

02

A ALQUIMIA DA FANTASIA URBANA: O ENIGMA DA DESCENTRALIZAÇÃO NO CERNE DE UM GÊNERO

Dean-Liathine McDonald¹

Tradução de Bruno Anselmi Matangrano

Dean-Liathine McDonald

Doutorando contratual em Estudos Anglófonos na Universidade de Orléans (França).

Professor e pesquisador contratado (Attaché Temporaire d'Enseignement et de recherche – ATER) na mesma universidade.

Membro do laboratório REMELICE também da Universidade de Orléans.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5839-9489>.

E-mail: dean.mc-donald@univ-orleans.fr.

1 Dean-Liathine McDonald é um dos primeiros pesquisadores em França a se dedicar ao estudo e à teorização da fantasia urbana, subgênero da fantasia surgido nos anos 1980, uma das categorias do insólito ficcional mais difundidas no século XXI, tanto em narrativas literárias quanto audiovisuais. McDonald interessa-se particularmente pela representação político-sociocultural das modernidades nas literaturas insólitas contemporâneas e, mais especificamente, pela história da fantasia urbana, considerando o contexto de mudanças de paradigmas culturais do período pós-guerras, como o conceito de pós-modernidade e as estéticas punk. Dentre seus trabalhos, podemos citar os estudos: “Punk Subculture in Urban Fantasy: Life on the Border” (2023), “Ch-ch-ch-changes: David Bowie’s Generic Influence on Jim Henson’s Labyrinth Film Franchise” (2021), “Urban Fantasy: Conjuring Collapse or a Sense of Place?” (2020). A presente tradução retoma um estudo originalmente publicado em francês sob o título: “L’alchimie de la fantasy urbaine: l’énigme du décentrement au cœur d’un genre”, que integra o livro *Décentrement(s): Théories et pratiques d’un concept nômade*, organizado por Élodie Gallet, Geneviève Guétemme et Sylvie Pomiès-Maréchal (2024, p. 103-117). Agradecemos ao autor por gentilmente ter autorizado esta tradução (Nota do Tradutor).

Bruno Anselmi Matangrano

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo (USP).

Maître de Langue Portugaise na Escola Normal Superior de Lyon (ENS-Lyon – França).

Colíder do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” (UERJ); pesquisador do grupo de pesquisa “Produções literárias e culturais para crianças e jovens” (USP) e da rede de pesquisa internacional *Lire en Europe aujourd’hui – LÉA* (Universidade do Minho – Portugal).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2139289828609663>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7914-0804>.

E-mail: bamatangrano@yahoo.com.br.

A matéria é una, dizem os alquimistas, mas ela pode tomar diversas formas e, sob estas novas formas, combinar-se a si mesma e produzir novos corpos em número indefinido (HUTIN, 1961, p. 69).

Esta citação lembra-nos da filosofia monista de Heráclito, de Parmênides e do próprio Platão. Ela admite a existência de uma *matéria primeira* “comum a todos os corpos e apta a tomar todas as formas” (HUTIN, 1961, p. 61). Durante a Idade Média, essa ideia foi desenvolvida e ampliada ao extremo pelos alquimistas, praticantes da arte espagíria². Sobre esta ser uma verdadeira ciência, uma filosofia metafísica ou então uma arte sagrada, não nos pronunciaremos aqui. Deixemos isso com os historiadores, filósofos e místicos. Nós nos interessaremos por uma outra alquimia: a da literatura. De fato, substituir a palavra “matéria” por “literatura” na citação mencionada acima não retira nada de sua precisão.

2 Desenvolvida pelo alquimista Paracelso (1493-1541) a dita “arte espagíria” é um ramo da alquimia que buscava criar medicamentos a partir da reunião ou separação de substâncias, sobretudo de origem vegetal, mas também mineral para criar novos compostos (Nota do Tradutor).

Suas diversas formas, os gêneros literários, são numerosas, cada uma delas abrangendo múltiplos subgêneros. Assim, um recente subgênero de romance, a *fantasia urbana* (FU), parece encarnar o slogan dos alquimistas *Solve et Coagula* (dissolver e coagular), não somente por seu histórico de dificuldade de apelação e por sua forma quimérica, mas também por sua escolha de personagens e por seu temor a certos temas. Sólido, depois líquido, há um centro em tal objeto permanentemente em fluxo? Convém examinar esses quatro elementos – amorfos, plásticos, imbricados – para compreender a natureza descentralizada de uma categoria de romance tão obscura quanto popular.

QUAE SUO NOMINE SOLO, SUPRENANTI MIRACULO

A FU está em toda parte. Uma de suas versões dissimula-se entre os inúmeros gêneros do imaginário adolescente, mas se encontra também disseminada em outras seções de nossas livrarias, escondida na sombra dos romances *noirs*, tocando os tomos de terror, ou então, roçando os fascículos de fantasia tolkieniana. Propulsionada por sua primeira vaga de popularidade nos anos 1980, encontra um sucesso inédito em escala mundial graças às mídias audiovisuais: na telinha, nas telonas e, depois, nos sites de *streaming*. Com efeito, séries como *Buffy, a caça vampiros*, *Charmed*, *Supernatural*, talvez até a adaptação mais recente de Neil Gaiman (2001), *American Gods*, não são pouco conhecidas nos lares da população em geral. Todavia, o mercado do livro não está sofrendo de uma transmutação, ao contrário, segundo Rowe (2018), o mercado estadunidense de literaturas de imaginário³

3 O termo “literaturas do imaginário” – *littératures de l’imaginaire*, em francês – é atualmente o mais difundido para dar conta das inúmeras categorias de literaturas

dobrou seus números desde 2010, sendo o subgênero mais lucrativo (ultrapassando de longe a fantasia épica) a fantasia urbana⁴. Levando-se em conta esse sucesso, o déficit de estudos sérios a seu respeito parece curioso, sobretudo quando consideramos a montanha de pesquisa já produzida sobre a ficção científica, sobre *O Senhor dos Anéis* (1965) e seus imitadores, em periódicos mundialmente reconhecidos como *The Journal of the Fantastic in the Arts*⁵. Mas, ao contrário da FU, estes últimos exemplos claramente não enfrentaram grandes confusões de apelação.

O termo “fantasia urbana” é relativamente novo⁶. Segundo Ekman (2016, p. 454), a frequência de sua utilização teria aumentado durante os anos setenta. Antes deste período, no mundo anglófono, as histórias que hoje qualificamos como FU foram desajeitadamente alocadas em outras categorias, como na fantasia, no horror, na ficção científica ou até mesmo no romance sentimental⁷. A fim de evitar essa confusão e de facilitar eventuais estudos, um certo número de pesquisadores propôs as seguintes apelações: Brian Attebery (1992, p. 129), o primeiro a estudar esse gênero que “permanece sem nome”, sugere o

não-miméticas, notadamente, os três gêneros mais estudados em França: a fantasia, o fantástico e a ficção científica. De certa maneira, esse termo aproxima-se do conceito brasileiro de “insólito ficcional” enquanto macrocategoria que agrupa diversos gêneros e subgêneros popularmente ditos “fantásticos” (Nota do Tradutor).

4 Uma parte dessa explosão de vendas explica-se por um aumento de e-books autopublicados por um serviço proposto pela Amazon.com. É evidente que a qualidade dessas obras não é garantida. (Nota do Autor).

5 Reputado periódico, fundado em 1988, editado pela Associação Internacional pelo Fantástico nas Artes, disponível pelo endereço: <https://www.fantastic-arts.org/jfa/>. (Nota do Tradutor)

6 Tradução literal do inglês “Urban Fantasy” (Nota do Autor).

7 Na França, a categorização deste subgênero sob o termo “imaginário” ajuda parcialmente a escapar deste problema (Nota do Autor).

termo “fantasia indígena” (*indigenous fantasy*), considerando os termos *low fantasy*, *real-world fantasy* e *modern urban fantasy* como inadequados; Mendlesohn (2008, p. 147) propõe “a fantasia de intrusão não-horror” (*nonhorror intrusion fantasy*), mais tarde, com James (2012b, p. 4; 2012a, p. 25), alternam entre “romance paranormal” (*paranormal romance*), “fantasia urbana” e “fantasia indígena”. Confusões e tentativas de subordinação (inúteis⁸) somam-se a esta pletora terminológica, exemplificadas por dois capítulos do *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, respectivamente intitulados “Urban Fantasy” (IRVINE, 2012, pp. 200-213) e “Dark Fantasy and Paranormal Romance” (KAVENEY, 2012, pp. 214-23). Crítica destes últimos, McLennon (2014) lamenta a definição restrita demais dada por Irvine, que se foca em um tipo de narrativa urbana fabulosa em consonância com as definições populares de seus consumidores; depois, lamenta o argumento ao mesmo tempo ineficaz e limitado de Kaveney, que parece estar descrevendo a FU, embora a chame de “fantasia sombria modelo” (*template dark fantasy*)⁹, um pretensão subgênero da “fantasia sombria” (termo obsoleto). O argumento envolveria um mal-entendido entre vários gêneros, dentre os quais o romance erótico, ignorando as importantes influências do romance gótico ou policial etc. Por conseguinte, McLennon considera que a publicação “de modo imperdoável desconsidera a maneira como os termos ‘fantasia urbana’ e ‘romance paranormal’ são utilizados por aqueles que a produzem e que a leem” (2014)¹⁰. Essa ideia é reforçada pelo verbete de FU na

8 Ver mais adiante (Nota do Autor).

9 O termo em inglês tem tanto sentido quanto essa tentativa de tradução (Nota do Autor).

10 Tradução de: “inexcusably disregards the ways in which the terms ‘urban fantasy’

versão online de *The Encyclopedia of Fantasy*: “o acima exposto é um caso raro em que o uso comum suplantou a terminologia desta enciclopédia”¹¹ (CLUTE; LANGFORD, 1997). Há alguns anos, apesar das confusões mencionadas, o debate está efetivamente fechado, tendo o consenso popular convencido os pesquisadores que desde então utilizam “fantasia urbana” para fazer referência a este subgênero misterioso das literaturas do imaginário. Assim, o signo foi escolhido; agora, seu significante representa ainda uma controvérsia.

UM GÊNERO QUIMÉRICO, UM CENTRO DESCENTRALIZADO

Descrever um gênero do imaginário não é sempre evidente. Poderíamos inclusive dizer que é um trabalho impreciso, ou mais precisamente *fuzzy*. Em vigor desde 1992, a teoria lógica dos subconjuntos imprecisos (*Fuzzy Set Theory*) foi adaptada por Attebery com o objetivo de oferecer um meio mais flexível de categorizar os gêneros do imaginário e, assim, facilitar o diálogo:

A teoria dos subconjuntos imprecisos propõe que uma categoria tal como “pássaro” consiste em exemplos centrais, protótipos, como “pisco do peito ruivo”, rodeados, em uma distância maior ou menor, por modelos menos evidentes, como “avestruz”, “galinha”, “pinguim” e até mesmo “morcego” (ATTEBERY, 1992, p. 12)¹².

and ‘paranormal romance’ are used by those who produce and consume UF/PR texts” (Nota do Autor).

11 Tradução de: “*The above is a rare instance in which this encyclopedia’s terminology has been superseded by common usage*” (Nota do Autor).

12 Tradução de: “fuzzy set theory proposes that a category such as ‘bird’ consists of central, prototypical examples like ‘robin’, surrounded at greater or lesser distance by more problematic instances such as ‘ostrich’, ‘chicken’, ‘penguin’, and even ‘bat’” (Nota do Autor).

Esses agrupamentos compartilham traços mais ou menos similares ao pássaro típico. Segundo Attebery, essa ideia aplica-se perfeitamente aos gêneros de romance, pois cada um deles consiste em um exemplo prototípico que ajuda a definir ou categorizar outros exemplos, como *O Sono Eterno*, de Raymond Chandler, que está no cerne dos romances policiais *noirs*. Alguns textos nas margens, no entanto, poderiam ser incluídos ou não em um dado grupo segundo os interesses do momento; assim, Attebery nos provoca perguntando se *Édipo Rei* não pertenceria ao gênero mistério. Para um gênero que tolera a existência dos serafins, dos silfos, das salamandras, das bruxas e até mesmo das *Daoine Sidhe*¹³, a fantasia necessita dessa perspectiva suficientemente alargada.

Desde sua publicação, *O Senhor dos Anéis* (1965) permanece sendo o protótipo da fantasia por excelência, orbitado por seus epígonos. Embora essa obra esteja situada no ponto central, muitos outros textos pouco similares merecem, da mesma forma, ser incluídos no mesmo grupo. A história de Harry Potter (1997-2007) se passa em nosso mundo, ao menos em parte, bem longe da Terra Média, no entanto, ninguém lhe recusaria um lugar quase central nesse conjunto. É claro que existem também exemplos “avestruzes” na fantasia, como o *steampunk*, ou então a ficção de super-heróis; ou ainda exemplos “morcego” como algumas obras de horror sobrenatural, a fantasia científica (*Science-fiction*), ou talvez até mesmo o (ir)realismo mágico. Apesar destes exemplos apenas relarem as margens da fantasia, sua inclusão no grupo quase não choca. No que concerne à linha entre a obra e o ponto

13 Povo feérico da mitologia irlandesa, também conhecido por *Tuatha Dé Dannann* (Nota do Autor).

central, a distância seria talvez um ponto de debate, mas não suas extremidades. Então, o que fazer com uma esfinge?

A esfinge é a encarnação alquímica quase perfeita, um híbrido mitológico. Dotada de garras de água, será que a esfinge alada merece seu lugar no conjunto “pássaro”, como os exemplos mencionados? Ou então, seu corpo de leão estaria mais bem adaptado ao conjunto dos “felinos”? Deveria se encontrar no agrupamento “serpente” ou até mesmo “réptil”, graças à sua cauda coberta de escamas? Certamente, sua cabeça e seu torso feminino, sua inteligência superior e sua eloquência enigmática lhe conferem o direito de ser “Humana”. A resposta a todas essas questões parece ser simplesmente “sim”. Afinal, como diz Attebery, “um inseto poderia ser tão parecido a um pássaro que merecia um nome como tal, por exemplo, o *hummingbird moth* [a mariposa-esfinge-colibri, em português] [...]; a escolha do nome exprime o grupo percebido” (1992, p. 12)¹⁴. No que diz respeito à mariposa-esfinge-colibri, no entanto, trata-se de um inseto que tem certas propriedades similares a um pássaro¹⁵, logo poderíamos imaginar o inseto que se imbrica à margem do subgrupo impressionante “pássaro”, estando inteiramente acolhido no seu equivalente “inseto”. A verdadeira esfinge, por outro lado, não é majoritariamente um leão com propriedades de pássaro, nem uma mulher com um lado felino, mas a reunião dessas partes animais distintas. Então, a fim de facilitar sua classificação, deveríamos simplesmente colocá-la no subconjunto “criatura fantástica”, ou então “quimera”?

14 Tradução de: “an insect may be birdlike enough to warrant a name like “hummingbird moth” [...] ; the name expresses a perceived grouping” (Nota do Autor).

15 Seu nome em inglês, *hummingbird moth* (mariposa colibri), viria das capacidades compartilhadas entre ambas as espécies: voos estacionários, maneira de se alimentar do néctar das flores (Nota do Autor).

Um problema coloca-se, contudo; o mesmo problema de todos os conjuntos híbridos: qual é seu ponto central? Qual é o seu protótipo? Paradoxalmente, já que cada criatura é uma mistura de várias outras que já existem, ela torna-se seu próprio ponto central. Em outras palavras, ela cria um paracentro, uma convergência de centros. Assim, a esfinge pertenceria ao grupo “esfinge”, sendo seu protótipo um cruzamento de vários outros. Do mesmo modo, embora a teoria dos subconjuntos imprecisos se aplique a certos gêneros da literatura do imaginário (como a fantasia ou a ficção científica), desde o seu aparecimento, a FU se descentraliza. Seguindo o exemplo da esfinge, ela constrói-se a partir de outros gêneros, com base em suas convenções narrativas a fim de colocar a magia em uma versão do nosso mundo, que, ao mesmo tempo, é também povoado de seres sobrenaturais (fadas, vampiros, bruxas e elfos) e onde a mistura de intrigas torna-se possível por esse empréstimo espregueado. Todavia, se a obra de Tolkien foi colocada no centro da fantasia, então, após quarenta anos de popularidade, não haveria uma obra híbrida, uma esfinge literária, quiçá um escritor prototípico, que representaria o centro da FU?

Infelizmente, não é tão simples assim. Primeiro, porque aqui protótipo não quer dizer primeiro. A fantasia existia bem antes de Tolkien e da Terra Média. *O Senhor dos Anéis* (1965) é simplesmente a obra mais representativa da fantasia moderna atual. Isso poderia mudar. No que diz respeito à FU, por outro lado, não há somente uma obra representativa, mas três, publicadas nos anos 1980¹⁶:

16 Precusores foram também propostos: Ekman (2016, p. 454) sugere a noveleta “Smoke Ghost” de Leiber, publicada em 1941, nós propomos também seu romance *Conjure Wife* (1953). Poderíamos ir mais longe e considerar *The Nighlife of the Gods* de Thorne-Smith, publicado em 1931, como um precursor ainda mais precoce (Nota do Autor).

Moonheart (DE LINT, 1984), *War for the Oaks* (BULL, 1987) e, depois, as antologias de *Bordertown* (1986a; 1986b) editadas por Terri Windling e Mark Arnold; todas com suas idiossincrasias, embora tematicamente similares¹⁷. De fato, como misturam todos os elementos da fantasia, do *Bildungsroman*, dos contos de fadas, do policial etc., essas obras são tão parecidas que representariam um potencial paracentro triangular. Dez anos mais tarde, no entanto, a *vampirocêntrica* Buff chega como uma bomba, sua popularidade descentralizando as obras mencionadas de nosso subconjunto impreciso, desencadeando as forças do marketing e das mídias que fazem agora parte integral do gênero. Segue-se então a era de ouro da fantasia urbana.

Com efeito, a partir dos anos 2000, na era Pós-*Buffy*, surge a segunda onda da FU. Esse novo ímpeto se manifesta através de romances seriados de variados estilos, de mundos imaginários *transmidiáticos*¹⁸, mas também com a continuidade da FU da primeira vaga; por consequência, alcançar o centro da FU permanece difícil. Beagle vê aqui três categorias principais: os romances seriados nos quais figura uma heroína *kick-ass* ou *Buffesca*, que luta contra monstros do mundo gótico (em sua maioria), tais como os vampiros e os lobisomens e que com frequência se apaixona por um desses seres monstruosos; as fantasias sombrias ou *Supernatural Detective Fiction* com detetives, homens ou mulheres, frequentemente dotados de poderes sobrenaturais que reestabelecem a ordem no mundo após

17 Aqui, não se deve subestimar a importância de Terri Windling que foi, ao mesmo tempo, a editora de Bull e de Lint, e a criadora do mundo compartilhado de suas antologias, nas quais Bull, de Lint e a própria Windling contribuíram (Nota do Autor).

18 McLennon (2014) propõe que essa recusa em se centrar em uma única mídia tornou-se taxonomicamente fundamental para a FU (Nota do Autor).

uma incursão mágica; e, finalmente, a numinosa “ficção mítica” ou *Mythic Fiction*, termo de preferência de Windling e de Lint, na qual os mitos e os contos de fadas são reais e seus atores agem no seio da cidade (BEAGLE, 2011, pp. 9-12). Assim, observamos que as obras que representam nossa tríade de partida foram substituídas por uma tríade de subgêneros, quiçá de categorias comerciais. A diferença dessas formas híbridas resulta, contudo, da fluidez central que compartilham.

Tal como nossa famosa esfinge, a FU existe na convergência de várias margens. Pesquisadores, especialistas e criadores tentaram capturar sua essência a fim de delimitá-la, em vão. É claro que isso não é nada novo para as literaturas do imaginário, os teimosos que tentam sempre traçar taxonomias nunca se encontram protegidos de espinhosas exceções:

Não há um texto prototípico da fantasia urbana, já que cada combinação de raízes cria seu próprio grupo de obras centrais [...] considerá-la como um subgênero a diminuiria e suscitaria a questão de sua subordinação: trata-se de um subgênero da fantasia, do horror, da história de amor, dos romances policiais ou de qualquer outro gênero possível? (EKMAN, 2016, p. 453)¹⁹.

Seguindo essa linha de raciocínio, a primeira onda da FU não tem fonte central, ela existe em um espaço relativo aos centros dos gêneros vizinhos com os quais tece as convenções narrativas. Da mesma forma, a segunda vaga, embora mais clara, embora mais facilmente

19 Tradução de: “There are no prototypical urban fantasy texts, as each combination of roots creates its own set of central works [...], calling [it] a ‘subgenre’ would not only belittle it, it would raise the issue of to what the form would be subordinated: would it be to fantasy, to horror, to romance, to crime fiction, or to any other possible genre ?” (Nota do Autor).

identificada segundo os subgêneros e subconjuntos imprecisos que dela resultam, permanece descentralizada. A tessitura própria a cada subgênero inclina-se de maneira mais relevante para uma raiz ou duas, claro, mas as outras raramente são totalmente excluídas, tampouco suas eventuais e previsíveis combinações. Eis por que a análise desses mundos foi tão difícil: era preciso reconhecer seus (para)centros labirínticos, essa alquimia literária sobre as margens dos gêneros populares. O enigma que coloca a hibridez deste gênero vale ser estudado de mais perto e poderia ser conceitualizado de várias maneiras. Por exemplo, em um seminário recente cujos membros se especializam no imaginário, Amanda Landegren sugeriu a aplicação da teoria de *affordances* (recursos) de Levine²⁰. Esta discussão destaca a forma liminar da FU, fato que é ainda mais reforçado por sua preocupação com personagens periféricas.

UM POUCO RECENTRALIZADO NAS BORDAS

Seja humano, seja super-humano, sempre marginal, o protagonista da FU é aquele que vê a sociedade com afastamento, com frequência obrigado a deixar seu meio original seguindo uma ação irrevogável ou uma terrível descoberta, por exemplo. A tríade textual no centro da primeira onda nos propõe, sobretudo, músicos, mas também artistas, crianças e sem-teto. Segundo Attebery, o estatuto marginal dessas personagens é significativo, “não pertencem àqueles que são autorizados a julgar o que é real ou apropriado” (1992, p. 137)²¹. Sua presença é, portanto, necessária,

20 FORS (Fantasy Online Research Seminar), seminário online, 3 de junho de 2022. Landegren publicará sobre o tema em breve (Nota do Autor).

21 Tradução de: “*not among those who are authorized to make judgments about what is real or appropriate*” (Nota do Autor).

pois ela proporciona “uma perspectiva que se aproxima o bastante do senso comum, permitindo assim uma espécie de continuidade com o mundo do leitor, apesar de estar aberta aos acontecimentos impossíveis e às explicações milagrosas” (idem, *ibidem*)²². Essa representação poderia ser considerada como consoladora; para Irvine, as qualidades dos protagonistas que impedem sua integração na sociedade burguesa lhes conferem simultaneamente um acesso à revelação do numinoso (contato com o mundo sobrenatural, com a magia), uma compreensão mais profunda do mundo que nos rodeia (elementos do invisível, ignorados ou escondidos nas nossas sociedades) (Attebery, 1992, p. 206). Aliás, essa perspectiva liminar poderia justificar o ressentimento das personagens que, segundo James e Mendlesohn (2012a, p. 137), com frequência sentem-se à beira da loucura.

Mentalmente descentralizado ou particularmente perspicaz? No que concerne à narração dessas histórias, a descentralização é difícil, pois em geral se trata ou de uma focalização interna, ou de uma focalização externa limitada a um único personagem. Assim, o protagonista está implicado nos meandros da narrativa. O narrador, homodiegético ou autodiegético, está, portanto, sujeito a seus próprios limites: seus conhecimentos, sua implicação, seus esquemas de valores, adquirindo a possibilidade de uma ausência de fiabilidade. Em relação às narrativas fantásticas, Tolkien (2001, p. 49) postula que o leitor se adapta às leis do mundo criado pelo autor, escolhendo aceitá-las, acreditar nelas, desde que sejam coerentes, uma noção que ele chamará de “crença

22 Tradução de: “a perspective close enough to common sense to allow for a sense of continuity with the reader’s world but at the same time open to impossible events and miraculous explanations” (Nota do Autor).

secundária” (*secondary belief*). Com efeito, na Terra Média, esperamos ver elfos, em Nova York nos aceitamos que aranhas possam conferir um grande poder a adolescentes, o que implica grandes responsabilidades. Essas regras são estabelecidas nesses mundos ficcionais, frequentemente reforçadas por um narrador extradiegético ou mesmo onisciente. Quanto à FU, porém, a voz narrativa autodiegética de uma personagem descrita como marginal acrescenta uma camada de hesitação mais ou menos explorada segundo a história. Por exemplo, *Wizard of the Pigeons* de Megan Lindholm (1987) pode ser lido como o relato de um Merlin reencarnado em Seattle e sofrendo de amnésia ou como a realidade inventada de um sem-teto e veterano de guerra do Vietnã que busca sobreviver a cada dia e a gerenciar seu monstro interior, sua culpa e sua violência aguçada. Qual é a interpretação correta? Cada leitor toma sua decisão.

Embora seja mais rara na segunda onda da FU (pós-*Buffy*), essa convenção narrativa figura frequentemente nas narrativas visuais. Ela se manifesta pelo episódio quase inevitável cujo roteiro se passa em um asilo. A internação do protagonista coloca, então, a veracidade do mundo sobrenatural em questão. Agora clichê, esse roteiro deve sua popularidade a Joss Whedon e ao episódio de *Buffy* intitulado “Normal again” [Normal outra vez] (2002), dirigido por Rick Rosenthal, no qual Buffy deve escolher seu futuro: ser a heroína da história, apesar do sofrimento imposto, ou aceitar um mundo confortável com seus pais ainda vivos, onde dali para frente ela decidiria não ser mais vítima daquelas ilusões sobrenaturais. Conscientemente pós-modernista, o roteiro termina com as seguintes direções: “a câmera se retira lentamente para o corredor,

deixando impotentes o médico e os pais de Buffy, que está perdida em uma longínqua ilusão” (RUDITIS, 2004, pp. 136-138)²³. A presença desse episódio não resolvido permite, retroativamente, uma nova interpretação de toda a série. Os fãs ficam irrevogavelmente divididos, desestabilizados, agora incapazes de esquecer a possibilidade de que o mundo ficcional que conhecem se comprove ser apenas um sonho; pior ainda, essa possibilidade implicaria uma confirmação da inexistência das personagens queridas, a crença secundária é assim anulada, perde-se o interesse narrativo. De fato, como diz Charles de Lint:

As melhores histórias tratam das pessoas – de suas relações, de seus desafios e de seu aprimoramento pessoal –, utilizando um material mítico e folclórico, seja como um espelho de reflexão, seja para iluminar a narrativa permitindo uma representação física das paisagens interiores e dos estados emocionais “em cena” ao lado de outros aspectos do mundo de verdade (2011)²⁴.

O que significam as palavras “mundo de verdade” aqui? Na FU, apesar de tudo, a magia existe. Somada ao caos da urbanidade, representa uma nova camada de dificuldades a se levar em conta a fim de navegar pelas vicissitudes da cidade moderna, multicultural, inevitável. Ainda que essa camada encantada entregue aos iniciados a possibilidade de viver de forma diferente, à parte, por vezes eles escolhem abandonar totalmente a realidade consensual, esse é

23 Tradução de: “The camera pulls back slowly, down the hall. Leaving the doctor and Buffy’s parents helpless, and Buffy lost in a distant delusion” (Nota do Autor).

24 Tradução de: “the best of these stories deal with character-people’s relationships, trials and personal growth, using mythic and folkloric material either as a reflecting mirror, or to illuminate the tale by allowing inner landscapes and emotional states to appear physically ‘on stage’ alongside real-world aspects” (Nota do Autor).

o caso de quase todas as obras mencionadas aqui, por exemplo. Esses espaços parecem seduzir os protagonistas pela denúncia implícita dos mais rudes elementos da modernidade: o capitalismo multinacional ultrajante, a destruição da natureza, a dissolução dos laços comunitários etc. As primeiras antologias de FU vão inclusive anular a cidade grande, o retorno da magia e dos elfos são as causas de seu colapso. O poder agora descentralizado exige uma governança ao mesmo tempo urbana e medieval, governança que se apropria das tribos de punks élficos, de gangues de hooligans e de famílias recompostas de músicos e artistas²⁵. Ao criar o mundo dessas antologias, a editora e escritora Terri Windling (2014) buscava oferecer um caminho aos personagens e aos leitores, desorientados pela cidade grande, a fim de navegar entre um leque de perigos urbanos, de encontrar uma sensação de pertencimento, um lugar tão pessoal quanto coletivo, no seio de uma cidade que não sabe acolhê-los – nem os expulsar. Para Windling (2005), esses protagonistas vivem uma forma de rito de passagem adulto²⁶, são transformados de uma maneira que evoca a individuação da alquimia junguiana (ver STEVENS, 2001, pp. 1-45): eles não se tornam completos senão através de um retorno ao estado embrionário, uma morte simbólica e pelo consecutivo renascimento.

Hoje, tal como uma pedra filosfal sem Flamel, tal como uma esfinge sem Édipo, os mistérios da fantasia urbana persistem. Atravessando as fronteiras da literatura popular, ela cria para si mesma um centro descentralizado, inventado a partir das margens imprecisas dos gêneros romanescos. Nesse filtro

25 Para uma discussão que detalha melhor a representação das subculturas e a questão urbana, ver McDonald, 2023 (Nota do Autor).

26 Ao contrário dos ritos de passagem adolescentes mais habituais (Nota do Autor).

fabuloso misturam-se ingredientes temáticos: a realização de Si, e, como diz Guran:

[...] uma intersecção do “Ouro” – o mágico, o estranho, o bizarro, o maravilhoso, a obscuridade que ilumina, a revelação do oculto – com o cotidiano ordinário, o mundo que conhecemos. Nosso mundo precisa perpetuamente dessa alteridade. Isso diverte, suas melhores iterações fornecem inclusive luzes (2011).²⁷

Após quarenta anos, a busca pela fantasia urbana começa apenas a se manifestar; sempre em fluxo, híbrida, a cada vez que miramos um centro potencial, encontramos-nos de novo em uma margem inesperada; qualquer clareza se torna incerta. Assim, no que diz respeito a essa quimera, tanto literária quanto enigmática, uma única coisa é certa: a descentralização constitui seu cerne.

REFERÊNCIAS

- ATTEBERY, Brian. *Strategies of Fantasy*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1992.
- BEAGLE, Peter S. Introduction. In: LANSDALE, Joe R.; BEAGLE, Peter S. (Orgs.). *The Urban Fantasy Anthology*. Califórnia: Tachyon Publications, p. 9-12, 2011.
- BUFFY THE VAMPIRE SLAYER. 7 temporadas. Produção: Mutant Enemy Productions. EUA, 1997-2003.
- BULL, Emma. *War for the Oaks*. Nova York: Ace, 1987.
- CHARMED. 8 temporadas. Produção: The Warner Brothers. EUA, 1998-2006.
- CLUTE, Johnn; LANGFORD, David. Urban Fantasy. *The Encyclopedia of Fantasy*. Londres: Orbit, 1997, versão online. Disponível em: https://sf-encyclopedia.com/fe/urban_fantasy. Acesso em: em 30 abr. 2025.

27 Tradução de: “an intersection of ‘the other’ — the magical, the strange, the weird, the wondrous, the dark that illumines, the revelation of the hidden — with the mundane, the world we know. Our world is in perpetual need of this otherness” (Nota do Autor).

DE LINT, Charles. A Personal Journey into Mythic Fiction. In: LANSDALE, Joe R.; BEAGLE, Peter S. (Orgs.). *The Urban Fantasy Anthology*. Califórnia: Tachyon Publications, pp. 15-21, 2011.

DE LINT, Charles. *Moonheart*. Nova York: Ace, 1984.

EKMAN, Stefan. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen. In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 27/3, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/380168726_Urban_Fantasy_A_Literature_of_the_Unseen. Acesso em: 30 abr. 2025.

GAIMAN, Neil. *American Gods*. Londres: Headline Publishing Group, 2001.

GURAN, Paula. A Funny Thing Happened On the Way to Urban Fantasy. In: BEAGLE, Peter S. Introduction. In: LANSDALE, Joe R.; BEAGLE, Peter S. (Orgs.). *The Urban Fantasy Anthology*. Califórnia: Tachyon Publications, pp. 137-145, 2011.

HUTIN, Serge. *L'achimie*. 2.ed. Paris: PUF, 1961.

IRVINE, Clive C. Urban Fantasy. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Org.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 200-213, 2012.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Org.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012b.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. *A Short History of Fantasy*. 2.ed. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012a.

KAVENEY, Roz. Dark Fantasy and Paranormal Romance. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Org.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 214-23, 2012.

LINDHOLM, Megan. *Wizard of the Pigeons*. Londres: Corgi Books, 1987.

MCDONALD, Dean-Liathine. L'alchimie de la fantasy urbaine: l'énigme du décentrement au cœur d'un genre. In: GALLET, Élodie; GUÉTEMME, Geneviève; POMIES-MARECHAL, SYLVIE (Orgs.). *Décentrement(s): Théories et pratiques d'un concept nomade*. Paris : Hermann, pp. 103-117, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/herm.galle.2024.01.0103>. Acesso em: 30 abr. 2025.

MCDONALD, Dean-Liathine. Punk Subculture in Urban Fantasy: Life on the Border. In GOMEL, E.; GUREVITCH, D. (Orgs.). *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*.

Londres: Palgrave Macmillan Cham., 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-031-26397-2_9. Acesso 30.04.2025.

McLENNON, Leigh. Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural Worlds. In: *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, n. 23, 2014, s/n. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20200229161804/http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/26/uf-mclennon/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

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

ROWE, Adam. Science Fiction and Fantasy Book Sales Have Doubled Since 2010. In: *Forbes*, 19 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

ROWLING, J. K. *Harry Potter*. 7 vols. Londres: Bloomsburry Publishing, 1997-2007.

RUDITIS, Paul. Normal Again Episode 6.17. In: *The Wathcer's Guide*, v. 3. Londres: Pocket Books, 2004.

STEVENS, Anthony. *Jung: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SUPERNATURAL. 15 temporadas. Produção: The Warner Brothers. EUA, 2005-2022.

TOLKIEN, J. R. R. On Fairy Stories. In: *Tree and Leaf*. Londres: HarperCollins, 2001.

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Londres: HarpersCollins, 1965.

WINDLING, Terri. On the magic of cities. In: *Myth & Moor*, 2014. Disponível em: <https://www.wildfilmhistory.org/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

WINDLING, Terri. The Dark of the Woods: Rites of Passage Tales. In: *The Journal of Mythic Arts*, 2005. Disponível em: <https://www.endicottstudio.typepad.com/articleslist/the-dark-of-the-woods-rites-of-passage-tales-by-terri-windling.html>. Acesso em: 30 abr. 2025.

WINDLING, Terri; ARNOLD, Mark Alan (Orgs.). *Borderland*. Nova York: Signet, 1986a.

WINDLING, Terri; ARNOLD, Mark Alan (Orgs.). *Bordertown*. Nova York: Tor, 1986.