



Nos Labirintos do Medo: Estudos sobre o medo na ficção

Organizadoras:
Marisa Martins Gama-Khalil
Jamille da Silva Santos

Nos Labirintos do Medo - Estudos sobre o medo na ficção

Organizadoras
Marisa Martins Gama-Khalil
Jamille da Silva Santos



Rio de Janeiro, 2018

Este livro é uma produção vinculada ao Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas - GPEA/UFU/
CNPq, coordenado pela Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq)

Este livro teve o apoio da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

EDITORA BONECKER

Editora Bonecker Ltda

Rio de Janeiro

1ª Edição

Junho de 2018

ISBN: 978-85-93479-64-9

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia
autorização do autor e da Editora Bonecker.

Capa: Renan Henrique

Diagramação: Celeste Ribeiro

Revisão: A revisão Ortográfica dos artigos é de responsabilidade dos autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N987 Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção /
Organizadoras Marisa Martins Gama-Khalil e Jamille da Silva
Santos. – Rio de Janeiro (RJ): Bonecker, 2018.
280 p. : 16 x 23 cm

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-93479-64-9

1. Literatura Fantástica. 2. Narrativa. 3. Ficção. 4. Medo. 5.
Terror. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Santos, Jamille da Silva. III.
Título

CDD 809.1

SUMÁRIO

- 15 DA NECESSIDADE DO MEDO
Marisa Martins Gama-Khalil
- 29 EL HORROR DE LO COTIDIANO: LITERATURA FANTÁSTICA E TRANSGRESSÃO
David Roas
- 50 FANTÁSTICO, FICÇÃO E ESTÉTICA: O MEDO E A INCERTEZA EM CALVINO, RUBIÃO E BORGES
Maria João Simões
- 72 DAS FORMAS DE NARRAR O MEDO AO GÓTICO: COMO O *HORROR NA ARTE* TORNOU-SE A *ARTE DO HORROR*
Júlio França
- 90 O MEDO NA LITERATURA GÓTICA
Aparecido Donizete Rossi
- 103 O ESPAÇO GÓTICO TOPOFÓBICO: UMA LEITURA TOPOANALÍTICA DE *THE CASTLE OF OTRANTO* E *THE OLD ENGLISH BARON*
Luciana Colucci
- 129 THE TURN OF THE SCREW - OUTRA VOLTA DO MEDO.
Ruth Silviano Brandão
- 138 A QUATRO MÃOS COM MEDUSA: ESCRITAS DO MEDO NO (SOBRE) O ESTADO DE EXCEÇÃO
Tânia Sarmiento-Pantoja
- 154 A ILHA DO MEDO E DA IRA
Augusto Sarmiento-Pantoja
- 173 A FACE INSÓLITA DA GUERRA: A FIGURAÇÃO DO MEDO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES
Raquel Trentin Oliveira
- 189 MEDO E VIOLÊNCIA NA *PEREGRINAÇÃO*, DE FERNÃO MENDES PINTO
Luís André Nepomuceno
- 204 DO REAL AO IMAGINÁRIO, DO FATÓ AO MITO: A TRAJETÓRIA DO MEDO ATRAVÉS DAS HISTÓRIAS
Jamille da Silva Santos
- 216 QUEM DORME SOSSEGADO? A DEFLAGRAÇÃO DA TOPOFOBIA EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*
Lilliân Alves Borges
- 228 O MEDO À ESPREITA: (DES)CONSTRUÇÕES TOPOFÓBICAS EM “A CIDADE INTEIRA DORME”, DE RAY BRADBURY
Bruno Silva de Oliveira

- 244 "A CONSTRUÇÃO DO MEDO EM 'A QUEDA DA CASA DE USHER', DE
EDGAR ALLAN POE, E 'O TREM FANTASMA', DE MOACYR SCLiar"
Julio Jeha
Lyslei Nascimento
- 258 OS TABUS QUE NOS CONSOMEM: A CONSTRUÇÃO DOS CORPOS NOS
FILMES DA XUXA
Nilton Milanez
Ceres Luz
- 275 SOBRE OS AUTORES

FANTÁSTICO, FICÇÃO E ESTÉTICA: O MEDO E A INCERTEZA EM CALVINO, RUBIÃO E BORGES

Maria João Simões

A conceptualização do fantástico entendido como um género literário é demasiado estreita e não traduz a multiplicidade das suas manifestações e dos seus efeitos, tal como sublinham diversos teóricos — entre os quais se encontram Arnaud Huftier, Roger Bozzetto e Lucie Armitt. Este estudo tentará mostrar a vantagem que há em se cruzar a abordagem seguida pelos estetas sobre as categorias estéticas com as perspetivas dos teóricos da Literatura para abarcar o carácter complexo do fenómeno fantástico.

Outro contributo indispensável é o que provém das teorias sobre a resposta emocional à ficção, onde sobrepuja a questão do medo e do horror que coloca questões específicas.

As questões e reflexões teóricas expostas neste estudo serão ilustradas por narrativas de I. Calvino, Murilo Rubião e J. L. Borges, que permitem comprovar, mas também questionar, os posicionamentos teóricos.

Ao longo da História, a Literatura e a Estética nutriram-se mutuamente através de um estreito diálogo, quer pela imersão da Filosofia da arte e dos estetas na Literatura, para nela encontrarem uma fonte ou uma exemplificação das suas ideias, quer pela busca de profundidade que os teóricos da Literatura vão buscar ao domínio da Estética. No entanto, há por vezes afastamentos (sempre prejudiciais) que afloram nos períodos em que tanto os estetas como estudiosos da literatura deixam de se ouvir, voltando costas a possíveis contributos.

Em parte, esta oscilação deve-se ao facto de as teorias estéticas manifestarem frequentemente duas tendências opostas: ou privilegiam as distinções entre as diferentes artes, ou se demoram a demonstrar e a tratar os domínios da essencialidade da beleza, sem terem em conta o carácter ténis das duas vertentes. Segundo Jean-Luc Nancy, é aqui que surge o erro, porque “a ‘arte’ só aparece quando existe uma tensão entre dois conceitos de arte: um deles técnico e o outro sublime — e essa tensão, em si mesma, fica geralmente desconceitualizada” (NANCY, 1994, p.16).

Eis a razão pela qual é importante atentar previamente em algumas questões teóricas de perfil estético.

1. DISTINÇÕES E CONCEITOS ESTÉTICOS

A publicação, em 1990, do *Vocabulaire d'Esthétique*, iniciado por Étienne Souriau e continuado por Anne Souriau, constitui um dos momentos privilegiados de aproximação interdisciplinar. Esta obra é, com efeito, um exemplo conseguido de uma proveitosa colaboração entre os diferentes domínios artísticos e a reflexão estética, trazendo à teorização estética uma transversalidade não habitual na época em que o projeto se iniciou. Este objetivo interartístico concretizou-se, de modo muito particular, na entrada do *Vocabulaire* sobre a noção de “categoria estética”, a qual é proposta para substituir a antiga expressão “modificação do belo”¹. A acentuar a transversalidade deste conceito, estabelece-se como uma das características intrínsecas e como condição *sine qua non* desta noção que ela se manifeste em todos os domínios artísticos, o que quer dizer que é uma “possibilidade aberta a todas as artes”. Para se poder discernir em que consiste uma “categoria estética” pressupõe-se os seguintes elementos constituintes: “um *ethos*” próprio, “ou seja, uma atmosfera afetiva especial”, “um sistema de forças estruturadas” e “um tipo especial de avaliação, a referência de um juízo estético”². O sistema implica a “convocação dos elementos numa relação e interação orgânica”, e a avaliação liga-se a um valor (*valeur*) estético, indicando “uma variedade particular do ideal estético” (Souriau, 1990). Num entendimento atual, trata-se, pois, de uma categoria multidimensional e interrelacional que dá a entender a complexidade do fenómeno. O filósofo Robert Blanché³, também teorizou sobre

1 Convém, então, recordar que, em termos históricos, esta noção surge proposta como preferível relativamente à antiga expressão “modificação do belo”.

2 Anne Souriau (1985, p. 299) retomará estas características na entrada “Catégories esthétiques” da *Encyclopædia Universalis*.

3 Robert Blanché é conhecido sobretudo pelas obras *Structures intellectuelles*, de 1966, e *La Logique et son histoire d'Aristote à Russell*, de 1970, sendo infelizmente menos conhecida esta sua obra sobre estética.

este conceito obra intitulada, precisamente, *Des Catégories Esthétiques*, de 1979, onde apresenta um diagrama mais completo do que aquele que É. Souriau tinha proposto anteriormente, expondo as categorias em forma de rosácea, cujos raios dispõem graficamente as categorias estéticas por oposição — belo-grotesco, fantástico- patético, cómico-sublime, etc.) e por proximidade — grotesco-caricatural-irónico-satírico, etc. (SIMÕES, 2007, p. 67).

A representação diagramática em rosácea tem não só a vantagem de tornar visíveis quer a contiguidade e a vizinhança quer o afastamento e a distância de cada uma das categorias em relação à outra, mas também a de prever as possibilidades ilimitadas de emergência de outras categorias nos intervalos daquelas. Robert Blanché⁴ sublinhou o carácter inacabado e aberto do inventário das categorias estéticas, algo que é concordante com a imprevisibilidade artística.

Diversos teorizadores aprofundaram estes conceitos e outros com eles relacionados, propondo diferentes designações. Gérard Genette, no segundo volume de *L'Œuvre de l'Art*, propõe a designação de predicados estéticos⁵ e coloca a distinção entre os seus componentes objetivos e subjetivos⁶, salientando o facto de ser possível aumentar o potencial de objetivação dos predicados, quando estes ganham uma maior opacidade⁷. Esta capacidade de se tornar mais opaco poderia explicar a passagem do trágico à tragédia, do cómico à comédia, do fantástico ao gótico, ou ao fantástico de horror.

4 A importância da teorização de Robert Blanché no que respeita às categorias estéticas e sua permeabilidade foi sublinhada em português anteriormente (cf. Simões, 2007, p. 69)).

5 Gérard Genette indica a origem kantiana da designação 'predicados', mais evidente na expressão «empirical predicates» presente em traduções inglesas dos textos kantianos.

6 Na antologia de textos organizada por Gérard Genette com o título (significativo) de *Esthétique et Poétique*, pode encontrar-se a tradução francesa de textos marcantes e reveladores das diferentes abordagens à questão das «propriedades estéticas», especialmente o de Kendall Walton que, no texto “Categorias estéticas”, retoma as designações de propriedades emergentes “standard”, “variáveis” e “contra-standard” de Frank Sibley (apud Genette, 1992, p. 88-89).

7 Segundo G. Genette (1997, p.114), “as qualificações “estéticas” que transmitem, de algum modo, o seu carácter apreciativo sob uma capa descritiva são operadores muito eficazes de objetivação”.

Neste último caso — o do fantástico — seria, contudo, demasiado redutor pensar que essa passagem dependeria apenas da marca formal das características do “género” em relação às características mais abstratas do predicado. Com efeito, vários autores (como, por exemplo Lucie Armitt e Remo Ceserani) compreendem o fantástico mais como “modo” que como “género”. Esta escolha manifesta, por vezes, a influência da tradição anglo-saxónica, onde proliferam diversas designações dentro do abrangente termo *fantasy*, relativamente ao qual o fantástico estaria numa posição de subsunção. Diferentemente, na teorização tradicional francesa, o fantástico seria o termo mais abrangente. Esta linha teórica é diferente da abordagem todoroviana, bem mais estrita, a qual encerra algumas confusões provenientes do facto de se tomarem como semelhantes termos ingleses e alemães próximos mas não inteiramente sobreponíveis ao termo francês *fantastique*, como explicou Arnaud Huftier (2004, p.15-24).

No que diz respeito ao fantástico, é indispensável ter em consideração tanto a complexidade da sua pertença a níveis e dimensões diferentes, como a complexidade dos seus elementos e estratégias, a qual se compreenderá melhor se for compreendida como decorrente dos princípios dialógico, hologramático e da recursividade, atribuídos por Edgar Morin ao pensamento complexo.

Com efeito, se se pensar em ficções concretas, poder-se-ão observar elementos fantásticos como a metamorfose, o “irreferente”, o objeto animado, etc., que correspondem a (e ao mesmo tempo dependem de) várias estratégias, como a causalidade anormal, a fusão paradoxal do dissemelhante. Por outro lado, tanto as estratégias como os elementos se intercetam e sobrepõem em combinações múltiplas e ilimitadas (SIMÕES, 2007, p.71).

Além dos elementos e das estratégias ainda devem ser considerar-se os efeitos causados pelo fantástico. A destrinça entre elementos, estratégias e efeitos não invalida que eles surjam imbricados e corresponsivamente enredados.

Em coerência com a referida complexidade, no que diz respeito à pertença categorial, não basta considerar o fantástico nem apenas como um “sentimento”, nem apenas como um “género”, nem apenas como um “modo”, porque, embora o fantástico se possa apresentar na conjugação (de algumas) dessas dimensões, para além disso, instaura-se através de um protocolo ficcional diferente do realista instituindo-se, assim através de um regime ficcional diferente. (Parece ser este o sentido apontado por Michel Viegnes (2006, p.13) quando afirma que o fantástico

“é uma categoria estética e não um gênero”⁸, ou seja, precisamente por se instituir num regime ficcional diferente emerge como uma categoria estética diferente).

Por tudo isto, será importante pensar que o fantástico se caracteriza pela multidimensionalidade categorial, na medida em que é subsumível a vários recortes categoriais, entre os quais uma “modalidade do belo” e um específico regime ficcional.

2. A FICCIONALIDADE E O FANTÁSTICO

Para além da pertença a diferentes dimensões categoriais (sobreponíveis), o fantástico, na verdade, depende de – e está submetido a – um protocolo ficcional diferente do utilizado na ficção realista, onde domina o jogo com a verosimilhança proposto pelo autor e que o leitor deve interpretar.

Para se inteligir melhor a especificidade do regime ficcional do fantástico, será preciso ter em conta algumas das diferenças entre as atuais teorias da ficção, como o faz Denis Mellier na obra *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terre*, ao questionar aspetos da teoria ilusionista da ficção, da teoria da “suspensão voluntária da descrença » de Coleridge⁹, da teoria do *make-believe* de Kendall Walton, da *thought theory* com a noção de “conteúdo de pensamento”, proposta por Peter Lamarque e secundada por Noël Carroll em *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (MELLIER, 1999 p. 412ss).

Um dos problemas levantados pela *teoria da ilusão* e pela teoria do fingir acreditar *make-believe* diz respeito precisamente ao modo como as emoções são provocadas pela ficção, destacando-se entre elas o medo — uma emoção recorrentemente utilizada para ilustrar esta questão, pelo seu caráter extremo e pela sua evidente expressão psíquica e física. Assim, como Noël Carroll (entre outros

8 É mesmo com esta questão que Michel Viegnes abre a introdução do seu livro *Le Fantastique*, com uma afirmação bem incisiva: “O fantástico é uma categoria estética e não um gênero, como ainda há quem afirme” (2006, p. 13). Este ponto de partida marca a perspetiva do autor que, na introdução, apresenta um resumo sintético das teorias do fantástico.

9 Segundo explica Norman N. Holland (2004, p.398), Coleridge apela aos seus leitores que acionem “aquela suspensão voluntária da descrença para o momento que constitui a fé poética”, pois as suas composições ficcionais são menos realistas que os poemas mais realistas de Wordsworth.

teóricos) apontou, a *teoria da ilusão* entende a emoção como um erro de percepção, porque a emoção se baseia na ilusão do acreditar.

Outra teoria é conhecida como a *teoria do fingimento* ou do *faz-de-conta* (*pretense theory* ou *make-believe theory*), segundo a qual entramos num jogo de creditação ficcional.

Segundo Kendall Walton, a ficcionalidade repousa sobre dois princípios: o “princípio da realidade” e o “princípio de crença recíproca”.

Se se tiver em conta a teorização de K. Walton, o fantástico implica este último princípio, uma vez que foge às leis da realidade, sendo suposto, de acordo com esta teoria, que o leitor entre nesse jogo imaginativo de acreditar que a personagem de um quadro possa sair dele para nos vir assombrar. Há, portanto, uma *nuance* crucial entre um leitor que “finge acreditar que a ficção conta a verdade ou descreve um mundo real”¹⁰ e aquele leitor que voluntariamente acredita na existência de objetos ficcionais.

Para avaliar a aplicabilidade desta teoria, valerá a pena observar, à laia de exemplo, algumas das estratégias recorrentemente utilizadas na obra *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, cujo suposto narrador é Marco Polo que narra as histórias das suas viagens e descreve as cidades visitadas ao imperador mongol Kublai Khan.

Uma das estratégias utilizadas consiste explicitar internamente o processo de creditação, mesmo se tal é feito pelo viés da instauração da dúvida. Na verdade, logo a abrir o texto se coloca a incerteza acerca da possibilidade de o imperador acreditar nas histórias:

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990, p. 5).

10 Nancy Murzilli (2012, p. 342), contestando a teoria do *make-believe* de Kendall Walton, interroga-se: “o «faire-semblant» não será apenas um subterfúgio para transpor para o seio da ficção o modelo da referência como correspondência das palavras com o mundo. O mundo da ficção que se transforma em mundo real, pelo milagre do jogo de *faire-semblant*.”

Insinua-se (estrategicamente também) que o que é acreditado não é necessariamente o mesmo que é contado, pois o imperador, enquanto narratário interno explícito, decifra à sua maneira o que é contado:

O veneziano sabia que, quando Kublai discutia, era para seguir melhor o fio da sua argumentação; e que as suas respostas e objeções encontravam lugar num discurso que ocorria por conta própria na cabeça do Grande Khan. (...) De fato, estavam mudos (...)

Marco Polo imaginava responder (ou Kublai imaginava a sua resposta) que, quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado (...). (CALVINO, 1990, p.14)

Estas estratégias evidenciam não só a diferença entre o “fazer acreditar” do autor/narrador e o “acreditar” imaginativo do recetor, como também que a capacidade imaginativa (corresponsiva) que existe em ambos.

Outra estratégia é o convite direto para acreditar, como acontece quando o narrador vai falar de Octávia, uma das cidades delgadas (ou esguias, ou finas, ou mesmo subtis, uma vez que a palavra italiana “sottili” é plurissémica) e diz:

Se [queréis¹¹] acreditar em mim, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas (CALVINO, 1990, p. 32)

11 Na tradução feita por Diogo Mainardi (publicação aqui referida) a frase “Se volete credermi, bene” surge traduzida por “se quiserem acreditar, ótimo”. Porém, seguindo a lógica da inclusão de Kublai Khan como narratário interno explícito, nesta frase o narrador continua a dirigir-se ao imperador. Deveria por isso ser traduzida por “se queréis acreditar”. Esta frase liga-se a outras como esta: “E di che altro credevi che ti parlassi?” — “E de que outra coisa julgavas que te falava?”

As propostas ficcionais apresentadas pelas descrições das “Cidades Delgadas” parecem coadunar-se bem com a teoria ficcional de Kendall Walton, precisamente pelo facto de o fantástico aqui utilizado não ter como objetivo causar terror ou medo (nem mesmo a angústia, como acontece nos casos das “Cidades Contínuas” que são bem mais asfixiantes). Com efeito, o fantástico aqui visa apenas a estranheza, como é evidente na descrição da cidade de Zenobia, cidade que possui “algo de admirável”:

Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinária: embora situada em terreno seco, ergue-se sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas as outras, ligadas por escadas de madeira e passarelas suspensas, transpostas por belvederes cobertos por alpendres cónicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas e guindastes.(...).

Dito isto, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta canceladas. (CALVINO, 1990, p. 17).

Embora possam criticar-se diversos aspetos da teoria waltoniana do *make-believe*, ela representa indubitavelmente um contributo inovador relativamente à expressão de Coleridge, tantas vezes repetida, de “suspensão da descrença”¹²,

12 Com efeito, mesmo se a teoria do *make-believe* tem pontos fracos e criticáveis, sublinhados por certos filósofos (como, por exemplo, Glenn Hartz et Steven Schneider), a expressão de Coleridge (na obra *Biographia Literaria*, capítulo XIV) está longe de abarcar a complexidade da relação com a ficção. Coleridge fala, no capítulo XXIII, da relação do público com a representação teatral, relação essa que, segundo o escritor inglês, supõe uma suspensão do ato de comparação com a realidade, o que conduz a uma espécie de “crença negativa temporária” (Coleridge, 1817). Considerando enganoso este modo

na medida em que supõe uma atitude *corresponsiva*¹³, partilhada e relacional (ao passo que a fórmula de Coleridge pressupõe que se acredite de facto nos entes ficcionais). A palavra composta *make-believe* pode traduzir-se por “fingir”, mas, na língua original, ela conservava a potencialidade de significar um *desideratum*, uma injunção e, concomitantemente, a ideia de querer acreditar.

Marie-Laure Ryan sublinhou a importância desta teoria para a Literatura, enumerando as razões para tal:

1) ela permite proposições sobre a verdade ou a falsidade do ficcional, ao contrário de anteriores abordagens, predominantes entre os filósofos, que sustentavam que tais proposições eram falsas (pela inexistência de referente) ou indeterminadas; 2) o mundo real serve de modelo à construção mental dos mundos das histórias de ficção; mas 3) ela não limita o texto ficcional a uma imitação da realidade — pelo contrário, ela sustenta que os textos ficcionais têm a liberdade de construir mundos de ficção que são diferentes do mundo real. Os leitores imaginam os mundos de ficção como sendo o mais próximos possível do mundo real, e eles só fazem as alterações que o próprio texto lhes ensina a fazer. Se, por exemplo, numa ficção se fala de cavalo alado, os leitores imaginarão uma criatura semelhante aos cavalos verdadeiros, em todos os aspetos exceto no facto de este ter asas. (RYAN, 2013).

de compreender a atitude para com a ficção, K. Walton propõe, a partir de 1983, a sua substituição por uma ideia mais positiva que implica a tomada de posição e a interação psicológica com a ficção. Neste sentido, a conceção waltoniana é mais próxima da noção de co-intencionalidade de Beardsley — o que também explica a importância atribuída por K. Walton à noção de “prescrição” para o imaginar.

13 O termo é utilizado por Martin Seel (1992: p. 127) que distingue três formas de “percepção estética”: “contemplativa”, “corresponsiva” e “imaginativa”. Para o autor, a percepção estética deve dar conta do facto de as obras de arte “mais do que os objetos articulados de um modo simples (...), serem configurações que se mostram no seu próprio ato de articulação”.

Sintetizando, Marie-Laure Ryan chama a esta regra interpretativa “o princípio do menor afastamento” (*idem*).

3. FICCIONALIDADE E EMOÇÕES

Esta teoria da ficcional, como qualquer outra teoria, deve dar resposta ao problema levantado pela capacidade que a ficção tem de suscitar emoções.

Neste sentido, poder-se-á perguntar: as emoções provocadas pela ficção implicam acreditar nessa ficção?

Se a teoria de Kendall Walton responde a alguns aspetos do processo ficcional, dificilmente responde de modo consensual ao problema que levantam as ficções que visam suscitar o medo e o terror, pois de acordo com a sua lógica interna o espectador e o leitor não sentem emoções — apenas sentem o que K. Walton designa por “quase-emoções”, uma vez que são pretensas emoções, emoções de “faz-de-conta”.

O conceito de “quase-emoções” é a resposta de K. Walton ao chamado “paradoxo da resposta emocional à ficção”, formulado, inicialmente, por Colin Radford, em 1975, e sintetizado por Schneider (2009) em três premissas:

- 1-para nos emocionarmos (com lágrimas, raiva, horror) sobre o que apreendemos sobre várias pessoas e situações, precisamos de acreditar que existem;
- 2- este acreditar está em falta quando sabemos que nos estamos a envolver com textos ou entidades ficcionais
- 3- personagens, entes e situações ficcionais são capazes, por vezes, de nos emocionar e nos provocar emoções.

Tendo em conta este paradoxo, vários teóricos colocam salientam que a ideia das “quase-emoções” não resolve a questão do modo como surgem as emoções com que respondemos aos objetos de arte. Ora, como se disse antes, no seio desta discussão uma das emoções mais debatidas é o medo e isso acontece devido seu ao carácter extremo e até mais visível. Será difícil, com efeito, pensar numa “quase-emoção” relativamente ao medo.

Entre os opositores da teoria do *make-believe* ficcional encontra-se Peter Lamarque (SCHENEIDER, 2009), cujo posicionamento teórico é conhecido pela

thought theory — literalmente *teoria do pensamento*, ou *teoria mental*, melhor traduzido talvez por *teoria da representação mental*. Com efeito, Peter Lamarque afirma:

...quando respondemos emocionalmente às personagens [ou entes ficcionais], estamos respondendo a representações mentais ou a conteúdos de pensamento identificáveis através de descrições adequadamente obtidas a partir de conteúdos proposicionais de uma proposta ficcional original. (...)

[Com a *teoria do pensamento*] temos todos os instrumentos lógicos necessários para mostrar que, quando temos pena e piedade por uma personagem fictícia, estas emoções são direcionadas para objetos reais, embora com componente psicológica.

Não temos de sugerir que as emoções são ficcionais ou que são direcionadas irracionalmente para nada. Nem temos de postular crenças que sabemos serem falsas para explicar estas emoções. Por um lado, temos a noção de um ‘conteúdo de pensamento [thought content], que pode ser o verdadeiro objeto de emoção. Por outro lado, temos os conteúdos proposicionais de frases ficcionais nas quais, através da mediação por intenções ilocucionárias suspensas (usadas pelo autor) ou operadores intencionais implícitos (usadas pelo leitor informado), os sentidos de nomes ficcionais foram substituídos por referências ficcionais. O passo final consiste em mostrar as relações obtidas entre os conteúdos de pensamento na nossa mente e os conteúdos proposicionais das ficções. (LAMARQUE,1996, p. 123-121)

Assim, para Peter Lamarque o que nos causa medo é a representação mental ou pensamento do monstro, no qual não acreditamos verdadeiramente.

Especificamente sobre a questão do medo, um dos primeiros teóricos a levantar objeções ao fingir acreditar proposto pela teoria do *make-believe* foi Noel Carroll na sua obra *The Philosophy of Horror* de 1990, onde afirma:

No que diz respeito à arte horrífica, é particularmente relevante a observação de que nem todas as respostas emocionais requerem a crença na existência [das entidades ficcionais]. (CARROL, 1990, p. 77).

Quer para Noel Carroll, quer para Peter Lamarque, não é porque se entra no jogo de acreditar num determinado monstro que sentimos medo, mas sim porque pensamos no monstro e o representamos mentalmente¹⁴. O espetador e o leitor nem mesmo fingem acreditar no monstro — o que faz medo e causa medo real é o pensar no monstro ou pensar em Drácula, por exemplo (MILLIER, 1990, p. 417).

Observem-se agora alguns famosos contos de Murilo Rubião à luz desta teoria. Uma vez munidos das ideias propostas pela *teoria do pensamento* relativamente à resposta emocional, que novidades interpretativas poderemos alcançar relativamente aos contos “Bloqueio”, “Petunia”, “Aglaiia” e “Lodo” ?

Em todos eles se representam personagens atingidas pelo medo: Em “Bloqueio”, o protagonista Gérion assiste ao desfazer do prédio onde vive e de onde já não consegue sair, fechando-se no quarto cheio de medo; no conto “Aglaiia”, Colebra e sua mulher Aglaiia que não queriam ter filhos encontram-se gerando filhos e filhas de forma insólita e descontrolada; em “Petúnia”, Eolo corre o risco de submergir nas rosas negras que brotam da terra deitada sobre a esposa assassinada; no conto “O Lodo”, a vida de Galateu torna-se um inferno com a intervenção do psiquiatra doutor Pink. Sobretudo nos últimos três contos há aspetos horríficos e escatológicos (referindo fezes, urina, feridas insanáveis).

Nestes contos, as personagens são atormentadas e vivem situações de horror e de terror que de alguma forma atingem o leitor, o qual não ficará indiferente quando lê o final do conto “O Bloqueio”:

14 Quer Noel Carroll quer Peter Lamarque contestam o exemplo dado por Kendall Walton do espetador que tem medo (ou não) do verde lodo viscoso do filme *The Green Slime*. Peter Lamarque (1996, p. 126, 128) diz a este propósito: “Walton recusa a teoria com o fundamento de que apenas em casos especiais — por exemplo se tiver um problema cardíaco — poderá Charles ‘temer o pensamento do lodo viscoso’. Mas a pessoa com o problema cardíaco teme o ato de pensar sobre o lodo viscoso, não o contexto de tal pensamento. (...) Ele vivamente imagina que “ele é ou está prestes a ser atacado por um lodo viscoso desses”, e que esse contexto imaginário é também o contexto do seu medo.

Não resistindo à expectativa, abriu a porta. Houve uma súbita ruptura na escalada dos ruídos e escutou ainda o eco dos estalidos a desaparecerem céleres pela escada. (...)

Repetiu a experiência, mas a máquina persistia em se esconder (...).

No ir e vir da destruidora, as suas constantes fugas redobravam a curiosidade de Gérion, que não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo (...): teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?

Cerrou a porta com a chave. (RUBIÃO, 2010, p.144).

Assim, de acordo com esta teoria, será o próprio pensamento de estarem a destruir um prédio conosco lá dentro que nos atemorizará, ou a ideia de ocorrerem partos contínua e descontroladamente que nos assustará, ou até o simples pensar que um psiquiatra possa descobrir uma antiga ferida psicológica que se transforme em ferida real purulenta que nos perturba e horroriza.

Porém, que pensamento ou representação mental poderemos abstrair do conto “Petúnia”? Talvez até seja possível que nos cause terror ou horror a ideia de uma mãe matar os nossos próprios filhos, como se sugere no conto, mas não propriamente medo. Também não será crível que possamos ter medo de um retrato de uma Mãe falecida, cuja maquilhagem se desfaz. Além disso nada nos garante que pelo facto de uma personagem se encontrar numa situação de medo, todo o leitor venha a simpatizar com esse medo, ou venha a ter medo ele próprio — pode até ter uma reação oposta e rir-se!).

Por outro lado, relativamente à ficção cinematográfica, na verdade, não parece ser a “representação mental” do monstro o que causa medo ao espetador, mas sim o seu aspeto aterrador. Neste sentido, a teoria mentalista parece adaptar-se mal ao cinema, uma vez que a imagem aqui é mais uma imagem proposta aos sentidos do que uma imagem construída mentalmente ou de modo abstrato.

4. O MEDO E O FANTÁSTICO.

A difícil questão do medo na ficção leva-nos a colocar a pergunta se o medo é condição do fantástico.

O que podemos observar é que, se, nos referidos contos de Murilo Rubião, aparecem elementos tenebrosos, há outros contos do autor que não exploram o terrífico. Por exemplo, no conhecido conto “A fila”, o protagonista exaspera-se, mas o leitor apenas se angustia com as dificuldades burocráticas pelas quais passa Peregrino e, quando muito, sofre com ele, por simpatia.

Ora, se em alguns contos de Murilo Rubião e em muitos textos de Italo Calvino não emerge o sentimento do medo ou do horror, tal não quer dizer que não sejam textos fantásticos. Poder-se-á argumentar que o medo se declina em diferentes matizes e aspetos, mas haverá sempre diferenças entre angústia, medo e horror.

Chega-se assim a um impasse, uma vez que alguns teóricos consideram o medo como essencial ao fantástico, ao passo que outros teóricos não consideram o medo como característica indispensável para instaurar o fantástico.

Tanto Lovecraft, como mais recentemente Irène Bessière, Charles Grivel¹⁵, por exemplo, se situam no primeiro caso. Porém, ao tentar explicar esse efeito, muitas vezes acabam referindo outros tipos de reação ou de emoção bem diferentes, como acontece na seguinte afirmação de David Roas:

A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor. Talvez o termo «medo» seja exagerado, ou confuso, já que não chega a identificar claramente o efeito que, a meu ver, toda a narrativa fantástica busca produzir no leitor. Talvez fosse melhor o termo “inquietação”, uma vez que, ao me referir ao “medo”, evidentemente não estou falando do medo físico ou da intenção de provocar susto no leitor (...) tão cara ao cinema de terror (ROAS, 2013, p. 58).

15 Charles Grivel (1992: p. 114) afirma: “O fantástico refere-se ao medo, aquele medo que sempre tivemos e do qual sempre fomos a presa”.

A questão do medo mostra bem como o debate sobre as resposta emocional à ficção está longe de alcançar uma explicação consensual, mas mostra também como o fantástico ocupa um lugar de relevo no seio destas discussões teóricas.

5. A FEIÇÃO DUAL DO FANTÁSTICO E O MEDO

Para ter consciência de (e para lidar com) os diferentes tipos de fantástico (ou, no dizer de A. Huftier, das “modulações do fantástico”) foram propostas várias distinções, distribuídas num leque que compreende novas designações como a designação de “novo fantástico” de Jean-Baptiste Baronian (1977), ou a distinção entre fantástico óbvio e *obtusos* proposta por Jean-Paul Fabre (1992), ou ainda o *fantástico intelectual* de que fala Borges (cf. Huftier, 2004: 38). Mais recentemente, Denis Mellier sublinha que é através de uma “oposição ou de uma dualidade” que a crítica do fantástico dá conta da sua pluralidade, distinguindo:

De um lado, um fantástico do incerto, do equívoco, que inscreve no discurso da obra e na sua economia e nos seus procedimentos textos do fantástico “como signo dedo indizível”. Do outro lado, um fantástico que exhibe e mantém presente no seu universo ficcional a manifestação fantástica aterrorizadora (MILLIER, 1999, p.127).

Distingue, pois, um fantástico que se mostra, onde a exibição (*la monstration*) domina (sobretudo através da exploração do excesso) de um fantástico mais contido da incerteza e da retenção (*la retenue*). Trata-se de uma distinção que encontramos refletida na crítica literária sobre o fantástico, a qual ora valoriza o lado hermenêutico ou intelectual, ora acentua o lado espetacular e visual do fantástico (VIEGNES, 2006, p.14).

Notoriamente é o fantástico do excesso que explora mais o efeito do horror, do terror e do medo — efeitos bastante explorado em diversos contos de Ignácio de Loyola Brandão. O efeito de horror é bem visível no conhecido conto “O homem cuja orelha cresceu”, onde, como é sabido, a cidade toda se aproveita da carne sempre a crescer. Porém, invadindo tudo e já sem solução, um menino acaba sugerindo que se mate o dono da orelha. Ora esta sugestão não pode deixar de causar medo

no protagonista, não só porque o insólito, o sobrenatural e o impensável que o atingem não dependem da sua vontade, mas também porque é comum a todos os homens o temor da morte ; contudo, o leitor sofre apenas por simpatia, sem propriamente sentir medo, pois o leitor até pode identificar-se com a posição do menino, concluindo, com ele, que só a morte poderá trazer um solução ao problema em causa.

Poder-se-ia pensar que o estabelecimento destas duas vertentes do fantástico e da destrinça entre elas resolveria o problema do modo como lidamos com o provocado efeito do medo, remetendo esta reação para o lado do fantástico do excesso e do espetacular. Todavia, esta opinião não se sustém face a determinados textos, nomeadamente os que juntam características das duas vertentes. Por outro lado, como se viu, é indispensável distinguir aquilo que se poderá designar pela “figuração do medo” na intriga relativamente às personagens, da estratégia de “provocação do efeito de medo” no leitor.

Considere-se, por exemplo, o conto de Jorge Luís Borges “O Imortal”, onde a inquietante diferença do “irreferente”¹⁶ é proposta aos sentidos do leitor, sobretudo a partir do momento em que se fala na cidade vazia dos Imortais e no labirinto que lhe dá acesso:

Eu tinha passado por um labirinto, mas a nítida Cidade dos Imortais fez-me tremer de assombro e desagrado... Um labirinto é uma coisa propositadamente feita para confundir os homens; a sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a um fim. No palácio que eu explorei imperfeitamente faltava à arquitetura ter um fim. Só se viam corredores sem saída, altas janelas inacessíveis, portas espetaculares dando para uma pequena cela ou para um poço, escadas incríveis

16 Propõe-se a designação de “irreferente” para representações imaginárias que não têm referente real, ou para a representação com um referente ausente. Trata-se então de uma estratégia de figuração utilizada para representar objetos, ou animais, ou forças inexistentes convocados pelo imaginário ficcional. Chareyre-Méjan fala do “irrepresentável”, a propósito de certas histórias, como *The Turn of the Screw*, por exemplo. Para este autor, o lado aterrador do fantástico vem da indeterminação de um real que contudo está e se apresenta. (Chareyre-Méjan, 1998, p.106).

invertidas, com os degraus e o corrimão voltados para baixo. Outras, fixadas desde o vazio à parede de um muro monumental, morriam sem levarem a lado algum, após dois ou três patamares, mergulhando na treva superior das cúpulas. (BORGES, 1989, p. 557)¹⁷

Se o medo e a inquietação sentidas pelo protagonista podem suscitar no leitor uma maior ou menor adesão e simpatia (as quais, segundo a *teoria do pensamento* ou *teoria mentalista*, seriam criadas pela ideia do labirinto e, ainda mais, de caos ou de vazio que o leitor pode inferir), na verdade, mais intenso do que isso, surge o questionamento da própria ideia de relação, ou seja, da ligação relacional entre as coisas e os fins, entre os fenómenos e suas consequências, que o texto engendra e transmite. Ou seja, mais uma vez, a figuração do medo mostrada através do protagonista não coincide inteiramente como o medo sentido pelo leitor.

Assim, por um lado, o entendimento do medo a partir de uma representação mental não nos dá uma chave interpretativa para o carácter ‘mostrativo’¹⁸ dos textos de Borges. Na verdade, o visualismo de certos textos de Italo Calvino, de Murilo Rubião e de J. L. Borges aproxima estes autores das técnicas cinematográficas, não sendo de admirar que sejam recorrentemente interpretados através de belíssimas imagens¹⁹. Por outro lado, o texto “O Imortal” pode suscitar uma rejeição e o leitor largar o livro por não gostar dele.

Por todas estas razões Tamar S. Gendler e Karson Kovakovich discordam da proposta explicativa da *teoria do pensamento*, precisamente por ela negar a pri-

17 Mas, mais estranho do que os espaços é a subversão de significado através da qual a imortalidade dos imortais se cumpre na afasia e apatia dos Trogloditas em que os Imortais se transformaram. “O Imortal” é, segundo Luiz Andrés Murrillo (1999, p. 293), “um dos mais herméticos de Borges”, pela maneira como o tema da imortalidade está concebido “dentro do tempo (da história) e não fora do tempo ou na eternidade”.

18 Na vertente do fantástico de “exibição”, que mostra e expõe a construção do espaço que toma todo o seu esplendor, o modo como ela exercita o “tornar visível” tem sido profundamente analisado nos estudos que se debruçam sobre o espaço fantástico.

19 Pense-se que, no cinema, o monstro pode causar um medo real — um medo que leva o espetador a tapar os olhos.

meira premissa do paradoxo²⁰, ou seja, nega ser necessário a crença na existência dos seres para que haja uma resposta emocional.

Na sua análise, estes pensadores sintetizam as premissas do paradoxo de resposta emocional à ficção lendo nelas três condições, as quais designam respetivamente por (1) condição de resposta, (2) condição de acreditar e (3) condição de coordenação. Diferentemente das outras teorias, estes autores propõem que seja a condição de coordenação aquela que não se cumpre na ficção, ou seja, afirmam não ser preciso acreditar que as personagens e situações sejam reais para experienciar emoções acerca delas. Os autores explicitam:

Com base em pesquisa de António Damásio e comentários de Paul Harris, sugerimos que, ter uma resposta emocional genuína e racional relativamente a uma personagem (ou situação) *não constitui uma condição necessária* para que nós acreditemos que esse personagem (ou situação) seja não-ficcional ...²¹ (glender

A partir desta leitura, por um lado, podemos dizer que experienciamos emoções quando nos embrenhamos na ficção literária ou cinematográfica, mas que essas emoções não são necessariamente idênticas ou coladas às que são representadas ficcionalmente. Por outro lado, podemos ser solicitados a ter medo e não sentir medo nenhum, mesmo que intencionalmente provocado.

20 Comentando os posicionamentos das diferentes teorias relativamente ao paradoxo da resposta emocional à ficção, Aires Almeida (2008) elenca sete: 1. A solução não-intencionalista; 2. A solução da suspensão da crença na não existência; 3. A solução da substituição do objeto; 4. A solução anti-judicativa; 5. A solução da substituição da crença; 6. A solução irracionalista; 7. A solução faz-de-conta. Fala ainda na resposta cognitivista a esta questão.

21 Traduzido do original: "Drawing on research by Antonio Damasio and insights of Paul Harris, we will suggest that it is not a condition on our having genuine and rational emotional responses towards a character (or situation) that we believe the character (or situation) to be non-fictional". (GLENGLER E KAVAKOVICK,2006)

Por sobre tudo isto, acresce a diferença colocada pela estranheza do fantástico da indizibilidade, o qual não desencadeia necessariamente medo, como é bem visível neste excerto de *As cidades invisíveis* :

Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas. Caminha-se em trilhos de madeira (...). Abaixo não há nada por centenas e centenas de metros; passam algumas nuvens; mais abaixo entrevê-se o fundo do desfiladeiro.

Esta é a base da cidade: uma rede que serve de passagem e de sustentáculo. Todo o resto, em vez de se elevar, está pendurado para baixo: escadas de corda, redes, casas em forma de saco, varais, terraços com a forma de navetas, odres de água, bicos de gás, assadeiras, cestos pendurados com barbantes, monta-cargas, chuveiros, (...), candelabros, vasos com plantas de folhagens pendulares.

Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Octávia é menos incerta que noutras cidades. Sabem que a rede não resistirá mais que isso. (CALVINO, 1990, p.32).

A imagem desta cidade adquire um sentido claramente simbólico e, para os leitores, ela constitui uma prescrição para verem as coisas ao contrário.

CONCLUSÃO

Deste modo, pode concluir-se que ao fantástico da incerteza e da indizibilidade, muito mais do que suscitar o medo, o que interessa é questionar o modo como vemos as coisas. Neste último exemplo (entre muitos outros passíveis de serem convocados) o que se questiona é o modo como as coisas se relacionam entre si, ou seja, o que se põe-se em causa é a racionalidade implicada na relação enquanto

categoria filosófica. Este questionamento do próprio sentido relacional afirma-se como uma crucial estratégia subversiva do fantástico — uma estratégia entre muitas outras, condutoras do poder subversivo do fantástico (SIMÕES, 2012, p. 476).

A indizibilidade do fantástico é mais rizomática, ao passo que o fantástico da exibição e do excesso se desenha (se mo(n)stra) de forma mais arbórea²². E, indo além do intersticial e do subterrâneo, a vertente do fantástico da incerteza é da ordem da espiral²³, dado o seu sentido centrífugo libertário.

O que encanta é mesmo essa paradoxal figuração da impossibilidade que, uma vez figurada impele o desejo de pensar e de imaginar outra e outra impossibilidade, ligando-se assim desejo e devir. Se o fantástico da presença e da ostentação muitas vezes subverte pelo horror e pelo terror, empolgando-nos pela intensidade, o fantástico da indeterminação expõe o limite, coloca a crise do significado, envolvendo-nos sutil e impressivamente na subversão do saber estabelecido.

Ora, como é sabido, é precisamente esta subversão do conhecido que nos cativa e nos no fantástico, pois ela obriga-nos a pensar... mas também a imaginar para lá do que conhecemos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aires. *O Paradoxo da Ficção II*. 2008. Disponível em: <http://blog.criticanarede.com/2008/10/oparadoxo-da-fico-ii.html>.

BORGES, Jorge Luís. O imortal. In: *Obras Completas*, vol. I, Lisboa: Editora Teorema, 1989.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. O homem cuja orelha cresceu. In: *Releituras-textos*.1990 Disponível em: http://www.releituras.com/ilbrandao_orelha.asp. Acesso em: 2 Junho de 2015.

CALVINO, Italo. *As Cidades invisíveis*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras,1990. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B5q4S1qTPP2Xc0V5djUzMG5QNjQ/edit?pli=1>

CARROL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990.

22 Poder-se-á pensar numa outra nomenclatura, também ela calificadoras da diferença que aqui se pretende acentuar, convocando a oposição foucaultiana de liso e estriado.

23 Convém aqui lembrar a ideia de Deleuze segundo a qual os “conceitos é preciso fazê-los”.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, 1817 in Projet Gutenberg Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>. Acesso em: 26 de Junho de 2013.

GENDLER, Tamar Szabó & KAVAKOVICH, Karson. Genuine Rational Fictional Emotions. In: KIERAN, Matthew (ed.) *Contemporary Debates in Aesthetics and Philosophy of Art*. Maldem: MA/Oxford / Victoria (Aus), Blackwell Publishing, 2006.

GENETTE, Gérard (org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Ed. Seuil (Points) 1992.

GENETTE, Gérard. *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II. Paris: Ed. Seuil, 1997.

HOLLAND, Norman N. The Power(?) of Literature. A Neuropsychological View. In: *New Literary History*, 2004, 35, p. 395-410.

MILLIER, Denis. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Editions Champion, 1999.

MURILLO, Luis Andrés. El Immortal. In: TACOU, C. (dir.), *J. L Borges*, Cahiers de l'Herne/ Fayard, 1999, p. 293-308.

MURZILLI, Nacy. De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction. In: *Kosis – Revue philosophique*, n° 24, p. 326-351.

PUIVET, Roger. Vertus épistémiques, émotions cognitives et éducation. In: *Éducation & Didactique*, vol. 2, n°3, 2008, p. 123-139.

ROAS, David (2012) Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCÍA, Flávio, BATALHA, M. Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 106-113.

ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas*, S. Paulo: Editora UNESP, 2013.

RYAN, Marie-Laure. Possible Worlds. Paragraph 6. In: HUHN, Peter et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. 2013 Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>. Acesso em: 24 de Junho de 2013.

SCHNEIDER, Steven (2009) “The Paradox of Fiction”, in Fieser, James & Dwden, Bradley (eds.). Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>. Acesso em: 26 de Julho de 2014.

RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*, S. Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

SEEL, Martin. Le langage de l'art est muet. In: BOUCHINDHOMME, Ch. e ROCHLITZ, R. (dir.). *L'art Sans Compas. Redéfinitions de l'Esthétique*. Paris: Éd. du Cerf, 1992.

SIMÕES, Maria João. O Fantástico como categoria estética: as diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge. In: SIMÕES, Maria João (coord.). *O Fantástico*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007, p. 65-81.

SIMÕES, Maria João. O Desassossego Fantástico: a Inquietante Presença do Irreal em Murilo Rubião, David Roas e em M. J. Cantinho. In: *Letras & Letras*, V. 28, N. 1, jan/jun, 2012, p. 469-479.

SOURIAU, Anne. Les catégories esthétiques. In: *Encyclopædia Universalis*, Paris: Encyclopædia Universalis, 1985, p. 299-302.

SOURIAU, Anne. Categoria. In: *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Puf, 1990, p. 324-326.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Puf, 1990. (cf. entrada valeur)

TACOU, C. (dir.). *J. L. Borges*. Cahiers de l'Herne/Fayard, 1999.