

01

INTRODUÇÃO – RETÓRICA DA FANTASIA¹

Farah Mendlesohn

Tradução de Cristina Casagrande

Farah Mendlesohn

Doutora em História pela Universidade de York (Reino Unido).

Professora Emérita da Universidade de Anglia Ruskin (Reino Unido).

Site: <https://farahmendlesohn.com>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3255-2470>.

E-mail: farah.sf@gmail.com.

Cristina Casagrande

Doutora em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo (USP).

Membro do grupo de pesquisa “Produções literárias e culturais para crianças e jovens” (USP) e coordenadora do Grupo de Estudos Mitopoéticos (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2781991064747685>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6287-223X>.

E-mail: cristina.cf@gmail.com.

1 Agrademos a autora por gentilmente ter autorizado a tradução desta introdução de seu livro *Rhetorics of fantasy* (2008) (Nota dos Editores do Número).

INTRODUÇÃO

Este livro não se propõe a definir a fantasia. O debate sobre definição vem de longa data, e já se formou um consenso, aceitando-a como um “conjunto difuso” viável, uma gama de definições críticas de fantasia. Agora é raro encontrar acadêmicos que optem entre Kathryn Hume, W. R. Irwin, Rosemary Jackson ou Tzvetan Todorov: é muito mais provável que eles selecionem, entre esses e outros “definidores” do campo, conforme a área de ficção de fantasia ou o filtro ideológico em que estão interessados.

Eu pretendo buscar uma compreensão da *construção* do gênero; especificamente, desejo considerar sua linguagem e retórica, a fim de fornecer ferramentas críticas para uma análise posterior. Durante a pesquisa para este livro, tomei conhecimento de que, embora haja muitos estudos de um único autor ou de um só texto na crítica de fantasia de gênero, há, relativamente, pouca crítica comparativa além do estudo de elementos metafóricos e temáticos. Não há quase nada tratando da *linguagem* do fantástico que vai além da preferência estética². Minha objeção é que, se não tivermos uma ferramenta crítica que nos permita reunir textos de alguma forma produtiva (observe que *não* insisto em “significativa”), não podemos nos envolver na pesquisa comparativa que ilumina um gênero.

Acredito que o fantástico é uma área da literatura que depende muito da dialética entre autor e leitor para a construção de um senso de maravilhamento, que é uma ficção de construção consensual de crença. Essa expectativa é histórica, sujeita a

2 Uma breve consideração dos conteúdos do *Journal of the Fantastic in the Arts* confirmará essa impressão.

mudanças históricas e não é exclusiva da fantasia. Wayne C. Booth escreveu que “para leitores experientes, um soneto iniciado pede um soneto concluído; uma elegia iniciada em verso branco pede uma elegia concluída em verso branco” (BOOTH, 1983, p. 12). Essa dialética é condicionada por expectativas de gênero muito reais que circulam em torno de certas técnicas retóricas identificáveis, as quais descreverei aqui. Intrínseca ao meu argumento está a ideia de que uma fantasia tem sucesso quando as técnicas literárias empregadas são mais apropriadas às expectativas do leitor dessa categoria de fantasia. Entender os contornos gerais da trama ou os enfeites dos recursos narrativos é menos fundamental para a compreensão do gênero; tudo isso pode ser ajustado ou subvertido, embora ainda permaneça firmemente dentro da expectativa do leitor sobre o texto.

Comecei este projeto como uma crítica de ficção científica, e essa perspectiva moldou a maneira como entendo as estruturas e as retóricas da fantasia. De modo crucial, isso me levou a focar em um ponto que tanto W. R. Irwin quanto Brian Attebery (1980) levantaram: a forma como um texto se torna fantasia ou, alternativamente, a forma como o fantástico entra no texto e a relação do leitor com isso³.

Na ficção científica, a maneira como o leitor é trazido para o mundo especulativo influencia as formas pelas quais esse mundo pode ser descrito. A incrível história inventada rapidamente abre espaço para o futuro realizado, porque a incrível invenção admite apenas um nível de resposta emocional: o de espanto ritualizado

3 Karen Hellekson tomou a mesma decisão quando construiu a sua taxonomia de ficções de História Alternativa (HELLEKSON, 2000, p. 251).

ou de horror ritualizado. Em contraste, conforme Robert A. Heinlein argumentou e pôs em prática, o futuro concluído — o mundo fechado ou universo de bolso — permite que o autor provoque respostas cada vez mais complexas, mas exige técnicas narrativas muito mais sofisticadas. Mas a questão permanece: qual é a relação precisa do leitor com esses futuros? Há uma clara diferença entre a sociedade imaginária, na qual entramos sob o ombro do visitante extramundano (uma construção mais comum na ficção utópica),⁴ e a sociedade em que nos encontramos, como um observador oculto para o qual nenhuma concessão é feita: a primeira exige — e geralmente oferece — explicações; a segunda exige que o leitor dissequie o intertexto. As consequências dessas relações com os leitores para a ficção científica foram exploradas por John Clute, Samuel R. Delany, John Huntington, Edward James, Brian Stableford, dentre outros. Minha abordagem, portanto, não é nova. Estou desenvolvendo um trabalho já feito, mas um trabalho primordialmente feito para a ficção científica. Minha intenção é voltar o mesmo olhar crítico para a fantasia, para enfrentar o desafio de Roger Schlobin, implícito em sua afirmação de que a “chave para o fantástico é como seus universos funcionam, o que, às vezes, é onde eles estão, mas é sempre por que e como eles são” (SCHLOBIN, 2000, p. 161). Attebery argumenta que a maioria dos escritores de fantasia cria molduras claramente definidas: “Instrumentos narrativos que estabelecem uma relação entre o mundo da fantasia e o nosso, ao mesmo tempo que separam os dois” (ATTEBERY, 1992, p. 66). É disso, claro, que se trata meu livro: como essas estratégias funcionam e o impacto delas.

4 Isso é, por si só, ideologicamente revelador. A quantos hóspedes em utopia são mostrados os esgotos?

Neste livro, eu defendo que há, essencialmente, quatro categorias dentro do fantástico⁵: a portal-demanda, a imersiva, a intrusiva e a liminar. Essas categorias são determinadas pelos meios por que o fantástico entra no mundo narrado. No portal-demanda, somos convidados a entrar no fantástico; na fantasia intrusiva, o fantástico entra no mundo ficcional; na fantasia liminar, a magia paira no canto do nosso olhar; enquanto na fantasia imersiva não temos permissão para escapar. Cada categoria tem uma influência tão profunda nas estruturas retóricas do fantástico quanto o seu texto ou gênero *seminal*. Cada categoria é um modo suscetível ao modelo ou à gramática quadripartites — incorreção, afinamento, reconhecimento e cura/retorno — que John Clute sugere na *Encyclopedia of Fantasy* (Enciclopédia da Fantasia) (in CLUTE; GRANT, 1997, pp. 338-339)⁶. Cada modo coloca sua ênfase em uma nota diferente nesse compasso de quatro notas; dentro do modo, existem consistências no uso desses modelos que demonstram a coerência nas categorias.

A construção desses grupos sugere fortemente uma taxonomia, e seria desonesto da minha parte tentar fugir dessa questão. A taxonomia, no entanto, precisa ser compreendida como uma ferramenta, não um fim em si mesma, e deve ser entendida no contexto moderno, em que as práticas taxonômicas são, cada vez mais, polissêmicas e multiplexadas, geradas por questões

5 No original, ela usa o termo *fantastic*, por isso traduzimos como fantástico. Contudo, essas categorias normalmente são relacionadas mais especificamente à fantasia, objeto de estudo do livro (Nota da Tradutora).

6 Clute e eu tivemos algumas discussões sobre qual formulação gramatical de Full Fantasy [Fantasia Completa] usar aqui. Clute sendo Clute, a formulação passou por várias revisões, reconsiderações e renomeações. No fim, e sabendo que não é a preferência dele, eu escolhi seguir com a fórmula mais acessível fisicamente; isto é, a versão da *Encyclopedia*.

reconhecidas e capazes de coexistir com outras configurações. Não é minha intenção aqui defender que só há uma compreensão taxonômica possível do gênero. O propósito do livro não é oferecer uma classificação *per se*, mas considerar o gênero de maneiras que suscitem novas questões. É um conjunto de ferramentas, não uma cartela de cores.

Se a taxonomia que eu sugiro for bem-sucedida como um conjunto de ferramentas críticas, ela vai abranger as definições mais comerciais de fantasia, assim como as categorias de fantasia infantil e adulta, *dark fantasy* (fantasia sombria) e fantasia leve e cômica. Ela vai ajudar a explicar alguns dos textos mais anômalos: aqueles que encontram seu casaco do gênero com o corte ou cor errados, áspero ao toque ou apertado nas mangas. Em suma, minha posição é que a incapacidade de compreender as necessidades estilísticas de uma categoria particular de fantasia pode minar a eficácia de uma ideia que, em outros aspectos, é interessante. Eleanor Cameron escreveu que a fantasia é “uma categoria muito especial de literatura, que se compara à ficção assim como o soneto se compara à poesia. Ou você tem um soneto se você escreveu o poema de determinada maneira, ou não o tem, se não o escreveu” (CAMERON, 1993, p. 165). Para usar meus próprios termos, que são apresentados abaixo, uma fantasia *imersiva* contada com a voz da fantasia de *portal* vai parecer pesada; uma fantasia *liminar* narrada com a ingenuidade da *intrusiva* vai parecer demasiadamente forçada.

Inevitavelmente, haverá textos que parecerão cruzar categorias, mas essas exceções testam a regra: quando os autores passam de uma categoria para a outra dentro do texto, invariavelmente, adotam novas técnicas; a cadência muda, e

tanto a escrita metafórica quanto a mimética assumem diferentes funções para acomodar a nova categoria. Essa mudança é, algumas vezes, inadvertida e, outras, sujeita à manipulação de escritores mais ambiciosos e habilidosos. No entanto, enquanto vários livros passam internamente de uma categoria a outra, pouquíssimos autores produzem um único texto que tenha, simultaneamente, múltiplas categorias (embora, como veremos, a fantasia imersiva possa receber uma intrusão). Esses casos raros serão discutidos no capítulo 5, e suas conquistas fornecem uma importante advertência a este livro: nenhuma teoria que alegue uma aplicabilidade universal é válida. Aqui, discordo seriamente do argumento de Stanley Fish de que “as teorias sempre funcionam e vão sempre produzir exatamente os resultados que elas preveem, resultados que, imediatamente, serão convincentes para aqueles a quem os pressupostos e princípios fundamentadores são autoevidentes. De fato, o difícil seria descobrir uma teoria que *não* funcionasse” (FISH, 1980, p. 68). Essa afirmação, apesar de divertida, encapsula muito do que está errado em atuais “escolas” de crítica literária⁷. Essa observação pode parecer alarmante, mas é essencial, para quando esse livro for lido, que se saiba que sua autora não necessariamente *acredita* nessas estruturas. Elas são observações, não ditames, e são poderosas apenas na medida em que permanecem discutíveis.

Este livro está bem fundamentado no amor pelas formas, mas a forma não pode ser completamente separada do conteúdo ou

⁷ Sobre a importância e o poder crítico de aceitar os limites das teorias individuais, veja meu artigo “Surpassing the Love of Vampires: Or Why (and How) a Queer Reading of the Buffy/Willow Relationship is Denied” [Superando o Amor dos Vampiros: ou Por Que (e Como) uma Leitura Queer da Relação Buffy/Willow é Negada], em *Fighting the Forces: Essays on the Meaning of Buffy the Vampire Slayer* [Lutando contra as Forças: Ensaios sobre o Significado de Buffy, a Caça-Vampiros], organizado por David Lavery e Rhonda Wilcox (2001, pp. 45-60).

ideologia. Além disso, passei a acreditar que a forma pode atuar como um refreador de possibilidades ideológicas. Consequentemente, considera-se a interpretação quando a questão é *como* um modo particular de escrever ajuda a gerar, intensificar ou distorcer o significado. Uma parte significativa deste livro irá considerar como retóricas particulares, deliberada ou inevitavelmente, apoiam posições ideológicas e, assim, moldam os personagens ou afetam a construção e a narração de uma história. De modo geral, este é um livro sobre estrutura, não significado.

Quando comecei este livro, imaginei que o assunto seria taxonomia. No meio do caminho, porém, convenci-me de que estava trabalhando no ramo da narratologia. Mais tarde, a retórica passou a ser minha preocupação principal. Nos estágios finais, percebi que estava trabalhando no que é descrito como poética. Finalmente, percebi que as metáforas mais esclarecedoras vinham do mundo da pintura de paisagens. Este livro é resultado de um extenso experimento mental. Não se pretende fixar subcategorias de gênero (como espero que o capítulo 5 deixe claro), ou que se diga “é assim que se faz tal tipo de fantasia”. A intenção é somente colocar em termos de “isso é o que observo em uma grande gama de textos”. É um exercício de quase razão pura — uma abordagem mais antiquada da crítica, estou ciente disso. Recorri a outros críticos quando os considerei proveitosos, mas, surpreendentemente, existem poucos escritos sobre retórica ou poética do fantástico. Devo muito, porém, ao trabalho de John Clute e Brian Attebery, cujos escritos me serviram como bússolas, e aos livros e discussões em blogs sobre “Como Escrever Ficção Científica e Fantasia” de diversos autores ativos de fantasia.

Onde quer que este texto se encaixe, espero que provoque mais perguntas do que dê respostas.

NOTA SOBRE A SELEÇÃO DOS TEXTOS

Nenhum *sistema* de seleção foi aplicado para a escolha de textos neste livro. Na melhor das hipóteses, a seleção remonta à noção do conjunto difuso de Attebery — a ideia de que há semelhanças centrais em torno das quais podemos construir perímetros cada vez mais distantes — mas com uma ressalva significativa. Aqui eu defendo que, em vez de um conjunto difuso, a partir do qual a fantasia passa de um gênero ao *slipstream*, podemos, na verdade, identificar vários conjuntos difusos, unidos pelo que John Clute chamou de textos *seminais* (in CLUTE; GRANT, 1997, pp. 921-922). Inevitavelmente, algumas formas de fantasia me chamam mais a atenção do que as outras, e ainda estou para encontrar um leitor que afirme gostar de todos os tipos que descrevi: apenas para dar um exemplo, os leitores que gostam de fantasia de portal-demanda raramente costumam gostar da liminar e vice-versa. Não consegui manter esse tom totalmente ausente do texto, embora quando eu percebia que meus próprios gostos podiam predeterminar a minha análise, contornei o problema, em parte, pedindo aos mais entusiasmados de cada forma que selecionassem minhas leituras. Essa seleção externa é particularmente evidente no capítulo 1 (fantasia de portal-demanda) e no 3 (fantasia intrusiva), em que todos os textos escolhidos foram recomendados por amigos e pela lista de discussões online dos membros da International Association of the Fantastic in the Arts (Associação Internacional do Fantástico

nas Artes). Em contraste, os livros selecionados para os capítulos 4 e 5 são trabalhos que eu já havia lido e que me fascinaram. Uma consequência disso é que alguns escritores centrais da área não aparecem neste livro: em cada caso, a omissão é inteiramente porque meu gosto pessoal não vai na direção deles. Por essas razões, e ciente de que a voz acadêmica passiva tende a reforçar a reificação, eu optei por manter a primeira pessoa.

Eu mesma não estou sempre convencida de que minhas categorizações são apropriadas. Alguns livros foram discutidos entre os capítulos, enquanto eu tentava decidir em qual modo eles foram escritos. Dividir entre fantasias imersivas (que por acaso tinham a intrusão como parte de seu enredo, mas cuja retórica enfatizava as qualidades imersivas do texto) e aquelas ambientadas em outros mundos (nas quais a intrusão é a fonte do fantástico) nem sempre foi fácil. Independentemente de as escolhas terem sido acertadas ou não, o próprio comprometimento com elas gerou questões sobre as maneiras como o fantástico é escrito; quaisquer contestações sobre onde eu coloquei cada livro irão, espero, gerar mais outras.

Finalmente, sempre que possível — a não ser que haja indicação contrária — referenciei todos os textos às suas primeiras edições. A maior exceção disso está no capítulo 3, em que os romances góticos estão todas referenciados nas edições atuais⁸ da coleção Clássicos da Penguin para facilidade tanto do autor quanto do leitor.

AS CATEGORIAS

Este livro foi construído como um conjunto de ensaios interligados: com a exceção do capítulo 5, cada ensaio é

8 A edição do livro da Farah é de 2008 (Nota da Tradutora).

independente, enquanto se apoia nos argumentos e nas definições dos outros capítulos. As perguntas críticas de cada capítulo são: Como chegamos lá? Como encontramos o fantástico? De que maneiras esse encontro afeta as escolhas narrativas e retóricas? Como isso afeta a escolha da linguagem e de que maneira a escolha da linguagem afeta a construção do fantástico e a posição do leitor? Quais consequências ideológicas emergem das estruturas retóricas? Talvez a questão mais crucial seja: Onde somos solicitados a nos posicionar em relação ao fantástico? É importante saber que não estou discutindo pontos de vista, ou o que Gérard Génette classificou como *focalização*. Focalização é uma questão interna à história e não há uma escolha comum dentro de nenhuma categoria (embora não haja como não notar o uso extensivo da primeira pessoa na fantasia liminar). Estou interessada é no relacionamento do leitor com a estrutura. Bijoy H. Boruah, ao tentar racionalizar as emoções empáticas do leitor, escreveu: “Apreciar ficção é, de certa forma, também ficcionalizar a nós mesmos” (BORUAH, 1988, p. 126), uma atividade que ele chamou de “participação metafórica”. Sua frase é peculiarmente adequada à minha argumentação. Essa “posição do leitor”, a qual apontando — embora, por um lado, seja uma referência ao nosso leitor ideal e implícito — é também um convite à construção do eu ficcionalizado que possa aceitar a construção da retórica de um texto fantástico específico. Mas o convite não é livre e aberto: é um exercício em que o autor busca, continuamente, a primazia. Em seu livro sobre o relato do leitor, Brian Attebery escreveu: “Os personagens podem ser categorizados variadamente como imersos, vagantes ou combatentes contra invasões no universo fantástico; os leitores, porém, podem assumir quaisquer

ou todas as posições de uma vez, visto que estão, constantemente, mediando entre o mundo da fantasia e sua própria experiência” (ATTEBERY, 2006). No entanto, devo alertar que o autor busca controlar essas escolhas, mesmo compreendendo a posição polissêmica e proativa do leitor. Para muitos autores, a tarefa é antecipar as estratégias dos leitores, como parte de sua própria poética. A estratégia retórica central da fantasia permanece a mesma: a fantasia é construída *com precisão* por meio de pontos de vista. Como um quebra-cabeça de perspectiva, se o leitor estiver no “lugar errado”, a imagem/experiência não vai se revelar.

É quase impossível lidar com cada categoria de modo discreto; portanto, haverá constantes comparações entre as formas que identifiquei, a fim de demonstrar as diferenças entre seus tons e desempenhos.

A FANTASIA DE PORTAL-DEMANDA

Uma fantasia de portal é simplesmente um mundo fantástico em que se entra através de um portal. A fantasia de portal clássica é *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa* (1950). Crucialmente, o fantástico está *do outro lado* e não “vaza”. Embora os indivíduos possam atravessar ambos os caminhos, a magia não pode.⁹

Mais próximas da forma da utopia clássica, ou das histórias de planetas alienígenas (às vezes, embora nem sempre, um conto de primeiro contato), as fantasias de portal pedem que aprendamos a partir de um ponto de entrada. Elas são quase sempre romances de demanda e normalmente procedem de uma

9 No final de *O Senhor dos Anéis*, a magia (na forma de pó cinzento vindo dos Elfos) é levada de volta ao Condado. Fica claro que a magia não é normal no Condado, e que é, na verdade, uma intrusão, sendo aceitável apenas porque ela suaviza o retorno à “normalidade”.

maneira linear com um objetivo a ser conquistado. Como jogos de computador que elas mesmas geraram, frequentemente contêm elementos descritivos elaborados. Enquanto a fantasia de intrusão deve ser desempacotada ou derrotada, a fantasia de portal precisa ser navegada. Frequentemente, as fantasias de portal se tornam mais misteriosas, não menos. A confiança no destino em tantas fantasias de portal pode refletir a necessidade de criar uma explanação racional da ação irracional sem destruir o mistério. A linguagem da fantasia de portal é frequentemente elaborada, mas é a elaboração do antropólogo ou do pintor pré-rafaelita, intensamente descritiva e exploratória em vez de presuntiva. É raro que uma fantasia de portal alcance o gótico (embora venha à mente *A Voyage to Arcturus* (Uma Viagem a Arcturus, 1920), de David Lindsay, assim como *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865)), e quando ela o faz, a necessidade de descrever e explicar permanece como uma força motriz por trás da narrativa e da linguagem utilizada. Mais significativamente, a fantasia de portal permite e se apoia na aquisição de experiência tanto do protagonista quanto do leitor. Enquanto a técnica padrão da intrusão é continuar surpreendendo o leitor, as fantasias de portal nos conduzem gradualmente ao ponto em que o protagonista conhece seu mundo o suficiente para mudá-lo e seguir o destino desse mundo. Um modo de visualizar essa técnica é caminhar com a protagonista, ouvindo apenas o que ela¹⁰ ouve, vendo apenas o que ela vê; assim, nossa protagonista (mesmo que não seja a narradora) nos fornece um guia turístico das paisagens. O

10 A autora alterna, talvez por motivo de inclusão/diversidade, os pronomes *he/him* e *she/her* (ele/dele, ela/dela), termos que, por padrão, em português, empregamos no gênero masculino, quando se indica neutralidade (Nota da Tradutora).

livro *Tough Guide to Fantasyland* (O Difícil Guia para a Terra da Fantasia, 1996), de Diana Wynne Jones, zomba dessa técnica e a reduz à sua mais pura forma: o guia de viagem.

Quando pensamos em fantasias de portal, comumente pressupomos que o portal é a partir de “nosso” mundo para o do fantástico, mas a fantasia de portal é sobre entrada, transição e negociação. Muitas fantasias de demanda, por mais que construam todo um mundo secundário, adequam-se melhor à fantasia de portal. Caracteristicamente, na fantasia de demanda, a protagonista sai de uma vida mundana — na qual o fantástico, se ela está consciente disso, é muito distante e desconhecido (ou, pelo menos, indisponível para a protagonista) — e vai para o contato direto com o fantástico, pelo qual ela transita, até o ponto de negociação com o mundo pela manipulação pessoal do reino do fantástico. No capítulo 1, traçarei precisamente esse processo em *O Senhor dos Anéis*. A discussão no capítulo 1 vai ajudar a distinguir a criação de um mundo secundário retórico convincente das técnicas de fantasia imersiva. Na fantasia de demanda, vemos o mundo por meio dessa narrativa transicional: apesar da afirmação de que aquele mundo *sempre* existiu, a técnica se mantém idêntica à da fantasia de portal, e o efeito sobre a linguagem do texto é o mesmo, forçando o autor a descrever e explicar o que é visto do ponto de vista da personagem, enquanto ela negocia o mundo. O resultado, quando feito de forma precária, é didático; mas, como espero demonstrar, mesmo os escritores mais criativos encontram dificuldade, nessa forma, de evitar imprimir no leitor uma interpretação de autoridade de seu mundo.

A FANTASIA IMERSIVA

A fantasia imersiva nos convida a compartilhar não apenas um mundo, mas um conjunto de pressupostos. No seu auge, ela apresenta o fantástico sem comentários como norma tanto ao protagonista quanto ao leitor: nós subimos nos ombros do protagonista e, embora tenhamos acesso a seus olhos e ouvidos, não recebemos uma narrativa explicativa. A fantasia imersiva é a que mais se aproxima da ficção científica; como tal, faz uso da ironia e da mimese, que ajudam a explicar por que uma fantasia imersiva suficientemente efetiva pode ser indistinguível da ficção científica: uma vez que se considere o fantástico, ele adquire uma coesão científica própria. Em 2000, esse problema de gênero conduziu a debates infinitos sobre *Ash* (Cinzas) de Mary Gentle (2000) e *Estação Perdido* de China Miéville (2000). A eficácia da fantasia imersiva, porém, depende de um pressuposto de realismo que nega a necessidade de explicação.

A fantasia imersiva parece ser descrita em parte pelo que ela não é. Não entramos na fantasia imersiva, pressupõe-se que já estejamos nela: nosso estranhamento cognitivo é completo e ao mesmo tempo negado. A fantasia imersiva deve ser selada; não pode, dentro dos confins da história, ser questionada. Embora uma narrativa de intrusão deva conduzir o enredo, como em *Estação Perdido*, o ambiente já é fantástico, então a intrusão não é, em si mesma, a fonte do fantástico. O mais importante é que a fantasia seja imersiva do ponto de vista dos personagens: diferentemente dos personagens de fantasia de demanda, que defendi acima como mais bem encaixados na categoria de fantasia de portal, os

personagens enfocados de uma fantasia imersiva *devem* tomar como certos os elementos fantásticos dos quais estão cercados; eles devem existir como integrantes da magia (ou do fantástico), mesmo se eles não forem mágicos; devem ser “profundamente aptos no mundo que conhecem” (CLUTE, 1988, p. 34). Como veremos no capítulo 2, a fantasia imersiva bem-sucedida nega conscientemente o senso de maravilhamento em favor de uma atmosfera de tédio. *The Pastel City* (A Cidade Pastel), de M. John Harrison (1971), atinge essa negação e usa esse tropo para zombar de nossas expectativas.

O uso do modo imersivo pode minar as intenções de um autor. Pode-se presumir que os romances vampirescos de Laurell K. Hamilton (iniciados com *Guilty Pleasures* (Prazeres Culposos, 1993)) foram concebidos como horror. Eles contêm os atores requisitados: o vampiro, o caçador de vampiros, vários monstros nojentos e, mais tarde, um lobisomem. Mas os elementos fantásticos não são assustadores em si mesmos e, definitivamente, não são horripilantes. O horror potencial dos romances de Anita Blake é subvertido pelas estruturas e pela linguagem características da fantasia imersiva: embora um romance de horror seja lido com expectativa, a fantasia imersiva deposita grande parte dessa expectativa na diferença contextual, e não no evento intrusivo. A imersão, com seu realismo irônico, normaliza o horrível e previne a sensação de desgaste que Clute identifica como essencial para o Horror (comunicação pessoal). O fato de esses romances estarem no capítulo 3 (fantasia de intrusão) não tem nada a ver com os apetrechos do fantástico pelos quais eles são costumeiramente categorizados; seu posicionamento surge, em vez disso, da trajetória de escalada que molda os livros individuais e as séries.

Talvez o mais interessante seja que, mais comumente, nas fantasias imersivas nos encontramos num mundo de fantasia em que nenhuma mágica acontece. Às vezes, essa ausência se dá porque a magia ocorre em outro lugar. Mas há muitos romances de fantasia imersiva que se diferenciam da ficção científica apenas porque eles estão ambientados em mundos aparentemente arcaicos, não conectados com o nosso: em *Titus Groan* (1946), de Mervyn Peake, o fantástico está embutido nos excessos linguísticos do texto ou na interação entre o cenário e os protagonistas. Na fantasia imersiva, o enredo pode ser o elemento menos fantástico.

FANTASIA DE INTRUSÃO

Na fantasia de intrusão, o fantástico é o portador do caos. Ele é a fera no fundo do jardim, ou o elfo buscando ajuda. É horror e espanto. Ele nos tira da segurança sem nos tirar do lugar. É recursivo. A fantasia de intrusão não é necessariamente desagradável, mas tem como base a suposição de que a normalidade é organizada, e que quando o fantástico se retira, o mundo, embora não necessariamente inalterado, retorna à previsibilidade — pelo menos, até o que próximo elemento do fantástico intervenha.

Fantasia e “realidade” são frequentemente mantidas estritamente demarcadas: em algumas ficções, aqueles separados do protagonista talvez não consigam perceber o fantástico mesmo que experienciem seus efeitos. Essas características estruturais da fantasia de intrusão são mimetizadas pela linguagem que podemos associar a essa forma. Como o nível básico é o mundo normal, as fantasias de intrusão mantêm o realismo estilístico e se apoiam fortemente na explicação. Como o impulso da fantasia de intrusão

é ser investigado e tornado transparente, a descrição é intensa, e pressupõe-se que nós, os leitores, estejamos envolvidos com a ignorância do personagem com cujo ponto de vista seguimos, normalmente, o protagonista. Uma consequência dessa ignorância é que a linguagem reflete um constante assombro. Diferentemente da fantasia de portal — com a qual, de outro modo, se assemelharia fortemente —, nunca se espera que os protagonistas e o leitor se acostumem com o fantástico.

O tom exigido de admiração ou ceticismo é complicado e pode contribuir para a preferência pelo realismo estilístico a fim de manter o contraste entre o mundo normal e a intrusão fantástica. Ele também pode explicar a tendência da fantasia intrusiva de, continuamente, trazer novos protagonistas e de aumentar a aposta na natureza ou no número de horrores. Horror, espanto e surpresa são difíceis de se manter se o protagonista se acostumou com eles. A escalada — de diversos tipos — é um importante elemento da retórica.

A fantasia de intrusão, embora normalmente associada à fantasia do “mundo real”, pode ser ambientada na imersiva. Nesse caso, as mesmas regras se aplicam: há uma linha clara entre a “normalidade” construída e a intrusão. Os protagonistas sabem o que é normal, mesmo que não saibamos, e expressam isso de forma clara e contundente; a intrusão deve ser combatida, e os agentes se mantêm assim. A inocência dos protagonistas, porém, é combinada com sua competência na fantasia imersiva; como a negociação de seu próprio mundo é fundamentalmente interessante para o leitor, os personagens se tornam agentes na fantasia imersiva, bem como são influenciados pela intrusão. A técnica pode ser vista em A

Scattering of Jades (Uma Dispersão de Jades) (2002), de Alexander Irvine, em que um deus asteca é trazido para Nova York na década de 1840. Aqui, a cidade histórica é nossa terra de fantasia.

A FANTASIA LIMINAR

A fantasia liminar é, talvez, a mais interessante por ser tão rara. M. John Harrison falou sobre a existência do momento transliminar, o ponto em que somos convidados a atravessar as fronteiras do fantástico, *mas escolhemos não fazê-lo*¹¹. O resultado é que o fantástico vaza por trás do portal. Uma dessas manifestações pode ser o vazamento do monstro no mundo narrado — Philip Pullman usa esse motivo para criar horror em *A Faca Sutil* (1997) — mais sutilmente, porém, o próprio portal pode ser a intrusão. Harrison percebe o motivo em “A Porta no Muro” (1906), de Wells, em que um homem é tentado três vezes por uma porta verde que conduz para um jardim e recusa o portal por três vezes. Embora o papel metafórico da porta verde seja significativo para a crítica, aqui, sua posição como representante do fantástico é mais importante. Essa história aparentemente ordinária *parece* fantasia. Nós, de algum modo, sabemos que se trata do fantástico. O que eu afirmo é que, nessa história, o fantástico é a tentação emoldurada pela porta. A ansiedade e a contínua manutenção e *irresolução* do fantástico tornam-se o *locus* da “fantasia”. O momento liminar que mantém a ansiedade ao redor dessa tentação material ajuda na criação do tom e do modo que associamos o fantástico: sua presença é representada como enervante, e é essa sensação enervante que está no cerne da categoria que chamei de liminar.

11 Em uma conversa no almoço em 2003.

Eu prefiro liminar à *hesitação* ou *incerteza* de Tzvetan Todorov, porque acho que hesitação é apenas uma estratégia empregada por esses autores. A preocupação de Todorov (1973) com o “fantástico” como algo distinto da fantasia significa que suas ideias estão abarcadas nessa subdivisão, mas não descrevem o todo. A fantasia liminar, como discutida aqui, deixa bem claro que a magia, ou, pelo menos, a possibilidade dela, faz parte da realidade consensual, uma posição bem diferente dos interesses mais específicos de Todorov, mas não conflitante com eles.

Na fantasia liminar, somos levados a compreender, por meio de indícios de coisas familiares, que esse é o nosso mundo. Quando o fantástico aparece, *deve* ser intrusivo, rompedor de expectativas; em vez disso, embora os próprios eventos possam ser notáveis e/ou disruptivos, suas origens mágicas mal fazem erguer as sobrancelhas. Ficamos desorientados. A natureza fechada da fantasia imersiva está ausente: faltam pistas e dicas. No entanto, como na fantasia imersiva, o protagonista não demonstra surpresa. É a reação ao fantástico que molda essa categoria, assim como o contexto da fantasia.

O tom da fantasia liminar poderia ser descrito como *blasé*. Um excelente exemplo pode ser encontrado nas histórias da família Armitage, de Joan Aiken, em que toda a família se mantém notavelmente calma quando unicórnios aparecem em seu gramado (“Yes, But Today is Tuesday” (“Sim, Mas Hoje é Terça-feira”, 1953)). O tom da obra de Aiken é prático e casual; diferentemente de “The Unicorn in the Garden” (O Unicórnio no Jardim) (1940), de James Thurber, não tenta enganar ninguém.

O protagonista, em “I Did It” (Eu Fiz Isso), de 2001, de M. John Harrison, passa uma boa parte do tempo discutindo por que enfiou um machado na cabeça, e se ficou bom, mas nem ele, nem ninguém, questiona a viabilidade da coisa. Embora a fantasia liminar torne o fantástico casual na experiência do protagonista, ela causa estranhamento no leitor. A situação é estranha, e é a nossa reação à estranheza que está sendo explorada. Enquanto na fantasia de portal caminhamos juntos com o protagonista, na liminar, nós nos sentamos no subconsciente do personagem cujo ponto de vista seguimos, gritando baixinho: “Mas tem algo errado!”, um sonho prestes a se tornar lucidez. Enquanto a fantasia intrusiva é fascinada pelo monstro, a liminar se chafurda no tédio. Cruzar o portal é confrontar a ilusão, mas o confrontamento (como veremos no capítulo 1) mais reduz do que intensifica o fantástico. O momento transliminar, que nos leva para o ponto liminar e então se recusa a cruzar as fronteiras, tem um potencial muito maior de gerar medo, espanto e confusão — todas as emoções intensamente importantes na criação do modo fantástico.

A fantasia liminar pode se apoiar no exagero consciente do estilo mimético. De fato, desafiando a compreensão convencional do fantástico como algo sisudo, a eficácia dessa categoria pode repousar na adoção do modo irônico. Parece claro que essa categoria é moldada tanto por dúvidas e questionamentos quanto por afirmações. Ela é, talvez, a mais interessante, embora também a mais elusiva, das categorias propostas aqui. A fantasia liminar se baseia em diversas técnicas diferentes, mas centrais para a sua construção do Absurdo são (1) a ironia e o equilíbrio; (2) a distorção das estruturas metonímicas/metafóricas da fantasia e (3) uma construção de um ponto de equilíbrio bem no limite da crença.

Esse tipo de fantasia talvez seja a mais exigente das quatro categorias descritas aqui e a que mais requer, para sua eficácia, a compreensão e subversão de nossas expectativas do fantástico. De todas as categorias, é a que mais depende da minha noção de múltiplos conjuntos difusos. Longe de estar no limite do gênero, o menos fantástico dos textos, a fantasia liminar é o conjunto difuso apoiado pelos outros modos que estou discutindo e posicionado entre eles. As fantasias liminares destilam a essência do fantástico.

AS IRREGULARES

O Capítulo 5, voltado a textos que modificam e distorcem os padrões que observei (e podem muito bem ter produzido padrões que ainda não consigo ver), é essencial para este livro. Este livro é sobre retórica, não filios taxonômicos. Marcadores de gênero (sejam tropos ou padrões) são ferramentas analíticas úteis, mas são construções impostas a uma paisagem literária. A mesma paisagem pode estar suscetível a uma cartografia bem diferente. Os livros discutidos neste capítulo podem apontar o caminho para essa outra cartografia.

Não tenho nenhum nome de categoria para as obras no capítulo 5. “Formas Híbridas” iria tanto reificar as categorias de um jeito que considero desconfortável quanto sugerir que esses textos estão “entre” coisas. Também sou cautelosa com uma terminologia que implique uma ligação entre fantasia não formulaica e qualidade. A qualidade pode ser encontrada em cada uma das retóricas que aponto, e muito dessa qualidade tem a ver com como as fórmulas são exploradas. Além disso, esses textos são extremamente

conscientes da fórmula. Os textos considerados no capítulo 5 abarcam as fórmulas que eu aponte, dobrando, torcendo e recosturando o material do fantástico a fim de produzir textos que dependem da nossa compreensão dessas fórmulas, mas fazem algo “diverso”. Cada um dos livros do capítulo 5 demonstra o potencial incrível que existe nesse gênero.

REFERÊNCIAS

- ATTEBERY, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- ATTEBERY, Brian. Reader's report for Wesleyan University Press, 2006.
- ATTEBERY, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BORUAH, Bijoy H. *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of the Mind*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- CAMERON, Eleanor. *The Seed and the Vision: On Writing and Appreciation of Children's Books*. New York: Plume, 1993.
- CLUTE, John. *Strokes: Essays and Reviews, 1966-1986*. Seattle: Serconia Press, 1988.
- CLUTE, John; GRANT, John (Orgs.). *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
- HELLEKSON, Karen. Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. In: *Extrapolation*, n. 3, v. 41, pp. 248-256, 2000.
- MENDLESOHN, Farah. Surpassing the Love of Vampires: Or Why (and How) a Queer Reading of the Buffy/Willow Relationship is Denied. In: LAVERY, David; WILCOX, Rhonda (Orgs.). *Fighting the Forces: Essays on the Meaning of Buffy the Vampire Slayer*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, pp. 45-60, 2001.

SCHLOBIN, Roger C. 'Rituals' Footprints Ankle-deep in Stone: The Irrelevancy of Setting in the Fantastic. In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, n. 2, v. 11, pp. 154-163, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Traduzido por Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973.

BREVÍSSIMO COMENTÁRIO DO TEXTO

Cristina Casagrande

Rhetorics of Fantasy (Retórica da Fantasia), de Farah Mendlesohn (2008), ainda sem tradução para o português, é uma das maiores referências dos estudos literários de fantasia na contemporaneidade. Como a própria autora propõe nessa introdução, da qual muito me orgulho de traduzir, ela aponta caminhos, mas não pretende fechar a questão; ao contrário, convida-nos a abrir as propostas para novos desdobramentos.

Ela mesma afirma que esse não é um livro taxonômico, mas sobre retórica, isto é, sobre persuasão e linguagem na fantasia. Apesar de reconhecer a veracidade dessa afirmação, ainda assim, como leitora, em alguns momentos, eu a vejo como uma tentativa de fugir de algo que muito se aproxima de sua análise. *Rhetorics of Fantasy* é um livro que propõe uma sistematização classificatória, algo muito próximo da taxonomia. Em outras palavras, esse livro tem muito de taxonômico, é preciso admitir, senão não avançamos. Mas seu *corpus* abrangente, sua linguagem instigante e sua proposta provocativa, reitero, não se limitam a uma visão fechada; ao contrário, incitam novas percepções.

Como pesquisadora de estudos tolkienianos, muito mais ligada à teleologia (estudo dos fins) do que a padrões comuns, uso esse

tipo de estudo (tão notável e necessário para a área de estudos do fantástico, reforço) como ferramenta, nunca como um fim. E ainda faço uso e abuso da proposta da autora de questionar, virar e revirar o que, em sua pesquisa, é proposto. De modo específico, discordo, em parte, quando ela enquadra *O Senhor dos Anéis* em uma fantasia de portal-demanda. Fiz um breve comentário em uma nota em minha tese doutoral (SEMMELMANN, 2013, p. 219, nota 288). De fato, enquadra-se bem na primeira parte, *A Sociedade do Anel*, mas não — ao menos, não exclusivamente — em *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei*. Mas essa questão fica para um texto analítico à parte. O importante é que Mendlesohn fez um trabalho notável e de referência que nós, estudiosos da fantasia, não podemos negligenciar. Espero que, com essa tradução, mais pesquisadores tenham acesso aos estudos da autora, do fantástico e da fantasia, para o aprofundamento e vida longa e próspera da área.

REFERÊNCIAS

MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

SEMMELMANN, Cristina Casagrande de Figueiredo. *O fim da demanda: a Terramédia de J.R.R. Tolkien entre a vontade de poder e o escape da morte*. 2023. 320f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.