

Diferentemente das enunciado fantástico, de especificidade, apresenta interrupção, um escamoc construíam o sentido total da ação, apresentando em mais alto grau certos vazios, certas indeterminações.

No discurso ficcional existem, nessa perspectiva, graus de ambigüidade. No caso do romance policial ou de mistério, elas são resolvidas ao final da trama; no fantástico tradicional, há a apresentação de explicações alternativas (sobrenaturais, sonhos, delírios); no fantástico atual, nenhuma explicação é dada ao acontecimento estranho

Estas e outras reflexões procuram descortinar para o leitor a natureza do fantástico, um importante tópico da literatura contemporânea.

Selma Calasans Rodrigues, doutora em Letras, é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

#### *Áreas de interesse do volume*

- Artes • Estética • Literatura

#### *Outras áreas da série*

- Administração • Antropologia • Ciências
- Civilização • Comunicações • Direito
- Economia • Educação • Enfermagem
- Farmácia • Filosofia • Geografia • História
- Lingüística • Medicina • Odontologia • Política
- Psicologia • Saúde • Sociologia



9 788508 029020  
ISBN 85-08-02902-0  
O FANTASTICO  
1 9/112 06/05/97

O FANTASTICO Selma Calasans Rodrigues

132

SÉRIE  
PRINCÍPIOS

# Selma Calasans Rodrigues

## O FANTÁSTICO

  
editora ática

SÉRIE  
PRINCÍPIOS

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

- 106 **Quilombos**  
— Resistência ao  
escravismo  
Clóvis Moura
- 107 **Raça**  
— Conceito e preconceito  
Eliane Azevêdo
- 108 **Candomblé**  
— Religião e resistência  
cultural  
Raul Lody
- 109 **Abolição e reforma agrária**  
Manuel Correia de Andrade
- 110 **Poemas eróticos de Carlos  
Drummond de Andrade**  
Rita de Cassia Barbosa
- 111 **Cinema e montagem**  
Eduardo Leone &  
Maria Dora Mourão
- 112 **Democracia**  
Décio Saes
- 113 **O verbo inglês**  
— Teoria e prática  
Valter-Lellis Siqueira
- 114 **Descobrimientos e  
colonização**  
Janice Theodoro da Silva
- 115 **D. João VI:  
Os bastidores da  
Independência**  
Leila Mezan Algranti
- 116 **Escravidão negra no Brasil**  
Sueley Robles Reis de Queiroz
- 117 **Anarquismo e  
anarcossindicalismo**  
Giuseppina Sferra
- 118 **A feitiçaria na Europa  
moderna**  
Laura de Mello e Souza
- 119 **Funções da linguagem**  
Samira Chalhub
- 120 **Ciclo da vida**  
— Ritos e ritmos  
Thales de Azevedo
- 121 **Televisão e psicanálise**  
Muniz Sodré
- 122 **Cultura popular no Brasil**  
Marcos Ayala &  
Maria Ignez Novais Ayala
- 123 **Desenvolvimento da  
personalidade**  
— Símbolos e arquétipos  
Carlos Byington
- 124 **Imperialismo greco-romano**  
Norberto Luiz Guarnello
- 125 **Períodos filosóficos**  
João da Penha
- 126 **Os povos bárbaros**  
Maria Sonsoles Guerras

SÉRIE  
PRINCÍPIOS  
Pedro Manoel Monteiro

# Selma Calasans Rodrigues

Doutora em Letras  
Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

# O FANTÁSTICO

ea  
editora ática

**Direção**  
Benjamin Abdala Junior  
Samira Youssef Campedelli

**Preparação de texto**  
Mário Tadeu Bruçó

**Projeto gráfico/miolo**  
Antônio do Amaral Rocha

**Coordenação de composição**  
(Produção/Paginação em vídeo)  
Neide Hiromi Toyota

**Capa**  
Ary Normanha  
Antonio Ubirajara Domiencio

ISBN 85 08 02902 0

1988

Todos os direitos reservados  
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110  
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656  
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

## Sumário

<b>1. O fantástico na literatura</b> _____	<b>7</b>
Dois exemplos _____	7
<i>E.T.A. Hoffmann, "A casa deserta"</i> _____	7
<i>Gabriel García Márquez, Cem anos de solidão</i> _____	7
Semelhanças _____	8
Diferenças _____	10
<i>O fantástico questionado</i> _____	10
<i>O fantástico "naturalizado"</i> _____	11
<b>2. Fantástico ou fantásticos?</b> _____	<b>14</b>
Nascimento do fantástico _____	16
Literatura e realidade: a verossimilhança _____	18
Fantástico <i>stricto sensu</i> _____	27
O pacto diabólico: sobrenatural × natural _____	30
Transpondo fronteiras: real/irreal _____	33
O inanimado animado _____	37
Eu e o outro: o duplo _____	43
<b>3. Distinções: o fantástico ou...</b> _____	<b>50</b>
O mágico _____	50
O maravilhoso _____	54
O maravilhoso surrealista _____	56
O realismo maravilhoso latino-americano _____	57
O alegórico _____	60
<b>4. Hispano-América e Brasil: o fantástico e o maravilhoso — conclusões</b> _____	<b>64</b>
<b>5. Vocabulário crítico</b> _____	<b>69</b>
<b>6. Bibliografia comentada</b> _____	<b>73</b>
Antologias _____	73
Textos teóricos _____	74

"O Espírito [como supunha Valéry] continuará escrevendo essa obra que é de todos e que é de ninguém: a Obra que cada escritura renova incessantemente"  
(Rodríguez Monegal, *Borges: uma poética...*, p. 75).

---

# 1

## O fantástico na literatura

### Dois exemplos

#### E.T.A. Hoffmann, "A casa deserta"

O espelhinho de bolso, que tão enganadoramente refletira o gracioso retrato, eu o destinei a um prosaico uso doméstico. Postava-me diante dele para dar nó à gravata. Aconteceu, quando pela primeira vez eu quis dele me valer para resolver tão momentoso problema, ele parecer-me embaçado, pelo que, recorrendo ao conhecido método, bafejei-o para dar-lhe polimento. Minha pulsação parou de todo, correu-me pelas entranhas um delicoso arrepio de pavor! Sim, é como devo chamar a sensação que me dominou quando, tão logo meu sopro se difundiu pelo espelho, distingui na névoa azulada o amável semblante a fitar-me com aquela sua expressão tristonha, que me penetrava até o coração! — Sorrides? Já tendes juízo formado a meu respeito; considerais-me um sonhador incurável, mas pensai e dizei o que quiserdes, a bela me olhava de dentro do espelho; entretanto assim que se desvaneceu a névoa do sopro, também desapareceu o rosto dela do vidro cintilante.

#### Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*

(...) Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas

anúguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravinhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde às quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares, onde nem os mais altos pássaros de memória a podiam alcançar.

### Semelhanças

Pode-se dizer que esses dois textos pertencem à literatura fantástica? Sim, porque no primeiro, escrito pelo consagrado autor alemão E.T.A. Hoffmann, o narrador-personagem afirma ter visto num espelhinho o “amável semblante” de uma jovem que ele costumava ver numa janela da casa deserta, uma casa com fama de mal-assombrada. Todos nós temos a experiência de olhar-nos num espelho, e sabemos que, de acordo com o senso comum e com as leis da física, o espelho reflete a imagem daquilo que se coloca diante dele. A causalidade que une as sentenças da narrativa não pode ser submetida à prova de verdade: “a bela me olhava de dentro do espelho”, não resiste a qualquer explicação de natureza cognitiva de nosso universo racional. A causalidade aqui, poder-se-ia dizer com Jorge Luis Borges, o autor argentino de *El Aleph*, é mágica. O texto pertence, portanto, à literatura fantástica. Por que não chamamos essa literatura de *mágica* ou por que não apelamos para a fórmula “realismo mágico”, tão comumente usada em relação a esse tipo de arte?

A resposta negativa a essa pergunta vem do fato de que a *magia*, em si, é uma forma de interferir na realidade. De acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986), é “Arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meio de certos atos e palavras, e por interferência de espíritos, gênios e demônios, efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais”. A literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação oferecida pela lógica científica, mas ela não é mágica.

Ao contrário, o termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real.

O mesmo se pode dizer do segundo texto, do autor colombiano Gabriel García Márquez: Remedios, a bela, personagem da família Buendía que povoa o universo de Macondo, na sua loucura desafia todas as convenções sociais, nesse momento preciso da narrativa, e despede-se da vida subindo aos céus, levada por lençóis sacudidos por um vento sobrenatural. Trata-se de uma cena trivial e fantástica, poética, a partir de um fato tão cotidiano quanto o estender de roupas num varal de fundo de quintal. Mas não um poético comum e, sim, o bizarro, o extraordinário, porque se trata de uma narrativa (e não de um poema) e a personagem pratica literalmente o ato de subir aos céus pelos lençóis. Também aqui podemos dizer que o fato se explica por uma causalidade totalmente arbitraria, do ponto de vista da verdade da ciência, por exemplo, da física, que postula a lei da gravidade, pela qual os corpos tendem a ficar presos à terra por ser seu peso maior que o do ar. Um corpo só se pode alçar no espaço com a ajuda de um engenho mecânico que o impulsione contra

a gravidade. Nesse caso, o vôo de Remédios só pode ser explicado por uma causalidade mágica que une as sentenças narrativas; logo, o texto pertence à literatura fantástica.

Podemos apontar, portanto, uma semelhança básica entre os dois textos: quanto à causalidade que liga os acontecimentos na sintaxe narrativa.

Há, porém, diferenças e nem poderia deixar de haver, pois Hoffmann é um autor do século XVIII, enquanto García Márquez é nosso contemporâneo.

## Diferenças

### O fantástico questionado

Voltemos ao texto de Hoffmann: ele é narrado em primeira pessoa, sendo que o narrador é também personagem e se chama Theodor. Ele se encontra numa roda de amigos que discutem o dom de enxergar o maravilhoso, a excentricidade, as relações fantasiosas. Theodor conta aos amigos uma aventura por ele vivida num verão, numa cidade não nomeada, onde havia uma casa deserta, com fama de mal-assombrada, diante da qual ele tem a experiência de ver a “bela” que ele não sabe se é uma pessoa de carne e osso, um quadro ou um fantasma. Diante dessa visão Theodor experimenta calafrios, medo e deleite. A aventura é, portanto, uma história narrada dentro da história (dos amigos que se reúnem para conversar).

Estamos no século XVIII, sob a pressão do racionalismo crescente (o Iluminismo, o Enciclopedismo marcam o século que é chamado de o Século das Luzes). Paradoxalmente o fantástico floresce e se torna matéria literária. Mas ele deve ser tanto quanto possível colocado dentro de um quadro de *verossimilhança*. Daí a experiência inverossímil ser assumida por um personagem-narrador, um eu — que conta uma

história dentro da história. Ao longo do enunciado narrativo esse personagem dará várias explicações para o inverossímil da história: a casa deserta não é mal-assombrada, é bonita, tranqüila etc.; a visão da moça é um quadro perto da janela; Theodor está sofrendo de uma doença mental etc. Para cada explicação verossímil a narrativa oferece a quebra da verossimilhança com um elemento fantástico que lhe é mais forte: não pode ser quadro porque a mão da moça se mexe; o médico que examina Theodor, ao colocar a mão na espinha dorsal do estranho paciente e ao olhar o espelho, fica pálido e confessa que viu a moça; uma terceira história, dentro da história, procura ser uma explicação; mas as sucessivas explicações racionais não dão conta do mistério, permanecendo a dúvida, e a ironia final ainda a intensifica — Franz, um dos amigos de Theodor que ouvia e discutia a sua aventura, despede-se dele dizendo: “Boa noite, morcego spalanzanesco!” (adjetivo construído com o nome de Spalanzani, naturalista que descobriu o magnetismo animal).

O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa *hesitação* que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade.

### O fantástico “naturalizado”

O texto de García Márquez é narrado em terceira pessoa. O narrador faz seus personagens agirem autonomamente. Ele é uma espécie de “deus ex-machina” que distribui os papéis, sem interferir como personagem na matéria narrada.

O romance conta a saga dos Buendía, a família fundadora do povoado de Macondo. Também narra como foi fei-

ta a escrita da história do povoado (a história dentro da história), que é a mesma do romance e que foi grafada em pergaminhos pelo cigano Melquíades. São cem anos de tentativas de vencer a solidão: solidão histórica e pessoal de cada personagem. No pequeno fragmento escolhido estão as três mulheres: Úrsula Buendía, a matriarca dos *Cem anos*, Amaranta, a mulher caprichosa, virgem, e Remedios, a bela, que, entre lúcida e louca, faz morrer todos os homens que por ela se apaixonam. Remedios sobe aos céus e nenhum personagem se admira, nem comenta o fantástico do acontecimento, nem procura justificá-lo, tampouco o narrador, que apenas narra numa linguagem altamente poética, o vôo, a ascensão de uma “virgem dos Remedios”, como poderia ser vista a personagem. Amaranta sente um “tremor misterioso na renda de suas anáguas” e trata de se segurar para não cair; Úrsula compreende, participa do mistério, pois ela, quase cega, possui aquela sabedoria que lhe permite identificar “a natureza daquele vento irremediável”. Fernanda sente que o vento lhe arranca das mãos os lençóis, e sua reação será, em seguida, de inveja e mesquinhez, pois passa a pedir a Deus que lhe devolva os lençóis. O narrador anuncia que a população acreditou no milagre e até acendeu velas e rezou novenas. E não se fala mais no assunto. Em Macondo, onde os personagens transitam entre a vida e a morte com a naturalidade com que se vai de um país a outro, um episódio como esse é aceito como um “milagre natural”, parte da vida da comunidade (de ficção) e produz no leitor a mesma aceitação.

O discurso narrativo de García Márquez transita do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento. Às vezes, ao contrário, o mais trivial fato será narrado com o espanto que deveria ser dispensado à narrativa do bizarro. A comunicação solene feita à família a respeito da descoberta do óbvio, pelo patriarca José Arcadio Buendía — “A terra é redonda como uma laranja” —, faz os personagens pensarem na sua loucura iminente.

No texto de Hoffmann, Theodor, como ator (personagem), narra a aventura fantástica de que participou; como narrador ele procede a diversas tentativas de explicação da mesma e procura integrá-la ao universo cultural de sua época, ao sistema de referências de que dispõe: as pesquisas do Dr. Mesmer sobre magnetismo, as do naturalista Spallanzani, alternadas com idéias sobre efeitos demoníacos de caráter mítico etc.

No texto de García Márquez não há explicação: os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna*.

É preciso lembrar que desde as vanguardas do começo do nosso século (anos 10, 20, 30) a literatura e a arte, de modo geral, se haviam libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança. Daí um romance do século XX, como o que acabamos de analisar, não ter necessidade de justificar as suas fantasias, do mesmo modo que a narrativa do século XVIII, bem como muitas outras do século XIX bastante conhecidas, pertencentes à literatura fantástica (as muitas de Edgar Allan Poe, a de Théophile Gautier, “O pé da múmia”, a de Guy de Maupassant, “O horla”, e outras). Mas se o leitor tomar, por exemplo, um conto de Murilo Rubião, ei-lo outra vez dentro de um universo fantástico, sem explicações.



## 2

## Fantástico ou fantásticos?

Quando analisamos os fragmentos de textos que fogem ao realismo estrito, tal como esse foi entendido no século XIX (pelo Realismo e pelo Naturalismo), trabalhamos com o termo *fantástico* no sentido amplo (*lato sensu*).

A partir desse ponto de vista amplo, podemos dizer que a mais antiga forma de narrativa é a fantástica. Frequentemente o autor argentino Jorge Luis Borges, ao ser interrogado sobre a sua preferência por essa modalidade de narrativa, afirma que se baseia no fato inelutável de sua antiguidade: “Os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos”<sup>1</sup>. Essa é uma razão forte, mas não a única. Podemos verificar em Borges uma preferência marcante pela obra literária como um artefato ficcional, levado às últimas conseqüências, ou seja, pela obra não-realista. O nosso autor denuncia o romance realista, de tipos, ou o psicológico, por exemplo, que tem sido considerado o mais importante por certas correntes da crítica (o realismo socialista defende essa posição) como caótico, pois sua trama se

<sup>1</sup> Apud RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges: uma poética da leitura*, p. 176. V. “Bibliografia comentada”.

apóia numa concatenação de motivos mimética, ou seja, na imitação do mundo real, em que abundam detalhes supérfluos. Vejamos o que Borges diz no prefácio ao romance (fantástico) de Bioy Casares:

O romance típico, “psicológico”, propende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demonstraram até a saciedade que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram ao ponto de separarem-se para sempre, delatores por fervor ou por humildade (...). Essa liberdade plena acaba equivalendo à plena desordem. Por outro lado, o romance “psicológico” quer ser também romance “realista”: prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz de toda vã precisão (ou de toda lânguida vagueza) um novo toque verossímil<sup>2</sup>.

Borges mostra, portanto, que no afã de criar uma arte ilusionista (representativa, mimética) os autores se entregam às múltiplas possibilidades de combinação de ações e aos detalhes que lhes oferece a realidade. Ao contrário, ainda seguindo seu pensamento, tanto o romance de aventuras quanto o fantástico devem ter um argumento rigoroso, sem detalhes supérfluos, pois neles cada motivo deve ter uma projeção ulterior. A ligação entre os motivos da narrativa fantástica, como já foi dito, é mágica.

Borges se baseia no antropólogo Frazer para determinar o que seja magia e as leis que a regem, como “a simpatia que postula um *vínculo inevitável entre coisas distantes*, ora porque sua figura é igual — magia imitativa, homeopática — ora pelo fato de uma proximidade anterior — magia contagiosa”.

Isso transposto para a literatura equivale a focar o mecanismo que une episódios dos textos fantásticos, a saber:

<sup>2</sup> Prefácio a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, que na primeira edição brasileira se chamou *A máquina fantástica*. Trad. Vera Pedroso. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1974. p. 9.

a existência do duplo, ou seja, em um relato dois personagens são o mesmo (cf. *Aura*, de Carlos Fuentes); ou um se desdobra em dois, ao olhar-se no espelho (cf. "Diálogo do espelho", de Gabriel García Márquez); ou a viagem no tempo: saltar, por exemplo, sem pausa para o futuro (cf. "A flor de Coleridge", de Jorge Luis Borges, ou *The Time Machine*, de H. G. Wells). Esses procedimentos não se explicam senão pela aceitação de uma pesquisa das dimensões da realidade que é homóloga e (não-igual) na sua estrutura, ao funcionamento da magia simpática. A causalidade mágica não é senão um nome para um tipo de convenção literária que se opõe às convenções "realistas". "Diante de dois exemplos como *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e a *História de Macbeth*, v.g., é para acreditar-se (...) que nenhuma pessoa possa pensar que uma obra seja menos real e menos terrível que a outra; porque simplesmente trata-se de convenções literárias diversas", diz Borges.

Pode-se, também, inferir que essa preferência pela narrativa fantástica, especialmente por parte de autores contemporâneos, se deva ao fato de ela deixar evidente, expor mesmo, a sua máquina ficcional (a estruturação), que a narrativa realista procura esconder através dos recursos da verossimilhança.

### Nascimento do fantástico

Até agora falamos do fantástico no sentido amplo. Mas não podemos fazer tábula rasa de toda uma discussão bibliográfica existente sobre o assunto. Temos de enfrentar a diversificação de opiniões. Sobre o nascimento e a natureza do fantástico várias delas se entrecrocaram. Pode-se, porém, classificar algumas de acordo com afinidades. A primeira considera o fantástico de todos os tempos, desde Homero e *As mil e uma noites*: Dorothy Scarborough (1917), Montague

Summers (1969), Louis Vax (1970), Tony Faivre, Marcel Schneider (1964), mais modernamente o próprio Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980), Kathryn Hume (1984) e outros.

Não pretendo esgotar a lista de estudiosos; apenas apresentar alguns exemplos. A maioria, creio eu, entretanto, considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Lefèbve (1974), J. Baronian (1977), Jacques Finné (1980), Irène Bessière (1974) etc.

Nessas correntes não se omite o fato de o jogo da ficção fantástica remeter ao debate de sua época sobre o real.

Para dar continuidade ao raciocínio esboçado nos capítulos 1 e 2, proponho que se considere, *stricto sensu* (sentido estrito), esse fantástico que se elabora a partir do século XVIII, tem continuidade no XIX, transformando-se no XX.

Se recuarmos para a época entre o final do século XIX e o alvorecer do nosso, lá encontraremos um estudioso que situa sua reflexão no cerne do problema do fantástico:

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> MARINE, Arvède. *Poètes et névrosés*. 2. éd. Paris, Hachette, 1908. p. 3.

O livro de Barine não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura. Mas ele é importante, na medida exata em que nos coloca no contexto em que floresceu o fantástico, vendo-o, portanto, de um ponto de vista privilegiado. Quando Barine fala “Nosso século foi favorável (...)”, entenda-se o XIX, já que sua obra, em segunda edição em 1908, só pode ter sido elaborada no século passado.

Barine afirma, em seguida, que Hoffmann foi o renovador de um gênero que não tinha variado suas fórmulas desde a Idade Média, nem mesmo no *Fausto*, de Goethe. Ele teria, em sua obra, operado a separação: fantástico e maravilhoso.

A partir das sábias observações de Barine, temos de enfrentar uma indagação em profundidade sobre o fantástico *stricto sensu*, separado do maravilhoso, que na origem (o maravilhoso pagão ou cristão) supunha a interferência de seres sobrenaturais, como deuses, no destino do homem. Mas, antes de enfrentar essa questão capital para o nosso raciocínio, devemos elucidar, de uma vez por todas, um ponto que parece ter ficado de lado até agora, e que é básico para a compreensão de toda e qualquer ficção: o problema da verossimilhança.

### Literatura e realidade: a verossimilhança

O que se busca neste item do trabalho é verificar as relações que se estabeleceram ao longo do tempo (na História, portanto) entre a literatura (e as demais artes representativas) e a noção de realidade. Se na arte essa realidade se refaz em signos, que, no caso da literatura, são palavras, ela se elabora a partir de convenções, ou seja, processos e acordos que

se destinam a tornar viável e funcional a sua produção. Essas convenções, naturalmente, variam com a época em que surgem. Tornam-se gastas quando sobrevém uma nova arte que as critica e as substitui por outras.

As primeiras noções que nos chegaram de como a arte elabora o real partiram, principalmente, de dois filósofos da Antigüidade: Platão e Aristóteles. Eles falaram do processo de recriação do real na arte — a mimese (cf. *A linguagem literária*, de Domício Proença Filho, desta mesma série, Principios) — e também de uma convenção cara à sua época — a verossimilhança —, que diz respeito a um modo de realizar a mimese. Um texto verossímil (*vero-símil*: semelhante à verdade), teoricamente, seria aquele que convence o leitor por sua fidelidade à natureza.

Quando Barine, em *Poètes et névrosés*, se refere aos filósofos dizendo que a realidade “poderia bem não ser senão uma aparência”, ele certamente está aludindo a Platão e à sua postulação sobre a existência, por um lado, de um mundo das essências (idéias) e, por outro, de um mundo das aparências. Esse segundo não seria senão a projeção do das idéias — e é o que concretamente nós vivenciamos. Esse seria, portanto, um *phantasma*, uma projeção da verdade contida no mundo das idéias.

Para Platão o artista toma como modelo as formas segundas (que são reproduções das formas primeiras do mundo inteligível, o das idéias), operando pois num terceiro grau de mimese, de criação. Ele imita, pois, um simulacro, já que apenas conhece a aparência das coisas. Esse fato distingue o poeta do filósofo, cujo principal objetivo é ascender às idéias; chegar próximo à verdade. Por esse motivo Platão condenou os poetas fantasistas, não lhes reservando um lugar de prestígio na sua república ideal.

Aristóteles (384-323 a.C.), na sua *Poética*, postula a arte como conhecimento e a verossimilhança como uma meta artística a atingir. A verossimilhança vem, naturalmente,

ligada ao conceito de *mimesis* (mimese). Originalmente, tanto em Platão quanto em Aristóteles esse conceito existia ligado a outros: ao de fazer (*poiesis*), que implicava o ato de fazer, de passar do não-ser ao ser; ao de *techne*, ligado ao trabalho artístico; e ao de *physis*, que foi traduzido grosseiramente por *natureza*, mas que implica considerações que faremos a seguir.

Produzir uma arte verossímil, ou seja, operar a mimese, segundo os ideais aristotélicos, consistia em agir sobre a *physis*, criando, a partir de um trabalho artístico (*techne*), uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de gestos (o mimo), ou de pedra (a escultura), ou de linha e de cor (a pintura), ou de ritmo, ou de música e de gesto (a dança), ou de palavra e de gesto (o drama) etc.

Nas modernas interpretações do texto aristotélico fica claro que a *physis* a que ele se refere não é uma natureza feita, o dado, o real empírico, que a arte "imitaria", e sim uma *physis* dinâmica, a capacidade da natureza de produzir seres completos. *Physis* como uma força estruturante. A característica mais marcante da arte, ou seja, da mimese artística, seria a sua capacidade de criar formas de existência com leis próprias (desde que tenham a necessária coerência e organicidade internas) através dos mecanismos de expressão, a saber: a metáfora, a metonímia, a alegoria, o símbolo etc., com o mesmo sentido de *energeia* com que a *physis* o faz.

O próprio Aristóteles coloca explicitamente a exigência de coerência interna numa obra artística, acima da de imitação pura e simples, ao dizer: "ainda que o personagem a apresentar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ele seja incoerente, coerentemente" (*Poética*, 1454 a, 26). Observando essa citação, nota-se que a primeira referência feita por Aristóteles ("ainda que o personagem a apresentar não seja coerente") liga-se à coerência externa, ou seja: ainda que seja um personagem absurdo, fora do comum em relação ao dado externo, às regras da vida

cotidiana. A segunda referência ("que ele seja incoerente, coerentemente") toca, obviamente, à coerência interna requerida pela obra.

Aristóteles afirma ainda, na *Poética*, que a poesia é mais filosófica que a História, pois essa fala sobre o particular, o dado empírico, e aquela reflete sobre o geral; de tudo isso conclui-se que o conhecimento proposto por uma obra poética pode iluminar o real, mas não copiá-lo literalmente.

Mas não foi com essa amplitude que a teoria aristotélica passou a ser divulgada no Ocidente através de Horácio (65-8 a.C.), o poeta latino. A poética contida na *Epistola ad Pisones* (Epistola aos Pisões) preconiza uma arte racional que siga um bom modelo (como Homero). A verossimilhança consiste, para ele, em conseguir a unidade na obra, sem se deixar levar por irracionalismos "quais sonhos de doentes" — "uelut aegri somnia" (Horácio, *Arte poética*, verso 7). Exceção feita aos deuses do Olimpo (o maravilhoso) que eram do domínio religioso e, portanto, podiam cometer inverossimilhanças.

A Idade Média cristã afastou-se dos ditames clássicos, já que o paganismo dos poetas da Antiguidade não era aceito pela Igreja medieval. A arte figural cristã, a oficial dessa época, substituiu a verossimilhança pelo alegorismo, teoria que foi amplamente divulgada graças a Dante, mas que remonta a Santo Agostinho, São Jerônimo, Beda, Escoto e outros<sup>4</sup> e que oferece quatro sentidos para a interpretação das obras: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico (místico). Essas possibilidades de leituras, longe de representarem uma abertura no sentido moderno, estavam fixadas pelas enciclopédias, pelos bestiários, pelos lapidários da época. Os possíveis sentidos são, pois, orientados. As regras de leituras são homólogas às de um governo autoritário que guia seus concidadãos em seus atos. A literatura de caráter popular da Idade

<sup>4</sup> Cf. Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1969. p. 42-3.

Média, entretanto, não está sujeita a esse tipo de alegorismo e muitas vezes faz dele a paródia (como *Aucassin et Nicolette*, por exemplo). Assim a imaginação corre solta. Basta lembrar a obra de Jeronimus Bosch, pintor que muito herdou do imaginário popular e que é, para nós, um surrealista *avant la lettre!*

As estéticas do Renascimento e as dos séculos XVII e XVIII retomam com vigor o conceito de verossimilhança como ideal artístico, e a imitação de um modelo (*imitatio*) torna-se palavra de ordem (a partir da lição de Horácio). A natureza, o particular, fica longe da poesia, uma vez que, pela imitação de um modelo clássico, ela estará longe do dado empírico e das emoções vulgares burguesas. A *imitatio* torna-se, “inquestionavelmente, a peça mais saliente da poetologia clássica”<sup>5</sup>. É Torquato Tasso que afirma: “A poesia não é, em sua natureza, outra coisa senão imitação, a qual não pode ser desacompanhada do verossímil, pois a verossimilhança é própria e intrínseca da sua essência” (Costa Lima, op. cit., p. 38).

Boileau, o grande tratadista do século XVII, cuja influência se estende até o século XVIII, preconiza, sobretudo, o uso da razão na criação: “uma maravilha absurda é, para mim, sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo que não crê” (*Arte poética*, versos 48-50).

Os tratadistas clássicos preconizam a pintura do homem universal, inalterável na sua natureza e na sua concepção religiosa, regido por leis permanentes e não relativizado pelo quadro cultural a que pertence.

Segundo Arnold Hauser, essa centralização poética teria relação com o controle político de uma sociedade estamental. É o estamento alto (burguesia alta e monarquia) que determina o gosto e recusa lugar para o “estúpido vulgar”.

<sup>5</sup> COSTA LIMA, Luis. *O controle do imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 37-8.

A estética romântica, ao contrário, vai colocar a experiência pessoal no primeiro plano da criação artística, o culto do eu. Proclama o homem histórico, o nacional e sua criação não sujeita a regras universais. A imitação dos clássicos é enterrada. Como diz Costa Lima: “(...) o enterro da *imitatio* foi promovido pela passagem da sociedade estamental e aristocrática para a sociedade nacional de classes, dirigida pelo espírito científico” (op. cit., p. 59).

O romantismo libera o gênio criador das restrições da poética clássica de modo geral, mas garante o lugar da verossimilhança. As narrativas puderam delirar à deriva em lugares exóticos e em situações fantásticas. Mas guardando uma lógica interna, de modo a referendar a ilusão de verdade. Isso veremos em “Fantástico *stricto sensu*”, mais adiante.

“Je sens mon coeur, et je connais les hommes” (“Eu sinto meu coração e conheço os homens”) — essa frase inicial das confissões de Jean-Jacques Rousseau anuncia uma vontade artística subjetiva, romântica, centrada no eu, ou seja, ele propõe o conhecimento dos outros através do filtro da própria subjetividade. Estava contida nessa asserção uma proposta de deformação subjetiva da natureza. Gustave Flaubert muda o enfoque de Rousseau, ao colocar a ênfase da mimese na terceira pessoa do discurso, acentuando uma observação afastada: “notre coeur ne doit être bon qu’à sentir celui des autres” (“nosso coração deve ser bom apenas para sentir o dos outros”)<sup>6</sup>.

O Realismo-Naturalismo pretende fazer a imitação “séria” do cotidiano. Sob a influência do positivismo de Augusto Comte e o culto da ciência, a preocupação com a realidade social passa ao primeiro plano. Nunca até então o cotidiano havia tido, sistematicamente, um tratamento sério. Antes, ele havia ocupado, na literatura, o espaço da comé-

<sup>6</sup> Apud AUERBACH, Erich. *Mimesis; la realidad en la literatura*. México Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 141.

dia, da farsa, das paródias. A verossimilhança agora chega próximo da vida concreta e pretende ser dela a imitação, imparcial, impessoal e objetiva. É claro que os realistas não conseguiram descrever o real tão objetivamente quanto o desejavam. Cada artista representará um olho, dirigindo uma câmara de observação. De um modo geral eles captam, principalmente, os mecanismos sociais e as repercussões na vida pessoal dos indivíduos (Balzac, Flaubert, Ibsen) e os históricos (Tolstoi). Auerbach (op. cit., p. 445) mostra que Michelet e Balzac marcam duas tendências que se imbricam e se relacionam estreitamente: realismo ambiental e historicismo ambiental.

É bom sempre lembrar que o material realista (como diz Tomachevski) não é literatura. A descrição de um crime feita em um periódico pode não ser artística. É preciso aplicar sobre o material da realidade as leis específicas de construção artística para que se tenha um conto ou um romance.

A intenção artística realista se esgota no final do século XIX, quando as narrativas romanescas e dramáticas se diluem num impressionismo detalhista que aprofunda a observação pessoal do protagonista (em A. Tchecov, por exemplo). A influência de Freud se faz sentir já no começo do nosso século. A narrativa de caráter épico se dissolve, ganhando outras dimensões que não as da representação da realidade social *tout court* (em Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector etc.).

Baudelaire, o poeta que inicia praticamente a modernidade, já anunciava o fim do realismo, ao ponderar que odiava Daguerre (o inventor da fotografia). Considerava: “é inútil e entediante representar o que existe, uma vez que nada do que existe satisfaz”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Apud SYPHER, Wyllie. Correspondências. In: —. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo, Perspectiva, 1980. p. 103.

A semiologia nos ensina que a literatura participa do esquema geral da comunicação, que consiste em um emissor que envia uma mensagem a um receptor. Essa mensagem necessita, para se concretizar, de um código, um canal, e se refere a uma realidade qualquer.



Roman Jakobson mostra que, na literatura, o referente é tornado ambíguo porque ele está sujeito a um tratamento artístico (a função poética). Mikhaïl Bakhtin acrescenta um dado de suma importância a esse esquema. É que a literatura não é feita com um código neutro, como a língua pura e simples. A literatura se faz com a literatura, com uma linguagem literária, com os gêneros literários etc., desde sempre. Se hoje a *imitatio* foi definitivamente banida (porque ela supunha uma reverência a textos considerados de autoridade, uma mentalidade que não se coaduna mais com a nossa), cultivamos, entretanto, um uso livre e totalmente dessacralizado do texto *do outro*. A isso damos o nome de intertextualidade — o que já se pode tomar como uma característica histórica de nossa época. A intertextualidade tende a abolir as fronteiras da autoria e a adjudicar ao leitor parte fundamental da autoria do texto.

Com todas essas mediações entre a literatura e a realidade e mais a consciência que temos hoje da impossibilidade da linguagem de falar diretamente o real (Freud e Lacan nos mostraram isso), estamos longe de exigir da arte e do artista o mesmo tipo de acordo que os antigos pretendiam fixar.

Temos de reconhecer que o real é mutável, historicamente relativo, inconscientemente resvaladiço, difícil de ser apreendido pelo discurso humano. Mas sempre desejado...

Roland Barthes, essa grande voz da modernidade, na sua *Leçon* (aula inaugural ditada por ele no Colégio de França, em 7 de janeiro de 1977), fala exatamente da adequação e dos constrangimentos da linguagem e da função do escritor de criar novos truques de “mudar a língua” para “mudar o mundo”. Ele nos faz imaginar uma “história da literatura, ou seja, das produções da linguagem, que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar ou, pelo contrário, assumir o que é sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real”. Barthes continua dizendo que a literatura é sempre realista porque ela tem o real por objeto do desejo. Em seguida, com um toque antes paródico, do que paradoxal, ele diz que a literatura é também obstinadamente irrealista: “(...) ela acredita sensato o desejo do impossível”<sup>8</sup>.

Essa desconfiança com relação à possibilidade de falar o real já existia no filósofo Nietzsche, provavelmente o pai de toda essa corrente de pensamento que passa por Barthes, Derrida e todos que a retomam. Diz o filósofo: “Acreditamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores, no entanto apenas possuímos metáforas das coisas que não correspondem de modo algum às entidades originais”<sup>9</sup>.

A verossimilhança é, portanto, uma convenção artística relativa a um código estético de uma época. Sobretudo as épocas que mais a pregaram estiveram a léguas de distância daquilo que se pode considerar, de fato, um *vero-símil*.

É uma convenção que deixa explícito o desejo intenso de preencher um vazio: entre as coisas e as palavras.

<sup>8</sup> Aula. São Paulo, Cultrix, 1980. p. 22-3.

<sup>9</sup> Apud SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: —. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 78.

## Fantástico *stricto sensu*

O fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII. Para essa orientação do pensamento, muito contribuiu a influência do empirismo inglês, de Locke e de todo o pensamento antimetafísico. A partir daí, como diz Irène Bessièrre, temos a desconstrução de um verossímil de origem religiosa “pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo”<sup>10</sup>.

Mas onde estaria o lugar do fantástico em uma sociedade que rejeita a metafísica? O fantástico se desenvolve, segundo Bessièrre, exatamente pela “fratura dessa racionalidade”, que, tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau), não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação.

A partir do grande movimento de racionalização pode-se dizer que se procurou absorver os antigos terrores e dar uma explicação leiga para a história da humanidade (a *Encyclopédia*, que apareceu entre 1751 e 1772, foi a grande divulgadora desse espírito novo). Entretanto, a racionalidade se depara com um limite imposto pela própria situação do homem que a pensa. Por restar muito a explicar e por não ser demiurgo, ainda de acordo com Bessièrre, o homem reinventa o fantástico, agora nos moldes do pensamento da época.

O imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível

<sup>10</sup> *Le récit fantastique*, p. 69. V. “Bibliografia comentada”.

de uma lógica racional. É importante observar que na literatura fantástica (séculos XVIII e XIX) o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica. O Diabo, que passa a ser tema constante da literatura, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões etc. Todos são temas antropocêntricos.

O fantástico se define a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocada no leitor face a um acontecimento sobrenatural: essa é a tese de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (v. "Bibliografia comentada").

Voltemos a examinar o texto de E.T.A. Hoffmann citado no primeiro capítulo. Lá encontramos o personagem-narrador da história (dentro da história), Theodor, que comenta o aspecto aparentemente sobrenatural de sua experiência com a "bela" que aparecia no espelinho. Ele diz: "Minha pulsação parou de todo, correu-me pelas entranhas um delicioso arrepião de pavor!". Em seguida, ele se dirige aos companheiros, que são os receptores (ouvintes) ficcionais da história — do mesmo modo que nós somos os receptores reais —, e pergunta-lhes: "— Sorrides? Já tendes juízo formado a meu respeito (...)". Aqui a hesitação está marcada no próprio texto. Ela parte do personagem que vive a experiência excepcional que revela a dúvida de seus amigos, os receptores ficcionais da história. A mesma dúvida se projeta no receptor real, o leitor, que, até o final da narrativa, terá razões para hesitar entre explicações racionais e sobrenaturais.

A hesitação do leitor é, pois, para Todorov, a primeira condição do fantástico. No caso do conto de Hoffmann, o leitor dispõe, para corroborar a sua hesitação, da possibilidade de se identificar com personagens do próprio conto que questionam os acontecimentos. Todorov adverte que a hesitação nem sempre é representada dentro da narrativa, mas

que a maior parte das obras fantásticas se submete a ela; daí termos a permanência da ambigüidade. Seguindo ainda o pensamento de Todorov, se ao sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico para ser "estranho"; ou se o sobrenatural é aceito sem questionamento, estamos no domínio do "maravilhoso" — o autor sustenta que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos (cf. *op. cit.*, p. 32).

Aparentemente essa explicação seria satisfatória porque ela nos oferece um meio prático de reconhecimento do fantástico, mas é algo limitadora. A partir desse ponto de vista muito poucas obras seriam fantásticas. Mas essa restrição não implica que a obra do autor russo não tenha dado uma contribuição fundamental para a compreensão do fantástico.

Para H. P. Lovecraft, romancista e teórico, o fantástico se situa na experiência do leitor real, que deve ser a do medo, a da intensidade emocional provocada pela intriga: "(...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos" (apud Todorov, *op. cit.*, p. 40).

Todorov critica Lovecraft muito justamente, dizendo que, para ele, o fantástico dependeria do "sangue frio do leitor". Mas depender da hesitação do leitor não seria também pouco para definir um tipo de narrativa?

Em prosseguimento a essa discussão apenas esboçada, vamos examinar alguns dos principais grupos de temas do fantástico, a partir de obras que os imortalizaram. Não se trata, porém, de uma análise conteudística e, sim, do levantamento das motivações que permitem uma fabulação fantástica. Em cada item, o questionamento de opiniões diferentes sobre esse tipo de narrativa procura oferecer um panorama tão amplo quanto possível da crítica atual.



## O pacto diabólico: sobrenatural × natural

Quase todos os autores são unânimes em considerar o texto de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772), como um dos inauguradores do gênero, ou seja, daquilo a que chamamos de *fantástico* no sentido estrito.

A narrativa (como a de Hoffmann) começa a partir de uma conversa entre amigos que degustam um bom vinho de Chipre, em Nápoles. A conversa gira em torno da cabala e dos cabalistas. Álvaro se sente traído por um ancião, chamado Soberano, conhecedor das ciências ocultas. O jovem faz muitas perguntas ao velho e acaba por querer realizar uma experiência de evocar espíritos, apesar da sua falta de preparação para tal. Seu iniciador o adverte dos perigos, mas acaba por crer que Álvaro terá coragem e força para comandá-los, requisito fundamental para esse tipo de comércio com os espíritos.

Uma semana depois ele é levado para as ruínas de Portici, um templo pagão, lugar sombrio e silencioso, onde o ancião traça um círculo e alguns caracteres. Ali o ancião fornece ao jovem uma conjuração pela qual ele chamará Belzebu. O Diabo aparece sob a forma de um odioso fantasma com cabeça de camelo e orelhas enormes; sua goela pronuncia palavras que ressoam em todos os cantos: “*Che vuoi?*” (“Que queres?”). Álvaro, assustado, procura dominar a situação pedindo à aparição que se apresente sob uma forma menos assustadora: a de um cachorrinho, por exemplo. Uma cadelinha carinhosa aparece e lambe seus pés e obedece como uma escrava a todos os seus desejos de dominador. As ruínas se transformam num belo castelo e Biondetta (a cadela) se transforma sucessivamente em pajem e em encantadora moça apaixonada por Álvaro, que parece dominar a situação. Mas aos poucos se esquece de que Biondetta é o Diabo e pergunta por sua origem. Ela se define como uma sílfide que necessita do amor de um homem para assumir definitivamente a sua

humanidade. Depois de inúmeras aventuras em que ele vence a tentação, apaixonou-se pela moça e faz planos de apresentá-la à sua família e de casar-se. No clímax da entrega amorosa, a recordação fatal parte dos lábios da própria Biondetta: “(...) eu sou o Diabo, meu querido Álvaro, eu sou o Diabo (...)”. Essa não tarda muito em voltar à horrenda forma primeira do Belzebu, que declara ter feito tudo isso para submeter o jovem a si, e repete a terrível pergunta: “*Che vuoi?*”.

Freqüentemente a narrativa introduz a dúvida: “Mas as sílfides existem? Tudo isso me parece um sonho, dizia a mim mesmo; mas será a vida humana outra coisa? (...) Onde está o possível? Onde está o impossível? Terei dormido?” (p. 274).

O fantástico se nutre dessa incerteza, dessa hesitação face a um acontecimento extraordinário, ainda segundo o pensamento de Todorov.

Tomachevski, um dos formalistas russos, na sua teoria da narrativa “Temática”, refere-se, por sua vez, ao prefácio do romance de Alexis Tolstoi, *Vampiro*, escrito por Vladimir Soloviov, no qual esse define de maneira mais exata, na minha opinião, o traço característico da narrativa fantástica:

No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna. Todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar outro tipo de causalidade<sup>11</sup>.

Lúcida e complexa me parece a explicação oferecida por Irène Bessièrre na obra citada. Segundo a autora francesa, o que caracteriza o fantástico é uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural. Tanto a natureza quanto a sobrenatureza são postas em questão. O contrato diabólico e sua denúncia (tema recorrente que aparece tam-

<sup>11</sup>TOMACHEVSKI. Thémastique. In: THEORIE de la littérature; textes des formalistes russes présentes par T. Todorov. Paris, Seuil, 1965. p. 288.

bém em *Manuscrito encontrado em Saragossa*, de Jan Potocki), tornariam simultâneas duas posições intelectuais contrárias: o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural. A simultaneidade caracteriza o fantástico, que, no entanto, se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural.

Essa incoerência intelectual que não impede a coerência ficcional liga-se ao debate de idéias da época (século XVIII). Ao lado da segurança oferecida pela razão que ensinava que os fenômenos empíricos podem ser explicados (embora Baring, como foi visto, mostre que a própria ciência já questionava a exatidão da percepção dos fenômenos), teríamos os imperativos de um imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo, paralelamente às pesquisas que se realizavam a nível erudito. A partir do fundo cultural, o Diabo, a luta entre o Bem e o Mal, o esoterismo, a nigromancia persistiam. A ficção tomou essa contradição e a explorou, transformando-a em antítese cultivada pela fabulação.

Dito de outra maneira: o pacto diabólico que existia desde a Idade Média (ou antes, com outra denominação) passa do estatuto de crença ao de símbolo literário; torna-se expressão codificada do Mal. A ficção usa da inverossimilhança (identificada no sobrenatural), mas se refere à verossimilhança na sua indagação constante do artifício usado pela narrativa, artifício esse inquietante.

“Nós não cremos mais no Diabo, mas a questão da qual o Diabo era a formulação subsiste”, diz Hoffmann. Na verdade é preciso compreender o fantástico não como um substituto da crença, mas como sua crítica, como sua paródia.

Essa motivação (o Diabo) na maior parte das vezes metaforiza uma relação amorosa, sexual, proibida ou perversa. Em lugar do Diabo pode-se encontrar vampiros (ligados à necrofilia) ou fantasmas diversos. Desse modo, o interdito

fica simbolizado, e a recusa dos limites impostos pela sociedade é sutilmente expressa pela arte. Em *A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James, a história da governante, de duas crianças e dois espectros (de um casal de governantes anterior) convive numa atmosfera de pesadelo. Alucinação, neurose sexual, interferência diabólica, todas as possibilidades se juntam nessa história, que seu próprio autor declarou ser fruto de um frio cálculo de trabalho artístico.

O mais famoso pacto com o Diabo ficou imortalizado na seqüência de Faustos: Marlowe (1588), Lessing (1729-81), Goethe (a partir de 1773), Thomas Mann, além de inúmeros outros autores que retomam a lenda. O texto de Goethe, entretanto, por sua condição de obra vinculada a um sistema metafísico-religioso, não é geralmente tratado dentro do fantástico *stricto sensu*.

### Transpondo fronteiras: real/irreal

“Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então, o quê?”. Essa observação pertence a Coleridge; entretanto, é aqui citada a partir de um texto de Jorge Luis Borges intitulado “A flor de Coleridge”, que pertence à obra *Otras inquisiciones* (1952). Borges encaminha a reflexão de que não apenas o sonho é a motivação fantástica que enforma o enunciado narrativo, mas também o fato insólito de alguém despertar e ter na mão uma flor — que só “existira” no sonho. Nesse detalhe está o fantástico inteiro, pois aí o inverossímil se instala.

O sonho tem sido usado freqüentemente como explicação para experiências inverossímeis, mas o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou

não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real.

Homólogo à “A flor de Coleridge” é o conto “O pé da múmia” (*Récits fantastiques*), de Théophile Gautier. O narrador (eu) conta que penetrou numa loja de antiguidades em Paris (“à falta do que fazer”), acabando por procurar uma figurinha para servir-lhe de peso de papel. Sua escolha recai sobre um pé de múmia: “os dedos eram finos, delicados, terminados em unhas perfeitas, puras e transparentes como ágatas”. O velho “gnomo”, o vendedor da loja que tinha um ar rabínico e cabalístico, como qualquer personagem fantástico de sua época, logo identifica o pé escolhido, dizendo ser da princesa Hermonthis, com a qual parecia manter uma relação de intimidade, falando sobre seu pai, um faraó do Egito etc. E mais: sentenciou que o velho faraó não iria ficar satisfeito com a compra, pois ele amava a filha. O personagem-narrador leva o pé da múmia para seu quarto. Dorme, e no sonho a princesa Hermonthis em pessoa entra, misteriosamente, no seu quarto: “uma beleza perfeita que trazia à memória o tipo egípcio mais puro; tinha olhos amendoados de cantos erguidos”. A princesa reclama seu pezinho, que se encontrava sobre a mesa do quarto e que naquele momento, no sonho, não se comportava como seria de se esperar de um peso de papel, pois ele se agitava, corria e saltava. O narrador-personagem acaba por devolver à princesa o pé desejado. Em troca ela deixa no quarto uma figurinha de massa verde que pendia do seu pescoço em uma corrente. Recolocado o pé no devido lugar, ela convida o moço a visitar seu pai no Egito. Uma viagem no espaço se faz; e eis nosso personagem sendo proposto diante do faraó como marido de Hermonthis. O sonho porém acaba e ele volta ao seu quarto. Tudo parece estar dentro das regras da verossimilhança, pois no sonho temos a liberdade de franquear tempo e espaço e realizar as fantasias menos cotidianas. Mas, ao se levantar da cama, ele visualiza a mesa; sobre ela, em

vez do pé da múmia que comprara na véspera, encontra a figurinha de massa verde colocada ali pela princesa Hermonthis!

“O pé da múmia”, como “A flor de Coleridge”, opera o salto da narrativa para o inverossímil, mantendo, portanto, um alto nível de ambigüidade e de ficcionalidade no texto narrativo.

São numerosas as narrativas que lançam mão do recurso do sonho. Dos textos comumente considerados canônicos do fantástico pode-se citar o *Manuscrito encontrado em Saragossa* (1804-1814), de Jan Potocki, em que o personagem-narrador, Afonso, tem aventuras, numa pousada em ruínas, com duas mulheres que dizem ser endiabradas. Ele dorme com as duas, Emina e Zibedéia, que se apresentam como parentes dele, e, após uma noite de amor, acorda ao ar livre, debaixo de um cadafalso, junto a cadáveres nauseabundos, ele mesmo com uma corda ao pescoço. A explicação de que tudo não passara de um sonho é freqüentemente invocada por vários personagens da narrativa. Mas o mesmo protagonista será submetido a outras tantas aventuras de natureza diabólica, e outras explicações lhe serão propostas, sobrenaturais ou não. Por sua ambigüidade, o texto deixa a ambos, protagonista e leitor implícito, em suspenso, pois o enunciado só provê o leitor das informações obtidas pelo personagem que vive a história.

Contemporâneo nosso, o argentino Julio Cortázar é autor de muitas obras fantásticas, especialmente contos. Distingo “La noche boca arriba”, conto que faz parte da coletânea *Las armas secretas*, que envolve de maneira singularíssima o sonho na sua estrutura narrativa.

Trata-se da narrativa de um acidente de moto sofrido por um rapaz numa cidade moderna que parece ser Buenos Aires. O rapaz é hospitalizado. Paralelamente ao relato da hospitalização, um outro se desenvolve: o do seu duplo, num sonho recorrente que passa a fazer parte da vida do pacien-

te. Esse se situa na América pré-colombiana (mais precisamente no México). Novamente temos, além do sonho, o motivo do deslocamento espaço-temporal (como em “A flor de Coleridge”). A mudança para o mundo onírico no enunciado narrativo se faz sem nenhum disfarce: “Como sonho era curioso porque estava cheio de cheiros (...)”. Nesse mundo ele, “moteca”, fugia dos astecas (“moteca”, alusão a *moto*; já o sufixo “teca” é habitual na denominação dos povos pré-colombianos). Era comum a rivalidade entre esses povos. O moteca, para escapar, devia esconder-se no mais denso da floresta. O mundo onírico explicita, desde o início, a presença do perigo e da morte iminente, a par de uma grande luta para vencê-la. Quando conseguia abrir os olhos e viver a vigília, o personagem sentia-se feliz e protegido, satisfazia-se com o conforto do hospital. Mal fechava os olhos, passava para o “tempo sagrado”: um asteca inimigo atingia-lhe e lhe roubava o amuleto sagrado (seu “coração”) que o protegia; ele se sentia perdido. O debater-se na cama fazia-lhe voltar à vigília, ao quarto, onde um companheiro diria: “É a febre”. O recato do hospital insiste na sensação de conforto e confiança sentida pelo paciente. Mal pode ele, porém, manter os olhos abertos. Logo aparecem, no sonho, os acólitos do sacerdote que o levaram na noite de lua em direção à fogueira e à pedra vermelha de sangue, para o sacrifício.

A conclusão do relato apresenta uma inversão inesperada: muda a posição de sonho e vigília, anunciando a morte do protagonista através do sacrifício que se perpetra. Agora o sonho passa a ser o “real” e a vigília, o “irreal”, o sonho:

Quando abriu os olhos viu a figura ensangüentada do sacrificador que vinha na direção dele com a faca de pedra na mão. Fechou outra vez as pálpebras porque agora sabia que não iria acordar, que estava acordado, que o sonho maravilhoso havia sido o outro, absurdo como todos os sonhos. Um sonho em que havia andado por estranhas avenidas de uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas como um enorme inseto de metal que zumbia sob suas pernas (...).

Essas duas narrativas são simétricas, uma engendrando os símbolos da outra: o bisturi do médico engendra a faca de pedra do sacrifício asteca; o sacrifício, no sonho, anuncia a morte, que parecia afastada da consciência na vigília. A inversão final, com o afastamento e o conseqüente estranhamento da visão dos acontecimentos reais, constitui uma bela imagem da fuga da consciência de um personagem que se encontra com a morte.

Se podemos transpor fronteiras de tempo e espaço através do sonho, também é possível fazê-lo pelo puro jogo da imaginação, que permite essas transgressões.

É o mesmo Jorge Luis Borges, no texto citado, “A flor de Coleridge”, quem aproxima a obra do autor romântico (Coleridge) com *A máquina do tempo* (1894), de H. G. Wells. O protagonista dessa obra, uma das que inicia o gênero ciência de ficção, “viaja fisicamente ao futuro”, volta “de uma remota humanidade que se bifurcou em espécies que se odeiam (os ociosos *eloi*, que habitam em palácios dilapidados e em arruinados jardins; os subterrâneos e nietálopes *morlocks*, que se alimentam dos primeiros)”. Mais que isso, ele volta velho, empoeirado e... traz uma flor murcha, uma flor trazida do futuro!

Outro exemplo evocado no mesmo trabalho de Borges é o de *regressus in infinitum*, ou seja, dessa vez o protagonista transgride as fronteiras de tempo e espaço, voltando ao passado. Trata-se do romance de Henry James, *The sense of the past*, em que a causa da viagem ao passado é posterior ao efeito: Ralph Pendrel volta ao século XVIII à força de compenetrar-se num retrato que data daquele século, com o qual se identifica misteriosamente. Ao trasladar-se ao momento da produção do quadro, o protagonista se encontra com o pintor que o pinta...

## O inanimado animado

Compreendendo por inanimado aquilo que não é dotado de alma (*anima*, em latim), de movimento próprio prove-

niente da vontade, e, ao contrário, o animado, o que tem alma, vontade e movimento próprios, podemos enfrentar alguns motivos fantásticos, como o das estátuas animadas ou outros que lhes são homólogos: as bonecas autômatas (em Hoffmann, “O homem da areia”, ou até mesmo o nariz que, fantástica e grotescamente se descola da cara de seu possuidor e passa a ter vida própria, em Nikolai Gogol, “O nariz”, 1835).

Como já foi dito, o gênero fantástico *stricto sensu* se constrói a partir da laicização das crenças religiosas e das superstições. Assim aconteceu com a animização da estátua. Pois os gregos antigos cuidavam das estátuas dos seus deuses como se fossem os próprios deuses, capazes de atos de vinganças ou de bênçãos. Na Idade Média o mesmo acontecia: às estátuas (de santos), aos ícones sagrados atribuíam-se poderes de cura, de castigo etc. Data dessa época (fazendo parte da *Lenda dourada*), a história de um padre que se enamora de uma estátua de Santa Agnes e que sente desejos carnis por ela. Para resolver o problema, ele decide casar-se com a estátua, curando-se, assim, das tentações. A estátua, então, toma para ela o anel do dedo do padre, seu marido.

Essa lenda, refeita no século XIX e devidamente destituída de qualquer resquício de religião, vai dar em “A Vênus de Ilha” (1837), de Prosper Mérimée. Trata-se de uma estátua, um ídolo romano, provavelmente uma Vênus encontrada numa escavação feita no terreno do senhor Peyrehorade, em Ile (Ilha). Um personagem catalão a apresenta ao narrador como que humanizada, desde o início do enunciado narrativo, criando um clima intenso de suspense em torno da estátua: “Ela nos olha com seus grandes olhos brancos... Dir-se-ia que nos crava a vista (...). Tem um ar maligno, e além disso é má”. Era uma estátua de bronze, com olhos brancos nela encravados. Sua “maldade” consistia no fato de ter caído e quebrado a perna do homem que a levanta-

tara do chão. Ela trazia uma inscrição em latim — *Cave amantem* —, que segundo o narrador, personagem visitante de Ilha que era arqueólogo, seria uma frase de duplo sentido, mas que finalmente ele traduziria por “Cuida-te se ela te ama”, sentença que parecia ter por finalidade colocar em guarda o espectador, contra aquela “terrível” beldade. Uma segunda inscrição encontrada no pescoço da Vênus (pelo personagem-narrador) acrescenta mistério à estátua:

VENERI, TVRBVL...  
EVTICHES MYRO  
IMPERIO FECIT

A inscrição foi traduzida, depois de grandes elucubrações, por “Vênus turbulenta, Myro, por ordem sua, dedica esta estátua, sua obra”. Uma variante dessa tradução seria: “Vênus de Boulternère” (*Boulternère* seria uma deformação de palavra latina, *turbulnera*, e também o nome da cidade romana, antes de Ilha, a que o artesão dedicara a Vênus). Outra variante seria considerar que o artesão não teria dedicado a estátua à Ilha e, sim, um bracelete de ouro (havia um vestígio disso) à própria estátua, para apaziguá-la de seus prováveis furores.

Depois de todo esse ardor exegético em torno à inscrição da estátua, a narrativa focaliza o anel com que o noivo, filho do senhor Peyrehorade (dono da estátua), presentearia sua futura esposa no dia da boda que se aproximava.

Chegado o dia, antes mesmo da cerimônia da boda, o noivo, Alphonse, tira a roupa impecável e se entrega a um jogo da péla com espanhóis convidados, no quintal de sua casa. Tira também do dedo o anel destinado a ser colocado na mão da noiva e o coloca no dedo da estátua, da Vênus, alegando que o machucava. Daquele momento em diante o seu grupo, que havia perdido todas as partidas contra os espanhóis, passa a vencer. Em seguida ele se lava, recoloca o traje de noivo e segue para a cerimônia, na cidade de Puigar-

rig, onde morava a futura esposa. E esquece o anel no dedo da Vênus. Não falta à narrativa outro elemento que prepara o desenlace; é Alphonse quem faz a observação: “que pensariam aqui de minha distração? (...) me chamariam de esposo da estátua...”.

O casamento se cumpre, com cerimônia civil e religiosa, festa, dança, comidas, costumes locais. Voltam à casa de Ilha, onde um aposento especial espera pelos noivos. O senhor Peyrehorade improvisa versos catalães cantados, dizendo ao filho que sob seu teto havia duas Vênus, uma romana e outra catalã; uma fria, outra que inflamava, dentre as quais ele deveria escolher uma. O filho lembra-se do anel e vai à estátua para recuperá-lo, já que o havia esquecido em seu dedo. Só então o fantástico se instala: já não é possível tirar o anel; a Vênus apertara o dedo e a mão! O personagem-narrador pensa que o noivo está ébrio. Até aqui o enunciado busca alternar uma verossimilhança já abalada.

O desenlace porém não tarda. Alphonse amanhece assassinado em sua cama, com vergões no corpo, marcas de braços que o apertaram. É a noiva quem narra que a Vênus se instalara em sua cama nupcial e havia possuído o noivo num abraço mortal. A noiva desmaia e, quando recobrou os sentidos, havia presenciado, ao dar as cinco horas da manhã, a estátua se retirar do quarto, deixando cair dos braços o corpo do esposo morto.

Embora algumas indagações (tais como: seria delírio a narrativa da noiva?, estabeleçam a ambigüidade necessária ao jogo verossimilhança *versus* inverossimilhança, o fantástico se mantém predominantemente. Ele é preparado pela narrativa, uma vez que a estátua é a personagem principal e, desde o início, o desfecho é sugerido não apenas através da inscrição que adverte, “Cuida-te se *ela* te ama”, mas também através dos recursos de animização da estátua: “Ela nos olha com grandes olhos brancos (...) Parece que nos enxerga (...) me chamariam de esposo da estátua”. Todas essas fra-

ses seriam em princípio figuras de estilo, já que a estátua é um objeto inanimado. Mas o desfecho da narrativa faz com que o que era figura torne-se sentido próprio dentro do espaço narrativo. É Todorov (op. cit., p. 85-90) quem chama a atenção para esse traço do discurso fantástico: tornar sentido próprio o que seria uma expressão figurada.

Carlos Fuentes, autor mexicano contemporâneo, nos apresenta uma versão moderna do tema fantástico da estátua que se anima, da figura que se torna literalidade. É o conto “Chac-Mool”, da coletânea *Cuerpos y ofrendas* (1972).

O Chac-Mool é uma divindade asteca que aparece na cidade de Tula, pela primeira vez. É representado por uma estátua de um personagem vestido de guerreiro, deitado, considerado o mensageiro divino. Era na barriga da estátua que colocavam o coração ensangüentado dos sacrificados para o deus Huitzilopochtli. Tula é uma cidade agrícola que depende das chuvas para sobreviver. Daí a ligação do Chac-Mool com a água. No conto de Fuentes, o narrador acompanha o corpo do amigo (Filiberto), que havia morrido afogado em Acapulco. Junto ao corpo encontra um caderno barato, cujos escritos vão reconstituir sua história, explicando assim por que ele fora declinando dos seus deveres, no trabalho, chegando a ditar ofícios sem sentido, até ser despedido.

Filiberto era um aficionado à arte mexicana pré-colombiana. Buscava uma réplica razoável do Chac-Mool; encontrara uma, que o vendedor dizia ser original, com a barriga sangrenta (Filiberto diz que o vendedor passara molho de tomate para fingir sangue). O Chac-Mool foi colocado no sótão de sua casa. A partir do momento em que a estátua vai para sua casa, todos os dias aparecem problemas com os canos de água. O Chac-Mool fica com lama na base. O personagem ouve lamúrias noturnas; pensa em ladrões. Os canos de água, depois de consertados, voltam a se descompor, havendo uma nova inundação no sótão. Secaram o sótão, mas o Chac-Mool fica coberto de lama e musgo verde, salvo

nos olhos. Filiberto aproveita o domingo para raspá-lo com uma espátula. Acabado o trabalho, o personagem passa a mão pela pedra, que parece amolecer. Volta a palpar o Chac-Mool: “não quero escrever: há em seu torso algo da textura da carne”. Em seguida descobre pêlos nos braços da estátua. Filiberto indaga da verossimilhança do que lhe acontece, dizendo que deve consultar um médico para ver se é um delírio ou não o que está acontecendo.

Três dias de silêncio (no diário) e a escrita recomeça com a indagação do que é a realidade. Filiberto cita o texto “A flor de Coleridge” (a que já nos referimos). Noites de pesadelo, insônia, o quarto cheira a incenso e a sangue. Finalmente o Chac-Mool se apresenta erguido, sorridente, com a barriga vermelha. Ele avança para a cama de Filiberto, o qual nota que então começa a chover. A estátua animada torna-se tirânica: quebra móveis, lâmpadas e, como havia começado uma temporada de seca, ela acaba por escravizar Filiberto, que passa os dias carregando baldes de água para satisfazer a sua necessidade de água. Pouco a pouco o Chac-Mool descobre o álcool e se torna alcoólatra; aprende a vestir-se bem e a usar loções. Ele passa a sair pelas noites e toma o aspecto de um índio decadente. Filiberto decide, então, fugir para Acapulco em uma das noites em que a estátua humanizada sai de casa. O final já se sabe: coerente com a imagem da água, ligada à divindade, Filiberto morre afogado. Novamente temos a literalização daquilo que a narrativa apresentava como figurativo: a estátua ligada à água que se anima e a morte de Filiberto pela água.

Como sugere a ensaísta Rosalba Campra, muitos estratos de significação podem ser extraídos desse conto, que pode “metaforizar a vergonhosa confissão de homossexualidade de Filiberto” ou outros como os “da degradação dos antigos deuses, da sobreposição das culturas, da identidade nacional do México”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Il fantastico; una isotopia della trasgressione. *Strumenti Critici*, Roma, 45 (2): 207, 1981.

Não se pode deixar de fazer uma referência ao Golém, uma das mais prestigiosas criações humanas: uma estátua feita por um rabino que mantinha uma vida semiconsciente e vegetativa. Essa vida se devia a um tablete mágico colocado embaixo de sua língua e que atraía as energias siderais. Nesse tablete uma palavra foi escrita, *emet*, que quer dizer “verdade”. Quando a criatura extrapolou as suas funções de “robô” mágico, passou a ter vontade própria e saiu pelas ruas destruindo pessoas e casas, o rabino teve de desativá-la, tirando-lhe a inscrição. Ela voltou a ser apenas uma estátua que pode ser vista na Nova Sinagoga. Borges fez dessa lenda um belo poema e um texto em prosa; Murnau, o diretor expressionista de cinema, fez uma película; Meyrink, escritor austríaco, escreveu um livro. Assim, o Golém segue sua vida, sempre dependente dos signos, como a estátua dependia de *emet* para animar-se.

### Eu e o outro: o duplo

É Jorge Luis Borges (autor-narrador-personagem) quem conta que, um dia, passeando em Cambridge, em fevereiro de 1969, perto do rio Charles, sente a impressão (psicologicamente explicável) de já ter vivido aquele momento. Ele havia dormido bem, não havia nenhuma alma (do outro mundo) por perto. De repente alguém assobia uma velha milonga, *La tapera*. Borges se aproxima do homem que se diz argentino de origem, mas que vivia em Genebra desde 1914 (no número dezessete, Malagnou, perto da igreja ortodoxa). Borges conclui naturalmente: “Nesse caso (...) seu nome é Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. É 1969 e nós estamos na cidade de Cambridge” (essa ficção borgiana, “O outro”, é do *Livro de areia*, 1975).

O duplo é um dos temas recorrentes, obsessivos, em Borges que apresentam variantes, como em “Borges e eu”; “Dr.

Jekyll e Edward Hyde, transformados”; “Ruínas circulares”; “A outra morte”; “Sur” etc.

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (Borges dramatiza essa função no conto aludido acima). Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de diversas gerações (em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, os Aurelianos e os José Arcádios). Ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas. Uma obra clássica no gênero é o Dr. Jekyll e Mr. Hyde (1885) do escritor inglês Robert-Louis Stevenson. Um médico, Dr. Jekyll, obcecado pela descoberta de que em todos os indivíduos coabitam dois seres, encontra um meio mágico (pela absorção de uma droga química de sua invenção) de se desdobrar fisicamente em dois: Dr. Jekyll, uma pessoa equilibrada e amável, de aparência agradável, transforma-se, em certas horas da noite, em um celerado, um monstro horrível, que ataca crianças e velhos e se entrega a todo tipo de torpeza. Essa obra (bem como sua temática) tem tido uma grande fortuna na literatura, no cinema e no teatro.

A novela de Carlos Fuentes, *Aura* (1962), é já um clássico latino-americano no gênero fantástico. A narrativa em segunda pessoa insere o leitor como testemunha e cúmplice da ação vivida pelos protagonistas, intensificando o efeito produzido.

A maior parte das narrativas fantásticas dos séculos XVIII e XIX tem um narrador-personagem, um eu que dirige o enunciado, como testemunho (em “A Vênus de Ilha”, de Mérimée, o narrador-personagem é um arqueólogo; em “A casa deserta”, de Hoffmann, o narrador é Theodor,

“que parece ter na mente alguma coisa fora do comum”). Todorov nos chama a atenção para o fato de que o narrador “representado” convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação com as personagens que vivem a história. Em Fuentes, porém, esse narrador “representado” é uma voz que se dirige ao personagem e ao leitor em segunda pessoa e diz o que vai acontecer num futuro já passado. Desse modo, diferente dos casos citados por Todorov, temos em Fuentes uma enunciação que dramatiza a adesão do leitor, que participa assim diretamente das experiências estranhas e sobrenaturais de Felipe Montero. Entramos na “pele”, por assim dizer, do personagem ao ler: “Você lê esse anúncio (...). Parece dirigido diretamente a você (...). Você bate em vão com essa aldrava, essa cabeça de cão em cobre, gasta sem relevos, semelhante à cabeça de um feto canino dos museus de ciências naturais (...)”.

Felipe Montero lê um anúncio no jornal solicitando um historiador jovem com conhecimento da língua francesa. Num bairro antigo da cidade do México ele encontra a casa escura, meio arruinada pelo tempo. É recebido por uma senhora, Consuelo, extremamente velha. Ela precisa de uma pessoa que traduza do francês para o espanhol e que edite, de certa forma, as memórias do seu marido, o general Llorente, que não as havia terminado.

Aura, apresentada a Felipe como sobrinha da senhora Consuelo, é uma jovem cuja beleza exerce um fascínio sobre o historiador. Ele aceita a tarefa, sabendo que estar naquela casa significa entrar num outro tempo, afastar-se da vida cotidiana do movimento. Reconstruir a história de Llorente é mergulhar no passado do México, na época de Maximiliano, rever a sua participação no Estado-Maior, a sua derrota e o exílio em Paris, junto à esposa Consuelo.

Felipe acaba por se apaixonar pelo esplendor e pela juventude de Aura. O *décor* da casa (mantida às escuras), entre Gótico e Primeiro Império, a presença de inúmeros gatos,



de ratos e de uma coelha, Saga, de um quarto talher na mesa (existindo apenas três pessoas na casa) — todos os detalhes concorrem para construir um ambiente de tensão, próximo ao terror. Contrastam a juventude e beleza de Aura e a decrepitude de Consuelo, uma anciã “delgada como uma escultura medieval, emaciada; as pernas surgem como dois fios sob a camisola, magras, cobertas por uma erisipela inflamada”. Ela se entrega à devoção ajoelhada em seu quarto, fazendo gestos no ar diante das imagens de Cristo, Maria, São Sebastião, Santa Lúcia, do Arcanjo Miguel, dos demônios sorridentes que fazem parte de uma velha gravura iluminada.

Os costumes da casa se revelam um ritual que elimina a noção de tempo: dia após dia, Aura toca um sino para chamar Felipe às refeições; come-se apenas um *menu* (rins); o mesmo talher anuncia a presença invisível do general Llorente à mesa. Uma boneca de pano, cheia de farinha, ao lado do talher, acrescenta mistério ao enunciado narrativo. Felipe imagina sua bela Aura, por alguma razão oculta, presa pela velha. Verifica às refeições que as duas fazem gestos semelhantes.

No diário do general Llorente, Felipe descobre não apenas dados históricos sobre o México, sobre a invasão da França, sobre a derrota de Querétaro (1860). Interessa-lhe saber da história de amor entre Llorente e Consuelo. Penetra nas particularidades de Consuelo jovem: não podia ter filhos, realizava rituais estranhos, teve uma crise de loucura, sacrificava gatos (o mesmo que Aura fazia). O general Llorente conta que Consuelo, em uma de suas crises, dissera que havia conseguido dar “vida à sua juventude, para perpetuá-la”. Felipe encontra fotos: “Você verá, na terceira foto, Aura em companhia do velho (...). A foto se apagou um pouco; Aura não se mostrará tão jovem, como na primeira fotografia, porém é ela, é ele, é... é você”.

A imagem dos duplos Consuelo—Aura, Llorente—Felipe está quase completa; ela se constrói ao longo da nar-

rativa, em pequenos detalhes de uma precisão de joalheiro: os gestos, os rituais, finalmente os escritos de Llorente que duplicam as imagens e a própria história vivida por Aura—Consuelo e Felipe.

Na relação sexual final, Felipe descobrirá que Aura e Consuelo são uma só e ele e Llorente um mesmo homem: “(...) verá sob a luz da lua o corpo despido da senhora Consuelo, frouxo, lacerado, pequeno e velho, tremendo levemente porque você toca nele, você o ama, você também regressou...”.

No famoso trabalho sobre o estranho, *Unheimlich* (1919), Freud nos faz ver que a idéia do duplo tem a ver com um retorno a determinadas fases na evolução do sentimento de autoconsideração (*sic*), em que o ego não se distingue do externo e de outras pessoas. Em *A etapa do espelho* (1949), Jacques Lacan retoma Freud, mostrando que o ser humano passa por várias etapas desde o nascimento. Numa delas, diante de um espelho, a criança reage como se a sua imagem fosse uma realidade, e procura o *outro* atrás do espelho. Em uma outra etapa (*gestalt*), a criança identifica-se com a sua própria imagem, que reproduz a forma total do seu corpo. Mas é uma relação dual, narcísica, como diria Freud, porque a criança identifica-se com seu duplo, com a sua imagem no espelho, havendo certa confusão entre a imagem e o outro. Essa etapa será posteriormente substituída pela da aceitação dos limites do ser humano através das leis da cultura (em especial a da proibição do incesto) e da constituição do sujeito separado do outro.

O duplo, portanto, pertence a essa fase de indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo. A mesma indiscriminação retorna em certas patologias mentais, além de ser explorada no domínio da ficção e da arte em geral, por ser rica em sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser, das fantasias de poder ser outro etc.



## 3

## Distinções: o fantástico ou...

**O mágico**

No capítulo 1 já recusamos a nomenclatura “realismo mágico”, por achá-la imprópria para a literatura. Ela, porém, existe; devemos, então, indagar da sua procedência e fundamento, para não ficarmos alheios a um debate de idéias de nossa época.

Emir Rodríguez Monegal foi o primeiro crítico latino-americano a mostrar a incongruência dessa nomenclatura em uma conferência polêmica de abertura do XVI Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975. Essa conferência se transformou posteriormente em capítulo de *Borges: uma poética da leitura* (“Para uma nova poética da narrativa”).

Segundo o crítico uruguaio, a expressão “realismo mágico” foi empregada desde os fins dos anos 40 para um tipo de literatura hispano-americana, romance, principalmente, que reagia contra o Realismo-Naturalismo do século XIX e começo do XX (regionalismo). O momento mais expressivo e polêmico dessa narrativa teria sido alcançado por volta dos anos 40, com Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri, mas logo se estendeu para Miguel Ángel Astu-

rias, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Jose María Arguedas e, posteriormente, aos escritores mais jovens então, como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Manuel Puig etc. Cumpre ainda incluir nessa lista Reinaldo Arenas, da última geração de escritores latino-americanos, que tem um tipo de produção análoga aos anteriores, pertencentes ao chamado *boom* da literatura latino-americana<sup>13</sup>.

O primeiro autor a empregar o termo “realismo mágico” foi o venezuelano Uslar Pietri, no livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Para ele, essa nova narrativa viria a incorporar o “mistério” e uma “adivinhação (ou negação) poética da realidade”, corrigindo assim os limites da poética do realismo. Daí ele sugerir: “o que na falta de outra palavra poderia denominar-se um realismo mágico” (apud Rodríguez Monegal, *Borges: uma poética...*, p. 130).

No mundo acadêmico, porém, quem primeiro usou o sintagma “realismo mágico” foi Angel Flores, na conferência *Magical Realism in Spanish American Fiction*, realizada em Nova York no Congresso da Modern Languages Association, em 1954 (depois publicada em *Hispania*, 38 (2), 1955). Esse trabalho divulgou a designação que passou a ser usada indiscriminadamente para a nova narrativa.

Flores não indagou a sua origem e ampliou enormemente a abrangência semântica do termo, dando-lhe um cunho vago, embora tenha o mérito de apontar, bem ou mal, a origem da literatura fantástica hispano-americana num contexto histórico.

Observa Flores que a novidade da nova literatura hispano-americana é a mistura de fantasia e realidade que nela se observa. Cada um desses elementos aparece e predomina

<sup>13</sup> Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela latino-americana*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

num período; por exemplo: realismo no período colonial, mas em especial no século XIX; o aspecto mágico desde as cartas de Colombo, nos cronistas, como Cabeza de Vaca, tendo penetrado pelo Modernismo (que corresponde ao nosso Simbolismo), como tendência predominante. Rodríguez Monegal aponta as incongruências desse trabalho que fala no realismo das épocas colonial e oitocentista, marcadas ideologicamente em sentido inverso — como se fosse o mesmo realismo; e o “mágico”, das crônicas da conquista, penetrando no Modernismo, que foi um movimento esteticista de inspiração francesa totalmente diverso do pretenso “mágico” do século XX. Ele situa o começo do “realismo mágico” em Jorge Luis Borges, com a *História universal da infâmia* (1935), e mostra a influência de Kafka nesse autor, bem como nos demais de mesma tendência, observação essa que é correta.

Apenas cerca de vinte anos depois da obra de Uslar Pietri surge, em 1967, um trabalho do crítico Luis Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, que faz a revelação do contexto em que teria sido cunhada a expressão primeiramente usada pelo autor venezuelano. Ela fora empregada por Franz Roh num livro que teve grande êxito no mundo hispânico, *Realismo mágico. Pós expressionismo*, publicado em tradução espanhola pela *Revista de Occidente*, em 1927. Roh, autor alemão, referia-se a um novo realismo (pós-expressionista), a uma nova arte, que visava à “restauração do objeto, sem renunciar entretanto aos privilégios do sujeito”, reagindo contra o mergulho subjetivo operado pelo Expressionismo. Essa estética, que posteriormente vai ter um desdobramento simplificador e indesejável (no nacionalismo do Terceiro Reich), nada tinha a ver com o novo romance hispano-americano que muito deveu à influência de Kafka (um dos maiores expressionistas).

O crítico italiano da mesma geração de Roh, Massimo Bontempelli, em *L'avventura novecentista* (1938), usa, do mesmo modo, a fórmula “realismo mágico” (que não se

sabe se herdou ou não de Roh) para designar uma arte italiana que pretendia superar o Futurismo (assim como Roh indicava, com o termo, uma superação do Expressionismo), mas também escapar do realismo novecentista (novecentismo é o termo empregado por Bontempelli para falar do nosso século XX). Bontempelli aproximava essa nova arte do Quattrocento italiano (século XV), advertindo nela um impulso metafísico, dizendo-a tradicionalista.

Uslar Pietri conhece Massimo Bontempelli em Paris e depois, na Itália, trava contato com essa estética e, mais tarde, com a obra de Roh difundida através da tradução espanhola. Provavelmente desse conjunto de influências surgiu o emprego da fórmula “realismo mágico”, que, na origem européia, nada tinha de semelhante (era até meio passadista) com a narrativa que surgia então na América hispânica.

O crítico Luis Leal, na obra citada, retoma o texto de Angel Flores, apontando divergências fundamentais de opinião com relação a ele. Mostra que o “realismo mágico” não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de misterioso (nos seres e nas coisas). Nota-se aí a influência de Roh e de Bontempelli. Leal não inclui Borges como participante dessa tendência, enquanto Flores não havia incluído Alejo Carpentier na sua lista.

O ponto de vista de Roh, de Bontempelli e de Luis Leal se baseava no ato de percepção do artista: ver ou perceber o mistério das coisas e dos seres (ponto de vista fenomenológico). Uslar Pietri afirma o homem como “mistério em meio a dados realistas”, e pretende que o escritor faça uma “adivinhação poética” da realidade ou uma “negação” da mesma; nesse caso, não só a percepção está em jogo, como a própria realidade é misteriosa, indefinida. Em todas essas fundamentações, o ato criador é que define o “realismo mági-

co”<sup>14</sup>. Nenhum dos autores citados enfrenta o problema do discurso literário em si.

Desse modo, fica sem uma base teórica sólida a nomenclatura proposta primeiramente pelo escritor Uslar Pietri, acrescido o fato de ser o termo *mágico* tirado de uma outra série que não a literária (antropologia: de magia), não tendo, portanto, uma tradição na crítica da literatura.

Carpentier, no prólogo de seu livro *El reino de este mundo* (1949), propõe chamar a esse mesmo novo realismo de “maravilhoso”. Luis Leal associa o “realismo mágico” com o “realismo maravilhoso”. Não se fala, porém, em fantástico, nesses escritores. Apenas Jorge Luis Borges substituirá o termo *mágico* por *fantástico* e fará, em diferentes textos, uma teoria própria do fantástico, situando-o no discurso literário (as idéias de Borges foram expostas na primeira parte do capítulo 2).

## O maravilhoso

O termo *maravilhoso* é derivado de *maravilha*, que vem do latim *mirabilia*, um nominativo neutro, plural de *mirabilis*. Refere-se a ato, pessoa ou coisa admirável, ou a prodígio (cf. CUNHA, Antônio Geraldo da, org. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982). Na teoria literária, porém, é um termo historicizado. Chamamos de *maravilhoso* a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos etc.). Pode-se falar num maravilhoso pagão (greco-romano ou celta, por exemplo), quando predominam os seres de uma mitologia pagã, ou num maravilhoso cristão, quando há interferência de seres miraculosos ligados à

<sup>14</sup> Cf. CHIAMPÌ, *O realismo maravilhoso*, p. 23. V. “Bibliografia comentada”.

mitologia cristã (anjos, demônios, santos etc.). As literaturas grega e latina e a literatura européia do Renascimento (Camões, por exemplo) estão repletas do maravilhoso pagão. Na literatura medieval predomina o maravilhoso cristão misturado ao celta, por exemplo. No final da Idade Média, Dante já usa, de uma maneira muito especial, o maravilhoso pagão greco-latino, misturado ao cristão.

Em *Unheimlich* (p. 310-1), já por nós aludido, Freud distingue o fantástico do maravilhoso. Mostra ele a liberdade de que dispõe o escritor imaginativo (*sic*) de escolher o seu mundo de representação, “de modo que esse possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em todos os casos”. Há porém graus de afastamento. Assim, deixemos Freud explicar:

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha (...).

O escritor criativo pode também escolher um cenário que, embora menos imaginário do que o dos contos de fada, ainda assim difere do mundo real por admitir seres espirituais superiores, tais como espíritos demoníacos ou fantasmas dos mortos. Na medida em que permanecem dentro do seu cenário de realidade poética, essas figuras perdem qualquer estranheza que possam possuir. As almas do inferno de Dante, ou as aparições sobrenaturais no *Hamlet*, *Macbeth* ou no *Júlio César* de Shakespeare, podem ser bastante obscuras e terríveis, mas não são mais estranhas realmente do que o mundo jovial dos deuses de Homero (...).

A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho na realidade, o tem na sua história.

A citação, um pouco longa, se justifica pela lucidez e sutileza com que Freud, nesse texto de 1919, trabalha o problema.

Em primeiro lugar, ele nos faz ver que o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll). Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional.

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos.

É diferente quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados. Por algum artifício (como já vimos no capítulo anterior) usado no discurso, geralmente recursos da enunciação, o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e da desrazão. Aqui estamos no universo do fantástico.

### **O maravilhoso surrealista**

André Breton, no seu Primeiro Manifesto (1924), institui o maravilhoso (*merveilleux*) como arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito. Breton quer chegar ao homem novo, à libertação total e a uma verdade, a um supra-real. Os meios de chegar ao maravilhoso como expres-

são artística seriam todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo que tem uma energia e que é tributário do desejo. Breton fala na influência de Freud, e a partir daí surge a necessidade de atingir uma escrita não-censurada, puro ditado do inconsciente, que ele chama de “automatismo psíquico”. Ele almeja conseguir um estado que concilie o sonho e a realidade, “uma espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”. O maravilhoso na arte seria a expressão dessa surrealidade.

No segundo manifesto (1930), Breton já crê na conciliação dos contrários: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente”.

### **O realismo maravilhoso latino-americano**

É famoso o prólogo de Alejo Carpentier ao seu próprio romance *El reino de este mundo*, em que ele lança a designação realismo maravilhoso para a mesma narrativa a partir da qual Uslar Pietri faz germinar o seu “realismo mágico”.

Carpentier (autor cubano, filho de europeus e que viveu a maior parte de sua vida na França) faz, no citado prólogo, uma comparação entre o maravilhoso do surrealismo europeu e do surrealismo *avant la lettre*, de Lautréamont (seu principal alvo de crítica), e a sua própria descoberta do maravilhoso americano.

A pretensão de suscitar o maravilhoso, unindo, por exemplo, objetos que nunca costumam encontrar-se, como na história do encontro de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação (Lautréamont); ou por meio de fórmulas como relógios amolecidos

(Salvador Dalí), ou manequins de costureira (De Chirico), ou vagos monumentos fálicos, é, para Carpentier, simplesmente pobreza de imaginação (ele se apóia em Unamuno, para fazer essa afirmação). Todo o maravilhoso europeu é reduzido a nada, nessa crítica que passa pela Idade Média e até pelo romance gótico inglês (ou romance negro, como ele o chama), atingindo a vanguarda. A má vontade do autor para com as idéias de Breton se deve à dissidência do escritor cubano Robert Denos (a quem Carpentier acompanhou) em relação ao grupo surrealista (cf. Rodríguez Monegal, *Borges: uma poética...*, p. 146).

A essência do maravilhoso americano será por ele encontrada numa visita que faz, em 1943, ao Haiti, às ruínas do reino de Henri Christophe (um mestre cozinheiro negro, haitiano, que se tornou o primeiro rei nativo de sua terra). Ali ele encontrou a redefinição de super-realidade, não na fantasia de um narrador, mas na própria realidade, ainda mergulhada em crenças míticas e religiões primitivas (vodu).

A condição para viver essa realidade era ter fé, segundo Carpentier, ou seja, estar aberto para aceitá-la. Diz o autor: “Pisava eu uma terra onde milhares de homens ansiosos de liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto de essa fé coletiva produzir um milagre no dia de sua execução” (op. cit., p. 12).

O autor associa o maravilhoso vivenciado no Haiti à América inteira, um continente novo cujas cosmogonias não se haviam estabelecido todas ainda. Situa o “real maravilhoso” nas vidas dos homens que fizeram a história do continente, desde “os buscadores da Fonte da Eterna Juventude até certos rebeldes da primeira hora, ou certos heróis modernos de nossas guerras de independência (...)” (op. cit., p. 13).

Como assinala a professora Irlemar Chiampi em *O realismo maravilhoso* (p. 32), Carpentier procura na essência mágica dos objetos e fenômenos “que singularizam a América no contexto ocidental”, caracterizar o ser do real americano (a sua ontologia).

Rodríguez Monegal assinala que a partir dessa espécie de manifesto que faz Carpentier, chamando a atenção dos escritores e do público para a realidade latino-americana, mostrando seus prodígios naturais, valorizando-a em relação à européia (que sempre fora o centro das atenções do mundo), o seu prólogo tornou-se mais famoso que o próprio romance, convertendo-se em “prólogo do novo romance latino-americano”, mas isso mostra que ele não procurou o maravilhoso na literatura e, sim, no real.

Vários autores são unânimes em mostrar a dívida de Carpentier para com o Surrealismo (que ele critica), especialmente em relação a Pierre Mabilie, a cujo livro, *Le miroir du merveilleux* (cf. Chiampi, op. cit., p. 35), ele muito deve.

Considero importante a proposta da professora Chiampi de situar parte da nova narrativa latino-americana nessa tendência de um realismo maravilhoso, dessa vez definido não a partir da maneira de perceber a realidade por parte do autor, e nem ainda pela qualidade “maravilhosa” da realidade americana, mas pela busca de constantes no próprio discurso ficcional.

O sintagma “realismo maravilhoso”, aparentemente paradoxal (porque *realismo* pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e *maravilhoso*, de inverossimilhança), define o tipo de narrativa que encontramos em García Márquez, em Juan Rulfo e em Carpentier, por exemplo. São narrativas que não excluem os *realia* (real, no baixolatim); entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico). Assim, em *Cem anos de solidão*, de García Márquez, o leitor lerá sobre Melquíades, o cigano: “Havia estado na morte, com efeito, porém havia regressado porque não pôde suportar-lhe a solidão”, e não estranhará, porque nesse mundo de ficção o espaço da vida e da morte são contíguos, sem causar nenhuma emoção, nem nos personagens, nem no leitor. Também em *Pedro Páramo*, de Rulfo, se lê sem sobressalto:

— Ouvi alguém falando. Uma voz de mulher. Pensei que fosse você.

— Voz de mulher? Pensou que fosse eu? Deve ser da que fala sozinha. A da sepultura grande. Dona Susanita. Está enterrada aqui do nosso lado. A umidade deve ter chegado e ela deve estar se remexendo em meio ao sono.

Finalmente, lembremos a lição de Jorge Luis Borges (expressada na primeira parte do capítulo 2), cuja definição de fantástico (no caso, no sentido amplo) melhor se aplica ao “realismo maravilhoso”, pois ele fala numa causalidade “mágica” que une os acontecimentos da narrativa, que denotaria “um vínculo inevitável entre coisas distantes”.

## O alegórico

Todorov (op. cit., p. 69) se apóia no livro de Argus Fletcher, *Allegory*, para definir alegoria como uma expressão “que diz uma coisa e significa outra diferente”. Cita uma outra definição (sem dizer a fonte) que ele mesmo acha mais restritiva: “A alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente”. Como exemplo dessa última, refere-se a provérbios, como: “Tanto vai o cântaro à fonte que um dia se quebra” — sobre o qual diz que ninguém pensa em um cântaro, nem em fonte, mas pensa-se diretamente no sentido alegórico que alerta para o fato de que é perigoso correr riscos em demasia. Com relação a esse exemplo de alegoria mínima, num texto proverbial, estamos de acordo.

Todorov continua mostrando que a fábula seria a produção que mais tipicamente abriga a alegoria, pois nela o sentido literal das palavras tende a se apagar por completo. Mostra também que os contos de fadas, às vezes, se aproximam das fábulas e que qualquer tipo de conto moderno pode ser uma alegoria. Em qualquer um, temos a explicitação do sentido da alegoria, através da “moral” do mesmo, expressa no final do texto.

Entretanto, em tempo, Todorov acrescenta que um leitor moderno (na minha opinião, qualquer leitor) tem a liberdade de ler o texto e não se preocupar com a chave do sentido oferecida pela moral sobreposta a ele. Onde o autor concordar que o texto da alegoria pode ser polissêmico, ou seja, pode admitir uma pluralidade de sentido (apesar de originalmente apresentar uma chave única). É o caso dos consagrados contos de Charles Perrault: *O gato de botas*, *A gata borralheira*, *Chapeuzinho vermelho*, *Pele de asno* e outros. Tomemos, para exame, *Pele de asno* (*Peau d'âne*, 1694).

Na primeira parte temos um rei poderoso (“O maior que houve sobre a terra/Amável na paz, terrível na guerra/só, enfim, comparável a si”) que, tendo morrido a rainha, decide casar-se com a própria filha. A princesa era a única pessoa no mundo que tinha mais atrativos que a esposa desaparecida, e, conforme uma promessa feita ao pé do leito da morta, ele só poderia casar-se com uma mulher que a superasse.

A princesa, horrorizada, decide seguir os conselhos de sua fada, que lhe recomenda que deve recusar, sem contrariar o rei, seu pai. Aconselha a moça a fazer pedidos aparentemente impossíveis que o afastem. Todos porém são atendidos pelo monarca (um vestido cor de tempo, um cor de lua e outro cor de sol e diamantes). Inclusive a pele do asno lhe é oferecida, o que provoca a morte do animal, que era fonte de recursos do rei.

Nesse primeiro segmento já temos alguns estratos de significação, não tão evidentes, mas que podem ser lidos nas entrelinhas do texto, a saber: a referência irônica ao rei Luís XIV, monarca francês da época que era apelidado de o Rei-Sol. A respeito do asno que evacuava moedas de ouro: “Tel et si net le forma la Nature/ Qu'il ne faisait jamais d'ordure,/ Mais bien beaux Écus au soleil/ Et Louis de toute manière (...)” (“Tal e tão limpo o fez a Natureza/ Que ele não fazia jamais imundice,/ Porém belas Moedas como sol/ E Luís [um tipo de moeda] de todo modo”).



A nossa tradução, ao pé da letra, visa manter o jogo de palavras, que é um significante importante do texto. O asno que “produzia”, por vias naturais (pelo ânus), moedas de ouro (“Écus au soleil” e “Louis”), que trazem o nome do rei Luís XIV, o Rei-Sol, era o sustentáculo do poder do rei da história. Temos nesse primeiro segmento elementos ligados ao monstruoso: o desejo incestuoso, a endogamia e o poder ilimitado, não obtidos pelo trabalho ou pela indústria (civilização), mas pela natureza.

No segundo segmento, sempre seguindo os conselhos da fada, a princesa, disfarçada com a pele do asno (que lhe fornece o apelido), consegue enganar o rei e fugir. Por baixo da terra, porém, segue-lhe uma caixa com os vestidos, os diamantes e rubis e um anel dado pela fada que garantirá a mágica (da caixa acompanhá-la para onde for, por baixo da terra).

Nesse segmento, a princesa passa por provas: ela deverá fazer experiências do “sujo”, pois ela mesma tinha aparência imunda: era obrigada a lavar panos de chão e a limpar o chiqueiro de porcos etc. Porém, aos domingos, ela se entrega ao ritual de prazer narcisista: abrir a caixa, vestir vestidos, pôr as jóias e se mirar ao espelho.

A sua purificação se completa no terceiro segmento, quando um príncipe a vê pelo buraco da fechadura, por ela se apaixonar e ficar doente de amor. Mesmo assim ainda algumas provas a aguardam. É através de um bolo feito pela mão de Peau d’Âne, em cuja massa ela deixa cair seu anel, que o príncipe vai chegar a ela e escolhê-la como sua noiva, pois ele decide casar-se com a moça cujo dedo coubesse no anel (sabendo que era Peau d’Âne a dona do anel).

No final temos, pois, que uma união exogâmica se cumpre através da mediação do trabalho e da indústria: um bolo feito pela moça, que é ingerido pela boca, e o anel (símbolo do amor genital), que é o ouro transformado pela fabricação (pela cultura). Outros níveis de significação podem ser

examinados nesse conto, cuja riqueza está longe de se esgotar na moral oferecida pelo autor do século XVII<sup>15</sup>.

Desse modo pode-se dizer que a opinião de Todorov só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica.

A ensaísta Brooke-Rose, em *A Rethoric of the unreal* (v. “Bibliografia comentada”), considera que Todorov simplifica consideravelmente a definição de alegoria em dois níveis, apenas, de leitura: o alegórico e o literal. Deve-se lembrar que a alegoria medieval, por exemplo, tinha, por definição, quatro níveis: o literal, o alegórico, o anagógico e o moral; já a alegoria moderna admite uma pluralidade de interpretações em diferentes níveis: existencial, político etc.

<sup>15</sup> Para maiores detalhes sobre o conto de Perrault, recomendo a leitura do excelente trabalho: DEMORIS, René. Du littéraire au littérale dans *Peau d’Âne*, de Perrault. *Revue des Sciences Humaines*, n. 166, 1977.

## 4

## Hispano-América e Brasil: o fantástico e o maravilhoso — conclusões

Tanto a América hispânica quanto o Brasil não foram ricos em literatura fantástica até o começo do nosso século. Ao contrário, o século XX, por volta dos anos 40, viu na América hispânica o florescimento da literatura fantástica, especialmente a partir da publicação da *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, em 1935. O Brasil, menos pródigo que os países de língua espanhola, teve entretanto um autor que, no século XIX, já usava elementos fantásticos em sua narrativa: Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Contemporaneamente, os autores que mais se destacam nesse gênero são J. J. Veiga e Murilo Rubião. Outros porém usam ou usaram elementos fantásticos em suas obras, como é o caso de Guimarães Rosa ou, mais modernamente, Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles, Flávio Moreira da Costa e outros. Mas é bastante clara a tendência da literatura brasileira para os diversos tipos de naturalismo: no século XIX, o Realismo-Naturalismo; nos anos 30 do nosso século, o regionalismo; nos anos 70, o romance-reportagem (cf. SÜSSEKIN, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984).

Na Hispano-América pode-se verificar claramente duas tendências na literatura fantástica (no sentido amplo):

- a) A que explora o espaço urbano, cujos representantes máximos são Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Estas obras têm como intertexto a literatura européia fantástica. Elas, porém, operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos da verossimilhança (como se viu nos capítulos 2 e 3).
- b) A que visa ao espaço rural (ou de pequenos povoados), especialmente Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier (cf. *Los pasos perdidos* e *El reino de este mundo*), e que apresenta uma problemática distinta. Do ponto de vista do material literário, têm como intertexto sobretudo os mitos e lendas locais (o vodu, as superstições etc.), e em muitas delas perpassa o material das crônicas da conquista da América. Isso acontece porque esses autores estão interessados num enfoque sistemático da linguagem e da ideologia do homem mestiço que caracteriza a América Latina. A partir desse desejo, essa literatura de fundação recria na ficção a imagem de regiões perdidas no pântano ou na floresta e, de certo modo, a partir delas procura reescrever criticamente a história da América em sua origem. É o caso de Macondo, cidade imaginária tratada em *A folhada*, de García Márquez. Essa literatura se enquadra no realismo maravilhoso de que falamos no capítulo 3.

No Brasil, alguns (poucos) autores se identificam com essa última tendência. Refiro-me a Mário de Andrade, com o seu *Macunaima*, e de certa forma a Guimarães Rosa (recomendo o excelente trabalho de Antonio Candido em *Tese e antítese*).

J. J. Veiga, cuja primeira obra data de 1959 (*Cavalinhos de Platiplanto*), situa seus personagens num espaço rural, mas que acaba por ser um espaço alegórico que quer falar sem-

pre da relação entre opressor e oprimido ou da possibilidade de viver a liberdade apenas no sonho (o menino fica sabendo que os cavalinhos são seus, mas que “levar não pode. Eles só existem em Platiplanto”). Seu fantástico, que começa leve, se adensa, avizinhandose do absurdo (cf. *A hora dos ruminantes*, *A sombra dos reis barbudos*, *A máquina extra-aviada*), e a par das reflexões de caráter existencial, parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos de ditadura e opressão (recomendo ao leitor CAMPEDELLI, Samira Youssef & AMÂNCIO, Moacir. *J. J. Veiga*. São Paulo, Abril Educação, 1982). *A hora dos ruminantes* focaliza principalmente a passividade com que uma população inteira se deixa tomar por uma invasão de seu território, sem ter forças para reagir. O caráter alegórico dessa literatura, longe de se esgotar em qualquer chave interpretativa, é aberto e se oferece ao leitor em múltiplas possibilidades interpretativas.

Murilo Rubião apresenta, em contos condensados, um universo que se poderia chamar de *maravilhoso*, dado o seu caráter poético, de afastamento total de tensões com o verossímil. É, entretanto, um universo ideologicamente oposto ao do conto de fada. Enquanto nesse a magia empresta poderes ilimitados aos personagens, em Rubião a magia se volta contra os mesmos, fazendo-os padecer na desilusão e na solidão. Nesse ponto, ele se constitui na paródia do maravilhoso “de fada” e alegoriza a alienação do homem num mundo automatizado, em que a individualidade não tem lugar.

O conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” pode servir de exemplo. O mágico, com o crescimento de sua popularidade, sente sua vida insuportável, pois não consegue mais controlar o seu poder: “Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso (...). Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo”. Esse mágico “enfas-

tiado de seu ofício” tenta soluções, como o suicídio (impedido pela própria mágica); penetra numa repartição pública e a burocracia mata sua capacidade miraculosa, sua capacidade poética. Ele se arrepende de não ter criado para si um mundo mágico — esse mundo impossível em nossa época, dominada pela burocracia. A mesma impotência atinge o coelhinho Teleco, que tem o dom de transformar-se em qualquer animal e acaba por morrer solitário ao tentar ser gente e amar.

O livro do professor Jorge Schwartz, *Murilo Rubião: a poética do uroboro* (v. “Bibliografia comentada”), estuda de maneira bastante abrangente a obra do autor mineiro a partir de suas epígrafes bíblicas, que são constantes na obra de Murilo e se tornam pontos narrativos, traços, elementos-chaves da narrativa. Do ponto de vista dos aspectos fantásticos, ele apresenta uma reflexão que não delimita o fantástico e o maravilhoso como gêneros, sujeitos a um desenvolvimento histórico, modificando-se com o tempo. Sua teoria se insere numa reflexão mais ampla sobre a linguagem. Através de uma argumentação sólida, o autor mostra o discurso fantástico identificado “com a função poética da linguagem, não apenas por pertencer ao universo da ficção, mas *pelo caráter autônomo de sua irrealidade*” (p. 65). Mas é a partir desse discurso fantástico que Jorge Schwartz desentranha na obra de Murilo uma metáfora que mascara os subtextos: o cristão (bíblico); o social que mostra alegoricamente o homem esmagado ao entrar para o sistema (cf. “A cidade” e “O ex-mágico”); e o existencial, ao questionar o “homem-e-sua-circunstância” (cf. “O edifício”, “O bloqueio”, “Os comensais” etc.), isto é, a condição absurda do estar-no-mundo, a incomunicabilidade e a solidão — temas caros ao existencialismo e que também têm raízes na obra de Kafka.

Como se depreende de tudo o que foi dito até aqui, os estudos do fantástico ainda deixam um amplo espaço à reflexão em nosso meio (como alhures). Essa reflexão, necessária,

deve surgir de um diálogo que procuramos encetar neste trabalho e que se deve tornar cada vez mais abrangente.

É a essa base coletiva de uma reflexão crítica que se aspira, pois é graças a ela que “O Espírito [como supunha Valéry] continuará escrevendo essa obra que é de todos e que é de ninguém: a Obra que cada escritura renova incessantemente” (Rodríguez Monegal, *Borges: uma poética...*, p. 75).

# 5

## Vocabulário crítico

*Enunciação*: é o ato individual de utilização da língua. O sujeito de enunciação é o falante, considerado, como o ego, local de produção de um enunciado (cf. DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1978). Na literatura, sumariamente, é *como se diz*. Na narrativa, a enunciação implica a figura do narrador, a organização do tempo etc.

*Enunciado*: é o significado de uma seqüência de frases ou de uma frase. Em resumo, é *o que se diz* num texto.

*Função poética*: segundo Roman Jakobson, em “Lingüística e poética”, a função poética é a dominante e determinante na arte verbal. Consideremos o esquema da comunicação composto de um emissor que envia uma mensagem a um receptor. Essa mensagem necessita de um código e de um canal para se completar, além de requerer um contexto (a que se referir). Cada um desses seis fatores da comunicação determina uma função diferente da linguagem. A função poética é definida como o enfoque da *mensagem* por ela própria. Ou seja, o trabalho artístico que a organiza e que visa dar melhor configuração à mensagem. Numa obra artística, a poética é a mais importante

de todas as funções (que são seis, ao todo: além da função poética, temos a referencial, centrada no contexto; a emotiva, centrada no emissor, o eu; a conativa, centrada no receptor, no tu; a metalingüística, centrada no código; a fática, centrada no canal. Numa propaganda, por exemplo, a função poética, ou seja, a configuração do discurso é usada apenas para tornar mais eficiente a comunicação, mas ela não é um fim em si (como na obra literária). Assim, quem fez o famoso anúncio do Gumex acertou na eficiência da comunicação, graças à função poética bem configurada, para a finalidade de venda do produto (função conativa ou apelativa):

Dura lex/sed lex  
No cabelo/só Gumex

**Gótico** (romance): também chamado pelos franceses de *roman noir* (romance negro), é a primeira forma de literatura "sobrenatural" na Inglaterra do século XVIII. *O castelo de Otrante* (1764), escrito pelo aristocrata Horace Walpole, é o iniciador do gênero. A ambientação gótica, o afastamento temporal da intriga satisfazem o desejo de evasão de parte dos leitores da época.

**Indeterminação**: a *estética da recepção* visa estabelecer a relação da obra literária com a sua *leitura*, efetuada por um leitor implícito. Hans Robert Jauss foi o primeiro teórico a expor, em 1967, as suas teses. Wolfgang Iser, um dos continuadores desse trabalho, afirma que todo texto literário apresenta vazios, ou seja, espaços abertos à interpretação do leitor que são, portanto, polissêmicos. Neles o leitor encontrará pontos de indeterminação que ele mesmo preencherá de acordo com o seu imaginário (cf. LOBO, Luiza. *Estética da recepção*. In: SAMUEL, Rogel et al. *Manual de teoria literária*. Rio de Janeiro, Vozes, 1984).

**Polissemia**: é a propriedade do signo lingüístico pela qual um só significante pode ser portador de mais de um signifi-

cado. Considerando-se o texto literário como um significante, ele será polissêmico se dele se puder depreender do mesmo modo mais de um significado.

**Real**: teoricamente, o real na literatura seria a coincidência entre o signo e o referente (um objeto da realidade extralingüística, tal como é percebido por um grupo humano). Mas como já vimos no capítulo 2 deste trabalho, essa relação não é direta. Segundo Roland Barthes, só se pode falar no "efeito do real" (L'effet du réel. *Communications*, Paris, Seuil, n. 11, 1968). Para ele, certos signos possuem referentes do ponto de vista concreto-real. Outros possuem apenas referência (a referência não é feita a um objeto real, mas a um objeto do pensamento). Daí ele distinguir verossímil real e verossímil estético ou discursivo. Assim, por exemplo, sereias, ninfas e dragões são realidades apenas discursivas.

**Significante**: do ponto de vista lingüístico, é a parte concreta do signo lingüístico, isto é, o seu aspecto fônico e/ou gráfico, visual, ambos portadores do significado (conceito). Do ponto de vista da literatura, denomina-se significante a parte concreta (também) e artisticamente trabalhada de um texto literário: a sonoridade das palavras, a organização do discurso, pausas, repetições etc. Também é um significante o aspecto gráfico do texto, quando esse é voluntariamente trabalhado, como na poesia concreta. No capítulo 3 examinamos *Pele de asno*, de Perrault, salientando aspectos importantes do significante: o jogo de palavras ("beaux Écus au soleil" e "Louis"), que aludem com ironia ao rei Luís XIV, o Rei-Sol, uma vez que são moedas "fabricadas" pelo asno.

A psicanálise mostra a supremacia do significante sobre o significado, já que esse é esquivo. Entre o paciente e o analista, apenas aquele estabelece a comunicação.

*Signo lingüístico*: para Ferdinand de Saussure, é a unidade mínima da frase, susceptível de ser reconhecido como idêntico num contexto diferente ou de ser substituído por uma unidade diferente num contexto idêntico. É composto de um significante (imagem acústica/forma gráfica) e um significado (o conceito) ligados entre si. A conceituação do termo apresenta variantes, segundo o Autor.

*Texto*: L. Hjelmslev designa, como texto, um enunciado qualquer falado ou escrito, longo ou curto. Segundo o *Dicionário de lingüística*, citado, "stop" é um texto tanto quanto o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

## 6

## Bibliografia comentada

**Antologias**

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. & OCAMPO, S. *Antología de la literatura fantástica*. 1. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1940. 328 p.

Surgiu de uma forma hedonística, diz o prólogo assinado por Bioy Casares. Numa noite de 1937 falavam os três amigos de literatura fantástica. Um dos três sugeriu que se juntassem os textos e fragmentos e fizessem um livro. Dito e feito. Fiéis a um amplo sentido de fantástico, os autores apresentam textos de Tsao Hsue-Kin, Leon Bloy, Petrónio, Rabelais até Lugones, Joyce, Kafka, passando por Poe, Lewis Carroll, Saki, Kipling e muitos outros.

BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario*. Ed., introd., prólogo e notas Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. 483 p.

Vale por um excelente ensaio sobre a obra de Borges. As notas guiam o leitor, esclarecem e fazem a associação entre os temas e os textos do autor argentino, além de explicar contextos que as originaram.

CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico* [Anthologie du fantastique]. Trad. Ricardo Zelarayan. Buenos Aires, Sudamericana, 1967. 769 p.

Apresenta sessenta contos fantásticos de terror reunidos e apresentados, no prólogo, por Caillois e divididos em domínios: domínio francês, flamengo, italiano, vietnamita etc. Na teoria exposta no prólogo, o Autor separa fantástico e maravilhoso, mostrando sua oposição. O maravilhoso, para ele, é um universo mágico, do faz-de-conta, habitado por seres como fadas, dragões etc. O fantástico, por seu lado, “põe de manifesto um escândalo, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real” (p. 8).

CASTEX, Pierre. *Anthologie du conte fantastique*. Paris, José Corti, 1972. 348 p.

Castex reúne textos e fragmentos predominando os séculos XVIII e XIX. Poucos são os autores do século XX, como Henri de Regnier e Guillaume Apollinaire. No prólogo, o Autor atribui à revolução romântica a eclosão do fantástico.

PAES, José Paulo. *Os buracos da máscara*; antologia de contos fantásticos. São Paulo, Brasiliense, 1985. 174 p.

É uma pequena, porém útil antologia brasileira do conto fantástico. São doze contos da literatura universal e dois brasileiros (Murilo Rubião e J. J. Veiga) antologizados, e nenhum hispano-americano! Paes fala de antecedentes medievais, mas situa o nascimento da “moderna ficção fantástica” com Jacques Cazotte, em *Le Diable amoureux*. Diz que essa ficção propõe “uma síntese, ou melhor, um liame entre os dois domínios — o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional” (p. 8).

### Textos teóricos

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*; la poétique de l'incertain. Paris, Larousse, 1974. 256 p.

Baseando-se na relação usada por Sartre em *L'imaginaire*, entre o tético e o não-tético (*tético*: o que é relativo a

uma tese), Bessièrre mostra que a narrativa fantástica resulta exatamente do jogo do tético e do não-tético, enquanto o relato maravilhoso é não-tético. Trata-se de uma obra complexa e bastante completa, que inclui um verdadeiro debate das diferentes noções sobre o fantástico; um estudo sobre sua gênese e sua renovação, passando pelo fantástico francês, alemão, inglês (romance “negro”), norte-americano, hispano-americano, além de ser uma reflexão sobre a escrita fantástica e sua relação com o mundo social, o universo mental etc.

BROOKE-ROSE, Christine. *A Rethoric of the unreal*; Studies in Narrative & Structure Especially on the Fantastic. New York, Cambridge University Press, 1983. 446 p.

Criticando, mas acatando e ampliando parte considerável da teoria formulada por Todorov, a Autora aborda primeiramente a “retórica”, que, para ela, na atualidade, assumiu a significação de método crítico. Daí fazer, num capítulo, o balanço da teoria e da crítica literária, dos gêneros teóricos e históricos, a partir do que se detém no fantástico. Examina o fantástico “puro” (*sic*), analisando *A outra volta do parafuso*, romance de Henry James; o maravilhoso, incluindo nesse capítulo não apenas o conto de fadas, como também a ficção científica; o real como irreal no *Nouveau roman*, de Allain Robe Grillet. Estuda, ainda, alguns autores da ficção pós-moderna.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*; forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo, Perspectiva, 1980. 180 p.

A obra examina criticamente os conceitos de mágico, fantástico, maravilhoso e propõe a fórmula: realismo maravilhoso para um tipo de literatura latino-americana. Separa, nessa fórmula sugerida por Carpentier, um conceito cultural sobre a América, não aceitando a noção de maravilha emanada do real americano.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique; essai sur l'organisation surnaturelle*. Belgique, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980. 215 p.

Finné parte dos postulados de que a literatura fantástica explora o fantástico com finalidade lúdica apenas e de que esse manifesta, na vida cotidiana, "uma impossibilidade em relação à experiência humana em geral". Ele crê que a origem do fantástico se situa no folclore, mas aponta um fantástico canônico, um fantástico sem realismo e um neofantástico.

RABKIN, Eric. *The Fantastic in Literature*. New Jersey, Princeton University Press, 1977. 234 p.

Rabkin parte da obra de Jorge Luis Borges e de Lewis Carroll para chegar à sua definição de fantástico. Para ele, o fantástico se situa "inteiro dentro do mundo da linguagem". Opera uma espécie de desrealização das leis básicas do cotidiano, ao transportá-lo para o universo da ficção.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Realismo mágico *versus* literatura fantástica; un diálogo de sordos. In: XVI CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan, Michigan State University, 1975.

Artigo resultante de conferência polêmica em que Rodríguez Monegal mostra a necessidade de um diálogo crítico latino-americano, para que não se incorra mais em repetições de equívocos e erros, como foi o caso da implantação, na crítica, da designação "realismo mágico" para a narrativa hispano-americana renovadora, que surge a partir dos anos 40.

\_\_\_\_\_. Para uma nova poética da narrativa. In: —. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 125-81.

Trata-se da tradução da conferência proferida no XVI Congresso do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, contendo a teoria de Borges sobre a literatura fantástica; falta, porém, uma parte relativa à crítica formulada ao trabalho de Angel Flores.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo, Ática. 1981. 113 p. (Col. Ensaios, 74.)

É a primeira análise mais completa da obra do escritor mineiro fantástico (ou maravilhoso?). Baseando-se em "L'effet du réel", de Barthes, e em "On Reality and Unreality in Language", de Paolo Valesio (a partir, portanto, de uma teoria da linguagem), o Autor mostra que o "mecanismo integrador do irreal ao repertório do cotidiano está muito próximo do modo de existência do signo lingüístico" (p. 58). Para ele, tanto o irreal quanto o real sobrevivem na linguagem, e apenas o "sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa" (p. 59).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975. 188 p.

Todorov oferece um modelo teórico para o fantástico e uma definição básica do gênero, baseada na hesitação que esse tipo de narrativa provoca no leitor, diferenciando-se assim do maravilhoso, cujo universo de ficção é aceito pelo leitor sem dúvidas. Apresenta a divisão: o estranho, o fantástico puro, o fantástico maravilhoso e o maravilhoso puro. Mostra que uma leitura alegórica ou poética "destroem" o efeito fantástico.