

11

FANTÁSTICO E CENAS DE INFLEXÃO DO PENSAMENTO

MARIA CRISTINA BATALHA

MARIA CRISTINA BATALHA

Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, Pesquisadora do CNPq.

Membro do GP (CNPq) “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”¹.

Membro do GT (ANPOLL) “Vertentes do Insólito Ficcional”².

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5052083746041344>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4957-0560>.

Email: cbatalh@gmail.com.

RESUMO: O estudo visa examinar o panorama literário francês no que diz respeito à literatura fantástica, tomada em seu sentido amplo. Embora a França não tenha uma tradição literária no campo do insólito ficcional, sua presença foi constante e marcou presença desde o final do século XVII, com Perrault e os contos de fadas, até os tempos atuais, aproximando-se do chamado Realismo maravilhoso ou Realismo fantástico. Neste percurso, destacamos 4 inflexões no campo do insólito, apontando nomes que figuram como referência no gênero tanto do ponto de vista dos estudos críticos a respeito, quanto dos textos ficcionais.

PALAVRAS-CHAVE: Produção literária francesa. Momentos de inflexão. Literatura fantástica.

1 Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3970126234565717>.

2 Disponível em: <http://anpoll.org.br/gt/vertentes-do-insolito-ficcional> e <http://www.insolitificcional.org>.

Abstract: The study aims to examine the French literary landscape regarding fantastic literature, taken in its broadest sense. Although France does not have a literary tradition in the field of fictional uncanny, its presence has been constant and marked from the end of the 17th century, with Perrault and fairy tales, to the present day, approaching the so-called magical realism or fantastic realism. In this trajectory, we highlight 4 inflections in the field of the uncanny, pointing out names that figure as references in the genre both from the point of view of critical studies on the subject and fictional texts.

Keywords: French literary production. Turning points. Fantastic literature.

Ao tentar percorrer os caminhos da literatura fantástica e suas inflexões teóricas e literárias, escolho a França como ponto de partida e como escopo para minhas reflexões por duas razões: a primeira, porque meu percurso de pesquisa sempre tangenciou a literatura francesa, quando não foi o eixo em torno do qual a reflexão crítica se construiu; a segunda razão, porque cristalizou-se a ideia de que a ficção fantástica e a tradição francesa encerram uma contradição entre si. Afinal, a produção cultural e literária francesas ao longo dos séculos tem como referenciais Boileau, o século XVII, o Classicismo, as Luzes do século XVIII, o racionalismo, os filósofos etc. Entretanto, se examinarmos alguns nomes de autores e obras vinculados à literatura fantástica nos diferentes estudos sobre o tema, inequivocamente chegaremos a nomes tais como Charles Perrault, Guy de Maupassant, Jules Verne, Maurice Leblanc, o célebre Inspetor Maigret entre tantos outros referenciais, sem esquecer daquele que, como veremos adiante, foi o autor da obra *O diabo enamorado* (1772), que, para

a maioria dos críticos do gênero, “inaugura” a literatura fantástica tomada em seu sentido mais restrito. Estes foram então os motivos que nortearam tal recorte geográfico e corpus ficcional.

Em segundo lugar, seria oportuno estabelecer aquilo que estou nomeando aqui como “fantástico”. Ao longo dos 2 últimos séculos, surgiram várias teorias e concepções a respeito do fantástico, em função de temáticas, tradições culturais e heranças literárias diversas: fantástico gótico, romântico, maravilhoso, *Fantasy* entre outros. São textos bastante diferentes, reunidos sob esse rótulo comum e que formam un corpus bastante diversificado. O teórico francês Pierre Castex, nos anos 50, foi um dos primeiros a reconhecer a particularidade do fantástico, que ele tenta distinguir do maravilhoso e que, mais tarde, será objeto das análises de T. Todorov, imprimindo um viés mais restritivo à literatura fantástica:

Le fantastique est caractérisé par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. (Castex, 1951, p. 8)

Segundo-lhe os passos teóricos, outro estudioso francês, Roger Caillois, também se debruçou sobre o tema, definindo a ficção fantástica — ainda sem distingui-la dos outros gêneros que com ela fazem fronteira — como “l’irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne” (Caillois, 1966, p. 103).

O fantástico, ou pelo menos aquilo que podemos designar como tal, com suas variações segundo a época e os críticos, suscitou diferentes

teorias sobre sua essência, seus efeitos, sua temática e sua estrutura. Elas tentam determinar o pertencimento ou não de uma narrativa a esse gênero, mediante critérios muitas vezes heterogêneos, variando de um crítico para outro. Ocorre também que, ao lermos um romance ou um conto, formamos sobre ele uma ideia de gênero e lhe atribuímos logo um rótulo. No entanto, antes de terminar a leitura, esse esforço classificatório pode não se concretizar, frustrando expectativas.

Pode-se entender o fantástico como uma constelação de gêneros, sub-gêneros, modos, que têm em comum a presença de um elemento que introduz uma ruptura naquilo que o senso comum considera como “normal”. Essa ruptura pode vir da presença de um ser/acometimento sobrenatural ou simplesmente da lógica de causalidade, levantando dúvidas quanto à ordem que se considera a realidade compartilhada por todos. Para que isso ocorra, é preciso que haja um contexto de realidade que é rompido pela chegada de um elemento que introduz a dúvida, instalando o jogo entre possibilidade/impossibilidade. Para David Roas, por exemplo, a ideia do fantástico “tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero”, e assim sendo, o conceito de fantástico é entendido como “um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade entendida sempre como uma construção cultural” (Roas, 2014, p. 8). Afinal, como explica Jaime Alazraqui: “La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes” (Alazraqui, 1999, p. 22).

Nesse espectro de gêneros/modalidades/categorias em que aparece um elemento que foge à nossa compreensão da realidade, e que aqui estamos designando por fantástico, pode-se destacar, indo do mais abrangente ao mais restrito, do conto maravilhoso (troca de um universo “real” por outro “mágico”) ao romance/conto policial, quando o mistério é esclarecido ao final.

Em um esforço classificatório que desse conta do conjunto da produção fantástica em todos as suas manifestações genéricas, seus sub-gêneros, modos de narrar, poéticas da incerteza entre outros, Flavio García (2021, p. 276-291) propõe com pertinência um rótulo mais abrangente: insólito ficcional. Para efeito de praticidade, continuarei aqui a usar o termo “fantástico” para elencar algumas de suas manifestações no arquivo literário francês e apontar os momentos de inflexão na história do gênero.

Se há países onde o fantástico teve uma presença mais marcante e serve de referencial para suas manifestações de maneira geral, há outros em que essa produção é bem mais modesta, embora ela tenha sido constante e tenha deixado nomes que são incontornáveis quando se pensa na fantástico de modo geral, como é o caso de Guy de Maupassant, que inspirou vários contistas brasileiros, por exemplo³.

Em seu estudo sobre o gênero, Tvetzan Todorov (1970) coloca o fantástico entre dois extremos: o maravilhoso e o estranho. Também aí, é no arquivo literário francês que alguns autores e obras se destacam e servem de baliza para estudos críticos e emulação para novas produções. É o caso dos legendários Arsène Lupin, protagonista

3 A esse respeito: (Neves, 2012).

de Maurice Leblanc (1864-1941), e do inspetor Maigret, criado por Georges Simenon (1903-1989) que, embora sendo suíço, assim como Rousseau, figura no panteão de autores franceses. Podemos também evocar o nome de Gaston Leroux, criador da famosa novela *O fantasma da ópera* (1909). Sabemos que, no caso do romance policial, não é a subjetividade de personagens ou sua consciência dos fatos que os impulsiona à decifração, mas sim a sua capacidade intelectual que se vê estimulada e suscita a vontade de resolver o mistério. Por conseguinte, embora citado muitas vezes no escopo da ficção fantástica, pode-se considerar que o relato policial e de mistério se encaixam no conjunto mais amplo de obras chamadas “realistas”, pois o mistério inquietante é decifrado. O enigma se coloca assim fora do personagem (não é uma alucinação, um sonho, um acesso de loucura), e sua interpretação estará em consonância com a consciência que os outros personagens terão do mesmo fato; ou seja, o mistério é comum a todos, inclusive a nós, leitores. Diferentemente do romance policial, na literatura fantástica, personagem e fenômeno se confundem em uma cumplicidade que não pode ser compartilhada pelos outros e tampouco pelo leitor.

No outro extremo, temos o conto maravilhoso, baseado em lendas locais, mitos, fenômenos inexplicáveis para os quais se tenta dar um resposta/explicação. E uma das temáticas recorrentes neste tipo de literatura repousa exatamente sobre os ritos de iniciação e de passagem, ancorados nas sociedades desde tempos imemoriais, que se articulam com o destino individual do herói, marcando as etapas de sua trajetória de aprendizagem. A partir da tradução francesa de

Antoine Galland das *Mil e uma noites*, de origem islâmica, Charles Perrault (1991) recolhe histórias orais nos *Contes de ma mère l'Oye*, de tradição oral e assentados em convenções folclóricas ancestrais, que foram transcritos por ele em 1697. Embora Perrault tenha defendido ardentemente a manutenção da tradição oral do conto popular, em sua transposição escrita, o autor insere as suas “moralidades” ao final do relato, intervindo sobre os eventuais conteúdos abstratos do texto: ou seja, ao mesmo tempo em que produz o texto, ele o interpreta. Comum a todos eles, há a aceitação do maravilhoso como tal e não há questionamento sobre a existência ou não dos fenômenos. Trata-se de histórias bastante conhecidas como *Chapeuzinho vermelho*, *O pequeno polegar*, *A Bela adormecida*, *Cinderela* e *O gato de botas*. A iniciativa de Charles Perrault abre caminho para o resgate de contos nacionais alemães, os *Märchen*, movimento que está na origem do chamado primeiro romantismo.

No conjunto de obras de ficção científica, também a França impõe o nome de Jules Verne como referência incontornável, embora nessa modalidade ela não tenha produzido frutos de grande relevância que lhe dessem sequência. É, portanto, nesse arquivo literário que vamos buscar demarcar as inflexões do fantástico do século XVIII até os dias de hoje, sabendo que o percurso não será exaustivo e que, forçosamente, deixaremos de fora obras e autores não menos importantes dos que aqueles que serão mencionados aqui.

A PRIMEIRA INFLEXÃO

O século XVIII é o século do Iluminismo, da Razão e dos chamados grandes filósofos que disseminam suas ideias por várias cortes

européias, junto aos “déspotas esclarecidos”. Mas ele é também o século da Revolução francesa. É então nesse momento de ruptura, de incertezas e de convergência de diferentes forças sociais, correntes filosóficas e universos mentais opostos, desacreditando todo um universo mental baseado na magia, nas crenças, nas superstições, que nasce a literatura fantástica, e, aqui, em seu sentido strito, ou seja, o sentido mais todoroviano, de hesitação quanto à natureza da interpretação do fenômeno extraordinário; isto é, aquilo que faz com que o leitor hesite quanto à natureza do fenômeno que escapa à realidade dos fatos.

Nesse período, no campo da literatura, abrem-se dois caminhos que tentam responder aos impasses desse momento de guinada no pensamento: por um lado, há um movimento no sentido de resgate do maravilhoso, do reencantamento (em parte como reação ao Terror) e, por outro, surge uma literatura que encena essa crise, não trazendo respostas nem pelo escapismo (maravilhoso), nem pela resolução das dúvidas de ordem filosófica ou racional. O nome que se destaca nesse movimento de recuperação da fantasia como “alívio” para a crise e a tensão abertos pela Revolução é Charles Nodier.

Para Nodier, a imaginação é a fonte das religiões e a fé protege o homem em seus momentos de crise. Em sua concepção, o conto de fadas ou as histórias maravilhosas são definidas como uma “epopéia em miniatura” (Nodier, 1957, [1850], p. 25) e os 41 volumes do *Cabinet des fées* oferecem ao público burguês aquilo que a *Bibliothèque bleue* oferecia ao gosto mais popular e menos sofisticado. Nodier levanta sua voz em favor da volta da fantasia como

resposta a uma necessidade humana e àquilo que ele considerava como empobrecimento ao qual havia chegado a literatura de sua época, marcada pelos dissabores e incertezas geradas pelo processo revolucionário e pela imposição do domínio da razão. Jean Fabre destaca com propriedade as estreitas relações do gênero fantástico com a Revolução, processo histórico que culmina com um regicídio, carregando consigo uma mudança radical de valores éticos, morais e político-sociais. Diz ele:

À margem de qualquer debate mais ou menos político, em seu conjunto, a Revolução impõe-se como o lugar onde as problemáticas aqui evocadas se encarnam. Emaranhado de contradições entre a racionalidade e a mística (a deusa Razão), a liberdade e o terrorismo de Estado, os Direitos do Homem e sua negação, considerando-se ou não a pressão das circunstâncias, a Revolução traduz a esquizofrenia do homem novo e, ao mesmo tempo, mais prosaicamente, as dificuldades insuperáveis que experimenta, sob sua feição burguesa, em assumir um poder que lhe escapa, espremido entre as forças antigas e as novas (as das classes que posteriormente chamaremos de perigosas). Tensão esta que não é senão a face pragmática das contradições da episteme e da ideologia. (Fabre, 1992, p. 51)

Há, no entanto, uma segunda resposta à crise de pensamento e é nesse contexto específico que surge a literatura fantástica, nos moldes explicitados por Todorov, embora ainda não nomeada como tal. No plano da produção literária desse momento, a literatura se beneficia de um contexto europeu particularmente rico em novas experiências literárias. Podemos considerar o século XVIII como um dos mais frutíferos em termos de descoberta de novas opções

narrativas: a novela picaresca é reinventada sob a forma de conto filosófico (Voltaire), ressurgem o romance epistolar, o romance de formação e a literatura de viagens, descobre-se a psicologia interior dos personagens e a grande literatura confessional, rica em descrições dos impulsos do coração e dos desejos, com suas paixões secretas, seus sonhos e suas visões, campo de eleição para o desenvolvimento do gênero fantástico.

Pode-se constatar, como faz Roger Caillois (1966, vol. 1), que existe uma verdadeira sincronia com relação ao nascimento do fantástico em seu sentido mais amplo: entre Cazotte que publica seu romance em 1772, Hoffmann, que nasceu na Alemanha em 1778, e Dostoievski, na Rússia, em 1821, surgem quase todos os grandes representantes da literatura fantástica em diferentes partes do mundo coberto pela cultura ocidental. Como espaço que pretende escapar às contradições derivadas de uma Razão universal que se propõe a deitar sua luz sobre todas as coisas, a ficção do final do século XVIII vai tentar responder através de uma criação concebida como oxímoro.

É nesse contexto de experimentação e questionamentos que surgem 2 autores cujos nomes estão indissolúvelmente associados à literatura fantástica: Jacques Cazotte (*O diabo enamorado*, 1772), e Jan Potocki (*O manuscrito encontrado em Saragossa*, 1805). Embora ainda não nomeada ou tampouco identificada como tal, os críticos teóricos do fantástico são unânimes em atribuir a Cazotte o papel de pioneiro da literatura fantástica (em sentido estrito), embora, como alertei, ainda não rotulada como tal. Lembro que até o início do século XIX, toda literatura onde havia o elemento sobrenatural/mágico era

chamada indiscriminadamente de maravilhoso, fantástico, mágico etc. Ou seja, o fantástico ainda era um adjetivo e não apontava para um gênero ou modo específico de narrar. Preso aos padrões estéticos do século XVIII, o romance *O diabo enamorado* é uma síntese de fontes orientais, no lastro da tradução das *Mil e Uma Noites*, feita por Antoine Galland (entre 1704 e 1717), e das recentes descobertas das ruínas de Pompeia. Norteadas por uma imaginação ingênua e pelo gosto por jogos dramáticos de tradição marivaudescas, a vivacidade das peripécias e o ritmo acelerado da narrativa fazem da obra de Cazotte uma obra facilmente identificada com seu século.

O romance conta a história de Alvare que, em conversa com amigos sobre a cabala, doutrina esotérica complexa e muito em voga na ocasião, é levado por estes a evocar o diabo nas ruínas de Portici, perto de Nápoles. Movido pela curiosidade e desejoso de realizar a experiência, aceita o desafio proposto por Soberano, “profundo conhecedor das ciências ocultas”. O demônio surge então sob a forma grotesca de uma cabeça de camelo que pergunta “Che vuoi?”. Logo em seguida, este se transforma em um cãozinho, que acompanhará Alvare por toda parte; o demônio sofre uma segunda transformação, assumindo a forma hermafrodita de um pagem que, por sua vez, passa posteriormente à imagem de uma encantadora jovem chamada Biondetta. Esta tenta por todos os meios seduzir o rapaz e mantê-lo sob sua influência.

Alvare, conhecendo sua origem demoníaca, procura resistir aos encantos de Biondetta que, contrariando a tradição da literatura maravilhosa que enfoca os espíritos elementares, sofre como uma

simples mortal com a indecisão de Alvare. Instala-se então entre os dois um amor ambíguo, contra o qual a mãe do protagonista busca alertá-lo em nome do bom senso e da tradição. Depois de inúmeras aventuras em que este consegue fugir da sedução de Biondetta, o jovem acaba por deixar-se levar pelos encantos da moça. Porém, no momento da consumação do amor, esta relembra a Alvare sua verdadeira origem e sua figura se transforma novamente em cabeça de camelo, como durante sua primeira aparição. Alvare desperta então como de um pesadelo maldito, segue para casa de sua mãe, na Espanha, onde o doutor Quebracuernos lhe explica as artimanhas do diabo que quase causaram sua perdição, sugerindo que a partir de então o jovem estaria amadurecido para viver um amor verdadeiro, sem os riscos dos excessos da adolescência. Assim, *Le diable amoureux* retrata a história de uma tentação, levando em conta paralelamente, a liberdade humana, a salvação de Deus e a ação do demônio. O percurso iniciático é então reduplicado pelo deslocamento geográfico que vai da França à Espanha, passando por Veneza, na Itália, país da ópera e do carnaval, onde a realidade se transforma em máscara e em *personae* que se apresentam no teatro. Assim, ao país da incredulidade que representa a França, opõe-se à Espanha, identificada com a religiosidade e a devoção; da mesma forma que Veneza, terra que deve seu nome a Vênus, é o símbolo da frivolidade, em oposição à cidade espanhola de Maravillas, espaço do paraíso “maravilhoso”.

No *Diable amoureux*, o homem se transforma no palco de uma luta mais ampla entre as forças do Bem e as forças do Mal.

No combate travado no interior do próprio indivíduo, Satã, apesar de seu imenso poder, só poderá triunfar se conseguir o abandono completo da alma humana, cuja liberdade é, no entanto, capaz de se opor às artimanhas do diabo. Seria oportuno lembrar que “diabo” — *diabolos* — vem de *diaballein* que quer dizer “dividir”, logo, etimologicamente, “diabo” corresponde à divisão (Fabre, 1992). Vejam aí que já se insinua a contradição entre acreditar ou não na força absoluta da Razão, desconfiando de seu poder sobre a tradição. Assim, uma das lições implícitas nesta obra mostra como é difícil para o homem cumprir seu dever moral pautando-se apenas por sua racionalidade. Alvare, apesar de raciocinar e analisar friamente a situação, aceita a presença diabólica de Biondetta, persuadindo-se de que uma jovem tão sedutora seria incapaz de provocar algum malefício, permanecendo dividido entre o “acreditar” e o “não acreditar”, dúvida que é vivida também pelo leitor, pois o narrador desautoriza uma leitura conclusiva a respeito.

A obra de Cazotte ilustra a permanência de idéias que circulavam durante o período e exerciam resistência ao império da razão que dominava o século, fornecendo-nos indícios de que a corrente ocultista dos Iluminados ultrapassava as sociedades e os grupos que se reuniam em torno do assunto e vinha integrar um quadro mais geral das idéias da segunda metade do século, dominado pelos enciclopedistas. Ao humanismo das Luzes que acredita no poder de criação e de raciocínio do homem, Jacques Cazotte nos acena para os riscos que correm aqueles que veem no conhecimento empírico a única via de acesso para o entendimento do mundo.

A opção pelo caminho do sobrenatural traduz a vontade de trazer à discussão toda uma corrente de pensamento que se mantinha viva e que propugnava que nem tudo poderia ser explicado pelas ciências, pela razão ou pelo espírito humano. No entanto, se a leitura da obra provocou inquietação no leitor e abalou seu horizonte de expectativa, foi porque Cazotte não colocou a razão em oposição ao ocultismo, mas sim, pela recusa de uma interpretação de via única, deixou a ambiguidade sobre seus significados em suspense e contrariou o pacto de realismo que presidia o horizonte de leitura de sua época.

No plano narrativo, o autor deixa em aberto a natureza do fenômeno, o que possibilita a dúvida quanto ao tipo de relato que se tem diante de si: pode ter havido a intervenção direta do sobrenatural, mas tudo pode não ter passado de um sonho. O desfecho sugerido por Cazotte traduz a recusa de atribuir um sentido único para seu texto e deixa flutuar, pelos “brancos” da narrativa, possibilidades múltiplas de interpretação. Circunscrito ao seu tempo, é somente com o movimento romântico que o romance de Cazotte será lembrado por Gérard de Nerval (1976 [1845], p. 297-356,)), mas é ela que servirá de referência para alguns teóricos do gênero, que a apontam como marco inaugural pela impossibilidade do leitor em optar por uma interpretação pela via do maravilhoso (intervenção do sobrenatural) ou pela explicação pautada na razão (foi um sonho, apenas imaginação fértil do rapaz etc.).

Assim, paradoxalmente, é na França que são criadas as condições que propiciam um universo mental favorável ao aparecimento da literatura fantástica como uma estética vinculada à modernidade e às

inquietações do homem moderno. A confiança no homem, instituído como centro do discurso, leva à visão otimista de sua capacidade infinita de tolerância e de transformação. O Homem “saudável” e “socialmente integrado” sujeito da razão renovadora, encarnação do Bem e construtor do progresso, colocava-se em um polo oposto ao do Homem “perverso”, “monstruoso”, encarnação do Mal, aquele que destrói a imagem positiva que se trabalha para construir. Na verdade, a apropriação da figura do demônio em vários romances da época aponta para a tentativa de captar as reações humanas diante dos aspectos mais intrigantes e perturbadores da problemática do Mal. Rousseau faz da doutrina da bondade original em luta contra o Mal degenerador presente na civilização a temática central de toda sua obra. Daí, a grande questão salientada por Ernst Cassirer: “Como o mal e a culpa podem ser imputados à natureza humana, se ela própria em sua constituição original está livre de todo o mal e de toda culpa e desconhece toda perversão radical?” (Cassirer, 1999, p. 71) Por isso, ao otimismo utópico da Ilustração, responde a literatura de Sade com sua carga explosiva de pessimismo e perversão. Na tradição materialista e libertina da literatura setecentista, Sade propõe explorar o lado mais obscuro da experiência humana levada aos seus limites. Este, com sua visão trágica do homem como opressor de seu semelhante, seguindo o modelo racionalista de argumentação, desconstrói o programa do homem positivo que a razão iluminista instaura no século XVIII e mostra as brechas desse discurso do progresso.

Assim, como permanecia um quadro social, religioso e político que alimentava as incertezas e inspirava o medo, as correntes

ocultistas ganhavam importância e encontravam um solo fértil para desenvolver-se. Neste fio de raciocínio, lembramos que os termos “Luzes” e “Iluminismo” têm uma etimologia comum e são definidos, um em relação ao outro. No momento em que tudo passava pelo crivo das ciências, os saberes e as práticas ocultistas também buscavam ancorar-se na perspectiva da experimentação científica. Conforme observa Michel Foucault a respeito do final do século XVIII em sua *Histoire de la folie*:

Le mal qu'on avait tenté d'exclure dans l'internat réapparait, pour la grande épouvante du public, sous un aspect fantastique. On voit naître et se ramifier en tous sens les thèmes du mal, physique et moral tout ensemble, et qui enveloppe dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d'horreur. [...] Le sadisme n'est pas un nom enfin donné à une pratique aussi vieille que l'Eros; c'est un fait culturel massif qui est apparu précisément à la fin du XVIIIe siècle, et qui constitue une des plus grandes conversions de l'imagination occidentale: la déraison devenue délire du coeur, folie du désir, dialogue insensé de l'amour et de la mort dans la présomption sans limites de l'appétit. [...] Toute cette brusque conversion de l'imagination occidentale n'a-t-elle pas été autorisée par le maintien et la veille du fantastique dans les lieux mêmes où la déraison avait été réduite au silence? (Foucault, 1972, p. 357)

A SEGUNDA INFLEXÃO

O final do século XVIII, renunciando o Romantismo, surge, ainda em reação às ideias iluministas francesas que se espalham por toda a Europa, o romance gótico — também chamado pelos franceses de *roman noir* —, com seu desfile de fantasmas, masmorras mal-

assombradas e peripécias extraordinárias. A modalidade aparece na Inglaterra por volta do final do século XVIII e responde por uma estética de exacerbação do horror. O universo macabro, com seu cortejo de espectros e castelos em ruínas também será incorporado à temática do fantástico, pois o espectro traduz, além do impacto de horror que provoca, o espaço para além da morte e a permanência de um tempo passado, diante de um presente que se mostra insatisfatório e inseguro.

Esse tipo de texto fantástico, que explora de modo exacerbado a temática do gótico (tratamento do espaço, cenas de impacto, horripilantes, linguagem exacerbada etc.) dá origem a obras que provocam *frisson*, arrepios, ou seja provocam um “frenesi”, e serão por isso rotuladas como uma “literatura frenética”. O termo “frenético” é empregado pela primeira vez por Charles Nodier, em 1821, em um artigo dos *Annales de la Littérature et des Arts* (Milner, 1960, tomo 1, p. 269) e surge como um revigoramento do *roman noir*, devido ao grande sucesso angariado pelas traduções francesas de Maturin e de Byron, que vêm encontrar uma tendência, já manifesta, de uma literatura do terror e do sobrenatural.

A partir de 1820, define-se uma escola propriamente “frenética”, que desenvolve uma nova mitologia para exprimir as angústias e as ambições do homem moderno. Ao feérico, vem opor-se o frenético que chega à França com o *roman noir* inglês e seu cortejo de ruínas, paisagens lúgubres, fantasmas sanguinários e malfeitores capazes das piores crueldades. Após os anos revolucionários, o terror havia se popularizado e, ao Terror e seus horrores “reais”, vinham se

substituir os horrores “imaginários”, “ficcionalis”, exercendo junto aos leitores sua função catártica.

É nesse quadro maior de fermentação política e flutuação estética que chegam as primeiras traduções dos contos de E.T.A. Hoffmann, atribuídas, sobretudo, a Loève-Weimars, que publica os primeiros *Contes fantastiques*. Pode-se explicar o interesse pela literatura de Hoffmann por dois motivos fundamentais: primeiro, um certo esgotamento do romance histórico no período do final dos anos 20 e início dos anos 1830; segundo, pela saturação da tradição do *roman noir* inglês. Embora a literatura de imaginação e a literatura de observação sigam caminhos diametralmente opostos, a admiração suscitada pelo contista fantástico alemão se justifica pelo fato de que ele faz a ponte entre as duas estratégias narrativas, ou seja, a da fantasia e a da observação minuciosa da vida real. Sua obra ficcional vem então estabelecer um elo entre o *roman noir* e o romance histórico, ambos já em um ponto de esgotamento para o público da época.

Théophile Gautier foi um dos primeiros a tecer elogios a E.T.A. Hoffmann e a popularizar o gênero, até então identificado com uma literatura de apelo popular e reservado a escritores quase desconhecidos. É a partir das traduções da obra do contista alemão, ou seja, a partir de 1829 — e que vão inspirar alguns autores românticos franceses —, que o caminho da literatura fantástica é restabelecido neste país, seduzindo escritores que ocupavam lugar de destaque no cenário intelectual francês e atribuindo valor de “alta literatura” ao novo gênero.

Assim, com a acepção nova que adquire a partir da introdução de Hoffmann na França (1828), e diferente de sua significação inglesa, o adjetivo “fantástico” vira moda por volta de 1830, com os contos e novelas de Théophile Gautier, que se declara explicitamente um epígono do contista alemão. Esses textos são publicados em revistas e jornais do período romântico e em algumas coletâneas de contos, fixando dessa forma o gênero e trazendo popularidade a esse novo modo de escritura. Também foi a partir de Hoffmann que “fantástico” passa de adjetivo a substantivo. Ou seja, passa a ter vida própria como um novo “gênero” que não se coaduna mais com o simples maravilhoso nem com o romance gótico, com seus cenários de castelos e masmorras medievais. Como lembra Italo Calvino (2004, p. 13) no que diz respeito à primeira metade do século XIX, “conto fantástico” é sinônimo de “conto à la Hoffmann” (p. 12). Desde a Rússia, com Nikolai Gogol (1809-1852) e Nikolai Leskov (1831-1895), passando pela França, com Charles Nodier (1780-1844), Gérard de Nerval (1808-1855) e Théophile Gautier (1811-1872), até na Inglaterra, com Mary Shelley (1797-1851) e Dickens (1812-1870), é possível reconhecer a influência do escritor alemão.

O conto e a novela fantástica hoffmanianos nos remetem a uma certa forma de narrativa e de composição, que os distingue do conto maravilhoso, pois elas constituem um desafio à verossimilhança e à razão, apagando a fronteira, até então estável e bem definida, entre aquilo que tem a ver com a realidade empírica e aquilo que nos remete ao sobrenatural ou ao irracional.

A publicação do romance de Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, em 1831, também suscita aproximações com a obra de Hoffmann,

como se pode ler nos jornais e revistas críticas da época. Nesta obra, que Balzac classifica como “filosófica”, o herói, Raphaël de Valentin, desiludido com a vida que lhe imprime miséria e desilusões, pensa em suicidar-se. Entrando aleatoriamente em um antiquário, vislumbra um pedaço de pele de camurça, capaz de propiciar-lhe a realização de todos os seus desejos. Entretanto, à medida que o objeto vai satisfazendo os pedidos de Raphaël, a pele do animal também vai diminuindo de tamanho, o que significa que sua vida também vai se consumindo. Instala-se então uma luta desesperada entre a satisfação de seus desejos e a perspectiva do fim de sua própria vida. Embora o romance não tenha sido considerado como “fantástico” para os críticos que se ativeram aos critérios estabelecidos por Todorov, uma vez que a leitura que pode apontar para uma interpretação puramente alegórica, a presença do elemento “estranho” — a pele de camurça — autoriza diversas aproximações com a obra do autor alemão.

Um nome se afigura como central no panorama literário e artístico do século XIX francês no período que abordamos aqui, com implicações diretas para a fixação do gênero e a fortuna crítica da literatura fantástica no país: Théophile Gautier. Em primeiro lugar, porque o autor participa dos debates em torno do Romantismo, do Realismo e do Simbolismo, entendidos aqui não como estéticas que se sucedem no tempo, mas sim, como observa a pesquisadora Celina Mello, como “integrantes de uma episteme moderna e coexistindo no mesmo espaço histórico” (Mello & Catharina, 2010, p. 32). Vamos tomar brevemente o exemplo de alguns contos e novelas fantásticas de Théophile Gautier (1811-1872) para examinar como o gênero se atualiza no período romântico francês.

Em *La Cafetière* (1831), a primeira novela de Théophile Gautier, as técnicas e habilidades do jovem contista não deixam dúvidas quanto à filiação assumida (Hoffmann), mostrando sua ressonância na temática e nos procedimentos narrativos inspirados no autor alemão, sobretudo quanto à justaposição da “vida exterior real” e a “vida interior e imaginativa”. A novela *La Cafetière*, bastante próxima dos recursos próprios do *roman noir* para provocar o “efeito de mistério” é caracterizada como fantástica (sentido estrito todoroviano), pois já sustenta uma retórica que, para impor o indizível, opera uma subversão da representação de seus quadros e de seus suportes.

Em *La cafetière*, surgem então as estratégias para trazer à tona fatos ocorridos em um tempo remoto, misturando assim os limites entre passado e presente, além da ambiguidade do olhar de testemunhas que tentam dar sentido ao que parece lhes escapar à razão. Théodore, protagonista de nome sugestivamente hoffmanniano, perde seus referenciais ao deparar-se com a presença da jovem Angela, morta dois anos antes:

Eu não tinha mais nenhuma ideia da hora nem do lugar; o mundo real já não mais existia para mim, e todos os lugares que me ligavam a ele estavam rompidos; minha alma, livre de sua prisão de lama, nadava no vazio e no infinito. (Gautier, 1981, p. 830, tradução nossa)

Sabemos que há temas particularmente românticos: a mulher idealizada e inacessível, a vida após a morte, a visão do sonho como uma segunda vida, o passado e a infância como refúgio melancólico, o fracasso na realização dos desejos etc. Esses temas aparecem nas novelas de Gautier na forma de mortas apaixonadas (*La morte amoureuse*),

ligadas a espaços oníricos: o vampirismo surge como única maneira da posse efetiva do objeto amado, mas isso supõe um além, situação que aproxima-se da morta que aparece nos sonhos. Em *Omphale*, *La cafetière* e *Arria Marcella*, a temática se reproduz, e vemos figuras que não pertencem ao mundo “real”, marcando a oposição entre o normal e o ideal e justificando a passagem da vida para a morte através do sonho onde, então, o amor se realiza. Em *La morte amoureuse* (*A morta apaixonada*), Gautier explora todas as implicações possíveis da hipótese onírica: o desdobramento do personagem, sua vida dupla, que imaginamos erradamente cindida em duas partes, separadas pela linha de demarcação do sonho. O desdobramento da personagem em, de dia, um monge cumpridor dos preceitos religiosos; de noite, invadido pelo desejo e as orgias propostas pela aparição de uma mulher/vampira que o leva ao desatino.

Outros nomes durante do romantismo também se destacam no cenário francês: Prosper Mérimée, Pétrus Borel (Petit Cénacle), Balzac (*La peau de chagrin*, *L'elixir de longue vie*, *L'auberge rouge* etc.) e o próprio Victor Hugo (*Han d'Islande*), com ênfase na estética do grotesco como instrumento para provocar o efeito de horror/terror.

Embora coexistindo à mesma época das primeiras narrativas de Gautier, algumas obras de Edgar Allan Poe, Balzac, Villiers de L'Isle Adam e Prosper Mérimé, por exemplo, recusam as facilidades românticas de migração para o onírico do conflito entre o verossímil e o impossível. Após o advento da fotografia, das traduções de Edgar Allan Poe por Baudelaire e a grande vaga da corrente realista, alguns desses textos fazem com que o impossível venha

a se produzir, mas colocam o narrador a uma distância irônica daquilo que parece inconcebível, como é o caso de *La Vénus d'Ille*, de Prosper Mérimé. O narrador é um arqueólogo que vem ao encontro de M. De Peyrehorade (nome inspirado em um lugar real), proprietário de um antiquário provinciano. Este o convida a conhecer ruínas antigas, onde descobre, por acaso, uma estátua de Venus, imagem que o inquieta por sua extrema beleza e também pela crença de que esta tem poderes de provocar acidentes. M. de Peyrehorade mostra ao narrador a estranha inscrição que consta em sua base: *Cave amantem*, ou seja, “se ela te ama, tome cuidado”. Em uma brincadeira entre homens, o filho do arqueólogo coloca no dedo da estátua seu anel de noivado. Mas, ao tentar retirar seu anel, percebe que a estátua havia dobrado o dedo. O jovem casa-se posteriormente e é encontrado morto, com o corpo esmagado sob um peso excessivo. A estátua havia assumido uma expressão aterradora, parecendo saborear as desgraças ocorridas na casa de Peyrehorade, ao estender seu poder destrutivo mesmo após a morte de seu proprietário.

Se a narrativa fantástica do período romântico ilustrava uma imagem da realidade empírica como duplo onírico, os contos e novelas que surgem ao longo do século, sobretudo as que são contemporâneas dos movimentos realista e naturalista — e que permanecem até os dias de hoje — são tão multiformes quanto os horrores que eles trazem à tona, ou seja, eles tentam dar forma àquilo que está vinculado a uma ideologia positivista que parte do princípio de que tudo que é real é representável, ou então não poderia existir.

Os efeitos do magnetismo, as experiências de drogas como o haxixe e os relatos de reencarnação atestam para a necessidade de ancorar o fantástico em causas físicas, com predominância de um substrato racionalista. Como assinala Roger Caillois (1960), quanto mais o mundo referencial é sólido e coeso, mais a ruptura produzida pelo encontro com o inominável torna-se insuportável, aumentando a angústia que isso desencadeia.

Outro tema frequente no ideário romântico é a passagem do animado para o inanimado. Ele vai aparecer em inúmeros textos da época e, em Gautier, ele está presente em *Omphale*, por exemplo, mas ainda sob um aspecto harmônico, como em *A morta apaixonada*. A ultrapassagem da fronteira e as incertezas que esta suscitam não possuem a dimensão angustiante que assumirá posteriormente com Guy de Maupassant e Franz Kafka.

Na passagem dos anos 1850 para os 1860, na França, a chamada literatura frenética já perdia seu fôlego, ao passo que, no fluxo de inovações literárias, impunham-se as novas exigências do cânone naturalista, corolário do realismo, deixando de lado os comportamentos extremos, os cenários de horror e os arroubos melodramáticos. Assim, subgêneros decorrentes de novos modos de produção ficcional, e respondendo a novas expectativas do leitor durante o século XIX, promovem alterações significativas na ficção do insólito, tendendo, sob a égide de Edgar Allan Poe, para o mistério e o romance policial.

A partir da segunda metade do século XIX, sob a influência do escritor americano e de Baudelaire, seu tradutor, instala-se uma nova

modalidade do gênero, mais lógica e mais científica que a precedente. Com os contos de Villiers de L'Isle-Adam e de Maupassant, inicia-se a passagem do modelo romântico para o modelo realista do conto fantástico, em certa medida já antecipado por Poe, com sua preocupação com a análise dos fenômenos paranormais e o rigor científico que pretende imprimir a seus textos fantásticos. O simples “fantástico” passa então a ser nomeado de “extraordinário”, assim como os contos de Villiers de L'Isle-Adam serão “cruéis” e os de Barbey d'Aurevilly serão conhecidos como contos “diabólicos”.

Mesmo nos contos da segunda fase de Gautier, percebe-se uma renovação do gênero, sobretudo em *Spirite* (1865), quando podemos constatar que todo o sistema literário francês já estava significativamente modificado, sob a influência de Allan Kardec e seus estudos sobre o espiritismo. Apesar de relativamente pouco conhecida nos dias de hoje, *Spirite* inspira a criação de vários autores do final do século XIX, com a literatura que se define posteriormente como simbolista e decadentista. Em *Spirite*, a personagem central é uma reencarnação de uma mulher já morta e o amor dos dois enamorados só poderá, então, se realizar num outro plano, que não o terreno. Da mesma forma, outros autores vindos da tradição anglo-saxônica, tais como Edgar Allan Poe, atestam o fôlego da literatura fantástica que permanece como uma das manifestações ficcionais do século. Contudo, não se pode afirmar que tenha mantido o estatuto de literatura hegemônica que havia conhecido durante os anos 1830 e 1840.

Na coletânea de contos *Les Diaboliques* (1874), Barbey d'Aurevilly constrói suas personagens femininas com traços que podemos

remeter à estética realista-naturalista. Entretanto, a fisionomia descrita em seus detalhes físicos e morais não representa nem tampouco simboliza seu “estado de alma” nem seu “caráter”. O autor nos fornece imagens falsas, que nos conduzem à ambiguidade e ao insólito. A caracterização deforma, mascara e induz ao erro, ao invés de “revelar”. Há em seus contos uma maneira particular de figuração da personagem feminina, personificada pela mulher fatal, com enfoque particular no “diabolismo” da personagem. Suas atitudes são ambíguas e sugerem, sem afirmar categoricamente, seu caráter vampiresco.

As últimas décadas do século XIX são marcadas pela violência, pelo crime, assim como toda forma de transgressão moral. Isso vai inspirar um novo prazer literário e servir de instrumento para uma nova topografia do imaginário, fazendo com que o corpo seja um local de beleza e de violência, suscitando reações e sentimentos ambíguos, inspirando gestos suspeitos, troca de olhares coniventes, amores e paixões mais ou menos violentas e arrebatadoras.

Nesse período, surge então um fenômeno estético que encontra suporte na figura da mulher fatal, monstro de beleza e violência, figura mítica cuja duplicidade já se encontrava desgastada pelo romantismo, e que recebe novos avatares no período conhecido como “decadentista”. A mulher fatal ganha assim um lugar de destaque na cena literária, já que, como preconizou Peter Gay, a história das mulheres vitorianas “era mais cheia de peripécias e em muitos casos mais interessante que a dos maridos”, pois “as aspirações delas eram maiores” (Gay, 2002, p. 54).

E é então nesse quadro de referências que surge a coletânea *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aureville (1973), onde as mulheres ocupam um lugar preponderante; elas serão numerosas, atuantes, maquiavélicas e, paradoxalmente, atraem a simpatia do leitor. Esse modo de representação de personagens apóia-se em uma construção discursiva que traduz essa duplicidade, oscilando então entre o dizer e o não-dizer, entre a exibição e o encobrimento, explorando com exaustão toda uma retórica baseada no oxímoro, figura chave da construção narrativa do insólito ficcional.

A TERCEIRA INFLEXÃO

Um outro nome que ocupa um lugar central no histórico da literatura fantástica na França é, como vimos, Guy de Maupassant. Em sua obra, o elemento desagregador pode provir de origens diversas, como fantasmas, mortos-vivos, autômatos, duplos ou sonhos. As visões alucinatórias do protagonista de *Le Horla* podem ser lidas tanto como imaginação doentia do narrador/personagem, como tendo efetivamente ocorrido, pois há fatos concretos (o leite que desaparece do copo à noite, o não-reflexo do espelho quando o protagonista se mira etc.) que pertencem à lógica da “normalidade”. Isto significa afirmar que o aparecimento do fato “estranho” na narrativa ficcional não é necessariamente da ordem do “irreal” ou do “sobrenatural”, mesmo que este o seja apenas do ponto de vista do protagonista.

O mesmo ocorre com o protagonista de *Lettre d'un Fou*, que se questiona: “Suis-je devenu fou?” (Maupassant, 1957, p. 416), após constatar que tem visões de coisas e seres disformes que suspeita não poderem ser captados pelos sentidos habituais. Em carta dirigida ao médico, escreve ele:

Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l'homme, sans m'étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l'existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m'entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout était faux. (Maupassant, vol. 2, 1957, p. 415)

Isto equivale a dizer que aquilo que é estranho pode o ser apenas do ponto de vista do protagonista, não correspondendo a uma impressão de estranheza com relação àquilo que tomamos por realidade. Sendo assim, o estranho deve sua existência à necessidade que sentimos de nos remetermos sempre ao que é comumente aceito como real, mas que pode não ser senão uma visão alucinatória.

Após 1840, a literatura fantástica perde sua relativa hegemonia para ganhar novo alento entre 1856 e 1865, época em que, como vimos, Baudelaire se faz o introdutor de Edgar Allan Poe junto ao público francês, fazendo pela literatura americana aquilo que Loève-Weimars havia feito pela literatura de Hoffman. A obra de Poe permite ao fantástico um novo impulso com o aprofundamento de alguns pontos de sua temática própria, notadamente a questão do duplo, além de contribuir para acentuar as relações entre o horror nascido do sobrenatural e o mundo irracional. Depois dele, os relatos da segunda metade do século, alimentados pelos avanços da psiquiatria e as pesquisas dos “paraísos artificiais”, traduzem a fascinação pela alienação e os distúrbios do “duplo”, como evidencia a obra de Maupassant, nas últimas décadas do século XIX. Além de fazer vacilar o princípio de identidade, o duplo que se torna autônomo e que se

volta contra a própria pessoa, como um monstro interior que se libera e a agride, promove a divisão daquilo que parece essencial à sua substância, ou seja a sua integridade física, psicológica e moral, e instala uma angústia que torna “fantástica” a própria cisão.

Influenciado por Poe, Maupassant fará da experiência da loucura e da alucinação um campo privilegiado para sua literatura fantástica. Assim como o escritor americano — autor maldito por excelência, e espelho no qual Baudelaire se verá refletido — Maupassant levará às últimas conseqüências a experiência da sensação do medo da morte como a vivência de um estado de fronteira e a certeza de que somente a escritura será capaz de dizer o horror. Por ser, segundo Gérard de Nerval, em *Aurelia*, a “segunda vida do espírito”, o sonho, ao lado da alucinação e dos “paraísos artificiais”, se transforma em um estado privilegiado da alma humana, constituindo-se um dos múltiplos mitos românticos, responsáveis pela crença da literatura como possível transparência.

Assim, o Surrealismo que eclode nos primeiros anos do século XX pode ser percebido como tributário de toda essa corrente de valorização do elemento onírico como recurso literário e um dos avatares modernos do maravilhoso. Assim como Charles Nodier lançara seu manifesto de 1830 em favor do resgate do maravilhoso na literatura, também André Breton, no Primeiro Manifesto (1924), promove o maravilhoso como única forma de travar combate em prol da liberdade na arte como expressão fundamental do imaginário. Produto de uma escrita espontânea, nascida do inconsciente, os surrealistas elegem o maravilhoso como veículo privilegiado dessa

escrita libertada dos entraves que impediam a conciliação entre o sonho e a realidade.

Se é verdade que o movimento surrealista se destacou mais expressivamente nas artes plásticas, é também verdade que ele inspirou algumas obras literárias relevantes e que desfrutaram de um lugar de destaque no arquivo literário francês. Desse movimento, elencamos aqui alguns nomes: Pieyre de Mandiargues (1909-1991), com *Soleil des loups* (1951), *Le musée noir* (1946), *Les automates* (1959) e *Feu de braise* (1959); Julien Gracq (1910-2007), com *Les rivages des Syrtes* (1951), *Le Roi pêcheur* (1948), *Château d'Argol* (1938) e *Un balcon en forêt* (1958). O que diferencia essas obras é o traço comum da impossibilidade de demarcação dos códigos de leitura, em obras como *Les Rivages des Syrtes* ou em *Aminadab*, por exemplo. A imprecisão e a fluidez tomam conta do ambiente ficcional: é a impossibilidade de traçar fronteiras, referenciais seguros tanto no âmbito temporal como no âmbito espacial. Esses referenciais tornam-se incertos ou ausentes: são paisagens nebulosas, labirínticas, imprecisas, fluidas, expressas por jogos de luz e sombra. Nessas obras, não é mais o personagem ou o narrador que duvidam, que hesitam, mas o universo inteiro que se desestabiliza e produz uma ambiguidade representacional veiculada pela linguagem. Ou seja, os referenciais tranquilizadores do realismo ficcional — e que situavam o leitor com segurança em um tempo e um espaço - não lhe fornecem mais os pontos seguros de ancoragem.

Pode-se dizer que, de certa forma, o movimento surrealista retoma a aproximação entre a literatura e a pintura que havia fundamentado

o ideário estético que Théophile Gautier, exposto longamente no Prefácio a *Mademoiselle de Maupin*. Além da função estética, o aporte dos recursos picturais também vêm dar consistência ao efeito de fantástico presente em textos do gênero.

A QUARTA INFLEXÃO

Ao final dos anos 1940, há um novo ponto de inflexão na história do pensamento e em suas reverberações na arte, particularmente na literatura: desloca-se o conceito de realidade atrelado a uma ideia de razão e instala-se a relativização entre as fronteiras de vida e morte. Aquilo que parecia consensual — assim como a hegemonia do pensamento ocidental — abre espaço para uma nova episteme, advinda de lugares cobertos anteriormente pela invisibilidade. A centralidade do pensamento e da lógica europeias e americanas é levada a ceder espaço para novas e divergentes postulações epistemológicas, até então ausentes da história do pensamento ocidental.

No rastro do *boom* dos romances latino-americanos, «descobertos» pela crítica europeia, e, mais modernamente, pela chegada da produção literária de romances caribenhos e africanos do período pós-independência, abrem-se novos horizontes no terreno da ficção. Aquilo que parecia sólido, mais uma vez se desmancha no ar. Surge então um novo modo de “fantasticar” como diria Gautier, e novos rótulos tentam dar conta dessa poética nova: são os chamados realismo mágico, realismo fantástico ou real maravilhoso, animismo, conceitos tão flutuantes quanto controversos, pois se reportam a esferas tanto literárias quanto antropológicas, e que não cabe aqui discutir.

Nesse novo contexto de ruptura, teóricos contemporâneos como David Roas (2014) e Jaime Alazraki (1990) propõem revisitar o gênero e refletir sobre seus novos significados. Para o primeiro, aquilo que consideramos consensualmente como normal na realidade é abalado pela introdução de um elemento disruptor. O fato desagregador abala nossa estabilidade e nos tira de uma zona de conforto, gerando angústia e medo que, para o teórico, é inerente e elemento estruturante para a existência do “fantástico”. Ao nos confrontarmos com um acontecimento sobrenatural, impossível de ser racionalizado, somos interpelados por esta mesma realidade que deixa de corresponder àquilo que dela se espera e somos então assaltados pelo medo e pela insegurança. Isso nos obriga a repensar esta mesma realidade que parecia nos trazer segurança e nos estabilizar no mundo (Roas, 2014).

Para o crítico boliviano Jaime Alazraqui (1990), o fantástico presente em obras da contemporaneidade repousa em uma poética que traduz essa desestabilização do mundo moderno, sem que haja necessariamente a intervenção do sobrenatural. É essa nova poética que Alazraqui rotula de “neofantástico” (Alazraki, 1990, p. 21-33)⁴.

Em seu estudo sobre o fantástico na contemporaneidade, Amanda Berchez explica com muita propriedade o conceito proposto por Alazraqui:

A visão do neofantástico consiste em fazer dessa realidade que conhecemos um filtro por cujas aberturas

4 Conferir um estudo crítico bastante relevante sobre as diferentes concepções teóricas do fantástico como gênero ou como modo narrativo em artigo de Flavio García & Silvie Špánková: “Reescritas do cânone fantástico: a refiguração das personagens da tradição - Apresentação. *Brumal*, Vol. XII, n. 1, p. 9-16, 2024.

seja possível vislumbrar outra realidade. Já a intenção do neofantástico, diferentemente do que acontece no fantástico, não é provocar medo ou temor, a partir de que as resoluções lógicas são abaladas; o é, ao invés disso, provocar, recorrendo ao emprego de metáforas, inquietude e perplexidade, quando ante a inqualificabilidade da conjunção narrada. Em atenção a esses sentidos figurativos, metafóricos, oblíquos do neofantástico é que, de acordo com Alazraki (1990), nenhum ocorrido consegue – pelo menos, não dentro de nossos padrões, enquanto leitores, de compreensibilidade – ser cabalmente compreendido ou explicado. Por último, o *modus operandi* do neofantástico se caracteriza pela apresentação do fator fantástico desde o início da narrativa, de modo que não se fazem mais necessárias, por exemplo, as rupturas de causalidade, propiciadas pela instituição de quadros similares aos da realidade cotidiana que nós, autores e leitores, dominamos do comércio com a vida. (Berchez, 2021, p. 923)

Na literatura francesa contemporânea, destacam-se autores como Sylvie Germain (1954-). Seus textos oscilam entre as fronteiras do maravilhoso, do estranho, do realismo mágico e do fantástico. Com isso, embaralham-se as demarcações genéricas e, por conseguinte, frustram-se as tentativas de atribuição de suas obras a um determinado rótulo genérico específico. A impossibilidade de delimitar fronteiras que caracterizam os textos da contemporaneidade, e os de Sylvie Germain em particular, trabalham com um imaginário que atua no cruzamento de fenômenos sobrenaturais e de referências a realidades sociais e históricas concretas e facilmente verificáveis. O período conhecido como “pós-moderno” tem como uma de suas características principais o referencial histórico, que é trazido para a ficção, através do que Linda Hutcheon (1991) designou como

“metaficção historiográfica”, facultando um olhar crítico sobre os fatos do passados. Optando por um terceiro caminho, em alguns autores, a metaficção historiográfica é também atravessada por elementos insólitos, aproximando suas narrativas do realismo mágico ou maravilhoso, presente nas narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX.

Não há mais hesitação com respeito ao caráter verídico ou ilusório do acontecimento sobrenatural: este, embora desafiando as leis da natureza, não coloca em dúvida a ordem do mundo. Ou seja, o sobrenatural, facilmente identificável como tal, integra-se à realidade consensual, é incorporado ao ambiente realista e cotidiano da narrativa. O fato extraordinário não causa surpresa nem nos personagens, nem no narrador e, por conseguinte, não surpreende o leitor em seu horizonte de expectativa.

Em seu primeiro livro, *Le Livre des Nuits* (1985), seguido por *Nuit-d'Ambre* (1987), temos uma longue saga familiar, com seus nascimentos e mortes, que ocorrem sucessivamente, segundo o ritmo dos casamentos e das separações. A intriga gira em torno de Victor Flandrin Péniel, conhecido como Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que traz pendurado em seu pescoço as lágrimas de seu pai, que volta da guerra de 1870 completamente desfigurado por um golpe de sabre sofrido em combate. O filho, Victor, carrega atrás de si uma sombra alourada, com um olho que é uma constelação de estrelas. Victor Flandrin tem uma numerosa descendência, toda ela pontuada pela ocorrência de gêmeos (todos os filhos e netos que nascem são gêmeos) e pelas paixões sempre exacerbadas.

Sabemos que inúmeros romances contemporâneos se inspiram na temática de povos, sagas familiares e pessoais, sempre marcados pela violência da história (movimentos migratórios forçados, discriminação racial, religiosa etc.). Mas, no caso dos romances de Sylvie Germain, essa terrível realidade assume proporções legendárias, de dimensão sobrenatural, enveredando para o terreno do fantástico. Este é o caso, no romance citado, da personagem de uma jovem que espera dois anos para dar à luz um bebê de sal.

Um outro nome que se destaca na contemporaneidade, e cuja produção aparece como integrando a corrente da literatura fantástica, é o de Marie NDiaye (1967-), filha de uma francesa e de um pai senegalês. No romance *La Sorcière* (1996), seu sexto romance publicado, o leitor é confrontado com a presença inequívoca do sobrenatural logo no início, já que é informado que a narradora, Lucie, dispõe de poderes mágicos, transmitidos de mãe para filha. Entretanto, esse poder parece mais um estorvo do que propriamente uma dádiva e este é raramente acionado. A família é confrontada a dificuldades de uma vida de percalços financeiros, de disputas familiares e de terras, problemas relacionados com vizinhos etc., ou seja, a vida de todos nós ou, pelo menos, a vida da maioria das pessoas comuns. Lucie tenta acomodar as dificuldades familiares e os atropelos da vida modesta de moradora da periferia de Paris pelas vias da normalidade, mas as forças ocultas espreitam. Afinal, de geração em geração, as mulheres da família choraram lágrimas de sangue para penetrar nas trevas do passado, buscando sabedoria e força para enfrentar o futuro, para poder transgredir as leis naturais

e a lei dos homens. Se, para a mãe de Lucie, esse “dom” representa a sobrevivência de um poder arcaico, a filha, de início hesitante e insegura quanto a sua capacidade, toma a decisão de continuar em sua busca de compreensão e iniciar suas filhas, dando sequência à tradição familiar.

Na verdade, são as cruéis metamorfoses operadas pela vida moderna, pelos meios de comunicação e pelas imposições sociais que vão determinar as transformações extraordinárias. Ocorrem então várias mutações dessas mulheres feiticeiras. Essas mutações sucessivas, da ordem do sobrenatural, mesclam-se às transformações e intercorrências da vida moderna (questão do lugar da mulher, da mulher separada, da discriminação social etc.). Trata-se, por conseguinte, do sobrenatural, dos poderes “irreais” que atuam em meio às adversidades, estas sim, bem reais. Apesar de os dons divinatórios não representarem concretamente nenhuma ameaça à dominação masculina, permanece um fundo de dúvida e insegurança que incomoda o universo masculino, criando uma tensão na vida do casal. O leitor é confrontado a um relato que oscila entre dois quadros de referência distintos: de um lado, a banalidade do cotidiano de uma família provinciana às voltas com problemas familiares, de falta de dinheiro, relações entre mãe e filha; por outro lado, os elementos que advém do sobrenatural, do impossível: poder divinatório, metamorfoses, aparições inesperadas de personagens que se deslocam magicamente sem ligação causal aparente. Contudo, o inverossímil que surge nos limites estreitos do quadro de racionalidade desestabiliza o natural, mas o inexplicável e

o surpreendente repousam no próprio mecanismo da naturalidade, tornando as duas ancoragens incompatíveis entre si. A poética do texto encaixa-se, portanto, no rótulo do realismo mágico ou fantástico, pois o fenômeno sobrenatural é parte integrante da realidade, já que a voz narrativa — aquela que busca a adesão do leitor — não apresenta os fatos como incompatíveis com a realidade que lhes serve de fundo e os dois quadros de referência estão perfeitamente integrados. Nessa mesma linha, a obra *Trois femmes puissantes* (2009) reúne 3 histórias de mulheres que, graças a um poder extraordinário, também conseguem reagir às adversidades bem empíricas da vida moderna. Norah, Fanta e Khady Demba lutam para preservar sua dignidade contra as humilhações impostas pela vida e esse combate ganha uma dimensão que foge à realidade da vida cotidiana.⁵

Em *La Piste Mongole* (2009), Christian Garcin mistura a narrativa de seus personagens, seus sonhos e os textos que escrevem, transformando-os em personagens ao mesmo tempo em que se revelam como narradores e autores. O texto se compõe de uma engrenagem desordenada de *mises en abyme*, que multiplica as instabilidades narrativas, descredenciando as categorias de personagem, tempo, espaço, como se observa na citação tirada do último capítulo do livro e que trago aqui a título de ilustração:

[V]ois-tu, je suis multiple. Je suis en ce moment Eugenio Tramonti [...], mais je suis aussi, et à égale validité, tous ceux dont j'ai un jour raconté, ou dont

5 Conferir: WEBER, Isabelle Godinho. Relações entre manifestações históricas e marcas históricas em *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

je raconterai bientôt l’histoire [...]. Car tu croyais écrire mon histoire quand c’est moi qui écrivais la tienne, et celle de tous les autres, y compris la mienne. (Garcin, 2009, p. 364)

Ou seja, seguindo uma vocação contemporânea de fazer da literatura um espaço de autorreferencialidade, uma aventura da própria escrita, através da meta-literatura, a ficção fantástica também explora e envereda por esse caminho e a diferença fica por conta da figuração do espaço, do tempo e de personagens que, sobrenaturais ou que escapam àquilo que consideramos natural segundo as leis da nossa realidade empírica, convivem e atuam no mundo criado pelo autor.

No romance citado, Eugenio Tramonti, personagem que já aparece em outras obras do autor (*Le Vol du pigeon voyageur*, 2000, e *La jubilation des hasards*, 2005) desaparece inexplicavelmente na Mongólia enquanto procurava um geólogo russo, Evguéni Smolienko, que ele havia encontrado em Nova York anos atrás. Seu amigo Rosario Traunberg parte então à sua procura, na companhia de um jovem chinês, Chen Wanglin, que ele havia conhecido em Oulan Bator. O caminho percorrido pelo grupo os levará em direção das montanhas do país, onde vive uma família nômade, composta por uma mãe exuberante, uma chamã obesa e outros personagens igualmente esdrúxulos, no meio dos quais esconde-se o mistério de uma criança que está para nascer.

Como se pode perceber, os mundos se sobrepõem uns aos outros, as histórias se mesclam, os narradores se multiplicam e se misturam e o princípio de realidade é estremecido em suas bases

até então sólidas, criando assim uma realidade outra, de fronteiras fluidas, empurrando o leitor para dentro do mundo ficcional, fazendo com que este perca seus referenciais de realidade. Se, nos textos do “fantástico tradicional”, o narrador exerce com frequência a função de avatar do leitor, dividindo com ele os mesmos valores morais e a mesma concepção racionalista de realidade, nos textos contemporâneos, essa função torna-se mais um operador de ambiguidade e de suspeita. Na medida em que não há, por parte do narrador, espanto diante do impossível nem rejeição ao fato improvável, torna-se problemática a identificação dessa voz narrativa com o leitor. Este, sem poder compartilhar os referenciais de racionalidade com o narrador, que aceita sem resistência os acontecimentos insólitos, fica como testemunha solitária e desamparada da estranheza do universo ficcional que tem diante de si. Assim, não é mais a introdução do irracional que gera a ambiguidade, mas sim a sua aceitação por todos os componentes desse universo.

Ao passo que o fantástico tradicional criava um espaço irreal e incerto, marcado sobretudo pelo indecível/ hesitação entre acreditar/não acreditar, o fantástico contemporâneo parece nutrir-se exatamente da confrontação irreduzível de um contexto de realidade e uma atmosfera de estranheza dominante, sabendo que, acreditar ou não acreditar é irrelevante. Somos colocados diante de um mundo que, em seu aspecto exterior, se parece com o nosso, mas cuja lógica interna desconcerta e cria um distanciamento. Processa-se uma desrealização da realidade que nos aparece como instável,

incoerente, plural e ambígua. Lembro o exemplo que citei aqui da feiticeira (em Marie NDiaye) que, sem deixar de ser verdadeiramente irreal, não parece tampouco encaixar-se em uma representação fiel da realidade e abre diante de nós um universo perturbador.

Se, por um lado, na ficção fantástica de hoje, os referenciais vão se ancorar no mundo contemporâneo pela apropriação de dados históricos “verificáveis” — notadamente os do século XX (Germain, Christian Garcin) —, dos paradigmas sociais da atualidade, tais como racismo, migração (Marie NDiaye) ou ainda descobertas tecnológicas mais recentes (Garcin), a construção ficcional vai trabalhar no sentido de desrealizar esse universo, sem que, para isso, tenha que passar necessariamente pela intervenção do sobrenatural. Graças a esse quadro sociocultural “realista”, reconhecível por sua coerência histórica, o efeito de fantástico pode ocorrer pela introdução de uma lógica incompatível e, no entanto irrefutável, que problematiza a relação entre o homem moderno e o mundo. O fator de desestabilização que caracteriza a literatura fantástica contemporânea pode estar apoiado em procedimentos diversos, como explicitam Flavio García e Spankova:

Levando em consideração a variabilidade de processos criativos como ressemantização, ressignificação, reescrita pós-moderna, intertextualidade ou ressemiotização inter-artes, a pesquisa do diálogo entre a ficção (hiper) contemporânea e os tópicos presentes no cânone fantástico parece inesgotável, aberta para vários modos de reflexão. (García; Spankova, 2024, p. 3)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve incursão que fizemos pelo arquivo literário francês, apontando as múltiplas manifestações da literatura fantástica e suas diferentes representações ao longo dos tempos, mostram, em sua diversidade, um ponto em comum a todas essas etapas: “A significação literária do fantástico é a de exprimir uma crise do sentido e da percepção do mundo. O fantástico permite então, através do desvio do irreal, interpretar, por meio da crise que ele abre, nossa própria realidade” (Mellier, 2000, p. 13).

Dos contos maravilhosos de Perrault ao fantástico contemporâneo, a ficção fantástica, assim como as demais estéticas literárias a ele relacionadas — romance de mistério, policial, ficção científica, *Fantasy* etc. —, marcaram presença no cenário literário francês e serviram de referencial para os estudos do gênero e de emulação para vários autores.

Balizada pelo episódio da Revolução francesa, marco incontornável na história do mundo ocidental, aparece a primeira manifestação da literatura fantástica em seu senso strito, propriamente todoroviano, na obra *Le diable amoureux*, de Cazotte. Como manifestação de uma ficção “menor” por sua feição descompromissada com a “verdade”, a literatura fantástica se apresentou como uma compensação à crise política, filosófica e estética, e como reação à imposição de racionalidade e seu corolário, a mimesis aristotélica, na ficção de Charles Nodier, que assim justificou a volta do maravilhoso: “o homem que busca inutilmente uma compensação passageira para o tédio amargo de sua realidade provavelmente não leu ainda *As*

Mil e Uma Noites” (Nodier, 1957, p. 82); e, mais adiante, adverte ele que “é preciso que essa faculdade de produzir o maravilhoso do qual a natureza o dotou se exerça sobre um gênero de criação mais vulgar e melhor apropriado às necessidades de uma inteligência materializada” (Nodier, 1957, 84). Cada um a seu modo, escritores como o Marquês de Sade, Restif de la Bretonne (sobretudo em *Les nuits de Paris*, de 1788), Jacques Cazotte e Jean Potocki (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de 1805), colocam em dúvida o princípio da razão universal que dominou o século, acenando com a possibilidade da existência de um outro princípio organizador da ordem do mundo⁶.

A literatura fantástica ganha fórum de literatura hegemônica no primeiro romantismo, inspirado no exemplo de Hoffmann, e nos oferece nomes que marcaram de modo indelével a história do gênero: Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Victor Hugo, Balzac entre outros. No breve intervalo entre os anos 30 e 40, a literatura fantástica se apresenta, como uma resposta à crise política e ao marasmo no qual a ficção francesa estava mergulhada, ganhando projeção e foro de literatura hegemônica. Mas, como mais um mito romântico, ela perde seu fôlego e acaba como paródia de si mesma na própria obra ficcional de Gautier, que, pelo viés da ironia, promove a crítica da literatura de seu tempo.

A partir da metade do século XIX, sob a influência do escritor americano Edgar Allan Poe, traduzido por Baudelaire, instala-se uma

6 À diferença do sadismo, exacerbação do desejo que leva à destruição do objeto amado, no relato fantástico, o herói dialoga o tempo todo com aquilo que recusa, mas essa denegação é apenas parcial, visto que, no fantástico, o mundo real permanece com sua presença plena, não podendo, por conseguinte, ser reduzido à sua negação completa, como a que ocorre no universo ficcional do sadismo.

nova variante do gênero, mais lógica e mais científica que a precedente, com destaque para um nome que estará indiscutivelmente ligado à literatura fantástica: Guy de Maupassant. A partir daí, entram em cena novos movimentos estéticos que, ao lado do romantismo, marcam o período finissecular: o realismo e o naturalismo. Assim, o simples “fantástico” passa então a ser nomeado de “extraordinário”, na mesma medida que os contos de Villiers de l’Isle-Adam serão identificados como “cruéis” e os de Barbey d’Aureville entrarão para o arquivo literário como “contos diabólicos”, acenando com novas propostas estéticas, situadas na confluência de diferentes manifestações literárias e artísticas, que marcaram substancialmente o cenário finissecular europeu.

Os primeiros anos do século XX são dominados por várias estéticas que surgem e desaparecem com a velocidade dos acontecimentos históricos: resquícios do chamado decadentismo e do simbolismo, futurismo, dadaísmo, concretismo etc. Entre esses movimentos, o surrealismo, que prioriza a linguagem dos sonhos, nos lega obras que deixam sua digital na trajetória do gênero: *Soleil des loups* (1951), *Le musée noir* (1946), *Les automates* (1959), *Feu de braise* (1959), *Les rivages des Syrtes* (1951), *Le Roi pêcheur* (1948) entre outras que citamos aqui.

Nos séculos XX e XXI, a ficção fantástica continua a nos surpreender com obras que nos tiram de uma zona de conforto, impondo-nos uma reflexão sobre os sentidos possíveis do mundo, abalando nosso conceito de “verdade” e nos surpreendendo com novas e antes insuspeitas variáveis da realidade. Longe da hesitação do leitor diante do fenômeno sobrenatural, tal como postulava

Todorov, o fantástico contemporâneo nos empurra a “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (Roas, 2019, p. 13). Trata-se da “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente [...]” (Roas, 2014, p. 67). Ou seja, a ficção fantástica contemporânea nos obriga a nos deparamos com uma realidade que antes nos parecia segura e que, agora, está desacreditada, instável, e nos tira de uma zona de conforto. E, por conseguinte, a literatura fantástica contemporânea nos deixa diante do grande enigma da linguagem e sua capacidade de dizer o real. Refletindo sobre a literatura fantástica, Christian Chelebourg conclui que: “se o homem tende a se definir por sua adesão ao sobrenatural, isto acontece porque, sem dúvida alguma, este permite medir justamente o poder de sua razão; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade” (Chelebourg, 2006, p. 13). Fica então garantida a sobrevivência da ficção fantástica para nosso desfrute, seus leitores apaixonados.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, v. 19, p. 21-33, 1990. Disponível em: escholarship.org/uc/item/7j92c4q3. Acesso em: 22 dez. 2023.
- BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.
- BERCHEZ, Amanda. O engenho do indelimitável: História e teoria(s) dos gêneros literários Fantástico e Neofantástico. *Revista X*, v. 16, n. 3, p. 903-927, 2021.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au coeur du fantastique* [1965] *la dissymétrie* [1973]. Paris: Gallimard, 1976.

CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-18, 2004.

CASSIRER, Ernest. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Prefácio de Peter Gay. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: UNESP, 1999.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1951.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Prefácio e notas de Max Milner. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

CHELEBOURG, Christian. *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris: Armand Colin, 2006.

D'AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. Présentation de Jacques PETIT. Paris: Gallimard, 1973.

FABRE, Jean. *Le miroir des sorcières*. Paris: José Corti, 1992.

FABRE, Jean. Jean Potocki, Cazotte et le Roman Noir. *Cahiers de Varsovie*, n. 3, abr., 1972.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie*. Paris: Gallimard, 1972.

GARCÍA, Flavio. Insólito, In: JOBIM, José Luís, ARAÚJO, Nabil, SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica*, Rio de Janeiro, Edições Makunaima, p. 276-291, 2021.

GARCÍA, Flavio. O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-22, 2007. Disponível em: <http://www.sepel.uerj.br/a-banalizacao-do-insolito-questoes-de-genero-literario/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARCIN, Christian. *La Piste mongole*. Paris: Lagrasse, Verdier, 2009.

GARCIN, Christian. *Le vol du pigeon voyageur*. Paris: Gallimard, 2000.

GARCIN, Christian. *La jubilation des hasards*. Paris: Gallimard, 2005.

GAUTIER, Théophile. *Jettatura*. Paris: France-Empire, 1979.

GAUTIER, Théophile. *Spirite*. Toulouse: Ombres, 1992.

GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981.

GAUTIER, Théophile. *Oeuvres*. Paris: Charpentier, 1862.

GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*, Vol. 1, La Pléiade. Paris: Gallimard, 2002.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier/Flammarion, 1966.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler*. A formação da cultura da classe média. 1815-1904. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, 1985. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, 1987. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *L'enfant méduse*. Paris: Gallimard, 1991. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris: Gallimard, 1992. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Les Personnages*. Paris: Gallimard, 2004.

GERMAIN, Sylvie. *Hors champ*. Paris: Albin Michel, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAUPASSANT, Guy de. *Oeuvres complètes*, vol. 1, 2, 3, 4. Organização e prefácio de Pascal Pia. Paris: Albin Michel / Maurice Gonon, 1957.

MAUPASSANT, Guy de. *Le fantastique. Le Gaulois*. Paris: 7 out., 1883.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.

MELLO, Celina M. M. & CATHARINA, Pedro Paulo G.F. (Orgs.). Introdução. *Crítica e movimentos estéticos, configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

MÉRIMÉE, Prosper. *A vênus de l'Ille*. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 241-266, 2004.

NDIAYE, Marie. *La sorcière*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

NDIAYE, Marie. *Trois femmes puissantes*. Paris: Gallimard, 2009.

NERVAL, Gérard de. 'Jacques Cazotte', *Les Illuminés*. Prefácio de Max Milner. Paris: Gallimard, p. 297-356, 1976.

NEVES, Angela das. *Contistas a Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. 2012. 372f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

NODIER, Charles. *Contes fantastiques*. Tomes 1, 2. Apresentação de Michel Lacroix. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

PERRAULT, Charles. *Barbe Bleue. Le conte populaire français*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1976.

PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 1991.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

Roas, David. El monstruo posmoderno y los límites de lo fantástico. In: Flavio García, Maria Cristina Batalha e Regina Michelli (Orgs.), *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, p. 107-120, 2014.

ROAS, David. "Fantástico – categoria". In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Ed.). *Dicionário digital do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantastico-categoria/>. Acesso em: 13 nov. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WEBER, Isabelle Godinho. *Relações entre manifestações históricas e marcas históricas em Le Livre des Nuits de Sylvie Germain*. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.