecteur est confronté à la bizarrerie de l'auteur, qui ne recherche que la surprise. Ce qui oppose à "notre bon goût anglais", les "fantastiques extravagances" d'Hoffmann, la "bonne" hybridation à la "stérile".

En fait, Scott décrit comme absurde ce type particulier d'effets qui apparaissent dans les textes d'Hoffmann.

Mais ces mêmes effets seront perçus par Jean Jacques Ampère comme les marques originales d'un genre neuf. Ampère soutiendra que ce que décrit Scott caractérise en réalité non pas une *folie* mais l'*originalité* d'Hoffmann et, comme la traduction de Scott le propose, il soutient que cela instaure un nouveau genre, le "genre fantastique".

Ce nouveau venu dans le champ critique va envahir, par effet de mode, le champ de l'édition et tout va devenir "fantastique" pendant quelques années, entraînant des parodies de textes comme ceux de Gautier *Onophrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*. La mode passe et il ne demeure que des textes qui ont en effet comme Hoffmann des rapports nouveaux avec l'inimaginable, le grotesque, et produisent certains effets que l'on continuera, pour eux seuls, de définir comme "fantastiques"⁶.

En 1830 Nodier tente de mettre de l'ordre et de sortir de la polémique et donnant une lecture plus anthropologique de la naissance de cette littérature nouvelle, dans un article intitulé *Du fantastique en littérature*.

Il s'agit, là aussi, de ne pas se tromper sur l'acception du vocable "fantastique". Il a pour Nodier d'abord le sens qui se trouve dans l'*Encyclopédie* — le *Grand Robert* date son apparition dans la langue de 1738 — et ce vocable a alors une extension très grande, comme en anglais. Mais Nodier, sans l'explicitier vraiment, hybride plusieurs acceptions: celles qui confondent le "fantastique" avec "le merveilleux" comme le fait à

⁶ Petite parenthèse: les critiques français, par la suite, que ce soit Castex, Caillois ou Todorov ont donné du genre fantastique des descriptions aseptisées, où il n'est plus question de grotesque ou de satire ou de caricatural, mais d'une simple ambiguïté, comme effet unique et recherché par les auteurs. Ce qui demeure très discutable. Car on peut soutenir que l'horreur, la terreur ou la sidération sont aussi, sans ambiguïté, des effets de fantastique.

sa manière Scott, et celle qui rend compte de la notion de trouble et de mystère lié à l'indicible, notions qui se trouvent à la fois chez Scott et dans le texte d'Ampère.

En fait Nodier est parfaitement à même de distinguer le merveilleux de ce qui ne l'est pas... Cependant il laisse planer dans son texte quelques ambiguïtés, sans doute parce que la différenciation entre l'adjectif et le substantif "fantastique" n'avait pas encore produit tous ses effets. Dans ses *Mélanges de littérature et de critique* (Renduel, Tome, II 1820), il proposait déjà pourtant, lors d'un compte rendu d'une réédition de *De l'Allemagne* et à propos de la *Lénore* de Godfried Burger et de *La fiancée de Corinthe* de Goethe, de "l'horrible merveilleux de la situation" ajoutant que voilà:

Un mélange si confus d'impressions qu'on ne peut le comparer qu'à ces songes extravagants où l'âme pressée de sensations également vives qui ne cessent de se succéder et de se confondre, doute si elle éprouve de l'horreur ou du plaisir (p. 351).

Nodier n'utilise pas ici, dans ce texte de 1820, le terme de "fantastique", mais la description des effets qu'il donne ici est parfaitement reconnaissable.

En fait son essai *Du fantastique en littérature* est une tentative de penser la nouveauté qui résulte d'une situation de crise de l'imaginaire et de la société elle-même tout en se situant par rapport à Scott et aux querelles sur le sujet en rapprochant la littérature qu'il dit "moderne" des rêves et des cauchemars les rêves et les cauchemars sociaux. Plus tard il reviendra sur le sujet.

C'est par là, comme le pressent encore Nodier, que les immersions nocturnes dans ces univers du songe sont à la base de tous les mythes, de toutes les religions et de la poésie "naturelle" comme des inventions fabuleuses: ainsi y retrouve-t-il aussi bien le loup garou ou les "idoles de Chine" qui sont issues de ces "hideuses visites du cauchemar".

Si vous convenez que l'histoire de la sorcellerie est là dedans, vous n'êtes pas loin de penser avec moi que celle des religions y est aussi.

Mais aussi les images les plus hautes de la spiritualité :

Le pasteur des solitudes [...] a remarqué en lui deux existences diverses dont l'une s'écoule en faits matériels, sans poésie ni grandeur; dont l'autre est emportée hors du monde positif dans des extases sublimes⁷.

Castex intitulant un chapitre de sa thèse "Nodier et ses rêves" avait signalé l'importance de la trame onirique pour notre auteur⁸. Mais il avait peu insisté sur une autre caractéristique: le lien qu'établit Nodier entre les rêves et les constructions mythiques. Nodier s'est intéressé à tous les phénomènes touchant au rêve et au sommeil, non seulement comme écrivain trouvant là matière à fiction, mais en explorateur d'un domaine neuf de la vie psychique⁹. En cela il rejoignait les grandes interrogations de l'époque romantique, et en particulier celles des écrivains allemands comme Jean Paul Richter et Novalis. Plus obscurément, il se retrouvait sur les traces du premier auteur moderne qui ait noté ses rêves, et qui appartenait comme Cazotte à la génération qui précédait celle des romantiques, à savoir Emmanuel Swedenborg, pour qui le statut des images oniriques demeurerait ambigu: était-ce un message venu d'ailleurs ou une production du dormeur? Notons que Nodier non plus ne tranche pas explicitement la question.

Un recueil de contes est toujours le symptôme [...] d'un grand malaise social. C'est le fait extérieur qui caractérise une époque funeste où tout le monde a besoin de se distraire mais où personne n'a le temps de s'appliquer.¹⁰

Nodier articule les effets des textes fantastiques aux hybridations non plus simplement au merveilleux ancien, mais "aux rêves et aux cauchemars", ce qui lui permet, par une

⁷ Charles NODIER, *Op. cit.* p. 19 et 22.

⁸ Pierre Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951. rééd. 1967. p. 121-167.

⁹ Charles NODIER, "Du fantastique en Littérature", *Revue de Paris*, 1830.

¹⁰ *Le Charivari*, 26-II-1833.

métaphore implicite de rattacher à la fonction onirique et à ses libres hybridations les inventions que sont les religions, les mythologies et les cauchemars. La nouvelle littérature, pour laquelle il propose le nom ambigu de "fantastique", est donc censée permettre aux artistes de se retrouver dans les fontaines jaillissantes du rêve et des anciennes sources des mythes afin de retrouver pour son époque qu'il dit "funeste" une sorte de rédemption, et mille questionnements. On peut donc souligner que la création onirique aussi est le résultat d'une hybridation. Parfois de type palimpseste lorsque les figures font intervenir des déplacements temporels, parfois de type mosaïque, marqueterie ou puzzle lorsque les déplacements sont spatiaux. En général les deux sont mêlés. Cette forme de travail de l'imaginaire est développée depuis longtemps dans les mythes comme le suppose Nodier comme sur le lien entre les rêves et les mythes. C'est par là, comme le pressent encore Nodier, que les immersions nocturnes dans ces univers du songe sont à la base de tous les mythes, de toutes les religions et de la poésie "naturelle" comme des inventions fabuleuses.

Donc pour expliquer la naissance du fantastique en tant que genre la critique se trouve confrontée à une série d'événements, de textes, de rencontres, de traductions traîtresses mais créatrices, de la polémique et, ajoutons-le, le développement de la presse qui suscite un appel pour des nouvelles, que les textes à effets de fantastique vont combler. Et ainsi des textes romantiques à effets de fantastique comme ceux de Gautier (pensons à "La morte amoureuse") on passera aux textes à effets de terreur comme celui de Maupassant "le Horla 2"¹¹ pour les textes à effets de sidération, on pensera à "Ligeia" de Poe. Les effets d'ambiguïté à la Todorov renvoient à un impossible à penser, les effets d'horreur sont du domaine de l'excès¹².

Bien plus que des seules apparitions de ses objets effrayants, le fantastique terrifiant joue sur la mise en scène du pouvoir de son langage et de ses représentations.

¹¹ Pour saisir le passage des textes à effets d'ambiguïté à ceux d'horreur il suffit de comparer les deux versions du Horla.

¹² Denis Mellier *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Champion, 1999.

Il ne s'agit pas là d'une évolution chronologique: on continue d'écrire des textes à effets d'ambiguïté chez Maupassant comme chez Buzzati, des effets de terreur chez Stephen King, sans parler d'un fantastique surréaliste chez Mandiargues. Pour évoluer, les textes qui tendent à produire des effets de fantastique doivent intégrer des thèmes, des styles, des effets provenant d'autres textes non fantastiques comme déjà le grotesque et le caricatural chez Hoffmann, le comique et l'absurde chez Kafka, les vertiges métaphysiques chez Borges, etc... La référence à Borges va nous permettre une transition géographique vers une création plus récente, le "genre" du "real maravilloso".

Le real Maravilloso

Les genres sont plus marqués au XIX^{ème} que de nos jours, et ils fonctionnent comme des formes normatives. A moins que nous manquions du recul nécessaire pour saisir nos propres normes de fonctionnement. Cependant on peut considérer deux faits concernant les facteurs présents à la naissance du "real maravilloso".

D'une part les littératures européennes du XIX^{ème} siècle avaient été reçues en Amérique latine comme des modèles offrant des stratégies narratives indépassables, qui rendaient compte de toute réalité, quelle qu'elle soit. Cette admiration a duré jusqu'aux années 1940. En témoignage à sa façon la devise du drapeau brésilien "Ordre et progrès" issue d'Auguste Comte.

D'autre part certains écrivains des Caraïbes comme Alejo Carpentier, sont venus en France à un moment crucial. Celui où ces formes anciennes étaient, en Europe même, et en France, attaquées par les mouvements comme Dada et le surréalisme, au nom de la libre expression, non plus de l'ordre, mais des forces de l'inconscient. Or la guerre de 1939-45 a poussé de nombreux surréalistes français et André Breton en particulier à venir en Amérique. Breton, à la fin de la guerre, a visité les Antilles. Il a cru y voir des poètes et des écrivains "surréalistes par naissance" et non par culture comme eux mêmes. Cependant la rencontre entre l'Europe et les Caraïbes n'a pas évolué comme le pensaient les surréalistes. Carpentier, puis les écrivains haïtiens comme Depestre ont pris conscience que ni les formes héritées du XIX^{ème},

ni les nouvelles normes proposées par les surréalistes ne leur convenaient pour exprimer leur présence au monde culturel. Ils ont inventé ce qu'ils ont nommé pour Carpentier le "real maravilloso" et pour Depestre, le "réel merveilleux". Ils se sont rendu compte que ce qu'ils avaient pris pour une tradition occidentale esthétiquement fondée n'était qu'un académisme colonial dont ils se débarrassaient allègrement. L'émergence d'une voie propre allait encourager une littérature des Caraïbes, aussi bien des pays hispaniques comme Cuba ou la Colombie de Garcia Marquez ou le Mexique de Rulfo que des pays francophones comme Haïti ou les îles de la Martinique et de la Guadeloupe et bientôt encore le Brésil et sans doute encore l'Angola.

Le point commun à ces textes et à ces auteurs est une hybridation constante où la réalité matérielle des objets, des décors, des personnages s'impose jusqu'à un certain moment où une présence de la surnature intervient, réellement ou métaphoriquement. Elle est présentée comme faisant partie intégrante de la réalité. Le texte prend des allures lyriques, poétiques, et où les affirmations les plus invraisemblables d'un point de vue européen sont présentées comme normales sans que cela choque les personnages ou le lecteur. Aucun des "effets de fantastique" n'est produit, et on est tout aussi loin du merveilleux cliché des contes occidentaux. Il s'agit d'une hybridation originale. Voir Marquez *Cent ans de solitude* ou *Ochios de perro azul*; voir Depestre *Adriana de tous les saints*; *Halleluia pour une femme jardin*.

Comme pour la naissance du genre fantastique nous avons ici la rencontre entre un moment historique (la décolonisation des esprits) une revendication d'authenticité, et l'utilisation d'une rhétorique empruntée aux surréalistes et retournée contre eux, par des écrivains que le monde nouveau que la décolonisation faisait naître inspirait. Ils retrouvaient, sans le cadre colonial, le contact avec une certaine forme d'authenticité follement célébrée dans ces textes, et dont la nouveauté et la beauté ont ensuite conquis l'Occident sans que celui-ci puisse l'imiter.

Le cas du surréalisme

Le surréalisme a d'abord été un mouvement anti-littéraire, anti-artistique et anti-bourgeois, influencé par Dada, qui était

né durant la première guerre mondiale en Suisse, guerre dont il tentait de mimer l'absurdité. A la fin de cette guerre, Dada, puis le surréalisme se sont répandus ensuite en Europe: on connaît des surréalistes Belges comme Magritte, ou des surréalistes tchèques.

Ce mouvement, qui n'a jamais prétendu être un "genre" a procédé par moyens nouveaux alors: des expositions de peintures, véritables happenings, des séances de sommeils, des cadavres exquis, des attaques personnelles, etc. Mais le principe majeur était que seule l'abolition de la censure interne, et des références à la culture officielle pouvait permettre l'accès aux sources inconscientes mais vigilantes de la créativité.

Il s'est structuré autour d'un pape, André Breton qui a publié les *Manifestes du surréalisme* (1926).

De nombreux textes aussi bien théoriques que poétiques s'y sont référés. Et autour de Breton un nombre important, mais de passage, s'est amalgamé: chaque auteur ou peintre étant exclus au bout d'un certain temps pour des raisons chaque fois diverses. Au prétexte de choix politiques, de choix esthétiques, ou par l'humeur de Breton, etc... En fait les surréalistes vivaient sur le paradoxe de vouloir vivre en publiant des textes littéraires qui dénigraient la littérature. Pourtant ils publiaient et vivaient de la vente de tableaux, de la vente de leurs manuscrits à des collectionneurs, etc.

Leur ambition de "changer la vie" a dû se confronter avec la nécessité de survivre. Breton cependant, Eluard, ou Aragon étaient de véritables écrivains. Dali, Ernst, Tanguy des peintres inspirés. Il y a eu aussi des musiciens, des cinéastes (Buñuel).

Trois naissances de genre ou de mouvement, trois stratégies différentes. Deux sur les trois font appel à la notion de genre, le surréalisme s'en passe.

Que conclure sinon que l'essentiel n'est pas de classer les textes dans des genres comme des chaussettes dans un tiroir de commode. L'essentiel est de lire les textes, de saisir comment ils produisent les effets que l'on attend — notre horizon d'attente devant un texte— tout en étant attentifs à des effets inattendus (qui sont peut-être les plus susceptibles de fournir du plaisir à la lecture).

Pour en revenir aux textes à effets de fantastique, l'essentiel me semble être de reconnaître les divers effets de fantastiques qu'ils produisent selon les époques. Les textes *romantiques* de Gautier mettent en scène des situations ambiguës où la solution vraisemblable est fournie par le rêve, dont il demeure une trace au réveil du rêveur. Le conflit entre nature et surnature est résolu dans l'espace onirique: pensons à *Le pied de Momi* ou à *Arria Marcella*.

Les textes *réalistes* de Maupassant produisent de l'horreur comme on le voit dans *le Horla* ou dans *Sur l'eau*.

Les textes *surréalistes* de Pieyre de Mandiargues produisent des malaises comme on le voit dans *Le passage Pommeraye* ou *Clorinde*.

Il en va de même des textes d'un même auteur: les nouvelles de Stephen King peuvent produire des effets d'horreur, de terreur, ou d'ambiguïté. Il n'est que de se reporter à ses productions.

Dans tous les cas, je pense qu'affrontés à de l'impossible à dire, les auteurs imaginent de figurer. Ils mettent en scène des scénarios où ils vont au-delà de ce qu'ils savent ou pensent, pour laisser un cours plus libre à ce qu'ils *ressentent* et qui ainsi peut, à chaque époque, par des moyens différents prendre corps et être partagé (ou non) par les lecteurs. Un impensé social ou un inconscient personnel se donne alors à voir, de façon très trouble et selon un arbitraire que le traitement esthétique tente d'utiliser. Le texte fantastique apparaît alors comme un cauchemar au réveil.

Referências Bibliográficas

- ABATE, Sandro (1998). *El modernismo. Ruben Dario y su influencia en el realismo magico*, Bahia Blanca Universidad Nacional del Sur.
- BOADAS, Aura Marina (1991). *Le Realisme merveilleux dans l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis*, Lille 3: ANRT.
- BRAVO, Victor (1988). *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo magico y lo real maravilloso*, Caracas. Casa de Belló.
- CASTEX, Pierre Georges (1951). *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, réed. 1967. pp. 121-167.

- CHIAMPI, Irleman (1980). *O realismo maravilhoso*. Sao Paulo; Perspectiva.
- CORTAZAR, Julio (1986). *Entretiens avec Omar Prego*. [Paris]: Gallimard. Folio.
— (1983). "L'état actuel de la fiction en Amérique Latine" in ALAZRAKI, Jaime et alii (eds.), *La Isla Final : Julio Cortázar*. Madrid : Ultamar.
- FAUCHIER, Joel (2002). *Le "Réel merveilleux" chez Alejo Carpentier, René Depestre et G. G. Marquez*, Univ. de la Réunion. Dir B. Terramorsi.
- HOFFMANN, E.T.A (ed.) (1819). *Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Erster und Zweiter Band. Berlin.
- Mélanges de littérature et de critique* (1820), Renduel, Tome II.
- MELLIER, Denis (1999). *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Champion.
- MENTON, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo magico*, Mexico: Fondo de cultura economica.
- MIGNOLO, Walter (1983). *Literatura fantastica y realismo maravilloso*, Madrid: Muralla.
- NODIER, Charles (1830). "Du fantastique en Littérature", *Revue de Paris*.
- SCOTT, Walter (1829). "Du merveilleux dans le roman", in *Le miroir de tante Marguerite*. Paris: G. Gosselin.

FANTASTIQUE, FANTASTIC, FANTASTISCHE, FANTÁSTICA, FANTASTICO... DERIVAS OCIDENTAIS DE UMA PALAVRA¹

ARNAUT HUFTIER

Université de Valenciennes

[...] Os géneros literários dependem sem dúvida menos dos textos em si mesmo do que da forma como são lidos. O facto estético requer a conjugação do leitor e do texto e só existe no momento em que ela se cumpre.

«El Cuento Policial», J.L. BORGES

[...] A concepção genérica preliminar que um intérprete tem de um determinado texto é constitutiva de tudo o que ele compreende do mesmo texto posteriormente, e será assim enquanto essa concepção genérica não for modificada.

Validity in Interpretation, E.D. HIRSH

Uma constatação tem de ser feita: *Supernatural Horror in literature* é um dos únicos ensaios estrangeiros traduzidos em francês², a custo de algumas alterações. A criação francesa do termo "fantastique" conseguiu no entanto apropriar-se com

¹ A tradução deste texto é possível graças à autorização do autor e por cortesia das *Presses Universitaires de Valenciennes*. Tradução realizada por Cristina Nunes. Revisão da tradução: Maria João Simões e Maria Helena Santana.

² É, todavia, de notar a tradução de Harry BELEVAN, *teoria de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama, 1976: *La Littérature fantastique*, Bruxelles: Ed. Recto-Verso, 1980, com tiragem, contudo, pouco elevada.

facilidade das narrativas estrangeiras, e aos exemplos bem conhecidos de Hoffmann, Poe ou Borges veio juntar-se a empresa editorial da Marabout que podia apresentar antologias com os títulos de *L'Amérique fantastique* (1973), *L'Allemagne fantastique* (1973), *L'Angleterre fantastique* (1974), *La Russie fantastique* (1975), *L'Italie fantastique* (1975) ou *L'Autriche fantastique* (1976). O termo, segundo esta realidade editorial, seria portanto atestado para o Ocidente.

Como explicar então, contrariando esta expansão, a ausência de traduções de textos teóricos estrangeiros? Falou-se ou fala-se da mesma coisa nas diferentes esferas culturais? Pode usar-se o mesmo termo? Em suma, o assunto destas páginas pode ser simplesmente traduzido, sem alteração?

Deve dar-se conta de um facto curioso: se a crítica francesa importa as narrações estrangeiras adaptando-as ao seu próprio modo de funcionamento, e, paralelamente, evita traduzir as teorias estrangeiras, pode notar-se, ao inverso, uma exportação da crítica francesa. Uma exportação sem verdadeira alteração semântica, já que, ao contrário, vai impor em certas esferas culturais estrangeiras, problemas que não existiam anteriormente.

O que permitiria então encontrar a transposição de fronteiras de alguns textos teóricos franceses, é simplesmente... o enquadramento limitado e limitativo desses textos! O que exigiria consequentemente uma nova visão das fronteiras.

FANTÁSTICO: UMA SINGULARIZAÇÃO E UMA RESTRIÇÃO

Não será aqui retomada, a criação francesa, num plano literário, do nome «fantástico» pelas traduções dinâmicas³ de Loève-Veimars et Defauconpret. Lembre-se apenas que a criação do nome pretendia, pela «criação» de Hoffmann, propor uma ruptura e impor um «género» susceptível de encontrar uma justificação e uma legitimação, opondo-se de forma tangível ao romance gótico.

³ Tradução «dinâmica» enquanto «integrando ao máximo o texto traduzido no sistema receptor», Yves CHEVREL, *La Littérature comparée*, P.U.F 1989, p. 19.

Ora, essa ruptura é radicalizada em França pela crítica contemporânea. O que se traduz por uma antinomia esteticamente marcada: quer em Alain Faure⁴, Louis Vax⁵, Jean Bellemin-Noël⁶, ou Jean Fabre⁷, o fantástico da exterioridade é desvalorizado (culturalmente e, *a fortiori*, teoricamente: sem necessidade de o comentar prolongadamente já que é conhecida a sua fórmula...) em benefício de um fantástico baseado na ambiguidade.

A situação não é tão demarcada em Inglaterra e nos Estados Unidos: David Punter pode apresentar um panorama do gótico sem se limitar ao Século XVIII e ao início do Século XIX⁸, e o gótico pode paradoxalmente ser percebido pelo

⁴ Alain FAURE, «Du simple au double: du Moine de Lewis au Elixirs du Diable de E.T.A. Hoffmann», in *Europe*, nº 659, mars de 1984, pp. 54-62, estabelece diferenças essencialmente de natureza qualitativa: para Faure instaura-se pelo *Die Elixiere des Teufels* (1816) uma complexificação psicológica (p. 59), uma mudança de escrita percebida de forma nitidamente qualitativa (p. 57) e uma complexificação da mensagem (p. 60).

⁵ Ver Louis VAX, *La Séduction de l'étrange*, P.U.F., 1965, que, no seu capítulo «Ambiguités et antinomies», toma como premissas e interrogação a «regra de ouro de Hoffmann» que coloca a ambiguidade como condição necessária ao sucesso do conto fantástico.

⁶ «O fantástico vive de *ambiguidade*. [...] o frenético utiliza de certa forma as *vias exteriores do medo* enquanto o fantástico prefere as *vias interiores da angústia*. Aos paroxismos de uma raiva sustentada por uma retórica da hipérbole opõe-se a poesia do insidioso apoiada na linguagem da litotes». («Le fantastique vit d'*ambiguité*. [...] le frénétique utilise en quelque sorte les *voies extérieures de la peur* tandis que le fantastique préfère les *voies intérieures de l'angoisse*. Aux paroxysmes de la rage soutenue par une rhétorique de l'hyperbole s'oppose la poésie de l'insidieux appuyé sur le langage de la litote») Jean BELLEMIN-NOËL, «La Littérature fantastique», in *Histoire Littéraire de la France*, Ed. Sociales, 1973, tome IV, pp. 339, 341.

⁷ Ver Jean FABRE, *Le miroir de sorcière*, Corti, 1992, p. 420, que opõe à representação excessiva, supostamente menos assustadora, a ruptura hoffmaniana.

⁸ Punter admite aliás a extensibilidade do termo: «Na sua forma comum, o "Gothic" também é usado com um sentido menos tendencioso para referir o horror na própria ficção». («"Gothic" is also used in a less tendencious sense to refer to horror in fiction itself, in the common form») David Punter, *The Literature of terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, Longman, London/New York, 1980, p. 68.

lado da indeterminação⁹ enquanto Hoffmann era timidamente redescoberto nos anos 1950 no rasto do «thriller»¹⁰! A situação é igualmente diferente na Itália, onde a produção dos «raconti neri» ultrapassa largamente o limite temporal imposto em França¹¹; da mesma forma nos Países baixos onde, em 1842, a revista *Europa* de Jacob Van Lennep importava simultâneamente Walter Scott, Lewis, Chateaubriand, Goethe, Tieck et Hoffmann sem dar a prevalência a este último, aplicando o termo «fantastisch» tanto a Hoffmann como à tradução muito popular de *L'Âne mort* de Jules Janin¹². No Brasil, se for legítimo aplicar, *a posteriori*, a etiqueta fantástica a produções tardias, tais como a recolha de novelas em óptica romântica *Noite na Taverna* (1855) de Álvares de Azevedo, ou os *Contos Fluminenses* (1870) de Machado de Assis, que se reclama de Mérimée e de Poe, o termo «fantástico» não beneficiava de qualquer autonomia e até há pouco tempo, os críticos e os

⁹ «Uma das características principais do gótico é a sua indeterminação [...] O efeito do gótico sobre o leitor deriva do estabelecimento de uma oscilação entre dois pólos: um de extrema racionalidade, outro de um impenetrável mistério, superstição e tempo passado». «One of the main features of the gothic mode is its indeterminacy [...] Gothicism derived much its hypnotic effect upon the reader from the setting of an oscillation between two poles, one of extreme rationality, the other of impenetrable mystery, superstition and the past» Allan Gargner SMITH, «The Occultism of the text», in *Poetics Today*, 3-4, 1982, pp. 11-12.

¹⁰ Tal acontece por instigação de J.M. Cohen, que propõe *Tales of Hoffmann*, London: Bodley Head Ltd., 1951 e mais tarde de *Eight Tales of Hoffmann*, London: Pan Books, 1952. Ver nomeadamente a sua «Introduction» (pp. 7-13) no segundo volume, onde Cohen menciona a voga de Hoffmann na Europa no princípio do século XIX, mas adianta seguidamente a sua fraca influência sobre a evolução da narrativa «supernatural» anglo-saxónica no século XX, o que faz com que os textos sejam ligeiramente adaptados para responder aos padrões dos leitores contemporâneos (a versão aqui proposta de «Der Sandmann» elimina, por exemplo, páginas inteiras de «monologue»).

¹¹ Ver Ângela GUIDOTTI, *Surrealismo e fantastico nel novecento*, Roma, Editalia, 1999; Ricardo REIM, «Da un sottile spiraglio», in *Raconti neri e fantasmi*, Roma: Newton & Compton editori, 2002, pp. 7-13.

¹² Ver Danny DE LAET, «Fantastische literatuur in Nederland», in Danny DE LAET, Ed., *Nachtelijke gedaanten's* Gravenhage/Antwerpen: Nijgh & Van Ditmar/Soethoud, 1976, pp. 265-332; Dennis SCHOUTTEN, *Duivelse boeken: twee eeuwen griezelligheid in Lage Landen*, s Gravenhage: Stichting Bibliographica Neerlandica, 1997.

historiadores brasileiros admitiam com relutância a existência de narrações vernáculas do século XIX remetendo para o «fantástico»¹³. E o que dizer da Alemanha, onde a recepção e a estratégia Hoffmannianas têm uma importância diminuta no século XIX e não remetem para qualquer género? Estes diferentes estados do campo literário influem evidentemente, nestas esferas culturais, nas normas legitimadoras da crítica contemporânea, e a ambiguidade não parece ser o valor de aferição.

O problema é portanto essencialmente francês, o que não deixa de gerar problemas de adaptação singulares.

Nesta perspectiva, pode compreender-se a ausência de tradução de textos teóricos estrangeiros: são susceptíveis de turvar a imagem francesa do «género» e as discussões intra-nacionais.

FANTASY, THE FANTASTIC ...

Assim, para a esfera cultural anglo-saxónica, sem ir até fazer a génese do nome *fantasy*¹⁴ e sem aqui discutir a abordagem «modal» ou «genológica»¹⁵, compreende-se perfeitamente a dificuldade em simplesmente traduzir a palavra. Dificuldade tanto maior quanto a palavra *fantasy* está doravante ligada, na esfera cultural francófona, a um «género», tomando a produção de Tolkien como paradigma.

Ora, o facto é conhecido, as críticas e os sistemas de reconhecimento editoriais anglo-saxónicos atribuem ao nome «fantasy» uma característica não-histórica e transnacional, e o «make-believe» que preside à *fantasy* reencaminha frequentemente, de forma sumária, para a «richest source of human creativity»¹⁶. Tudo isto parece muito vago... e mantém-se da mesma forma

¹³ Ver Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*, Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003.

¹⁴ Poder-se-á recorrer a Steven PICKETT, «Fantasy, the Evolution of the Word» in *Victorian Fantasy*, Indiana University Press, 1979, pp. 1-37.

¹⁵ Ver sobre este ponto Roger Clark SCHOLBIN, «Fantasy», In Tomas INGE, Ed., *Handbook of American Popular Literature*, Westport (CT): Greenwood Press, 1988, pp. 139-155.

¹⁶ George MACDONALD, «The imagination, Its Functions and Its Culture», in *The Imagination and Other Essays*, Boston: Lothrop, 1883, p. 2.

vago e integrativo se se tiver em conta a definição minimal dada por Brian Aldiss, para quem *fantasy*

means a story containing something (event or article) either impossible or exceptional but in all cases fantastic.

A palavra «fantastic» deve ser encarada aqui na sua acepção corrente: traduz uma distância em relação à realidade, e por consequência aos critérios realistas (o modo da *mimesis*). O campo de investigação da *fantasy* alarga-se desde logo:

This gives us a large but well-defined field, which various sub-divisions of fantasy have stakes at claim. Some of these divisions, which shade off into each other, are Ghost, Black Magic, Horror, and Science Fiction stories.¹⁷

Enquanto as práticas taxonómicas francófonas tendem reduzir cada vez mais a extensão de certos territórios, o termo *fantasy* não deixa de gerar alguma flutuação na esfera cultural anglo-saxónica.

Contudo, se considerarmos a evolução do termo e o domínio que lhe foi atribuído desde os anos 1960, a palavra *fantasy* parece tornar-se cada vez mais restritiva, ou pelo menos, certos termos chamam a si práticas de escrita e editoriais particulares. As «subdivisões» podem então sobrepor-se à etiqueta do conjunto. Assim, quando Robert Silverberg e Martin H. Greenberg propunham a sua antologia dos «melhores narrativas de *fantasy*», se integraram Poe, Bierce, Dunsany, Merrit, Howard, Lovecraft, Kuttner, Sturgeon, Bloch, Moorcock, ou Ursula K. Le Guin, pretendiam propor um complemento às «melhores narrativas de ficção científica»¹⁸. E, se esta separação é actualmente consensual, tanto no plano da crítica como ao nível editorial, tenta-se doravante restringir ainda mais o seu alcance: para Brian Attebery, a palavra *fantasy* deve definir

¹⁷ Brian ALDISS, «Introduction», in *The Best Fantasy Stories*, London: Faber & Faber, 1962, p. 10.

¹⁸ Robert SILVERBERG, Martin H. GREENBERG, Ed., *The Mammoth Book of Fantasy all-Time Greats*, London: Robinson Publishing, 1988. A antologia foi previamente editada nos Estados Unidos com o título de *The Fantasy Hall of Fame*, marcando claramente a complementaridade à antologia *The Science Fiction Hall of Fame*...

um género, aquele que remete para as produções de Tolkien ou de Morris.¹⁹ Reencontrar-se-ia então o território definido pela esfera cultural francófona... No entanto não é tida em conta uma outra delimitação de território: Harold Bloom nos seus *Classic Fantasy Writers* considera que a palavra se aplica ao maravilhoso e não ao *nonsense*²⁰!

Mas se o domínio devolvido à palavra parece reduzir-se – é preciso no entanto notar que a abordagem de Brian Attebery não é de forma alguma consensual, e frequentemente a palavra *fantasy* ainda é usada na sua «acepção larga», ou pelo menos «inclusiva»²¹ – mesmo assim não fica resolvida a qualificação das narrações abrangidas em França pelo nome de fantástico.

O problema aparece assim invertido: se, na esfera cultural francófona se encontra uma única palavra para envolver narrativas diversas, na esfera cultural anglo-saxónica, encontra-se simplesmente...demasiados nomes! De facto, pode ficar-se perplexo perante a proliferação de etiquetas no *St. James Guide to Horror, Ghosts & Gothic Writers* de David Pringle.

A obra é anunciada como o complemento ao *St. James Guide to Fantasy* (1996), o que viria confirmar uma tendência para a restrição

¹⁹ Ver Brian ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992, nomeadamente o primeiro capítulo, que retoma as abordagens «modais» e genéricas da palavra *fantasy*, recusa o aspecto demasiadamente extensivo atribuído ao nome e restringe-lhe o significado.

²⁰ Harold BLOOM, *Classic Fantasy Writers*, New-York/Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1994, que retoma os artigos sobre Lyman Frank Baum, Beckford, Lewis Carroll, Lord Dunsany, Rider Haggard, Lafcadio Hearn, George MacDonald, William Morris e Oscar Wilde.

²¹ Ver por exemplo Terry WINDLIND, «Summation 2000: Fantasy», in Elle DATLOW, Terri WINDLING, Ed., *The Year Best Fantasy and Horror*, New-York: St Martin's Press, 2001, p. XV: «[...] a nossa definição de fantasia é ampla e inclusiva, indo desde obras tolkienescas de «mundo imaginário» de ficção até ao realismo mágico de G. G. Marquez. Assim, neste volume, todas as obras não realistas enraizadas no mito, mágicas e surreais são consideradas elegíveis para inclusão, assim como a “fantasia” negra agrupando desde histórias de magia sobrenatural até de horror psicológico» «[...] our definition of fantasy is a broad and inclusive one, ranging from the Tolkienesque works of «imaginary world» fiction to Márquizean magical realism [...] Thus, in this volume, all nonrealist works rooted in myth, magical and surrealism are considered eligible for inclusion, as well as dark fantasy ranging from stories of the supernatural magic to psychological horror».

do domínio atribuído à palavra *fantasy*. Mas no seu primeiro volume, Pringle avançava que era difícil separar definitivamente o «horror» e a *fantasy* na medida em que a *fantasy* comporta «elementos horríficos» e o horror assenta em elementos associados ao «fantástico²²», termo aqui tomado na sua acepção corrente. O que é que se encontra então no *St. James Guide to Horror, Ghosts & Gothic Writer?* Pringle anuncia que se interessará pelas ficções contidas nas etiquetas de «horror novels, dark fantasies, ghost stories, gothic novels, tales of terror, supernatural fictions, occult fantasies, black-magic stories, psychological thrillers, tales of unease, grand-guignol shockers, creepy stories, shudder-pulp fictions, contes cruels, uncanny stories, macabre fictions and weird tales»²³. É muito!

Em qualquer caso, a crítica e as práticas editoriais anglo-saxónicas procedem por extensão e restrição: extensão ao nível do número das etiquetas, e redução do domínio atribuído a essas etiquetas ao nível de um efeito, de um período, até de uma prática editorial circunscrita.

É neste fogo cruzado que se inscreve a tradução inglesa de Todorov.

O ensaio de Todorov foi rapidamente traduzido nos Estados Unidos, com um título explícito quanto ao horizonte crítico da obra: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Form*²⁴. Terá exercido uma influência duradoura no campo crítico anglo-saxónico? Permitted esclarecer uma situação taxonómica algo confusa? Um facto é certo: o ensaio torna-se referência e aparecerá rapidamente com um catalisador para numerosos críticos. Mas outro facto impõe-se: vem acrescentar outra categoria! Porque, para os anglo-saxónicos, a expressão «o fantástico», associada a Todorov refere-se ao domínio atribuído ao «conto ambíguo» cujo paradigma seria *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James e que, para alguns, se estenderia até *Beloved* (1987) de Toni Morrison.

²² No original «fantastic».

²³ David PRINGLE, *St James Guide to Horror, Ghosts & Gothic Writes*, St. James Press, 1998.

²⁴ Tzvetan TODOROV, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Form* [tradução de Richard Howard], Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973; reed.: Ithaca: Cornell University Press, 1975.

A influência sobre a crítica anglo-saxónica não é menos real, e algumas abordagens teóricas inscrevem-se na linha de Todorov. Tal acontece com Eric Rabkin em *The Fantastic in Literature*, que retoma de Todorov a «ambiguidade estrutural» com a coexistência de elementos textuais, e cada um deles «pode legitimamente ser tomado como tendo um de dois sentidos, dependendo da perspectiva através da qual se olha para essa parte»²⁵: Rabkin fala então de ambiguidade calculada e de indeterminação. O mesmo se passa mas em graus diferentes, com Christine Brooke-Rose em *A Rhetoric of the Unreal*, para quem «o fantástico puro não é tanto um género evanescente como um elemento evanescente; a hesitação face ao sobrenatural pode durar um breve ou longo momento e desaparecer com uma explicação»²⁶; Terry Heller em *The Delights of Terror*, para quem Todorov «fornece uma poética descritiva do fantástico e quatro géneros interrelacionados que em conjunto incluem todos os contos de terror»²⁷; Tobin Siebers que, em *The Romantic Fantastic*, vê a expressão mais completa do «fantástico» nesse período, à volta da justaposição entre o «natural» e o «sobrenatural»²⁸; ou ainda Neil Cornwell em *The Literary Fantastic*.²⁹

Mas ao mesmo tempo, se a palavra responde a uma óptica precisa, os diferentes ensaios que adoptam *The Fantastic* como base tentam permanentemente afinar as categorias de Todorov, ou

²⁵ No original: «can legitimately be taken as having either of two meanings, depending on the perspective with which one looks at that part» Eric RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton UP, 1976, p. 218.

²⁶ No original: «the pure fantastic is not so much an evanescent genre as an evanescent element; the hesitation as to the supernatural can last a short or long moment and disappear with an explanation», in Christine BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially the Fantastic*, Cambridge, UP, 1987, p. 71.

²⁷ No original «provides a descriptive poetics of the fantastic and four related genres that together include all tales of terror», in Terry HELLER, *The Delights of Terror, An Aesthetic of the Tale of Terror*, Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, 1987, p. 7.

²⁸ Ver Tobin SIEBERS, *The Romantic Fantastic*, Ithaca: Cornell University Press, 1984.

²⁹ Ver Neil CORNWELL, *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, New York/London: Harvester Wheatsheaf, 1990, pp. 11-41.

mesmo propor outras. É o caso, nomeadamente de Neil Cornwell, também o de Terry Heller («Para além dos géneros de Todorov sobreponho três grupos de histórias de terror de acordo com o efeito estético: estranhas histórias de horror; *thrillers*; e fantasias de terror»)³⁰, e o de Rosemary Jackson. Baseando-se nos critérios destacados por Todorov e na polarização entre estranho e maravilhoso, R. Jackson recusa o estranho enquanto género não específico e postula então:

It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite mode of the marvellous and the mimetic [...]

Between the marvellous and the mimetic, borrowing the extra-vagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumption of confidence or presentations of authoritative «truth».

It is possible, then, to modify Todorov's scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a mode, which then assumes different generic forms. Fantasy as it emerged in the nineteenth century is one of these forms. It seemed to become a genre in its own right because of its extremely close relation on the form of the novel, a genre which is undetermined.³¹

Estes diferentes reajustamentos tendem a mostrar o lado restritivo embora estimulante da teoria de Todorov. Ao mesmo tempo, não deixam de representar um certo perigo teórico quando a crítica anglo-saxónica se satisfaz com a importação pura e simples dos critérios de Todorov, sem os discutir ou mesmo os adaptar. É assim em Margaret L. Carter: quando estuda o romance gótico (antes de o alargar a Lovecraft, toma-o primeiro no seu sentido histórico, de Walpole a Maturin), fá-lo a coberto da hesitação todoroviana³²! E este tipo de anacoluto teórico pode encontrar-se em Terry Castle quando tenta descobrir o valor do sobrenatural

³⁰ No original: «Over Todorov's genres I will superimpose three groupings of tales of terror according to aesthetic effect: uncanny horror stories; thrillers; and terror fantasies», p. 9.

³¹ Rosemary JACKSON, *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981), London: Routledge, 1988, pp. 32, 35.

³² Margaret L. CARTER, *Specter of Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

em Ann Radcliffe³³. Noutros autores, quando a teoria de Todorov se confronta com o romance gótico, é para propor categorias radicalmente diferentes³⁴...

Parece portanto que, longe de esclarecer uma situação prévia, a tradução e a posterior apropriação de Todorov trazem confusões e opacidades.

E a situação aparece tanto mais confusa quanto uma outra tradução de um texto «teórico» francês, desde há pouco tempo, para alguns críticos americanos, se reveste de um valor com certeza extensivo, mas susceptível de trazer um esclarecimento sobre a produção do século XX: em 1997, Mel Gordon traduzia «Les Mystères de la peur» de André de Lorde³⁵ com o título explícito de «Fear in Literature: an Essay»³⁶. Este ensaio é, para Gordon, um dos textos fundadores para compreender a evolução visual do horror, abarcando tanto as adaptações cinematográficas como teatrais e ainda a hipervisibilidade em literatura. Nesta perspectiva, nos Estados Unidos, várias companhias dão uma atenção redobrada às adaptações teatrais de André de Lorde, e a crítica liga, aliás, estas peças à voga actual dos «splatter movies»³⁷, que encontraria a sua ancoragem na produção de Lovecraft e nas adaptações, feitas por Roger Corman! Em suma, o sistema americano encontra em França num texto esquecido (ou voluntariamente ocultado...), uma justificação teórica para a outravertente do fantástico: o pavor designado aqui por «fear literature» ... O que não deixa de ser um regresso ao funcionamento extensivo

³³ Terry CASTLE, «The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*», in Felicity NUSSBAUM, Laura BROWN, *The New 18th Century*, New York/London: Routledge/Methuen, 1987, pp. 231-53.

³⁴ Jack G. VOLLER, «Todorov among the Goths: Structuring the Supernatural Moment», in Michele K. LANGFORD, Ed. *Contours of Fantastic: Selected Essays from the English International Conference on the Fantastic in the Arts*, New York: Greenwood, 1994, pp. 197-206.

³⁵ André DE LORDE, «Les Mystères de la peur», in *La Revue Hebdomadaire*, 15 Maio 1926, retomado em Albert DUBEUX, André DE LORDE, Ed. *Les Maîtres de la peur*, Delagrave, 1927, pp. 2-29.

³⁶ In Mel GORDON, *Theatre of Fear and Terror*, Da Capo Press, 1997.

³⁷ Ver Richard J. HAND, Michael WILSON, Ed. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, 2002: abordam o Grand-Guignol na vertente naturalista que desemboca na hipervisibilidade contemporânea.

e restritivo registado anteriormente, e o que não deixa de mostrar a incapacidade do *fantastic* para assumir a pluralidade dos efeitos de fantástico!

FANTASTISCHE, FANTÁSTICA, FANTASTICO ...

Poder-se-ia então seguir a fortuna das obras teóricas francesas nas outras esferas culturais. Constatar-se-ia que, excepto algumas traduções de Luís Vax ou Roger Caillois³⁸, Todorov aparece, mais uma vez, como a obra de referência: do que temos conhecimento o ensaio está traduzido e conta com várias reedições em espanhol,³⁹ português⁴⁰, italiano⁴¹ e alemão⁴².

Poder-se-ia notar que o ensaio de Todorov traz uma certa dinâmica e uma reorganização dos diferentes territórios: quer seja *fantastische*, *fantástica*, ou *fantastico*, anteriormente os termos não tinham obrigatoriamente o mesmo valor nos diferentes sistemas de recepção. Assim, no Brasil, as tentativas de demarcação e de nomenclatura surgem apenas da tradução da obra de Todorov, enquanto no mundo hispânico, Harry Belevan traduzia a *fantasy* de Tolkien por *fantástico*, e a palavra, sob a pena de Borges, parecia igualmente integradora

³⁸ Ver Roger CAILLOIS, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969; Louis VAX, *Arte y literatura fantásticas* (tradução de Juan Merino), Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971; Roger CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico* (tradução de L. Guarino), Milano: Peltrinelli, 1984; *Dalla Fiaba alla fantascienza* (tradução de P. repetti), Roma-Napoli: Teoria, 1985; Max MILNER, *La Fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantástica* (tradução de G. Guglielmi), Bologna: Il Mulino, 1989. Não temos em conta os artigos.

³⁹ Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica* (tradução de Sílvia Delpy), Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 (reed.: 1974); México: Premio Editora, 1981; México: Ed. Coyoacán, 1995.

⁴⁰ Tzvetan TODOROV, *Introdução à literatura fantástica* (tradução de Maria Clara Correa Castello), São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁴¹ Tzvetan TODOROV, *La letteratura fantástica*, (tradução de Elina Klersy Imberciadori), Milano: Garzanti, 1977, 1981, 1983, 1985, 1988, 1991, 1995, 2000.

⁴² Tzvetan TODOROV, *Einführung in die fantastische Literatur* (tradução de Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur), München: Carl Hanser Verlag, 1972; Berlin/Wien: Ullstein, 1975; Frankfurt a. M: Fischer, 1992.

Mas constatar-se-ia também as discussões sobre o valor das diferentes categorias impostas por Todorov, como é visível em Lúcio Lugnani em *La Narrazione fantastica*: para ele, não é tanto a famosa hesitação que é a condição do fantástico, mas «a inexplicabilidade», e propõe substituir as categorias de Todorov por outras cinco categorias: «o realístico, o fantástico, o estranho e o surrealístico»⁴³

A polémica mais importante a partir da tradução de Todorov revela perfeitamente a óptica das diferentes dissensões. Essa polémica provém da Alemanha, com uma rápida... tradução em inglês! Depois de dar conta da necessidade de uma nomenclatura mais precisa e do valor, nesta perspectiva, da abordagem estruturalista do termo *fantastische*⁴⁴, Stanislas Lem ataca com virulência o pensamento de Todorov. Se recusava globalmente o pensamento estruturalista, criticava sobretudo Todorov por ter criado uma «categoria encarceradora», numerosos contra-exemplos podendo mostrar a falibilidade do sistema⁴⁵. Se esta polémica constitui, paradoxalmente, uma base apreciável no que respeita ao domínio atribuído ao *fantastische*⁴⁶, com as abordagens estruturalistas a enquadrarem as categorias todorovianas⁴⁷, a oposição Todorov/Lem ilustra também a posição anglo-saxónica! Na verdade esta polémica foi traduzida nos Estados Unidos⁴⁸ e mais tarde comentada pelo

⁴³ No original: «il realistico, il fantastico, il meraviglioso, lo strano e il surrealistico», in Lucio LUGNANI, «Per una delimitazione del "genere"», in Remo CESERENO, e alii, *La Narrazione fantastica*, Pisa: Nistri Lischi, 1983, pp. 37-73.

⁴⁴ Ver por exemplo Helmut NOBIS, «Todorov, T: Einführung in the fantastische literatur», in *Poetica*, nº5, 1972, p. 450.

⁴⁵ Ver Stanislas LEM, «Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen» in Rein A. ZONDER-GELD, Ed., *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 92-122.

⁴⁶ Ver nomeadamente, para a retoma deste debate, implicando também REIN A. Zondergeld, Thomas WÖRTCHE, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studie zur Phantastischen Literatur*, Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1987, pp. 21-62.

⁴⁷ Ver nomeadamente Marianne WÜNSCH, *Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.

⁴⁸ Stanislas LEM, «Todorov's Fantastic Theory of Literature», in *Science Fiction Studies*, 1974 e retomada em Stanislas LEM *Microworlds*, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

prefaciador de *The Fantastic* Robert Scholes, e também por Richard Astle⁴⁹. Para Scholes, a questão fundamental do debate é clara

The essential conflict between Lem and Todorov, as I see it, lies in this area of terminology, specifically in the word «fantasy» itself. Todorov has taken, here, a word normally used to designate a large and spongy tract of literature and given that name to a narrow pathway. From this, much disputation as begun to spring. Yet I have no doubt that the genre Todorov had studied in his book is as real as any other generic grouping. Nor does Lem seem to doubt its existence. On the other hand, it is clear to me that this genre is only a small part of what we usually call «fantasy». Todorov calls the larger territory simply «the imaginary», and he locates his «fantastic» on the interface between the real and the imaginary just as Lem locates his «real» on the interface between myth and fairy tale. If Todorov had called his intermediate genre the «uncanny», or given it some other less broadly designative term, much polemicizing might have been avoided.

Regressava-se portanto à *fantasy* como modo ...

É possível então constatar que a ideia do fantástico como modo não está ausente, como é visível na tradução espanhola do *fantasy* de Rosemary Jackson, que conserva o título original⁵⁰. E mesmo que em Itália a tradução da mesma obra mude, de forma substancial, o título para *Il Fantastico*⁵¹, a abordagem «modal» pode persistir, como é visível em Stéfano Lazzarin que, em *Il Modo Fantastico*, relembra que a palavra fantástico, e o domínio que lhe está atribuído, tem uma origem francesa sobre a qual se decalcou a palavra italiana⁵². Do mesmo modo Remo Ceserani, em *Il Fantastico*, critica, nomeadamente Todorov, por propor sob o nome de fantástico um

⁴⁹ «On Lem on Todorov», in *Science Fiction Studies*, Vol. 2-6, July 1975, o que constituía de certa forma um “dossier”, com o artigo de Robert SCHOLEs, «Lem’s Fantastic Attack On Todorov», o de Richard ASTLE, «Lem’s misreading of Todorov», e um «In Response» de Stanislas Lem.

⁵⁰ Rosemary JAKCSON, *Fantasy, Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.

⁵¹ Rosemary JAKCSON, *Il Fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986.

⁵² Stefano LAZZARIN, *Il Modo Fantastico*, Bari: Laterza, 2000, pp. 7-13.

território que só remete para o «fantástico romântico», e que parece incapaz de assimilar os outros efeitos do fantástico, bem como, pelo critério da ambiguidade parecer incapaz de assumir os textos oriundos da produção popular. A abordagem modal permitiria então mostrar que o *fantástico*

ha fornito all’immaginario dell’Ottocento la possibilità de rappresentare in modo vivo ed efficace i suoi momenti di turbamento, alienazione e lacerazione e di lasciarla in eredità, como una delle proprie scoperte espressive più vitali e persistenti, alla tradizione del moderno.⁵³

OS DIFERENTES SENTIDOS DAS FRONTEIRAS.

Encontra-se a palavra, perde-se, e volta-se a encontrá-la... Ela adapta-se, desnatura-se, reveste-se de características estranhas à sua origem francesa, remete para a sua origem francesa e atribui-se uma importância teórica inversamente proporcional ao domínio literário que lhe é atribuído ...

De qualquer modo, neste texto não tínhamos por objectivo trazer um esclarecimento teórico: pretendíamos, simplesmente, mostrar o que implica ultrapassar as fronteiras do vocábulo «fantastique».

E, face à dinâmica e aos problemas de território implicados na palavra, perante a pluralidade dos *efeitos de fantástico* que fazem extravasar o nome para as outras esferas culturais, o que nos ensinam as diferentes transposições de fronteiras, é simplesmente a conservar ... a noção de fronteiras porosas, onde críticos e autores, quais contrabandistas em fuga à alfândega, percorrem caminhos obscuros com o seu quinhão de textos, de críticas e de traições criadoras de termos e de noções, tentando em vão encerrar o objecto movediço do real num quadro conceptualizável, ou dando uma forma efémera ao fascínio exercido pelo «impossível e no entanto presente» ...

⁵³ Remo CESERANI, *Il Fantastico*, Roma: Il Mulino, 1996.

Referências Bibliográficas

- ALDISS, Brian (1962), «Introduction», in *The Best Fantasy Stories*, London: Faber & Faber, p. 10.
- ASTLE, Richard (1975), «Lem's misreading of Todorov», in *Science Fiction Studies*, Vol.2-6, July 1975.
- «On Lem on Todorov» (1975), in *Science Fiction Studies*, Vol.2-6, July 1975.
- ATTBERY, Brian (1992), *Strategies of Fantasy*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- BELLEMIN-NOËL, Jean [s.d.], «La Littérature fantastique», in *Histoire Littéraire de la France*, Ed. Sociales.
- BELEVAN, Harry (1980), *Teoria de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama, 1976: *La Littérature fantastique*, Bruxelles: Ed. Recto-Verso.
- BLOOM, Harold (1994), *Classic Fantasy Writers*, New-York/Philadelphia: Chealsea House Publishers.
- BROOKE-ROSE, Christine (1987), *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially the Fantastic*, Cambridge, UP, p.71.
- CAILLOIS, Roger (1969), *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1984), *Nel cuore del fantástico* (tradução de L. Guarino), Milano: Peltrinelli.
- (1985), *Dalla Fiaba alla fantascienza* (tradução de P. Repetti), Roma-Napoli: Teoria.
- CARTER, Margaret L. (1987), *Specter of Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- CASTLE, Terry (1987), «The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*», in Felicity NUSSBAUM, Laura BROWN, *The New 18th Century*, New York/London: Routledge/Methuen, pp. 231-53.
- CAUSO, Roberto de Sousa (2003), *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*, Belo Horizonte: Ed. Da UFMG.
- CESERANI, Remo (1996), *Il Fantástico*, Roma: Il Mulino.
- CHEVREL, Yves (1989), *La Littérature comparée*, P.U.F, p.19.
- COHEN, J.M. (1951), *Tales of Hoffmann*, London: Bodley Head Ltd.
- (1952), *Eight Tales of Hoffmann*, London: Pan Books.
- CORNWELL, Neil (1990), *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, New York/London: Harvester Wheatsheaf, pp.11-41.
- DE LAET, Danny (1976), «Fantastische literatuur in Nederland», in Danny DE LAET (ed.), *Nachtelijke gedaanten*, 's Gravenhage/Antwerpen: Nijgh & Van Ditmar/Soethoud, pp.265-332.
- DE LORDE, André (1926), «Les Mystères de la peur», in *La Revue Hebdomadaire*, 15 Maio 1926.
- DUBEUX, Albert/ DE LORDE, André (ed.) (1927), *Les Maîtres de la peur*, Delagrave, pp.2-29.
- FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière*, Corti, p.420.
- FAURE, Alain (1984), «Du simple au double: du Moine de Lewis au Elixirs du Diable de E.T.A. Hoffmann», in *Europe*, n° 659, mars de 1984, pp. 54-62.
- GORDON, Mel (1997), *Theatre of Fear and Terror*, Da Capo Press.
- GUIDOTTI, Ângela (1999), *Surrealismo e fantástico nel novecento*, Roma, Editalia.
- HAND, Richard J.; WILSON, Michael (eds.) (2002), *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press.
- HELLER, Terry (1987), *The Delights of Terror, An Aesthetic of the Tale of Terror*, Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, p.7.
- JACKSON, Rosemary (1988), *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981), London: Routledge, pp.32, 35.
- (1986), *Fantasia, Literatuae y subversion*, Buenos Aires: Catálogos editora.
- (1986), *Il Fantástico: la letteratura della trasgressione*, Napoli : Pironti.
- LAZZARIN, Stefano (2000), *Il Modo Fantástico*, Bari: Laterza, pp. 7-13.
- LEM, Strislas (1974), «Todorov's Fantastic Theory of Literature», in *Science Fiction Studies*.
- (1974), «Tzvetan Todorov's Theorie des Phantastischen» in Rein A. ZONDERGELD (ed.), *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 92-122.
- (1975), «In Response», in *Science Fiction Studies*, Vol.2-6, July 1975.
- (1986), *Microworlds*, Harcourt Brace Jovanovich.
- LUGNANI, Lúcio, «Per una delimitazione del "genere"», in Remo CESERANI, et alii, *La Narrazione fantástica*, Pisa: Nistri Lischi, 1983, pp.37-73.
- MACDONALD, George (1883), «The imagination, Its Functions and Its Culture», in *The Imagination and Other Essays*, Boston: Lothrop, p.2.
- MILNER, Max (1989), *La Fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantástica* (tradução de G. Guglielmi), Bologna: Il Mulino.

- NOBIS, Helmut (1972), «Todorov, T: *Einführung in the fantastische literatur*», in *Poetica*, nº5, 1972, p. 450.
- PICKETT, Steven (1979), «Fantasy, the Evolution of the Word» in *Victorian Fantasy*, Indiana University Press, pp. 1-37.
- PRINGLE, David (1998), *St James Guide to Horror, Ghosts & Gothic Writes*, St James Press.
- PUNTER, David (1980), *The Literature of terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, Longman, London/ New York, p. 68.
- RABKIN, Eric (1976), *The Fantastic in Literature*, Princeton UP, p. 218.
- REIM, Ricardo (2002), «Da un sottile spiraglio», in *Racconti neri e fantastici*, Roma: Newton & Compton editori, pp.7-13.
- SCHOLBIN, Roger Clark (1988), «Fantasy», In Tomas INGE, Ed., *Handbook of American Popular Literature*, Westport (CT): Greenwood Press, pp. 139-155.
- SCHOLES, Robert (1975), «Lem's Fantastic Attack On Todorov», in *Science Fiction Studies*, Vol.2-6, July 1975.
- SCHOUTTEN, Dennis (1997), *Duivelse boeken: twee eeuwen griezelliteratuur in Lage Landen*, s Gravenhage: Stichting Bibliographica Neerlandica.
- SIEBERS, Tobin (1984), *The Romantic Fantastic*, Ithaca: Cornell University Press.
- SILVERBERG, Robert; GREENBERG, Martin H. (eds.) (1988), *The Mammoth Book of Fantasy all-Time Greats*, London: Robinson Publishing.
- SMITH, Allan Gargner (1982), «The Occultism of the text», in *Poetics Today*, 3-4, 1982, pp.11-12.
- TODOROV, Tzvetan (1972), *Introducción a la literatura fantástica* (tradução de Silvia Delpy), Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, (reed.: 1974); México: Premio Editora, 1981; México: Ed. Coyoacán, 1995.
- (1973), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Form* [tradução de Richard Howard], Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, reed.: Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- (1975), *Introdução à literatura fantástica* (tradução de Maria Clara Correa Castello), São Paulo: Perspectiva.
- *Einführung in die fantastische Literatur* (tradução de Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur), München: Carl Hanser Verlag, 1972; Berlin/Wien: Ullstein, 1975; Frankfurt a. M: Fischer, 1992.
- (1977), *La letteratura fantástica*, (tradução de Elina Klersy Imberciadori), Milano: Garzanti, 1981, 1983, 1985, 1988, 1991, 1995, 2000.

- VAX, Louis (1965), *La Séduction de l'étrange*, P.U.F.
- (1971), *Arte y literatura fantásticas* (tradução de Juan Merino), Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires.
- VOLLER, Jack G. (1994), «Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural Moment», in Michele K. LANGFORD (ed.), *Contours of Fantastic: Selected Essays from the English International Conference on the Fantastic in the Arts*, New York: Greenwood, pp.197-206.
- WINDLIND, Terry (2001), «Summation 2000: Fantasy», in Elle DATLOW, Terri WINDLING, Ed., *The Year Best Fantasy and Horror*, New-York: St Martin's Press, p. XV.
- WÜNSCH, Marianne (1991), *Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- ZONDERGELD, Rein A.; WÖRTCHE, Thomas (1987), *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur Phantastischen Literatur*, Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, pp.21-62.

O SUJEITO FANTÁSTICO: DUALIDADE OU DUALISMO?

CRISTINA ROBALO CORDEIRO

Universidade de Coimbra

De todos os universos imaginários encenados pela literatura, o universo fantástico é sem dúvida o menos susceptível de prescindir do sujeito. A instância subjectiva, a presença de um eu, de uma figura assumida na primeira pessoa como testemunho activo ou passivo, como narrador ou, no limite extremo, apenas sugerida como destinatário ou narratário explícito, é condição necessária à emergência do fenómeno fantástico. De tal forma que postular um universo fantástico totalmente objectivo, digamos mesmo objectal, não tem sentido. É numa sensibilidade, num coração humano que deve ecoar uma emoção particular o desconforto, a angústia, o pânico que constitui ingrediente e sobretudo efeito de qualquer narrativa fantástica.

Um mundo de objectos observados objectivamente, impassivelmente, e de modo racional, sem uma consciência que o interprete e deforme, nele projectando as sombras do inconsciente, é um mundo científico, refractário em si ao tipo de literatura que aqui hoje nos reúne. Sem dúvida, e para ser precisa, deveria falar mais de "subjectividade fantástica" do que de sujeito fantástico: uma presença subjectiva difusa bastaria para sair do "grau zero" onde o objecto reina como mestre. Mas a minha intenção é debruçar-me, nos próximos instantes, sobre a questão do Sujeito tal como ela se manifesta em certas narrativas "fantásticas" da literatura portuguesa contemporânea. Os que me conhecem, não ficarão espantados

com a escolha que faço de alguns exemplos colhidos num género que se presta particularmente bem ao tratamento fantástico do eu e do mundo, o género novelístico, que Maupassant, Edgar Poe e Mérimée conduziram ao seu mais alto grau de perfeição – numa época em que a psiquiatria se tornava uma ciência médica autónoma, discurso simétrico e inverso daquele que a literatura desenvolvia.

Lembrarei então, a título de axioma, a fórmula de Juillard: “Le fantastique et la nouvelle s’aiment réciproquement. L’on connaît fort peu de véritables romans fantastiques, mais la plupart des écrivains qui ont pratiqué la nouvelle ont abordé les rives de l’inquiétante étrangeté” (JUILLARD: 1995, 14).

1. O (fugaz) realismo da novela

O estudo dos elementos de figurativização da novela autoriza-nos a partir da preeminência do mundo exterior como primeiro critério definidor do género. Com efeito, e qualquer que seja o curso que a referencialidade primeira venha a tomar no texto, a ancoragem no real, em mundos não apenas plausíveis, mas conhecidos e textualmente construídos por um consistente sistema de informantes, constitui uma etapa primeira e obrigatória na construção da novela. A pequena descrição inicial do mar em “O Gémeo e a Sombra” de João de Melo, o desenho da casa e dos seus objectos em “Criação do Mundo” de Luísa Costa Gomes, o quotidiano de actos e de gestos em “Quatro Crianças, Dois Cães e Pássaros”, de Teolinda Gersão, e o trabalho do campo e da escola em “O último dia de todos os verões” de José Luís Peixoto fazem parte desta ancoragem, como se o leitor fosse “guiado” num espaço definido e delimitado, construído por um suporte textual que obedece a todos os procedimentos que sustentam a sequência descritiva e onde o espectro de um (possível ou inevitável) realismo se perfila.

Ora, se a novela acolhe efectivamente em si a referência ao mundo como representação e sistema, dela não faz (e contra todas as aparências) projecto realista. Na perspectiva de Ozwald, o mundo “hors-moi” não é nunca atingido nem dado como categoria efectiva e inquestionável e nunca também a repre-

sentação se perfaz se não contemplar, num primeiro tempo, o racional, e num segundo, o irracional: há pois uma lógica da “dé-réalisation” que desenha o que nos rodeia como algo que escapa e se escapa e onde a referência não pode ser senão problemática e ilusória, pois que ela implica o outro, a alteridade absoluta. E se o “souci de réalisme” não pode colocar-se senão como imperativo de regresso ao sentido, à ordem familiar e comum, a ele presidindo um desejo de apaziguamento dos medos despertados pelo desconhecido, a precisão no olhar que apreende o mundo vai muito além de uma “pretensão realista”, devendo ler-se preferencialmente como uma busca de verdade e de conhecimento (de si e do outro).

É assim, e na linha de um pessimismo que lhe é próprio, que a novela se torna forma de acolhimento privilegiado do sobrenatural e do meta-empírico. Modo de reacção ao excesso de optimismo do pensamento científico, força de cepticismo face às pretensões da razão e aos vigorosos meios de conhecimento que ostenta, o fantástico, reafirmando a prioridade do subjectivo, traduz uma crise de percepção que diz o desconcerto de um mundo onde já nada parece evidente.

Longe de ser um ornamento estético, o fantástico assume-se neste universo como expressão do mal metafísico do ser e a ordem insólita da vida e do mundo não releva da brutal intrusão de fenómenos estranhos no quotidiano, mas encontra fundamento em tudo o que gira em torno e dentro do homem e o deixa, na consciência esvaziada pela angústia, sem solução nem reacção.

2. A estruturação antitética

Não sendo o real um edifício estável e “arrumado”, nem o universo diegético uma reprodução fiel de um objecto e a representação perfeita de um indivíduo, a escrita da novela deixa ver, por detrás de si própria, a imagem invertida do real, onde se reflectem os estilhaços do mundo, agora estranho mosaico de peças, entre imagem e realidade.

E assim assistimos, nestes textos breves, a uma espécie de duelo construído na base de uma simetria imperfeita que inverte os dados inicialmente apresentados como forças de edificação de um mundo perfeitamente organizado, caminhando do previ-

sível ao surpreendente, como se o desarranjo das coisas fosse agora o seu estado natural.

É neste quadro que, na sintaxe da novela, merece destaque a figura do díptico, procedimento compositivo que valoriza um espaço textual especular onde se dá voz a uma dualidade conflituosa. O princípio mimético orienta a escrita e a vertente especular determina o seu sentido. A novela pode então apresentar-se como um universo onde reina a reflexividade, como um universo de ecos, de reenvios e ressonâncias mais ou menos linearmente retomados. Duas situações colocadas face a face constituem a sua estrutura nuclear assente numa repartição binária da intriga: segundo o modo ora de uma simultaneidade de ocorrências (como acontece em "O Gémeo e a Sombra" de João de Melo, onde o ser e a sua sombra-duplo se tornam inevitavelmente inseparáveis), ora de uma sucessividade causal e temporal – residindo a clivagem ou em mudança de protagonismo (da desonesta e agressiva Fernanda para a tímida e discreta Mini, em "Criação do Mundo" de Luísa Costa Gomes), ou em apagamento moral e psicológico de uma das figuras (a mãe face à empregada em "Quatro Crianças, Dois Cães e Pássaros" de Teolinda Gersão), ou ainda em desaparecimento definitivo da personagem principal (Josué, o irmão mais novo que morre afogado, em "O último dia de todos os verões" de José Luís Peixoto).

Ora, o efeito de ressonância construído por estes jogos de simetria (invertida) não visa tanto uma representação bifacetada da realidade quanto uma negação da própria realidade: o outro lado do espelho não reflecte um outro real mas o próprio processo de acusação do real.

De facto, a segunda vertente do díptico, ao inverter o sentido da primeira, não o destrói em absoluto: não é a baby seatter que dissolve a mãe e lhe rouba o afecto do marido ("Quatro Crianças, Dois Cães e Pássaros"), como não é o afogamento de Josué que destrói a unidade da família e a harmonia do mundo rural ("O último dia de todos os verões"), da mesma forma que não é a coragem de Mimi que salva o marido e o filho da degradação moral. Não se trata do Bem e do Mal em oposição linear e frontal e da conseqüente e inequívoca vitória

de um sobre o outro: Josué morre para que o irmão mais velho tome consciência do seu corpo de adolescente e encontre no silêncio triste da professora e no olhar ferido do pai a presença de uma memória que o ajudará a ser homem, Mimi sofre uma metamorfose que apenas camufla uma outra forma de desonestidade, quase genética, a mãe cansada atinge um estágio de transparência apenas por se demitir da vida e de si própria, o gémeo não quer libertar-se da sua sombra porque sabe que só com ela atingirá a totalidade de si e só assim, completo, poderá entrar no mar e receber da mãe morta da mãe o abraço "contra o seu imenso seio oceânico" ("O Gémeo e a Sombra").

Daí que a acção assente sempre num mal-entendido tematizado de diversificados modos: da forma mais simples – a metamorfose (inútil) de Mimi invadida na privacidade da sua vida ou o afogamento da criança Josué à mais complexa: o desejo de coincidir com a sua sombra ou de se refugiar num sono cataléptico. O mal-entendido é então aqui a figura da instabilidade do mundo, de um mundo que se desmorona em mentiras e incertezas.

3. A (crise mimética da) personagem

E neste jogo especular, feito de alusões e de ecos ressonantes, domina uma espécie de inelutável necessidade, o caminhar da personagem para o esgotamento da ideia que presidiu à sua criação: a felicidade da mãe rodeada dos seus turbulentos filhos, a beleza frágil de uma mulher que regenera o duvidoso passado do marido, a inteligência e a sensibilidade de uma criança na dureza de um meio rural, a infinita dor da morte da mãe. E a novela, conduzindo a personagem para a sua destruição, não ilude um sentimento final de perda, num mundo de contorno absurdo. E se acontece que a morte espreite no final do percurso, libertando a personagem, acontece também que é muitas vezes a vida que insiste em continuar no degredo do ideal traído, do valor degradado, como uma condenação maior e uma mais firme expressão de um indisfarçável pessimismo.

É claro que subjaz à ideia de evanescência e inconsistência a relação da personagem com o tempo. Pensada como um ser

“desencarnado”, segundo a designação de Évrard, apreendido num tempo breve, fragmentário e descontínuo, a personagem de novela não existe senão numa situação de crise e não pode nunca realizar o seu destino. Estando-lhe vedada a possibilidade de uma duração, ou seja, de um devir forçosamente complexo e sujeito a transformações, ela torna-se impalpável e inconsistente, quando comparada às figuras que o romance celebrizou pela sua grande riqueza psicológica, sendo muitas vezes apenas rasto que se apaga na memória do leitor, embrião ou conceito.

De facto, obrigada a atravessar uma crise de consciência no fulgor de um instante, em prisão temporal que a impede de passar além e de aceder ao momento seguinte, a personagem vê-lhe negado o conhecimento do tempo como condição de consciência do seu próprio Ser. Quando ganha vida perante o leitor, quase nada possui já para viver e o termo da sua existência está à partida inelutavelmente fixado: sem história nem memória, sem passado nem esperança de futuro dimensões que surgem “achatadas” na novela, como diz Oszwald, a personagem vive a eternidade de um instante que se imobiliza, no interior de um tempo fugaz.

Dir-se-á então que o sujeito fantástico é aquele que possui uma identidade conflituosa na prisão do instante, cujas perturbações comportamentais decorrem de uma *crise mimética*, que se manifesta na desintegração do *eu* e na encenação de uma **figura especular**, diversamente tematizada nos textos.

A presença de um **duplo**, de uma réplica analógica torna-se assim uma constante do universo da novela. Oposto diferenciador ou símile modelar, a figura especular reveste os mais diversos contornos e sentidos: e se os irmãos – os irmãos inimigos ou os gémeos constituem um dos motivos de conteúdo mais claro e mais explicitamente manifesto, muitas outras figuras de substituição – construídas segundo processos de homologia ou fenómenos de reversibilidade – se encontram latentes nestes textos. Para Thierry Oszwald, trata-se de duas posturas assumidas por dois “tipos” de novelas: o primeiro é o das novelas fantásticas, que assumem a figura do Outro, identificando-o como elemento de uma crise atravessada pela

personagem e que se manifesta pela desintegração da consciência, pela abolição da razão e pela “dissipação da ilusão da diferença”; o segundo é o das novelas “realistas” em que a fractura da coerência e da unidade do Eu se encontra em estado larvar, latente, a exigir o recurso a uma interpretação psicanalítica onde as noções de recalçamento, pulsão e interdito ganham sentido. Nas primeiras, desintegração da consciência e surgimento de um duplo são dois elementos de implicação recíproca: quanto mais a integridade do Eu narrativo for posta em causa e se desmoronar, mais a figura do Outro perde contorno enigmático e se torna fácil de estabelecer. Nas segundas, a (in)determinação comportamental de personagens aparentemente “respeitáveis” e “idóneas” só pode ser cabalmente entendida no plano das motivações inconscientes ditadas por factores cuja apreciação não decorre da leitura de sinais evidentes e linearmente encenados.

Seja como for, espoliada de essência, privada de personalidade, a personagem inicia um processo de desdobramento e projecta-se num “*hors soi*” que traduz um eu em estádio de indiferenciação primordial, ou um eu que se materializa num outro, imagem maléfica e muitas vezes degradada de si próprio. Em qualquer dos casos, trata-se de viver uma crise identitária não apenas na impossibilidade de atingir a unidade, anterior à separação da mãe ou do outro em si, mas igualmente na incomunicabilidade e na profunda solidão dos seres. No fundo, tudo se joga na procura de um efeito comum: o desaparecimento, o suicídio, o assassinio, a agressão contra o outro ou contra si próprio são apenas aspectos pontuais do grande tema da morte, modulações do mito da devoração e do regresso ao “*non-être*”.

No quadro de uma relação de hostilidade, o rival é aquele que visa privar o Outro do que lhe é, de uma forma ou de outra, devido, que aspira à posse de um bem que ao Outro pertence, para, em última instância, a esse Outro se assemelhar, ou com ele se confundir: Ter para Ser. Nesse sentido, o rival é muitas vezes um contrário transformado em modelo, em objecto de imitação, a tal ponto que acontece não ser o desejo do mesmo objecto que aproxima os dois seres em oposição, mas sim o seu carácter consubstancialmente idêntico. Falar-se-á então mais de

dualismo e menos de **dualidade**: para Thierry Owzald, as personagens da novela não são nunca acidentalmente postas perante rivais, em esporádicas coincidências da intriga, são sim vítimas de desdobramentos sistemáticos de si.

Evoquei, na minha introdução, a emergência da psiquiatria na sua simultaneidade com a apoteose da narrativa fantástica em França, nos anos 80 do século XIX, anos em que o pessimismo, sob a influência de Schopenhauer, se espalha nas capitais culturais da época. É que de facto a patologia do espírito humano, nas suas derivas e nos seus delírios, é por um lado, atacada clinicamente com uma finalidade terapêutica, e, por outro lado, explorada esteticamente por escritores que, como Maupassant, são eles próprios “sujeitos” clínicos. Em psiquiatria ou em literatura, a dualidade, o desdobramento são geradores de sofrimento. E se a medicina faz do mal – da dor um problema que ataca cientificamente (pelo menos desde a segunda metade do século XIX), a literatura fantástica faz do mal – e da dor – um enigma.

Por outras palavras, o desdobramento do ser é um tema fantástico só e somente se for vivido na disforia e na sua “inquietante étrangeté”.

Gostaria, para terminar, de dar um contra-exemplo, que me servirá todavia de prova para a minha demonstração de “produtividade fantástica” da narrativa breve praticada por estes escritores. Trata-se de uma página do filósofo Bergson, que cita Mark Twain respondendo ao repórter que o interroga:

Avez-vous un frère?

– Oui, nous l’appelions Bill. Pauvre Bill!

– Il est donc mort?

– C’est ce que nous n’avons jamais pu savoir. Un grand mystère plane sur cette affaire. Nous étions le défunt et moi, deux jumeaux, et nous fûmes, à l’âge de quinze ans, baignés dans le même baquet. L’un de nous s’y noya, mais on n’a jamais su lequel. Les uns pensent que c’était Bill, d’autres que c’était moi.

– Étrange. Mais vous, qu’en pensez-vous?

– Écoutez, je vais vous dire un secret que je n’ai révélé à âme qui vive. L’un de nous deux portait un signe particulier, un enorme grain de beauté au revers de la main gauche; et celui-là, c’était moi. Or, c’est cet enfant qui s’est noyé...

Temos, nesta página, todo um argumento fantástico: a gemealidade, a criança morta, o mistério da identidade, a impossibilidade lógica. Mas poderemos considerá-la como uma página de literatura fantástica? Não, pelo menos para Bergson, intérprete da luz da razão que aqui não vê senão um “dialogue absurde”, como aqueles que só a actividade onírica produz, um diálogo absurdo e que suscita o riso (trata-se, com efeito, de um extracto do célebre tratado *Le Rire*).

Mas se quisermos retirar este guião do contexto de um ensaio de psicologia para o colocarmos no quadro da novela, constataremos que a novela é de facto uma máquina de fabricar fantástico onde o tema do duplo tem mesmo algo de muito perturbador.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri - *Le Rire*, Quadrige/PUF, 1983.

GOMES, Luísa Costa - “Criação do Mundo” de Luísa Costa Gomes

GERSÃO, Teolinda “Quatro Crianças, Dois Cães e Pássaros”, in *Histórias de Ver e Andar*, Lisboa, D. Quixote, 2002.

JUILLARD: 1995, 14

MELO, João de Melo “O Gémeo e a Sombra”

OWZALD, Thierry

PEIXOTO, José Luís “O último dia de todos os verões”

DA LENDA AO FANTÁSTICO

GIANLUCA MIRAGLIA

Centro de Tradições Populares Portuguesas
Universidade de Lisboa

O encontro entre literatura tradicional e literatura erudita manifesta-se de várias formas no Romantismo português: na substituição da mitologia clássica pela mitologia popular-tradicional, em poemas narrativos de Almeida Garrett e Costa e Silva, por exemplo, no aproveitamento de figuras do imaginário popular em obras de ficção ou poéticas, como é o caso da bruxa, e, também, na lenda romântica, um tipo de conto cultivado ao longo do século XIX cujo texto modelar, *A dama-pé-de-cabra*, é apresentado pelo seu autor, Alexandre Herculano, como “conto, no género fantástico”.

É justamente sobre alguns aspectos da lenda romântica e, em particular, sobre a sua relação com o fantástico que irei tecer algumas considerações neste workshop, tomando como ponto de partida um importante artigo de Jean Molino, “Le fantastique entre l’oral et l’écrit”¹, que resumo a traços largos. Neste escrito de 1980, o crítico, após ter notado que até à altura os estudos dedicados ao género abordavam exclusivamente a literatura escrita, pergunta-se se não haverá no vasto campo da literatura oral algo que se aproxime do fantástico e das histórias de terror. A resposta, segundo Molino, é afirmativa, uma vez que a descrição de uma das formas narrativas do folclore, a lenda, permite destacar uma série de aspectos que a teoria costuma

¹ J. Molino, «Le fantastique entre l’oral et l’écrit», in *Europe*, Mars 1980, pp. 32-41.

associar ao conto fantástico: "La légende est toujours considérée comme renvoyant à une expérience, à un événement que ont réellement eu lieu [...] la légende est située dans un temps, dans un espace données [...] la légende présente l'irruption de l'exceptionnel ou du surnaturel dans le réel [...] la légende apparaît ainsi comme l'expérience authentique de l'irruption dans le réel, de l'exceptionnel ou du surnaturel, susceptibles de provoquer l'inquiétude et la peur". Também o levantamento da temática mais frequente da lenda, que segundo o crítico reflecte os medos da sociedade ocidental entre os séculos XIV e XVIII, assim como são descritos por J. Delumeau, revela vários pontos de contacto com os temas abordados pela ficção fantástica. Tudo isso leva Jean Molino, na conclusão do artigo, a sugerir uma hipótese acerca das relações entre literatura tradicional e fantástico:

Le fantastique littéraire du XIX siècle se trouve pris dans un double mouvement. D'un côté, l'écrivain reprend les grands thèmes du fantastique oral traditionnel, pour lequel il éprouve une difficulté croissante à avoir ou à faire peur. Mais, d'un autre côté, il cherche progressivement à constituer de nouveaux thèmes fantastique, qui n'auront pas été usés par le mouvement de rationalisation technique et scientifique.

Nesta perspectiva, o escritor do século XIX seria o herdeiro do narrador popular, e do encontro entre cultura tradicional e cultura erudita surgiria o fantástico, em equilíbrio entre tradição e modernidade: "le fantastique au sens moderne du mot est la création de ce qu'on peut appeler la deuxième grande vague d'échanges entre l'oral et l'écrit". Considerações semelhantes encontramos no artigo "Pre-messe ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia" de Enrico Ghidetti, onde se identificam duas fases no desenvolvimento da literatura que protagoniza o sobre natural:

La prima caratterizzata dalla *derèglement* dell'immaginazione romantica innesca così dal medievalismo e dal revival gotico, come dalla passione per le tradizioni, le leggende popolari e le fiabe, in una sorta di bagno rigeneratore lungo le rive del grande lago dell'immaginario, la seconda dalla istituzionalizzazione di un genere letterario che nella misura aurea del

racconto trova compiuta espressione, se è vero che il racconto si adatta perfettamente a quella raccomandazione della poetica di Edgar Allan Poe, secondo la quale la brevità garantisce che l'emozione provocata resti sempre al diapason. E – occorre sottolineare – la istituzionalizzazione del genere avviene allo specchio della narrativa realistica, il fantastico offrendosi quindi come episodio di trasgressione alla norma, quanto più inaspettato: insomma un'intermittenza del quotidiano, uno spiraglio gradualmente o fulmineamente aperto su una quarta dimensione².

A ideia de uma relação de continuidade entre lenda e fantástico, em que o segundo seria uma evolução da primeira, parece pôr em causa a abordagem crítica que considera o fantástico um modo narrativo moderno, cuja génese enraíza naquela profunda e radical transformação de modelos culturais que afecta a civilização ocidental às portas do século XIX, em consequência do afirmar-se duma visão do mundo secularizada que estabelece uma distinção nítida e rigorosa entre natureza e sobrenatural. Uma perspectiva, segundo a qual, o fantástico nasce quando já ninguém acredita no milagre, nas palavras de Caillois, e vale a pena acrescentar, nasce sob o impulso de problemas e inquietações novos, inéditos que só a partir de então se colocam ao homem. Todavia, esta ideia de uma relação de continuidade, que vimos expressa por dois críticos do século XX, contrasta com a percepção duma radical diferença entre lenda e fantástico que observamos num artigo sobre a maneira como "the wonderful and supernatural may introduced into fictitious narrative" escrito por um dos autores mais conceituados e influentes do princípio do século XIX, Walter Scott³. Os argumentos que Walter Scott apresenta para censurar os contos de Hoffmann, cuja tradução para a língua francesa, convém lembrá-lo, leva por volta do ano de 1830 à criação do termo específico 'fantastique', baseiam-se justamente numa sua

² E. Ghidetti, «Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia», in AA.VV., *Scrittura e società*, Herder, Roma, pp. 167-180.

³ W. Scott, *The miscellaneous prose works*, VI, Paris, Baudey's European Library, 1838, pp. 340-372, o artigo "On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann" saiu originalmente na *Foreign Quarterly Review* (I, 1827).

comparação com as histórias da tradição oral, que, no entender do autor de Ivanhoe, deveriam servir de modelo para os escritores oitocentistas no tratamento ficcional do sobrenatural, em lugar do "fantastic style of composition" de Hoffmann, onde "sudden transformations are introduced of the most extraordinary kind, and wrought by the most inadequate means: no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies". Segundo Scott, ao ler os textos do autor alemão "the reader is lead astray by a freakish goblin who has neither end nor purpose in the gambols which he exhibits", porque os seres sobrenaturais que Hoffmann exhibe nas suas histórias, ao contrário dos da tradição, do imaginário popular, são desprovidos de qualquer lógica, quer nas suas aparições quer no seu comportamento e nem sequer transmitem "philosophical reasoning" ou "moral truth". É claro que Scott entende o sobrenatural como algo perfeitamente definido, que corresponde às crenças populares, e não como o inexplicável, o impossível, que põe em crise a visão do mundo científica, racional do homem moderno, e por isso julga absurdas e incompreensíveis as narrativas de Hoffmann.

Como é sabido, será justamente a obra de Hoffmann, e não o modelo preconizado por Scott, que dará origem ao florescimento do fantástico e a conferir-lhe uma vitalidade e um interesse que perdura até aos nossos dias, facto que levanta, de imediato, algumas perplexidades e reservas sobre as relações de continuidade entre lenda e fantástico. O próprio Jean Molino, aliás, no trecho citado *supra*, fala duma dificuldade que os escritores oitocentistas experimentam perante os temas da tradição, que não seriam porventura os mais adequados para a criação de contos modernos cujo efeito final deve ser suscitar um sentimento de medo perante a irrupção do sobrenatural. Walter Scott, por seu lado, reconhece que o leitor culto e iluminado não se satisfaz com as "simple and gross fables" que deleitavam os seus antepassados, e sublinha a importância de apropriadas técnicas de composição para que estas histórias possam captar a atenção de um público que já não acredita em milagres.

Passamos, agora, à lenda romântica, assim como foi cultivada por vários escritores portugueses, para verificarmos como se processou nesse caso o encontro entre literatura erudita

e tradição popular e, ao mesmo tempo, tentar recolher mais dados para definir o tipo de relações entre a lenda e o fantástico. O conhecido texto de A. Herculano, *A Dama Pé de Cabra*, é um testemunho privilegiado para observar, em detalhe, o modo como um escritor oitocentista reelabora a matéria colhida na tradição, dado que é possível cotejá-lo com a lenda medieval que está na sua origem. A comparação revela uma série de variações, alterações e acrescentos que podem ser catalogados em três tipos de processos: a amplificação do ditado original, que torna explícitos conteúdos semânticos mais ou menos implícitos no original ou enriquece a contextualização espaço-temporal sem alterar a fábula; a instituição de um destinatário e em paralelo de um narrador, que marca a passagem de um texto impessoal, objectivo, como é o original medieval, a um texto subjectivo; o acrescento de elementos, personagens, episódios ou sequências inexistentes na lenda.

No processo de amplificação destaca-se a rigorosa contextualização temporal e espacial dos eventos narrados. A alternância entre dia e noite marca os momentos fulcrais da história: D. Diogo Lopes descobre o pé de cabra da dama "à noite", durante a noite acontece a transgressão do pacto assim como a cavalgada infernal de Inigo Lopes e do seu pai. Quando Inigo vai ter com a mãe o dia é magnífico, mas o feitiço que o fará dormir durante um ano é seguido por uma repentina mudança do tempo:

E logo, logo, ouviu-se um ruído abafado, como de trovões e de ventanias enfolgando-se em covoadas: depois o céu começou de toldar-se, e cada vez era mais cris, até que, enfim, apenas uma luz de crepúsculo o alumiaava.

Em relação metonímica com a noite é a cor negra, que encontramos disseminada na descrição do lugar, o *locus horrendus*, onde Inigo se encontra com a dama-pé-de-cabra; após ter-se embrenhado na floresta encontra "uma fonte que rebentava de rochedo negro e, saltando de aresta em aresta, vinha cair em almácega tosca". Negra é também a podenga da dama-pé-de-cabra e negra torna-se a mão dela quando D. Diogo transgredir o pacto, ao benzer-se.

A noite, a escuridão, as trevas, o interior da floresta, a cor negra formam um campo semântico que remete para o domínio do mal, dos poderes infernais. Noutro plano, de forma simétrica

situam-se o dia, a luz, os lugares humanizados, de modo que no mundo ficcional se delineiam dois espaços rigorosamente separados, o dos humanos e o dos seres sobrenaturais.

Para além destas e doutras variantes, que seria longo enumerar e que exemplificam a complexa obra de reformulação da lenda medieval levada a cabo pelo escritor romântico, há ainda outro elemento textual que merece ser salientado, o prólogo que Herculano antepõe ao conto:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: - 'não pode ser.' Pois sei eu cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. E o autor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. É uma tradição veneranda; e quem não descrê das tradições lá irá para onde o pague.

Estas breves linhas desempenham uma função essencial para a instituição do pacto de leitura; a indicação duma fonte fidedigna da história, um velho livro, é um recurso típico do discurso fantástico assim como a identificação de um leitor céptico e descrente em relação ao qual o narrador, neste caso, se assume como convicto expoente de uma diferente e oposta 'visão do mundo' que a história de D. Diogo Lopes comprova, de modo que o conto se configura como um *exemplum* que alerta os destinatários para o que pode acontecer a quem se afasta do recto caminho. A frase com que abre o texto é, por seu lado, particularmente significativa, trata-se de um convite do narrador dirigido aos seus ouvintes para que se sentem ao pé dele, junto ao lar. A representação do lugar onde a história é contada identifica de forma clara o tipo de narrativa proposta, reforçando a indicação já contida no subtítulo que acompanha a primeira publicação do texto na revista 'O Panorama': 'conto de junto ao lar'.

A leitura das outras lendas românticas, que na sua quase totalidade apresentam uma introdução mais ou menos extensa, onde se faz sempre referência ao lugar e ao tempo da narração, e cuja finalidade consiste em criar as premissas para que o leitor possa entrar no mundo narrativo, confirma que o

incipit de *A-dama-pé-de-cabra* é um elemento essencial e imprescindível da composição narrativa, sem o qual não seria possível selar o pacto de leitura. A consciência da dificuldade em atingir, através da redacção escrita, o mesmo efeito que as lendas alcançam na transmissão oral encontra-se plenamente expressa no longo prólogo que antecede um conto de J. M. Andrade Ferreira⁴:

Vou contar-lhes um conto, destes que lembram nas longas e regeladas noites de Inverno, principalmente se nos achamos na província, quando as lufadas impetuosas do nordeste assobiam lá fora e açoitam as portas e janelas com a geada desapegada dos visos da serra próxima, e o frio nos convida a assentarmo-nos uns contra os outros, em folgazão e cordial conchego em roda de um bom brasido, animados todos da sincera e doce intimidade que tão pouco vulgar é já hoje em quase todos os lugares, onde tem penetrado a existência convencional e hipócrita das capitais. Não julguem que vou agora aqui fazer-lhes a apologia da vida provinciana [...] o meu intento é só lembrar o ensejo e o local adequados para o meu conto, porque há certas coisas que para serem saboreadas ou compreendidas carecem de um especial quadro de circunstâncias, como as plantas exóticas, que fora das suas condições climatéricas, não vegetam nem inflorem, e ainda menos frutificam. Ide a um salão dourado da capital falar num conto de bruxas ou de defuntos, que todos se rirão de vós pela simpleza da vossa narração [...] sabida já a natureza do conto, e conhecida a hora e o lugar onde importa que seja feita a narração, vamos ao começo.

Estas advertências demonstram que para os escritores do século XIX eram evidentes, em relação à lenda, os limites da comunicação escrita, *in absentia*, em comparação com a transmissão oral, *in praesentia*, e por este motivo sentem a necessidade de fornecer ao leitor uma espécie de 'instruções para o uso' do texto, reconhecendo que este só poderia alcançar o efeito desejado com a colaboração activa dum leitor que saiba recriar no seu espírito as condições propícias e adequadas para a recepção da história. Tudo isso nos leva a concluir que existe um conflito entre a matéria ficcional escolhida e o efeito que o escritor

⁴ "A sina de família", in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II, 1860, pp. 399-413.

pretende alcançar com as suas criações literárias: a lenda tradicional, por um lado, fornece-lhe um exemplo, um modelo de história que gera medo e perturbação ao pôr em jogo o sobrenatural, mas, por outro, a sua eficácia comunicativa está intimamente relacionada com os modos tradicionais da sua transmissão.

Na última lenda romântica de que irei falar, o conflito entre matéria ficcional e efeito pretendido está na origem dum curioso texto onde se recortam dois planos narrativos distintos. Em *Maria Pratas*⁵, de Osório de Vasconcelos, a história retirada do folclore encontra-se encaixada no relato de uma viagem do autor pela Beira, que, após ter-se perdido nos caminhos da serra, chega por fim a uma pequena aldeia e hospeda-se numa venda para passar a noite. Os donos são um casal de velhos e o aspecto da mulher é deveras perturbante: “parecia ela um cadáver com movimento compassado e automático. A luz da fogueira fazia destacar aquele rosto, que já tinha estampada a fixidez da morte. A pele era encarnida e rugosa, mosqueada apenas por uns laivos esverdeados”. Enquanto espera que lhe preparem a ceia, o narrador senta-se junto ao lar e troca umas palavras com o velho, a conversa corre tranquila e agradável até que menciona a lapa que viu na serra, neste instante a velha levanta-se e grita que aquele é o lugar onde vive Maria Pratas, a bruxa que lhe matou a filha e a neta. Logo a seguir, num monólogo delirante, afirma querer transformar-se numa bruxa para sugar o sangue das virgens e recuperar a beleza e a juventude e lança-se numa dança grotesca, entoando um canto que, como comenta o narrador, “variava desde as notas graves e cheias da melopeia, até aos gritos argutos e estridentes da bacante antiga”. Acabado o canto, a velha cai exausta no chão. Impressionado pelo espectáculo insólito, o narrador pergunta ao velho quem é Maria Pratas e este conta-lhe a história da bruxa e dos seus amores com um lobisomem.

Esta moldura narrativa tem uma função equivalente à do prólogo de Andrade Ferreira e de Herculano, ou seja a de recriar o contexto da transmissão oral das lendas populares

de forma a preparar o espírito do leitor urbano, ‘burguês’, para um conto que este doutra forma consideraria provavelmente ridículo. Neste caso, porém, Osório de Vasconcelos não se limita a sugerir o modo como a história deve ser lida, e a fornecer umas ‘instruções para o seu uso’, mas representa no interior do texto um destinatário, ou seja o próprio escritor, homem culto e céptico, com o qual o leitor pode identificar-se, partilhando as sensações que vai experimentando ao ouvir a lenda narrada pelo velho naquele espaço insólito e sinistro. Para além disso, na própria moldura desenrola-se outra história, em que o destinatário da lenda se transforma em protagonista e que é, afinal, um verdadeiro conto fantástico. A certa altura, a mulher acorda de repente e canta um refrão com os olhos fixos na porta: “Lobisomens são lá fora / truz! truz! truz! Cá vem bater. / Da criancinha que chora, / quente sangue vem beber”. O velho pergunta ao narrador se não lhe pareceu ouvir alguém arranhar a porta e a velha levantando-se, diz que é diabo, o seu dono, e convida-o a entrar. Enquanto o velho, desesperado, começa a rezar o narrador decide abrir a porta para pôr termo a uma cena, que lhe parece ridícula e bizarra:

Foi um feito valoroso, porque quando corri a cara-velha tremia-me a mão, sem vergonha o confesso aqui muito em segredo. Nada havia; estava tudo em silêncio. O manto da noite envolvera o horizonte com as suas dobras sombrias, apenas tufadas pela gelada viração da serra. Soltei uma gargalhada que ecoou na vale... Veio o velho pé ante pé junto a mim, e deitando em roda um olhar receoso e tímido, vendo a sua própria sombra estendendo-se ao longe qual gigante movediço e fantástico, fechou de repente a porta, trancou-a com todo o cuidado e sentando-se outra vez no lar, exclamou: - Louvado Deus! Era engano.

A hesitação, perante a possibilidade que algo insólito e contrário às leis da natureza possa acontecer, reaparece no fim da narrativa, quando o narrador, após ter ouvido o fim da história de Maria Pratas que o velho remata amaldiçoando a bruxa e o lobisomem que lhe mataram a filha e a neta, sai da estalagem, profundamente impressionado por tudo o que ouviu e lhe aconteceu, para respirar o ar fresco da noite e recompor o espírito.

⁵ In *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. V, 1865, pp. 419-430.

A noite é serena e a lua ilumina a serra, diante do magnífico cenário os medos “supersticiosos” desvanecem-se num ápice, mas pouco depois parece-lhe descortinar uns rostos no meio da floresta e apressadamente fecha a porta e volta ao seu lugar junto ao lar. Nas últimas linhas do texto a atmosfera sinistra não se desvanece e a perturbação perdura no ânimo do narrador:

O velho ainda estava na mesma posição, mas a consorte contemplava com um olhar estúpido as brasas do lume. De repente erguendo os olhos baços para mim, fitou-me, e disse-me baixinho, fazendo um gesto que guardasse silêncio: Maria Pratas sou eu. Eu fui quem matou a minha filha, e quem sugou o sangue de minha neta. Ouve? Maria pratas sou eu, sou eu. O lobisomem, ah! Ah! Ah! O lobisomem... é meu amante. Estas últimas palavras foram cavernosas e lúgubres. Parece que quando as proferiu, alguma coisa lhe arrebentou lá dentro. Pobre louca! ... Não pude dormir. Mal o céu se tingiu com o primeiro alvor da madrugada pus-me a caminho.

Em conclusão, direi que à luz do que foi a experiência da lenda romântica, pelo menos no âmbito da literatura portuguesa, a relação entre lenda e fantástico não parece ser de simples continuidade. Há obviamente semelhanças entre as duas formas narrativas, e certamente a redescoberta da literatura tradicional desempenha um papel importante no florescimento do fantástico do século XIX, mas é também verdade que a transição da oralidade para a escrita, com vista à criação de um texto capaz de gerar no leitor urbano do século XIX o efeito perturbante do contacto com o sobrenatural, põe em luz diferenças substanciais. Observa Joel Malrieu que: “entre la legende populaire et le récit fantastique, il n'existe strictement aucun rapport que de surface. On peut trouver des revenanats dans l'une et l'autre de ces modes de représentations, mais ils ne sauraient de toute façon revêtir les mêmes significations”. Afirmação porventura excessiva, mas que tem o mérito de chamar mais uma vez a atenção para o facto de a literatura fantástica, sobretudo do século XIX, não se esgotar na tematização do sobrenatural e que o sentimento de ‘inquietante estranheza’ a ela associado, afinal o que

⁶ J. Malrieu, *Le fantastique*, Hachette, Paris, 1992, p. 26.

ainda hoje a torna viva e interessante, enraíza porventura noutros sentidos que os textos veiculam, o que leva Remo Ceserani a escrever: “la letteratura fantastica finge di raccontare una storia per poter raccontare altro”⁷.

Referências Bibliográficas

- CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- FERREIRA, J.M. Andrade (1860) «A sina de família», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II, pp. 399-413.
- GHIDETTI, Enrico [s. d] «Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantástico in Italia», in AA.VV., *Scrittura e società*, Herder, Roma, pp. 167-180.
- HERCULANO, Alexandre (1851) «A dama pé de cabra», in *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Ulisseia, 1988, pp. 213-243.
- MALRIEU, Joel (1996) *Le fantastique*, Paris: Hachette.
- MOLINO, Jean (1980) «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», in *Europe*, Mars, pp. 32-41.
- SCOTT, Walter (1838) *The miscellaneous prose works*, VI, Paris, Baudey's European Library, pp. 340-372.
- VASCONCELOS, Osório de (1865) «Maria Pratas», in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. V, pp. 419-430.

⁷ R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996, p. 112.

FANTÁSTICO COMO CATEGORIA ESTÉTICA:
DIFERENÇAS ENTRE OS MONTROS DE
ANA TERESA PEREIRA E LÍDIA JORGE

MARIA JOÃO ALBUQUERQUE SIMÕES

Universidade de Coimbra

Pensar hoje o fantástico em torno da destriça entre género¹ e modo significa enveredar por um caminho se não exaurido pelo menos resvaladiço e, no mínimo, significa enfrentar uma tarefa árdua – em parte votada à perdição – dada a variedade diacrónica e sincrónica que o termo abriga ou envolve.

Se esta questão foi já múltiplas vezes debatida, nem sempre se encontra uma grande clareza nos argumentos apresentados de um e de outro lado. Um contributo recente para estes problemas ela pode encontrar-se no texto de Arnaud Huftier que traça uma interessante “mise au point” histórica sobre as derivas terminológicas e conceptuais do fantástico, tendo em conta os matizes de diferentes línguas europeias (Bozzetto et Huftier, 2004: 15).

Porém, a questão do rótulo tipológico e da pertença categorial ressurgue constantemente nos tentames definitórios e nos discursos de apreensão do objecto que não escapam à tendência reificadora. Neste sentido, esta é uma questão interseccional a uma outra de raiz mais profunda: a já longa

¹ A este propósito, não será despiciendo atentar no comentário de Frederic Jameson (2004: 183) sobre o facto de a prática contemporânea da crítica sobre o género apresentar fundamentalmente duas tendências: uma semântica e outra sintáctica.

discussão filosófica sobre o próprio conceito de categoria e de categorização. Para além das tentativas de sistematização de Aristóteles e, mais tarde, de Kant, o conceito de categoria foi e é entendido de forma diversa – por vezes visto com desconfiança, outras vezes condenado por insuficiência e/ou excessiva compartimentação². Tal não impede que ainda hoje seja alvo de atenção em investigações que não desconhecem os contributos dos pensadores mais cépticos quanto ao racionalismo sistematizador, mas que mesmo assim, consideram este conceito como fundamental em termos cognitivos. Segundo Amie Thomasson (2004), para além de se verificar actualmente uma certa tendência para considerar o conceito de categoria mais dentro de um âmbito semântico do que propriamente ontológico, é possível pensar, depois de Husserl e Ingarden, na multidimensionalidade³ de pertença categorial – o que implica logicamente não só ligar o conceito de categoria à noção de “complexidade”, como também considerar a sua inserção num paradigma relacional.⁴

Convém, neste sentido, lembrar que o fantástico extravasa o domínio estritamente literário a partir do qual é muitas vezes abordado⁵, emergindo nas diversas artes, pelo que é indispensável perspectivá-lo genericamente enquanto “categoria estética”, ou seja, enquanto específica *modificação do belo*.

² Sobre as diferenças entre o conceito de categoria em Aristóteles e em Kant e o resvalar deste conceito para o sentido de taxa no cognitivismo cf. Eco, 1999: 149-152.

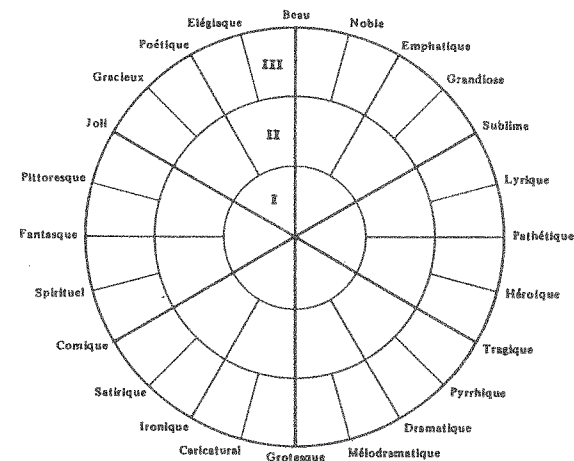
³ Segundo Amie Thomasson (2004), “Multi-dimensional systems (...) acknowledged[ge] that the different dimensions of categorization are possible, and that no one-dimensional list can purport to completeness”.

⁴ Sobre o conceito de “complexidade”, veja-se a opinião de Véronique Havelange, segundo a qual a noção de complexidade engendra uma “revolução cognitiva”, ao introduzir no centro da problemática das ciências humanas a “determinação recíproca” das estruturas psíquicas ou sociais e das acções cognitivas do sujeito ou dos actores sociais (cf. Havelange, 1991: 262). Sobre os elos entre complexidade e pensamento relacional, cf. Morin, 1991: 291.

⁵ Entre nós constituiu de certa forma excepção a obra intitulada *O Fantástico na Arte Contemporânea*, coordenado por Maria Alzira Seixo, que apresenta uma abordagem pluridisciplinar.

A designação “categoria estética” (difundida por Charles Lalo, entre outros) surge explicitada no *Vocabulaire d’Esthétique* (idealizado pelo esteta Étienne Souriau) como uma qualidade que reúne um *ethos* específico, um sistema de forças estruturadas e um tipo especial de valor e tem como condição necessária a de ser aplicável a todas as artes.

Curiosamente, a propósito da análise das “categorias estéticas”, os filósofos e estetas Étienne Souriau e Robert Blanché já acentuavam a insuficiência de um sistema descritivo limitado e, tentando conciliar a ideia de ilimitado com uma possibilidade descritiva, representavam as categorias estéticas através de um diagrama em rosácea:



Esta visualização proposta por R. Blanché (1979: 40) tem a vantagem de tornar perceptível como os pólos antagónicos se podem convocar reciprocamente para acentuar as diferenças e como as categorias tocam as que lhe estão próximas, sendo fácil intuir a permeabilidade de fronteiras uma provável sobreposição de aspectos.

Entender as categorias estéticas com um sentido próximo ao de *qualidades* – “qualidades derivadas” ou “essencialidades”, como lhes chama Roman Ingarden (1979: 317-318) –, por um lado significa colocar a hipótese de elas poderem ser mais ou menos dominantes num texto e, por outro lado, permite conceber a possibilidade de se opacificarem e cristalizarem em

gêneros em determinados momentos históricos, engendrando um padrão repetitivo: assim acontece com o satírico quando se afirma na sátira, com o cômico quando se objectiva na comédia, sem que por isso estas *qualidades* tenham ficado reféns desses gêneros. Segundo esta perspectiva o fantástico é uma qualidade ou um predicado estético que pode cristalizar-se em género – por exemplo no gótico!

Para além contaminação e do entrelace que o fantástico estabelece com outras categorias estéticas – de entre as quais a mais gritante será a relação que estabelece com o grotesco –, actualmente o fantástico engloba “une suite de modulations parce qu’il est investi par des différentes esthétiques” (Huftier, 2001: 43). Este alargamento da esfera do fantástico implica a ultrapassagem de certas teorizações (como a todoroviana) que o enfaixavam entre distinções limitadoras da sua veia transgressiva e da sua transversalidade. Com o efeito, no fantástico moderno encontramos matizes tão diversos como os que se podem escrutinar, por um lado, no “realismo mágico”, também designado por “real maravilhoso”⁶ de certas ficções e, por outro lado, no neofantástico, segundo a denominação proposta por J. Alasraki para etiquetar o peculiar fantástico iniciado por Kafka.

Vale a pena atentar nos elementos apontados por W. Faris (2004: 7) como características fundamentais do “realismo mágico”:

First, the text contains an “irreducible element” of magic; second, the descriptions in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling

⁶ Para certos autores, estas duas expressões são equivalentes ou estão subsumidas a um mesmo padrão que as alberga – cf. Faris, 2004: 33; para outros autores, elas designam fenómenos diversos (cf. Bozzetto et Huftier, 2004: 311, 320). Por vezes, o uso destas expressões indicia diferentes influências teóricas: na preferência pela designação “real maravilhoso” parece ecoar uma aceitação da diferenciação entre “maravilhoso” e “fantástico”, proposta por T. Todorov, em 1970. Lembre-se que, como é sabido, as duas expressões tem origens diversas: o “realismo mágico” surgiu na Alemanha, em 1925, e a designação “real maravilloso” foi lançada por Alejo Carpentier, em 1949 (cf. Bozzetto, 2002).

doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturb received ideas about time, space and identity.

Este modo, como lhe chama a autora, apresenta componentes obviamente pertencentes à esfera do fantástico – e, por isso, não pode ser ignorado quando se fala em fantástico.

Mas, o facto de o “realismo mágico” utilizar “componentes” fantásticos não quer dizer que não se procure descontinuar os diferentes matizes e/ou tendências entre este “modo” (segundo a designação de W. Faris) e outras modulações do fantástico, nomeadamente as que J. Alasraki engloba na designação de neofantástico.

Antes de se ponderar a especificidade conceptual do neofantástico é importante referir o modo como alguns críticos sustentam (ou acentuam) as diferenças entre o “realismo mágico” e o fantástico. Observe-se, por exemplo, o posicionamento de Roger Bozzetto que afirma:

Le «réalisme» fait référence au vraisemblable du quoti-dien. Le fantastique européen se comprend comme l'irruption «scandaleuse» de la Surnature ou de l'irrationnel dans le monde de la normalité dont le réalisme a instauré la représentation. Le «real maravilloso», lui, demeure composite. On peut soutenir que le fantastique européen a pris naissance à l'époque où les idéaux du romantisme ont été douloureusement confrontés à la réalité prosaïque du monde bourgeois conquérant. Le «real maravilloso», lui, semble naître de la rencontre entre une réalité singulière, aux strates multiples et mystérieuses, avec un modèle réaliste antérieur et importé, tout en se souvenant de la liberté apportée à l'artiste par le surréalisme. Où le fantastique européen subvertit le code de la représentation mimétique – miroir du quotidien bourgeois de son époque – le «real maravilloso» le déplace dans l'imaginaire et le travaille sans le subvertir totalement, mais en le déformant, ou plutôt en lui donnant une nouvelle forme, qui dans une certaine mesure le rend «étrange». (Bozzetto, 2002).

Também W. Faris (2004: 34) chama a atenção para as diferenças entre o “realismo mágico” e certo fantástico europeu: de um lado teríamos a natural fusão de referências e/ou referentes que tem origem na confluência intercultural (nem

sempre isenta de confrontos) que caracteriza o “realismo mágico”; do outro lado, encontrar-se-ia a justaposição artificial de elementos contraditórios desesperadamente procurada pelos surrealistas europeus. Porém, a autora não deixa de que o ímpeto inicial caracterizador do “realismo mágico” foi sendo sucessivamente injectado por determinadas tendências europeias de forma a suavizar a controvérsia entre universalismo/nativismo – fundamental no plano do desenvolvimento identitário-cultural – acentuando assim a sua constituição híbrida (Faris, 2004: 35).

Uma das muitas ilações que W. Faris retira do seu amplo e documentado estudo é a da impossibilidade de subtrair ao “realismo mágico” o seu lado realista que o prende ao paradigma mimético, representacional, porque a sua caracterização assenta precisamente na paradoxalidade da união real e fantasia (*idem*, 91), não se estabelecendo nunca uma hierarquia entre estes elementos⁷ (*idem*, 48) – tanto mais que esta união paradoxal envereda por um “el proceso sistemático de verosimilización” e assenta numa “convivencia no conflictiva entre realidad y fantasía” (Llarena, 1997).

Compare-se agora os elementos aduzidos como caracterizadores do “realismo mágico” com as características que J. Alasraki aponta como distintivas do neofantástico, para se poder reflectir, primeiro, sobre as diferenças encontradas e, depois, sobre necessidade e a justificação de novas etiquetas categoriais a aduzir ao fantástico.

Para este crítico, uma das peculiaridades do neofantástico é a de propor uma “visão” do irreal de tipo “intersticial” – de acordo com a expressão borgiana “intersticios de sinrazón” – e não mais como elemento disruptivo do real (cf. Alasraki, 2001: 206). Outro aspecto será a representação metafórica de uma realidade segunda diferente da superficial realidade primeira, convocando assim uma fissura epistemológica inegável. A ambiguidade assim gerada, mais do que medo causa uma inquietude e uma perplexidade que se colam à própria intriga – constituindo assim outra característica fundamental

⁷ Esta paradoxalidade, segundo W. Faris (2004: 157), concretiza-se num “ventriloquismo narrativo”.

desta mais recente maneira de trabalhar o fantástico. Ligada a estes componemas surge ainda a técnica da entrada abrupta no fantástico, abandonando a gradualidade ou a escalada do fantástico por sobre a representação mais verosímil do real.

Assim, diferentemente dessa mistura do “realismo mágico” – onde real e fantástico coalescem sem no entanto se estabelecer entre eles uma hierarquia dominante⁸ –, este moderno processamento do fantástico configura uma textura intersticial fantástica que desrealiza irremediavelmente o real.

Porém, o que uma abordagem analítica nos permite assim separar não pode impedir de observar, mais uma vez, que as concretizações artísticas muitas vezes jogam com estas diferenças atenuando-as através de procedimentos vários: mistura, graduação, sobreposição, implicação, etc, de todos as características numa e noutra utilização do fantástico. Esta consideração devolve-nos pois ao problema inicial das interferências categoriais. A necessidade de novas etiquetas e de novas especificações – fantástico moderno, real maravilhoso, neofantástico – é um indício de que o fantástico entendido como género funciona como um espartilho onde não cabem as actualizações diferenciadas da literatura pós-kafkiana.

Reconhecer a interminável tensão entre a necessidade de definir fronteiras e a imprescindível aceitação da permeabilidade dessas mesmas fronteiras (permeabilidade essa comprovável na mesclagem de elementos que se encontram nas diversas produções artísticas) implica admitir que é mais lógico pensar o fantástico como “categoria estética” ou “modalidade estética” (com múltiplas variedades) do que o entender como género historicamente delimitado.

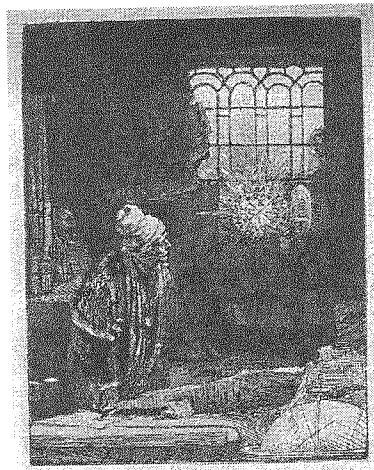
E não é uma subversão de fronteiras aquilo que o fantástico epistemologicamente realiza? Não lida o fantástico com

⁸ Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado (e proposto à acreditação do leitor) estes elementos são os característicos de um tipo de subversão narrativa pós-moderna que pres-supõe, Marie-Laure Ryan (2004: 449), uma “exploitation of the relation of transworld identity through the migration of characters from one narrative universe to another” repetitiva e continuada de tal modo que os universos em causa se fundem.

a transgressão do conhecido, com a quebra das fronteiras do que é representável?

A capacidade subversiva do fantástico arrasta o leitor para uma "alteridade" representacional que magneticamente se mede relativamente ao real conhecido.⁹

Recorde-se que a interrogação sobre o limite já está presente na figuração fantástica do mito de Fausto, se se entender que não é o diabo o grande elemento derrogador neste mito, mas sim o desejo fáustico de vencer fronteiras incontornáveis. Não é esse o grande fascínio perceptível no poema dramático de Marlowe (1604, 1616) e na água-forte de Rembrandt (1652) conhecida por "O Doutor Fausto", mas cujo título provavelmente seria "Um alquimista trabalhando"? Se a representação for, na verdade, influenciada por cenas de encantamento cabalístico do princípio do século XVII holandês, como propõem Carstensen e Henningsen¹⁰, então esbate-se o sentido do maravilhoso cristão e sua moralidade para sobressair um sentido de inquietante procura que inunda fertilmente o fantástico e que o torna muito mais intemporal.



REMBRANDT, *Faust*, 1652, eau-forte

⁹ O "fantástico propõe no fundo a resistência da existência à categorização", fazendo rever e reaparecer o real através do impossível imaginário (Chareyre-Méjan, 1998: 108).

¹⁰ *Apud*, Holm Bevers, 1991: 260.

Será interessante ver se estes cruzamentos de aspectos variados do fantástico se podem observar e/ou aplicar em análises textuais concretas e detalhadas.

Propõe-se então como possível 'amostra' para efectuar a análise, a observação dos processos de configuração de um elemento recorrente nos textos de criação fantástica: o monstro.

A escolha deste elemento justifica-se na medida em que o monstro se desenha como uma figuração ancestral do inexistente, do irreal e também como uma assediante figura do imaginário¹¹ do homem de ontem e de hoje.

O monstro representa o inexistente proposto ao espectador, ou ao leitor, sendo por isso mesmo assustador. Com efeito, segundo Alain Chareyre-Méjan (1998: 17), o elemento assustador do fantástico deve-se à "pura indeterminação" do objecto proposto aos sentidos, o que, em seu entender, acentua terrivelmente a independência do real, da coisa, relativamente ao espírito (*idem*, 190).

Para este autor, o monstro mostra-nos o impensável atingindo-nos impressivamente:

Toute impression sensible est en elle-même l'impression de l'existence d'un réel parce qu'il n'y a pas d'impression d'absence dans les termes. Le fantastique de nos monstres, c'est le réel de nos impressions.
(Chareyre-Méjan, 1998: 33).

O monstro funciona, deste modo, como uma alteração da ordem, do equilíbrio, ou da composição¹².

Ora, estes sentidos estão bem patentes na figuração da víbora que Jesuína Palha tenta matar no romance *Dia dos Prodígios* de Lídia Jorge. A resistência às pancadas e à morte e a sua metamorfose prodigiosa em animal alado abrem o sulco do fantástico na narrativa:

¹¹ Sobre a conexão entre o ficcional e o imaginário cf. Walton, 1990: 28-29.

¹² Para Chareyre-Méjan (1998: 34), "dire du monstrueux qu'il ne contrevient pas a un ordre mais empêche qu'on puisse même en avoir l'idée, c'est le fait du fantastique. Parce que ce n'est plus l'apparence du monstre qui dérouté. C'est la dérouté des apparences qu'y s'incarne."

Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furta-cores. Digam a vardade, digam a vardade. Abriu as asas, e as escamas da barriga pareciam um fole de navalhas. Saltou por cima dos nossos olhitos levando atrás de si um sopro de pó e de verdes humidades.

Sairam-lhe duas asas dos flaquinhos como uma fantasia do circo. (Jorge, 1981: 25)

Cria-se assim, desde o início do romance, um sentimento de terror que vai pairar como uma ameaça à ordem mais conservadora das vivências comuns – tal como o “cheiro a cobrum” persiste na memória de quem o sentiu.

Trata-se de um monstro que se caracteriza mais pelo hibridismo que pela hipertrofia¹³, mais pela impossibilidade combinatória de animal rastejante e animal voador do que pela feiúra disforme. Claramente esta víbora alada, pela quebra da ordem e do credível, simboliza o “mal à solta”. Esta monstruosidade surge num meio caracterizado pela ignorância, pela mesquinhez e pelo obscurantismo superticioso, tal como é denunciado pela mãe de Carminha Rosa e pela instância narradora. Na verdade, neste romance, a introdução da “visão” do monstro concorre para criar uma atmosfera atemorizadora, servindo de incentivo a hostilização de quem foge ou quer fugir às regras do meio aldeão fechado e conservador, neste caso, as duas mulheres, mãe e filha, que procuram casar fora da aldeia.

Num sentido metafórico global – por um processo de extensão metonímica – a monstruosidade estende-se ao homem e às suas tenebrosas acções – figurando o Mal. Todavia, embora as esferas do superticioso e do real se toquem e coexistam nas vivências representadas, elas podem ser identificadas como distintas – como se se misturassem, mas não se dissolvessem mutuamente.

Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado estes elementos são os característicos do

¹³ Sobre os diferentes tipos de monstros cf. Bozzetto, 2001. É curioso notar como este monstro revela certos problemas que o ornitorrinco recordado por U. Eco colocava – não se encaixa dentro de um ortodoxo reconhecimento categorial – daí a sua consideração como elemento meta-empírico.

realismo mágico, que tal como Marie-Laure Ryan (2005: 449) esclarece operam uma “subversion of the hierarchy of accessibility relations, through the creation of hybrid world situated at the same time very close and very far from experiential reality”.

Diferentemente, nas recentes narrativas de Ana Teresa Pereira, os monstros encontram-se na ambivalência característica das próprias personagens, escondidos nelas, aflorando em momentos especiais, originados por tensões emocionais, por desgaste, por acumulação ou por esvaziamento.

Assim acontece no conto “Até que a morte nos separe”, onde a morte espreita o fim do amor numa história de vingança meio ingénuo meio friamente lúcida da jovem Patrícia que casa propositadamente com o Tenente Tom porque este acidentalmente lhe matara o pai. A persistência da memória do pai ronda fantasmaticamente criando a atmosfera irreal, corroborada pelo clima estranho e misterioso que se engendra na casa. Com a vinda de Patrícia acentuam-se as estranhas e apelativas forças emanadas das flores e das fadas que dançam no jardim chamando para o poço a filha cega do marido. A descoberta desta teia preparada por Patrícia é concomitante com a descoberta do amor, ficando o horror das mortes acontecidas sobrevoando os amantes à espera de um sinal anunciador de nova morte. Não se trata de uma mera história de vingança, pois as identificações inevitavelmente realizadas pelo leitor entre as personagens existentes e as desaparecidas ou a fazer desaparecer (ou seja, as duas filhas e os dois pais), bem como o sentimento de perda e a procura de substituição dos desaparecidos engendram uma ambiguidade desrealizante, feita de amor e ódios. E, no final, mostra-se desapiedadamente o monstro que habita cada um dos dois “seres”, deste casal, pela monstruosidade de ambos saberem que se matou e se vai matar ou ser morto e, no entanto, continuarem vievendo “como dois gémeos siameses, sem qualquer hipótese de viver um sem o outro, como dois seres malditos.” (Pereira, 2001: 90).

Esta tentativa de substituição dos mortos pela convicção do reaparecimento dos mortos reincarnados noutras corpos é ainda mais explorada no conto “A noite mais escura da alma”.

Neste conto, a obsessão amorosa de Tom leva-o acreditar na transmigração da sua amada, que morre ao dar à luz, para a filha desta, à qual ele chama Marisa, o mesmo nome da mãe. A força desta transferência é de tal ordem projectada na própria protagonista que ela a interioriza de tal maneira que quase vive como sendo 'outra' (ou, a 'outra'), sentindo-se dividida entre o desejo amoroso e o medo – situação que a leva a apelidá-lo de “monstro querido”, ele, “o anjo negro, o monstro, o seu amor, o santo, o louco...” (Pereira, 2001: 197, 198). A atmosfera inquietantemente mórbida adensa-se pela recorrente alusão ou inclusão de histórias de morte com um predador e uma presa – entre as quais se destaca a história do lobo e do cordeiro e da aranha com a sua vítima. Para o emergir desta atmosfera misteriosa, fantasmagórica e até mística, concorrem também os elementos fantásticos convocados quer por uma penetrante sugestão de comunhão panteísta com o mundo vegetal, quer pela referência a mitos e figuras religiosas: a história de Mirra (que tendo seduzido o pai foi transformada em árvore), as histórias dos textos Apócrifos (sobretudo a história dos anjos que amaram mulheres e se transformaram em monstros). Mas a ideia da monstruosidade deste homem-lobo, deste homem devorador, ou deste homem anjo-mau advém, sobretudo, da suspeição de paternidade que está presente desde o início da narrativa e que coloca o tema do incesto numa posição dominante dentro da sintaxe semântica da narrativa – não sendo, portanto, um acaso o facto de este conto ser dedicado a Iris Murdoch.

Todavia, no final, a estranheza persiste porque se assiste a uma inversão insólita do sentido da história, ao introduzir uma outra hipótese explicativa, a qual, pela sua ambiguidade, imprime ao texto um carácter inconcluso: não será ela a figura sempre a renascer – qual fénix saindo das próprias cinzas? Não será ela a eterna mulher devoradora de homens? “Ela sentiu-se comovida”, ao intuir este sentido:

Percebeu de repente que era muito mais velha do que ele, muito mais profunda. Que era ele que passava, que passaria muitas vezes, enquanto ela ficaria ali, no mesmo lugar à sua espera.

Uma aranha. (Pereira, 2001: 201).

Nas suas narrativas, Ana Teresa Pereira joga propositalmente com medos ancestrais, com complexos e perturbações identificados pelos conhecimentos psiquiátricos contemporâneos, pressupõe no leitor e nas suas personagens o conhecimento erudito de histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses como Proteu (Pereira, 2001: 201), de anjos como Azazel – figura que se insinua reiteradamente dentro e/ou fora das próprias personagens.

Por tudo isto, exala das suas ficções um sentimento de estranheza, de descolagem da *persona* relativamente ao real, que, segundo J. Cortazar, estará na raiz daquilo que designa por “sentimento do fantástico”:

Ese sentimiento de lo fantástico como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante¹⁴.

¹⁴ Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.

Chegados a este momento é possível observar algumas das diferenças mais notórias entre Lídia Jorge e Ana Teresa Pereira quanto ao modo de figurar o monstro e a monstruosidade. De entre estas diferenças, a primeira desenha-se na preferência pela exterioridade ou pela interioridade no que concerne à sua representação. No caso de Lídia Jorge, o monstro surge como uma “criatura” exterior às personagens, reconhecível pela sua anormalidade; no caso de Ana Teresa Pereira, são as personagens que ganham contornos de monstros, sendo a sua monstruosidade apenas assinalada por certos sinais de cintilação maléfica, de violência, ou maldade nos actos, por sobre um aspecto de aparente banalidade¹⁵. Uma segunda diferença estabelece-se entre o que se pode designar por “irrupção” do fantástico e o que se pode apelidar de “solvência” do fantástico. No *Dia dos Prodígios*, relata-se um acontecimento inexplicável que surge no momento em que emerge o monstro e toda a sua figuração; na ficção de Ana Teresa Pereira, o inexplicável e o *monstruoso está acontecendo*, insinua-se nos sujeitos, ganha presença no progressivo desenhar das personagens, absorvendo-as¹⁶. Em Lídia Jorge, há o “dia” do fenómeno prodigioso que é representado, emergindo o fantástico como uma lava que inunda e contamina o espaço por onde passa; nas histórias de Ana Teresa Pereira, o inexplicável é a monstruosidade sempre minando o homem, pois a estranha presença do monstro encontra-se entranhada no próprio figurar das personagens. Entrelaçada com as anteriores surge ainda uma terceira diferença concernente ao domínio e ao poder do monstro e da monstruosidade que dele dimana: enquanto no romance de Lídia Jorge se pressupõe que monstro pertence ao domínio da superstição arreigada dentro de uma mentalidade algo anacrónica, prescrevendo-se, portanto, uma leitura ética que conclua que o seu domínio deva ser erradicado pois é causador de ostracismo social, nas narrativas de Ana Teresa Pereira perpassa um sentimento pessimista de que o monstro existe na

¹⁵ Sobre esta diferença do monstro moderno cf. Bozzetto, 2001.

¹⁶ Para Freud, “l’inquiétante étrangeté de l’étrange” emerge mais facilmente quando “les limites entre imagination et réalité s’effacent” (apud, Chareyre-Méjan, 1998: 49).

“persona”, sendo impossível vencer o seu carácter asfixiante e invasivo, não havendo esperança de anular o seu poder sobre o homem.

Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado (e proposto à acreditação do leitor) estes últimos elementos são característicos de um outro tipo de subversão da narrativa pós-moderna que pressupõe a derogadora complexidade da pulverização do belo e de perda da singularidade — de que fala Walter Benjamin — numa apreensão do objecto artístico que pressupõe “retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura” (Benjamin, 1992: 81), sendo o objecto representado, no caso da ficção desta autora, o homem e as suas relações sociais. Esta é pois uma arte que muito subtilmente mostra as contradições coleantes que se podem encontrar no seio da sociedade burguesa.

Destas diferenças ressalta, por fim, a percepção de que o fantástico engendra vários jogos: ora o fantástico se passeia na orla do real, em constante interferência com ele, numa espécie de coabitação esquizofrénica, ou em coalescência, ora, numa situação extremada, o fantástico se infiltra de tal forma no real que o dissolve irremediavelmente.

Porém, em todas estas possibilidades é também possível discernir um elemento comum: o poder subversivo e derogador do fantástico que obriga o leitor a necessariamente colocar a questão do como, do quando, e do quanto se pode acreditar.

Referências Bibliográficas:

- BENJAMIN, Water (1992) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BEVERS, Holm (1991) "Rembrandt graveur", in BEVERS, Holm et alii *Rembrandt. Le Maître et Son Atelier*, Paris, Flammarion.
- BLANCHE, Robert (1979) *Catégories esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- BOZZETTO, Roger (2001) "Le monstre, obscur objet d'une fascination", in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix, Marseille, Presses de l'Université de Provence, pp. 111-119. (Cf. tb *Réflexions sur le Fantastique*, 2004, <<http://www.noosphere.com/Bozzetto/>>).
- BOZZETTO, Roger (2002) "Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-américain", in *Territoires des fantastiques*, Presses de l'Université de Provence, pp. 94-116. (Cf. tb *Réflexions sur le Fantastique*, 2004, <<http://www.noosphere.com/Bozzetto/>>).
- BOZZETTO, Roger; HUFTIER, Arnaud (2004) *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'Impensable en Littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- ECO, UMBERTO (1999) et. Kant e o Ornitorrinco, Lisboa, Difel.
- CORTÁZAR, Julio. "El sentimiento de lo Fantástico" (Conferencia pronunciada por Julio Cortázar en la U.C.A.B.). En *Revista Asterión - Arte, cine y literatura*. s.d.t., <http://estebanpinotti.blogia.com/temas/julio-cortazar.php>
- HAVELANGE, Véronique (1984) "Structures sociales et action cognitive: de la complexité en sociologie", in Soulié, Françoise (dir.) *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*, Paris, Seuil, 1991.
- INGARDEN, Roman (1979) *A obra de Arte Literária*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.
- JAMESON, Frederic (1981) "Magical Narratives: on the Dialectical use of genre criticism", in Sandner, David (2004) *Fantastic Literature: a Critical Reader*, Westport/Connecticut/London, Praeger.
- JORGE, Lídia (1981) *O Dia dos Prodígios*, 2ª ed., Lisboa, Europa-América.
- LLARENA, Alicia (1997) "Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)" in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 107-117. <http://www.infonegocio.com/aliciallarena/realismomagico/clavesyteoria>
- MORIN, Edgar (1984) "De la complexité: complexus", in SOULIE, Françoise (dir.) *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*, Paris, Seuil, 1991, pp. 283-296.
- RYAN, Marie-Laure (2005) "Possible-worlds theory", in HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York, Routledge.
- THOMASSON, Amie (2004) "Categories", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2004 Ed.)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2004/entries/categories/>>.
- SANDNER, David (2000) "Joseph Addison: The First Critic of the Fantastic", in SANDNER, David (2004) *Fantastic Literature: a Critical Reader*, Westport/Connecticut/London, Praeger.
- SEIXO, Maria Alzira (coord.) (1992) *Fantástico na Arte Contemporânea*, Lisboa, F.C. Gulbenkian.
- WALTON, Kendall (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

ÍNDICE

Nota Prévia	5
Reflexions sur le statut des textes a Effets de Fantastique.....	7
ROGER BOZZETTO	
Fantastique, Fantastic, Fantastische, Fantástica, Fantastico... Derivas Occidentais de uma palavra	23
ARNAUD HUFTIER	
O Sujeito Fantástico: Dualidade ou Dualismo?	43
CRISTINA ROBALO CORDEIRO	
Da Lenda ao Fantástico	53
GIANLUCA MIRAGLIA	
Fantástico como categoria estética: Diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge	65
MARIA JOÃO ALBUQUERQUE SIMÕES	

O FANTÁSTICO

Textos de:

Roger Bozzetto

Arnaud Huftier

Cristina Robalo Cordeiro

Gianluca Miraglia

Maria João Albuquerque Simões



FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA - 2007

- CHIAMPI, Irleman (1980). *O realismo maravilhoso*. Sao Paulo; Perspectiva.
- CORTAZAR, Julio (1986). *Entretiens avec Omar Prego*. [Paris]: Gallimard. Folio.
 — (1983). "L'état actuel de la fiction en Amérique Latine" in ALAZRAKI, Jaime et alii (eds.), *La Isla Final: Julio Cortázar*. Madrid: Ultamar.
- FAUCHIER, Joel (2002). *Le "Réal merveilleux" chez Alejo Carpentier, René Depestre et G. G. Marquez*, Univ. de la Réunion. Dir B. Terramorsi.
- HOFFMANN, E.T.A (ed.) (1819). *Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Erster und Zweiter Band. Berlin.
- Mélanges de littérature et de critique* (1820), Renduel, Tome II.
- MELLIER, Denis (1999). *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Champion.
- MENTON, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo magico*, Mexico: Fondo de cultura economica.
- MIGNOLO, Walter (1983). *Literatura fantastica y realismo maravilloso*, Madrid: Muralla.
- NODIER, Charles (1830). "Du fantastique en Littérature", *Revue de Paris*.
- SCOTT, Walter (1829). "Du merveilleux dans le roman", in *Le miroir de tante Marguerite*. Paris: G. Gosselin.

FANTASTIQUE, FANTASTIC, FANTASTISCHE, FANTÁSTICA, FANTASTICO... DERIVAS OCIDENTAIS DE UMA PALAVRA¹

ARNAUDHUFTIER
 Université de Valenciennes

[...] Os géneros literários dependem sem dúvida menos dos textos em si mesmo do que da forma como são lidos. O facto estético requer a conjunção do leitor e do texto e só existe no momento em que ela se cumpre.

«El Cuento Policial», J.L. BORGES

[...] A concepção genérica preliminar que um intérprete tem de um determinado texto é constitutiva de tudo o que ele compreende do mesmo texto posteriormente, e será assim enquanto essa concepção genérica não for modificada.

Validity in Interpretation, E.D. HIRSH

Uma constatação tem de ser feita: *Supernatural Horror in literature* é um dos únicos ensaios estrangeiros traduzidos em francês², a custo de algumas alterações. A criação francesa do termo "fantastique" conseguiu no entanto apropriar-se com

¹ A tradução deste texto é possível graças à autorização do autor e por cortesia das Presses Universitaires de Valenciennes. Tradução realizada por Cristina Nunes. Revisão da tradução: Maria João Simões e Maria Helena Santana.

² É, todavia, de notar a tradução de Harry BELEVAN, *teoria de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama, 1976: *La Littérature fantastique*, Bruxelles: Ed. Recto-Verso, 1980, com tiragem, contudo, pouco elevada.