

## A LOUCURA NO CONTO FANTÁSTICO

Elaine Cristina dos Santos SILVA

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (câmpus de São José do Rio Preto)  
elaine.cs\_silva@yahoo.com.br

**Resumo:** Nosso objetivo é analisar três obras fantásticas — “La cour d’Artus” (1816) e “La leçon de violon” (1819), de E. T. A. Hoffmann (1776–1822), e “Le chef d’œuvre inconnu” (1831), de Honoré de Balzac (1799–1850) — para confirmar a proximidade entre o fantástico balzaquiano e o hoffmanniano, uma vez que ambos manifestam o fantástico por meio das mentes perturbadas de suas personagens. Estudos como os de Bessière (1974), Roas (2001) e Batalha (2003) serão úteis para mostrar a relação do fantástico com os debates relativos ao sujeito do século XIX, momento histórico em que foram escritos os contos supracitados. Os resultados desta pesquisa demonstram que a loucura, que toma um lugar antes destinado ao sobrenatural na literatura fantástica, aproxima o fantástico do ser humano, porquanto o fenômeno fantástico deixa de apenas ser percebido pelas personagens e passa a fazer parte delas, o que evidencia o poder, muitas vezes destruidor, da mente sobre o corpo.

**Palavras-chave:** fantástico; loucura; E. T. A. Hoffmann; Honoré de Balzac.

### I. Introdução

Como resultado do espaço que o fantástico vem ganhando entre os estudiosos de literatura, há hoje uma grande variedade de definições para este termo, o que tem servido para esclarecer diversos aspectos sobre essa literatura. Embora nem sempre haja consenso entre todas as correntes críticas e teóricas quando o assunto é a definição do que seria o fantástico, a maior parte dos estudiosos assume a presença do sobrenatural como condição necessária à produção da literatura fantástica.

Tzvetan Todorov, em seu *Introduction à la littérature fantastique* (1970), um dos livros nos quais apoiamos nossa pesquisa, define a literatura fantástica como a hesitação que o leitor experimentaria ao se deparar com um acontecimento sobrenatural na narrativa, sem saber se crê no fenômeno que se apresenta como algo sobre-humano ou se busca justificativas naturais para o acontecimento. Observamos nessa passagem a necessidade do elemento sobrenatural, ainda que sugerido, para a definição do fantástico, o que se repete em Luis Vax — para quem o fantástico é “a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo submetido à razão”<sup>1</sup> (VAX, 1974, p. 10-11). Entretanto, considerando as palavras de Pierre Castex — “o fantástico se caracteriza por uma intrusão brutal do mistério no quadro da vida real”<sup>2</sup> (CASTEX, 1974, p. 8) — perceberemos que apenas a presença do misterioso não basta para que possamos classificar um texto como fantástico, pois, nessa literatura, a apresentação do elemento estranho à realidade é tão importante quanto ele próprio.

No fantástico em seus moldes mais tradicionais é importante que haja um fundo de realidade familiar, em que seres e interferências de outros planos não são admitidos, para que o componente estranho à realidade cotidiana possa causar uma perturbação na verossimilhança<sup>3</sup> e, assim, evidenciar-se. Podemos afirmar, nesse sentido, que o fantástico se

<sup>1</sup> “l’irruption d’un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison”. (Traduções minhas)

<sup>2</sup> “le fantastique se caractérise par une intrusion brutale de mystère dans le cadre de la vie réelle”.

<sup>3</sup> A possibilidade de se explicar o fenômeno extraordinário segundo as leis naturais está presente nos textos fantásticos, mas essa explicação entra em conflito com a verossimilhança interna da narrativa, pois, para ser explicado segundo as leis naturais, o elemento extraordinário dependeria de uma série de coincidências muito

define por uma técnica ficcional cuja característica principal é a manutenção da ambiguidade, o que contribuirá para a inquietação que o fantástico suscita no leitor.

Partindo para uma visão menos estruturalista, Irène Bessière chama a atenção para a inexistência de uma linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época, o fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior (BESSIÈRE, 2009, p. 5). Bessière ainda ressalta que as referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas presentes nos textos fantásticos não devem ser entendidas apenas como simples artifícios narrativos cujo objetivo é colocar o herói em situações paradoxais. Os textos fantásticos utilizam marcos socioculturais e formas de compreensão de maneira a organizar confrontos que expõem as concepções de cada época.

Bessière (1974) e Davi Roas (2001) são exemplos de uma postura da crítica que salienta não apenas a pluralidade de gêneros<sup>4</sup> dentro do fantástico, mas também o contexto de surgimento dessa literatura, que não deve ser ignorado, por se tratar de um dos períodos mais significativos para a história do pensamento ocidental: o Iluminismo. Embora narrativas do sobrenatural tenham acompanhado o homem desde os mais remotos tempos, a literatura fantástica, como uma combinação de elementos próprios da literatura maravilhosa (BATALHA, 2003), visando um efeito particular sobre o leitor, nasce no final do século XVIII. Este contexto histórico parecia o menos acolhedor a uma literatura que não apenas admitia o “inexplicável”, como dependia dele para existir, pois o século XVIII havia trazido, com o Iluminismo, um pensamento racionalista que repelia tudo o que não pudesse ser explicado à luz da razão. Todavia, talvez esse fosse o melhor momento para que a literatura fantástica se desenvolvesse, pois junto ao esclarecimento, o Século das Luzes trouxe uma dose de frustração à humanidade que pode ajudar a explicar a propagação e a consolidação do fantástico.

O progresso científico e técnico que a humanidade experimenta no Iluminismo “não dá ao homem a sensação de plenitude e realização; cada vez mais ele se sente parte das máquinas que cria e, fora deste esquema, não tem apoio e não sabe o que fazer de si mesmo” (MARTINHO, 2010, p. 2246). Assim, o homem do Iluminismo vai encontrar, no fantástico, uma maneira de tratar das questões deixadas de lado pelo pensamento racionalista, penetrando no mais profundo das percepções e dos sentimentos humanos.

Quando a literatura fantástica começou a ser difundida na França, a possibilidade que a máscara do irreal trazia de tratar temas que não se ousaria tratar às claras chamou a atenção de grande parte dos escritores, inclusive dos mais consagrados. Ainda que considerada uma “literatura marginal”, a literatura fantástica conseguiu conquistar respeitáveis autores e público, justamente por se responsabilizar por uma gama de assuntos proibidos ou, no mínimo, vergonhosos, mas que ainda intrigavam o homem. Por meio de vampiros, bruxas e fantasmas, temas ligados à necrofilia, à necromancia, ao incesto e a outras aberrações morais começaram a ocupar lugar de destaque nas discussões literárias.

---

improváveis. Dessa forma, a explicação mais racional passa a soar como absurda, e a que mais desafia a sensatez parece ser a mais plausível. Nas palavras de Todorov: “a narrativa fantástica comporta também duas soluções, uma verossimilhante e sobrenatural, outra, inverossímil e racional” [le récit fantastique comporte aussi deux solutions, l’une vraisemblable et surnaturelle, l’autre, invraisemblable et rationnelle] (TODOROV, 1970, p. 54).

<sup>4</sup> Como salienta também Batalha (2011, p. 6), a crítica literária entende, hoje, que uma definição única para o gênero fantástico não pode ser vislumbrada, pois este se constrói por meio da mistura de elementos característicos de outros gêneros, como o “sobrenatural” e o “irreal”, que remetem mais especificamente ao conto de fadas ou ao maravilhoso, assim como ao horror, e, mais modernamente, à ficção científica; o “mistério”, associado a um gênero bem definido que é o romance policial; o “absurdo”, que define uma categoria particular do fantástico com relação à sua temática e introduz uma ruptura total com os valores do nosso mundo, que é negado em sua totalidade.

Com a chegada dos contos de Hoffmann à França, a literatura fantástica ganha novo fôlego, com uma nova perspectiva de visão do mundo e, especialmente, do indivíduo. As raízes na literatura gótica inglesa começam a ser deixadas de lado e os castelos escuros, vampiros, fantasmas e monstros passam a ceder lugar às alucinações provocadas por drogas e por distúrbios mentais. Como observa Schneider (1985), o fantástico de Hoffmann está contido no interior do indivíduo, no mundo dos sonhos, dos delírios e dos medos.

A tendência de trazer o fantástico à tona por meio da mente das personagens fez o sobrenatural sugerido afastar-se cada vez mais do fantástico, dando lugar para os delírios, os medos, os pesadelos e a loucura. A perturbação da realidade ainda continuava presente no fantástico por meio da percepção comprometida das personagens, mas já não se ligava mais apenas à questão do sobrenatural. O fenômeno fantástico já não era mais apenas percebido pelas personagens, mas fazia parte delas, o que equivale a dizer que, com Hoffmann, o fantástico tornou-se mais humano.

O que ocorre no século XIX, sob a influência da obra hoffmanniana, é uma mudança de foco da literatura fantástica, que deixa de se voltar para o sobrenatural e começa a olhar para dentro do próprio ser humano: o fantástico passa a fazer parte do homem. Dessa maneira, o tom perturbador, sempre presente nessa literatura, é potencializado, uma vez que o estranho, o absurdo, o espantoso e mesmo o amedrontador não mais se manifestam ao indivíduo, mas partem dele. Conforme Malrieu (1992), o fenômeno fantástico assume formas mais abstratas e psicológicas. Já não é necessariamente exterior ao personagem, mas sua origem pode estar nele mesmo, em sua mente. Assim, fenômeno e personagem se aproximam cada vez mais, chegando ao ponto de identificarem-se, gerando a ambiguidade de que falava Todorov, ainda que não se valha do sobrenatural (mesmo que sugerido).

Nesse sentido, os textos de Balzac aproximam-se dos de Hoffmann, pois Balzac também vai explorar o universo da mente humana para enfatizar o poder destruidor da mente sobre o corpo. Apesar de não podermos mais falar em sobrenatural como elemento característico do fantástico, não podemos determinar o fim da literatura fantástica, pois outros elementos desta literatura permaneceram presentes, e são até potencializados, como o isolamento social da personagem principal, suas obsessões, seu caos interior, sua visão distorcida da realidade e sua autodestruição (materializada na sua loucura e/ou na sua morte), pontos ressaltados por Malrieu (1992).

A inserção da loucura na literatura fantástica vai retomar o tema da inadequação do indivíduo, que se liga diretamente ao contexto iluminista em que nasce essa literatura, uma vez que a razão e a ciência provavam-se insuficientes para dar conta de todos os questionamentos humanos, e já não se dava mais crédito às explicações místicas ou religiosas. Este universo do homem que se vê sozinho, abandonado a sua própria sorte e sem ter em que acreditar, é o universo que a literatura fantástica assume e passa a explorar.

## II. “La cour d’Artus”, “La leçon de violon” e “Le chef d’oeuvre inconnu”

Vincular o nome de Honoré de Balzac, tradicionalmente reconhecido como um dos maiores representantes do Realismo, à literatura fantástica pode causar surpresa no primeiro momento; entretanto, como evidencia Méndez (2009), devemos ter em conta que na década de 1830, a mais produtiva de sua carreira, é quando o fantástico francês eclode, sob influência do alemão E. T. A. Hoffmann, que vê seus contos fantásticos triunfarem na França. A proximidade dos contos fantásticos balzaquianos com os contos fantásticos de Hoffmann torna-se evidente ao notarmos que Balzac segue o mesmo “*fantastique intérieur*”, consagrado por Hoffmann. A respeito do caráter “interior” do fantástico de Hoffmann, Castex afirma que:

essencialmente interior e psicológico, o fantástico não se confunde com as histórias convencionais dos contos mitológicos ou dos contos de fadas, que implicam numa expatriação do espírito. Ele se caracteriza, ao contrário, por uma intrusão brutal do mistério na vida real; está normalmente associado aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos de pesadelo e delírio, projeta imagens de suas agonias e de seus terrores... Hoffmann descreve as alucinações cruelmente presentes na consciência perturbada cujo relevo incomum se destaca de forma impressionante em um fundo de realidade familiar<sup>5</sup>. (CASTEX apud SCHNEIDER, p. 150)

Balzac, talvez por ter se proposto escrever um estudo filosófico<sup>6</sup>, preocupa-se sempre em proporcionar uma reflexão a respeito das relações sociais. Por se pretender mais explicativo, como observa Kawano (2008), seus contos recebem um tom mais sisudo e “professoral” que os contos de Hoffmann, normalmente mais cômicos, como se Balzac explicasse por meio seus textos suas conclusões a respeito da vida em sociedade. Interessava a Balzac produzir contos que trouxessem ao leitor a possibilidade de reflexão sobre pensamentos e comportamentos. Não apenas nos “Études philosophiques”, mas em todo o conjunto de *La comédie humaine*, o indivíduo e a sociedade aparecem em uma constante relação de forças: a sociedade tem suas exigências e o indivíduo deve responder a elas ou permanecer à margem de um “jogo social” que muitas vezes favorece o forte e esmaga o fraco. A complexidade das intrigas em *La comédie humaine* é, em muitas vezes, reveladora de mecanismos sociais ocultos e sinistros (SAMPEIRO, 2008).

A obra hoffmanniana, por outro lado, mostra menos preocupação social e mais comprometimento com as relações entre a literatura e outras artes. Hoffmann, que além de escritor fora músico, trouxe para seus contos muitas personagens ligadas à música e também a outras artes. Hoffmann tem preferência por trazer em suas obras personagens artistas mentalmente perturbadas, estando a loucura e a genialidade fortemente ligadas. A exemplo de Hoffmann, Balzac insere em sua obra muitas personagens em condição semelhante: pessoas brilhantes (grande parte das vezes artistas) em péssimas condições de saúde mental. Os elementos fantásticos de seus contos costumam estar justamente ligados a essas personagens que, percebendo o mundo de outra maneira, trazem para o universo do texto questionamentos sobre a realidade e a imaginação. Entretanto, isso é feito de maneiras distintas. Enquanto notamos em Balzac uma preocupação maior em proporcionar para o leitor uma reflexão acerca de determinados assuntos, Hoffmann pretende aproximar-se mais da alma do artista e da verdadeira arte, conseguindo ser plástico e musical no próprio texto. Sobre isso, lembramos as palavras do próprio Balzac em carta a Schlesinger:

Leia o que [...] Hoffmann, o berlinense, escreveu sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, e o senhor verá por que leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas! Há páginas cheias de gênio, sobretudo nas cartas de Kreisler. Mas Hoffmann se contentou em falar dessa aliança como um teriaki [...] suas obras são admirativas, ele sentia com demasiada

<sup>5</sup> essentielment intérieur et psychologique, le fantastique ne se confonde pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire 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 et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs... Hoffmann décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière.

<sup>6</sup> *La comédie humaine*, obra monumental de Balzac, é constituída por vários contos e romances distribuídos em três grandes partes: “Études de moeurs”, “Études philosophiques” e “Études analytiques”, concentrando a maior parte de seus contos fantásticos nos “Études philosophiques”.

vivacidade, era músico demais para discutir: tenho em relação a ele a vantagem de ser francês e de ser bem pouco músico; posso dar a chave do palácio no qual ele se embriagava (BALZAC apud KAWANO, 2008, p. 6).

Partindo para a análise do nosso *corpus* — “Le chef d’oeuvre inconnu”, “La leçon de violon” e “La cour d’Artus” — podemos melhor evidenciar da relação entre os contos fantásticos de Balzac e de Hoffmann.

“Le chef d’oeuvre inconnu” narra a história do jovem Nicolas Poussin, um pintor inexperiente, mas talentoso, que começa a aprender sobre a pintura com o grande mestre Frenhofer. O talento de Frenhofer impressiona tanto quanto seu temperamento instável e violento. Para o mestre pintor, nenhuma obra é mais bela que a sua *Belle noiseuse*, pintura a qual se dedica há dez anos sem nunca ter concluído. Em busca da perfeição, Frenhofer está sempre a retocar sua *Belle noiseuse* e viaja pelo mundo todo em busca da forma de beleza feminina mais pura, que o ajudará a concluir sua obra. Apaixonado por sua *Belle noiseuse* como se ela fosse uma mulher real, Frenhofer a defende dos olhares curiosos, não permitindo que ninguém a veja. Após conhecer Gillette, amante de Nicolas, Frenhofer vê nela a beleza que procurou em todas as partes do mundo e aceita a condição de Nicolas (mostrar sua obra-prima tão cuidadosamente escondida) em troca de ter Gillette como modelo. Quando enfim revela seu quadro a Nicolas e Porbus (também discípulo do Frenhofer), esses não veem nada além de uma confusão de cores, uma parede de tinta que não tinha forma alguma. Os dois discípulos deixam seu mestre entregue ao próprio delírio e, no dia seguinte, encontram-no morto, após ter ateado fogo a sua casa, com sua *Belle noiseuse* e ele mesmo dentro.

“La leçon de violon”, igualmente, coloca-nos em contato com um jovem e talentoso discípulo, dessa vez de música, Carl, que está curioso por conhecer um grande mestre violinista: o barão de B\*\*\*. O mestre de Carl, Haak, apresenta-o ao barão, que realmente impressiona com tanto conhecimento sobre o instrumento. As críticas feitas pelo barão a grandes nomes da música só aumentam a expectativa de Carl a respeito do barão. Entretanto, ao ouvi-lo tocando, Carl escuta apenas um som insuportavelmente estridente e irritante, enquanto o barão, entusiasmado com seu próprio desempenho, deleitava-se com os sons que tirava do violino como se escutasse anjos.

Embora o conto de Balzac trate de pintores e o conto de Hoffmann, de músicos, temos em ambos o *fantastique intérieur* ligado aos protagonistas, que, em ambos também, são artistas mentalmente perturbados. A tensão dos contos é criada de maneira parecida em torno da expectativa pelo anúncio de uma obra que se pretende perfeita, e temos, também nos dois contos, um anticlímax quando essas obras são apresentadas. O modo como cada autor trata suas personagens, no entanto, é distinta. Retomando Kawano (2008), quando dissemos que Balzac pretende-se mais professor, enquanto Hoffmann pretende-se mais artista, percebemos que Balzac preocupa-se em trazer várias *lições* sobre pintura, enquanto não notamos a mesma preocupação no conto de Hoffmann em relação à música.

Embora nos deparemos com dois monumentais fracassos nos dois contos, cada artista também vai enfrentar a frustração de maneira diferente. Enquanto Balzac traz um final trágico para seu pintor, cuja mente foi consumida por um desejo inatingível da perfeição que acabou por levá-lo a um aparente suicídio, o artista de Hoffmann não apenas permanece vivo, como mantém uma ambiguidade que pode ser associada ao próprio fantástico. Ao final, enquanto todos riem do barão de B\*\*\*, esse não se abala, acreditando ainda ser o melhor de todos os violinistas, e Carl permanece intrigado com aquele artista, reconhecendo a incapacidade do barão de tocar, embora fosse verdadeiramente um mestre na arte da música. Diferentemente dos discípulos de Frenhofer, que sentiram compaixão por um artista destruído na busca de um ideal, Carl e Haak permanecem nutrindo certo respeito pelo barão, mesmo conhecendo sua vergonhosa incapacidade de tocar o instrumento de que tanto entendia.

Por fim, consideramos ainda “La cour d’Artus”, conto sobre o artista dilacerado por um ideal inatingível, ao qual “Le chef d’oeuvre inconnu” também se relaciona. Em “La cour d’Artus”, assim como em “Le chef d’oeuvre inconnu”, este artista é um velho pintor: Berklinger. O jovem Traugott conhece durante o trabalho, ao acaso, esse velho e seu filho, duas figuras bastante estranhas e intrigantes. Estando noivo, Traugott passa a preocupar-se cada vez menos com sua noiva e a interessar-se cada vez mais pelo velho pintor e seus quadros, verdadeiramente admiráveis. Berklinger promete mostrar ao rapaz sua grande obra: *O paraíso perdido*. Assim como ocorre em “Le chef d’oeuvre inconnu”, ao invés de um triunfo na arte, o que o velho acaba expondo é seu fracasso como artista: a tela em que Berklinger acreditava ter pintado sua obra-prima estava em branco.

A semelhança na quebra da expectativa das personagens em torno de uma obra que se anunciava perfeita, presente nos dois contos, chama a atenção. Podemos, entretanto, atentar individualmente para a fracassada obra de Frenhofer e a de Berklinger. No caos de tinta produzido pelo pintor de “Le chef d’oeuvre inconnu” conseguimos enxergar a metáfora do excesso e da desordem dos pensamentos do artista que a pintou, questão sobre a qual Kawano reflete, lembrando que este tema liga-se à proposta de Balzac: demonstrar o poder destruidor da mente obcecada. Por outro lado, o painel em branco do artista em “La cour d’Artus” abre espaço para a possibilidade, ou seja, há esperança para a tela de Berklinger, mas não há para a de Frenhofer. Pensando dessa forma, a visão do artista no conto de Balzac é muito mais trágica.

Além de semelhanças quanto ao enredo, podemos evidenciar, ainda, a atmosfera sombria e, por isso, mais propícia a abrigar mistérios, que envolve a casa de Berklinger, atmosfera que lembra muito a criada em torno da casa de Frenhofer. A personagem Berklinger também se assemelha ao velho pintor de “Le chef d’oeuvre inconnu”, especialmente no talento e no estado degenerado de sua mente. Além disso, podemos citar a elevada exigência artística do velho Berklinger, semelhante à de Frenhofer e à do barão de B\*\*\*, para quem obra alguma parecia fazer frente a sua obra-prima. A idealização de uma obra que parece perfeita aos olhos do seu criador, mas que não diz nada aos outros observadores, é uma constante nos três contos que nos ajuda a entender a relação entre eles; assim como o exagerado apreço pela própria obra e absurdo desprezo por todas as demais, característica compartilhada pelos mestres artistas dos três contos.

Embora tenhamos ressaltado semelhanças que nos permitiram estabelecer uma relação entre os textos do nosso *corpus*, especialmente no tocante ao *fantastique intérieur*, como é o caso da presença de personagens artistas mentalmente perturbadas, notamos que Hoffmann e Balzac deram rumos distintos à situação de frustração de suas personagens. A diferença de tratamento conferida a cada uma delas não muda a visão caótica sobre essas três mentes perturbadas, mas traz visões diferentes acerca do artista: cômica, embora respeitosa, em “La leçon de violon”; misteriosa, em “La cour d’Artus”; e trágica, em “Le chef d’oeuvre inconnu”.

### III. Considerações finais

A loucura, ocupando um lugar antes exclusivo do sobrenatural, leva à reflexão acerca dos limites entre os desejos e as obsessões humanas, questão também cara ao fantástico, que, mesmo tendo mudado de perspectiva com Hoffmann, não abandona seu caráter questionador da realidade. O tratamento conferido às personagens mentalmente perturbadas corrobora para a afirmação do posicionamento sobre as artes e o artista que, embora diferentes em cada autor, demonstram o poder destruidor que a mente obcecada exerce sobre a vida do indivíduo. Evidenciando a relação entre as obras que constituem nosso *corpus*, temos que o fantástico

hoffmanniano permite à literatura fantástica novos horizontes, aproximando-a ainda mais do indivíduo, posição que Balzac aproveita em seus contos.

#### IV. Referências bibliográficas

- BALZAC, H. Le chef d'oeuvre inconnu. In: \_\_\_\_\_. *La comédie humaine*. v. 14. Paris: Gallimard, 1986.
- BATALHA, M. C. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*, v. 5, p. 257-271, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a08v05n2.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- BATALHA, M. C. A literatura fantástica: um protocolo de leitura. *Cadernos neolatinos*. n. 3, p. 1-8, 2011. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina\\_batalha.pdf](http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina_batalha.pdf)>. Acesso em: 24 de fev. 2012.
- BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974.
- \_\_\_\_\_. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista fronteiras*. Tradução de Biago D'Angelo. n. 3, 2009. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_antteriores/n5/numeros\\_antteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n5/numeros_antteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf)>. Acesso em: 1 abr. 2012.
- CASTEX, P. G. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1974.
- HOFFMANN, E. T. A. La cour d'Artus. In: \_\_\_\_\_. *Contes fantastiques II*. Tradução de François-Adolphe Loève-Veimars. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.
- \_\_\_\_\_. La leçon de violon. In: \_\_\_\_\_. *Contes fantastiques II*. Tradução de François-Adolphe Loève-Veimars. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.
- KAWANO, M. E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista. 2008. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. *Tessituras, interações, convergências...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Não paginado. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA\\_KAWANO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA_KAWANO.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2012.
- MALRIEU, J. *Le fantastique*. Paris: Éditions Hachette, 1992.
- MARTINHO, C. M. T. A linguagem fantástica: uma experiência de limites. In: XIV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 2010, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF...* Rio de Janeiro, 2010. p. 2239-2255. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlftomo\\_3/2239-2255.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_3/2239-2255.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- MÉNDEZ, P. Balzac y el relato corto fantástico: aproximación a la figura del narrador. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n. 24, p. 139-151. 2009. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142935>>. Acesso em: 15 maio 2012.
- ROAS, D. (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco/ Libros, 2001.
- SAMPEDRO, M. T. L. La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac. *Çédille. Revista de Estudios Franceses*. n. 4, p. 179-202, 2008. Disponível em: <<http://webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/lozano.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2012.
- SCHNEIDER, M. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Frayard, 1985.
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- VAX, L. *L'art et la littérature fantastiques*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.