

O fantástico

A definição do fantástico

O termo “fantástico” vem originalmente do radical grego *phaós* que significa brilhar ou aparecer (cf. *Odisséia*, XIV, 502). Do radical *pha-* é derivada a forma *phaíno* — que significa mostrar, trazer à luz, aparecer, tornar visível ou mostrar-se — e outras formas como *phásis* “aparência”; *phásma* “aparição”, “fantasma”, “signo premonitório”; *phasmatiáo* “ter alucinações”. As formas que utilizam *phan-* são em geral posteriores e incluem *phané* ou *phanós*, “tocha”. Já a forma *phant-* reúne *phántos* “visível”; *phantáksomai* “tornar visível”, “aparecer” ou às vezes “imaginar”; *phantákso* “tornar visível”, “representar” (tardio); *phántasma* “aparição”, “imagem” e “fantasma”; *phantasmós* “aparição”, “imagem mental”; *phántasis* “aparição”, “signo”, e *phantasia* “aparência”, “imagem” (sobretudo distinto de *áisthesis* “percepção”), “imaginação”.

A palavra grega *phantastikós* vem, portanto, dessa raiz e está relacionada a todos esses termos, significando “que recebe imagens” e, em Platão e Aristóteles, relaciona-se a algo capaz de formar imagens ou representações; à imaginação como um todo.

O termo latino usado como correspondente à *phantasia* era *imaginor* “imaginar”, “representar na imaginação” ou *imaginatio* “imaginação”, “imagem”, “representação”, “visão”. Este termo possui o mesmo radical de palavras como *imago* “imagem” e *imitor* “imitar”. Posteriormente, consagrou-se a forma latina *phantasia*, *-ae*, que entrou na linguagem popular através da expressão proverbial *phantasia, non homo*, “não é um homem, é uma fantasia” (usada pela primeira vez por Petrônio). Essa forma ganhou força na época imperial e, remetendo ao grego *phantasia*, acabou persistindo nas línguas românicas. A evolução do vocábulo em palavras como *phantasiare*, *phantasticus* e *fantasia*, acabou resultando na designação “fantástico”.

O termo pode ser definido como a faculdade de criar imagens ou representações mentais, ou de combiná-las em determinada seqüência⁴². Durante grande parte da época moderna, essa faculdade imaginativa ficou sendo considerada uma atividade menor, sujeita e subordinada à razão, concepção que em parte se manteve até os dias de hoje. Diversos filósofos e autores retomaram o termo na época do romantismo, por vezes diferenciando a fantasia (ou faculdade de fantasiar) e a imaginação. Para eles, a imaginação seria um mecanismo superior de investigação e conhecimento da realidade, uma espécie de reprodução do mundo. Já a fantasia seria algo como um devaneio ou uma criação ilusória, uma atividade mental no limite entre o sonho e a magia, o que representaria um uso caracteristicamente baixo da imaginação.

Embora a definição normal do termo ainda se aplique, o estudo sobre o fantástico realizado nesse trabalho tenderá a afastá-lo das concepções moderna e romântica que consideravam-no simplesmente um delírio inconsciente. Tentarei, dessa forma, retornar às concepções clássicas do termo, que ressaltavam a importância do imaginário em sua totalidade, entendendo a imaginação na sua relação com o real, seja de aproximação ou de afastamento. Além disso, analisarei, em maior profundidade, o uso do fantástico na literatura, considerando os diversos contornos e complexidades assumidas pelo conceito na composição ficcional.

O fantástico na literatura

No campo da literatura, o termo normalmente é usado para designar a estrutura de um conjunto contos populares que já existiam no século XVIII, principalmente no romantismo alemão — por exemplo, em escritores como Hoffmann e Eichendorff⁴³ —, mas que vieram a ganhar força no século XIX com o escritor norte-americano Edgar Allan Poe.

Poe entendia a variedade dos discursos, o que remete à idéia de gêneros, como a construção de um efeito harmônico e completo construído pelo autor na

⁴² Cf. MOISÉS, 1978.

⁴³ Vide CALVINO, 2004.

obra com a intenção de despertá-lo no leitor.⁴⁴ Ele chega a admitir outras possibilidades de construção ficcional, mas acha que a sua própria seria a mais acertada, por conter o “*vastamente importante elemento artístico: a totalidade ou unidade de efeito.*”⁴⁵

Definido o efeito, Poe então constrói um modelo de construção estrutural, uma filosofia da composição, para que se alcance o efeito intentado:

A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão, uma *familiaridade* (o verdadeiramente apaixonado me compreenderá) que são inteiramente antagônicas daquela Beleza que, asseguro, é a excitação ou a elevação agradável da alma. De modo algum se segue, de qualquer coisa aqui dita, que a paixão, e mesmo a verdade, não possam ser introduzidas, proveitosamente introduzidas, até, num poema, porque elas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as discordâncias em música, pelo contraste; mas o verdadeiro artista sempre se esforçará, em primeiro lugar, para harmonizá-las na submissão conveniente ao alvo predominante e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema.⁴⁶ (grifo do autor)

O fantástico seria, então, segundo a conclusão de Poe, um efeito final de ruptura com a realidade, refletido em uma inquietação por parte do leitor na medida em que sai do cotidiano, inquietação essa que ocasiona uma experiência de medo. Algo mais ou menos nos termos de Roger Caillois:

Tant le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux.⁴⁷

Por muito tempo, a leitura estética de Poe foi considerada e usada por alguns autores e críticos como modelo de construção do fantástico e como sua

⁴⁴ O que não combinaria, na leitura de Veloso, com a idéia aristotélica de gêneros, embora Poe não chegue a usar esse termo. Segundo Veloso: “*a constituição de um gênero dá-se no interior de uma contrariedade. Como aparece no livro Iota da Metafísica, são os extremos de uma contrariedade a delimitar um gênero, o qual deve, assim, ser concebido como um segmento fechado.*” VELOSO, 2004, pg. 80. Sobre o prazer estético, ou efeito, em Aristóteles, diz Veloso: “*o prazer é algo que sobrevém a uma atividade (...).*” VELOSO, 2004, pg. 68. Contrastando as duas leituras, jamais, portanto, em uma leitura aristotélica, um efeito poderia definir uma atividade ou mesmo um gênero.

⁴⁵ POE, 2001, pg. 913.

⁴⁶ Idem, pg. 914.

⁴⁷ CAILLOIS, 1976, pg. 174.

definição enquanto gênero e projeto literário⁴⁸. Conquanto brilhante, essa leitura é problemática por ser extremamente subjetiva, por desconsiderar o papel do leitor também como construtor da obra⁴⁹ e por ser, enfim, uma leitura poética e não teórica do fantástico.

A abertura para novas leituras do conceito de gêneros na literatura e para uma nova compreensão do fantástico, veio a se dar com o livro “Anatomy of Criticism” do teórico canadense Northrop Frye, no final da década de cinquenta.

A volta aos gêneros

A definição dos vários gêneros literários apresentada por alguns grandes teóricos da literatura ajuda a esclarecer, como veremos adiante, a formulação do fantástico como gênero literário.

Tzvetan Todorov, um dos principais teóricos do assunto, destaca que a obra de Northrop Frye é uma das mais importantes tentativas de retorno à idéia de gênero literário após o quase abandono deste conceito por parte de vários teóricos. Segundo Todorov:

Frye ocupa hoje um lugar predominante entre os críticos anglo-saxões e sua obra é, sem dúvida alguma, uma das mais notáveis na história da crítica desde a última guerra. *Anatomy of criticism* é ao mesmo tempo uma teoria da literatura (e

⁴⁸ Por exemplo, na análise do escritor H. P. Lovecraft: “*Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear; but it remains a fact that such narratives often possess, in isolated sections, atmospheric touches which fulfill every condition of true supernatural horror-literature. Therefore we must judge a weird tale not by the author's intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. If the proper sensations are excited, such a 'high spot' must be admitted on its own merits as weird literature, no matter how prosaically it is later dragged down. The one test of the really weird is simply this -- whether of [sic.] not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe's utmost rim. And of course, the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere the better it is as a work of art in the given medium.*” In: <http://gaslight.mtroyal.ca/superhor.htm>

⁴⁹ Sobre isso, diz Stella Caymmi: “*A partir da Estética da Recepção, é possível uma compreensão histórica da literatura, baseada na experiência estética do leitor. O leitor realiza a atualização (...) da obra a partir das suas molduras. (...) Esse leitor, bem entendido, não é o leitor comum; é a comunidade de leitores que compartilha o mesmo horizonte de expectativas circunscrito em uma época específica de uma determinada sociedade.*” CAYMMI, 2008, pg. 27.

portanto dos gêneros) e uma teoria da crítica. Mais exatamente, este livro se compõe de dois tipos de textos, uns de ordem teórica (...), os outros, mais descritivos; é aí precisamente que se encontra descrito o sistema dos gêneros característico de Frye. Mas para ser compreendido, o sistema não deve ser isolado do conjunto (...).⁵⁰

O sistema crítico de Northrop Frye parte de alguns postulados, daí construindo alguns modelos que são parte teóricos (ou seja, abstraídos da realidade) e parte históricos (ou seja, baseados na história da literatura até aquela época), chegando depois, com base nos modelos, a algumas conclusões de ordem teórica e histórica.

Os postulados em geral dizem respeito à possibilidade de uma ciência da literatura. Segundo ele, a crítica para ser considerada uma ciência teria que encontrar seu próprio campo de atuação:

Criticism, rather, is to art what history is to action and philosophy to wisdom: a verbal imitation of a human productive power which in itself does not speak. And just as there is nothing which the philosopher cannot consider philosophically, and nothing which the historian cannot consider historically, so the critic should be able to constrict and dwell in a conceptual universe of his own.⁵¹

Sobre este universo:

As literature is not itself an organized structure of knowledge, the critic has to turn to the conceptual framework of the historian for events, and to that of the philosopher for ideas.⁵²

Uma crítica literária de bases científicas estaria, portanto, entre a filosofia e a história, em diálogo com essas duas ciências e utilizando conceitos de ambas para suas próprias construções. Depois, Frye destaca que:

A theory of criticism whose principles apply to the whole of literature and account for every valid type of critical procedure is what I think Aristotle meant by poetics. Aristotle seems to me to approach poetry as a biologist would approach a system of organisms, picking out its genera and species, formulating the broad laws of literary experience, and in short writing as though he believed

⁵⁰ TODOROV, 2004, pg. 13.

⁵¹ FRYE, 2000, pg. 12.

⁵² Idem.

that there is a totally intelligible structure of knowledge attainable about poetry which is not poetry itself, or the experience of it, but poetics.⁵³

Tentando repetir essa experiência, Frye descreve seus postulados:

1. Coerência. A literatura seria um corpo de conhecimento completamente inteligível, como uma ciência. Para ele, qualquer ciência única necessita dessa regra da coerência e uma ciência só está realmente madura quando reconhecer seu objeto como totalmente coerente. Caso contrário, a ciência está incluída em algum assunto maior.
2. Ordem. Existe uma qualidade literária na ordenação das palavras que diferencia a literatura dos demais discursos. Assim como existe uma ordem por trás da natureza, afirma ele, que permite o seu conhecimento, há uma certa consistência que diferencia a literatura de qualquer texto escrito.
3. Diálogo. Embora a crítica literária possua sua própria independência, ela está em diálogo com outras ciências vizinhas. Ele explica: *“The critic may want to know something of the social sciences, but there can be no such thing as, for instance, a sociological ‘approach’ to literature.”*⁵⁴

Então ele parte para uma análise dos julgamentos de valor dentro da literatura e considera que eles nunca podem fundamentar os estudos literários: *“Value-judgements are founded on the study of literature; the study of literature can never be founded on value-judgements.”*⁵⁵

Finalmente, na sua tentativa de conclusão, ele afirma que:

Literature, like mathematics, is a language, and a language in itself represents no truth, though it may provide the means for expressing any number of them. But poets and critics alike have always believed in some kind of imaginative truth,

⁵³ Idem, pg. 14.

⁵⁴ Idem, pg. 19.

⁵⁵ Idem, pg. 20.

and perhaps the justification for the belief is in the containment by the language of what it can express. The mathematical and the verbal universes are doubtless different ways of conceiving the same universe. The objective world affords a provisional means of unifying experience, and it is natural to infer a higher unity, a sort of beatification of common sense. But it is not easy to find any language capable of expressing the unity of this higher intellectual universe. Metaphysics, theology, history, law, have all been used, but all are verbal constructs, and the further we take them, the more clearly their metaphorical and mythical outlines show through. Whenever we construct a system of thought to unite earth with heaven, the story of the Tower of Babel recurs: we discover that after all we can't quite make it, and that what we have in the meantime is a plurality of languages.⁵⁶

Já sobre seus modelos, Frye os monta em quatro ensaios que contêm estruturas capazes de classificar um texto literário. Os ensaios servem para mapear o quadro de possibilidades dentro da literatura.

O primeiro ensaio, a Teoria dos Modos, elabora uma compreensão de modos literários dividida em dois tipos: modos ficcionais e modos temáticos. Os modos ficcionais incluiriam as narrativas, que se dividem nas trágicas, quando uma história termina com o isolamento do herói da sociedade, e nas cômicas, quando ocorre a incorporação do herói em uma sociedade ou um final feliz. Dentro de cada uma dessas, há, então, cinco categorias do herói, que vão desde a superioridade aos homens normais e ao seu ambiente (o que constituiria o modo do mito) até a inferioridade em relação a nós e à situação proposta (o que seria o modo irônico). Os modos temáticos seriam os não narrativos, e incluiriam a poesia lírica, o ensaio, a sátira etc.

O segundo ensaio, a Teoria dos Símbolos, divide as metáforas e símbolos em cinco fases principais: a fase anagógica, em que há identidade total e o símbolo se torna sentido universal; a fase arquetípica, em que o símbolo se torna arquétipo e o individual se torna representação de uma classe; a fase formal, em que o símbolo passa a corresponder a uma imagem de mesma proporção; a fase descritiva, em que o símbolo é semelhante a algo ou é um símile; e a fase literal, em que há justaposição, sendo o símbolo um sinal (ou *motif*) de algo. Para Frye, essas fases estariam baseadas em dois movimentos contrários que ocorrem simultaneamente em toda leitura: um movimento centrífugo, que busca um sentido único para o texto, e um movimento centrípeto, que busca a diferença e

⁵⁶ Idem, pg. 354.

considera a literatura como uma estrutura de *motifs*. As fases seriam análogas às cinco categorias do herói, estando a fase anagógica (de identidade total e sentido universal) em paralelo com o modo do mito e a fase literal em relação direta com o modo irônico.

O terceiro ensaio, a Teoria dos Mitos, especifica na literatura duas formas ideais e unitárias em que não há movimento: a forma apocalíptica e a forma demoníaca. A primeira se relaciona com imagens paradisíacas e unitárias construídas pelo imaginário do homem. A segunda forma seria a realidade oposta ao desejo humano, com imagens infernais trazidas de um mundo pré-humano, do desejo insaciável, dos pesadelos ou do trabalho inútil. Entre essas duas instâncias não haveria meio termo ou processo, pois já mostram o fim das coisas, seja na unidade ou na dispersão. Já nas outras cinco formas classificadas em analogia com as categorias do herói, haveria o movimento e a mudança na narrativa, podendo, segundo a classificação do primeiro ensaio, ser trágica, quando realista e se aproximando da forma demoníaca, ou cômica, quando romântica ou se aproximando da forma paradisíaca. Essas cinco formas, chamadas de mitos (ou *mythos*), seriam a tragédia, mais próxima do demoníaco; a ironia e a sátira; a comédia; e o romance, este mais próximo do paradisíaco. Todos eles funcionariam circularmente, como as estações do ano.⁵⁷

Por fim, o quarto ensaio, a Teoria dos Gêneros, divide a literatura em quatro tipos principais, dentro de uma escolha entre uma escrita pessoal ou intelectual, e introvertida ou extrovertida. Os gêneros pessoais, que seriam sociais, são o Romance, introvertido, e a *Novel*, extrovertida. Já os intelectuais, ou filosóficos, seriam a Autobiografia, introvertida, e a Sátira Menipéia, extrovertida, sendo que a Sátira Menipéia de nossos dias é a chamada Anatomia. Esses quatro gêneros também podem, para Frye, se mesclar uns com os outros.

⁵⁷ Inclusive, Frye monta todo este modelo dos tipos de mito desempenhando, em termos de visão, uma relação direta com as estações do ano. O romance seria algo próximo do verão, carregando a visão do conflito como uma série de aventuras maravilhosas. A comédia estaria próxima à primavera, contendo a visão do retorno e do reconhecimento. A ironia e sátira seriam algo como o inverno, com a visão da anarquia e ausência do heroísmo. Por fim, a tragédia se aproximaria do outono, nela estando presente a visão da morte e da catástrofe. Todas essas visões funcionariam circularmente em um movimento que vai desde o desejo da visão romântica passando à vontade cômica, depois ao tédio irônico e ao desespero trágico, que, enfim, retornaria ao desejo romântico.

Embora só o último ensaio use a designação de gêneros, como todos os ensaios são construídos em relação a uma dupla principal de contrários (o modo do mito e o irônico no primeiro, a fase anagógica e a literal no segundo, o romance e a tragédia no terceiro e o romance e a anatomia no quarto), eles claramente podem ser entendidos como estudos genéricos, seguindo as idéias de Christine Brooke-Rose:

I am never happy with a definition of a genre, however 'theoretical', which appears to exclude all notion of contamination or, to use a less pejorative word, flexibility.⁵⁸

E seguindo os critérios de Cláudio Veloso:

o fim da divisão em Aristóteles, como já em Platão, não é classificatório, e sim definitório. E toda boa definição é causal (...). A noção de gênero pode até ser classificatória, mas não taxionômica.

(...)

As noções de gênero e espécie são relativas.⁵⁹

Depois, explicando melhor:

a oposição poderia ser sim binária, mas não dicotômica. Todo gênero é definido por uma dupla de contrários, os quais definem um intervalo de possíveis gradações intermediárias (...).⁶⁰

E, citando Aristóteles:

É necessário que todos os contrários estejam ou no mesmo gênero ou em gêneros contrários ou que sejam eles próprios gêneros. Branco e preto estão no mesmo gênero, já que cor é o gênero deles, enquanto justiça e injustiça estão em gêneros contrários, já que da primeira é gênero a virtude e da segunda, o vício. Bom e ruim (...) não estão em um gênero, mas eles próprios se acham ser gêneros de certos entes (...).⁶¹

⁵⁸ BROOKE-ROSE, 1983, pg. 71.

⁵⁹ VELOSO, 2004, pgs. 82-83.

⁶⁰ Idem, pg. 96.

⁶¹ Idem, pg. 97.

Aristóteles define gênero como aquilo que abarca diferenças⁶² e depois reforça essa definição na idéia de que as diferenças máximas se encontram entre uma dupla de contrários⁶³. Um gênero, portanto, seria algo que abarca dois contrários e todos os seus elementos, escalas ou espécies intermediárias, de maneira a permitir a compreensão e organização de todas as diferentes qualidades de natureza semelhante dentro de uma só ordem de contrariedade.

Essa concepção genérica provavelmente não estaria muito distante das idéias do próprio Frye, já que seu modelo é aberto à compreensão e sua nomenclatura é bastante abrangente. Todos os seus ensaios se constroem a partir de uma dupla principal de contrários, trazendo a possibilidade de espécies intermediárias e combinações não tão definidas. Seu mapeamento da literatura, por ser bem dinâmico, acaba chegando a resultados bem interessantes na medida em que concebe a construção literária como uma estrutura de criações possíveis definida entre dois casos-limite, ou uma dupla de contrários, seguindo essa noção aristotélica de gênero.

Por reintroduzir o conceito de gênero, a importância de Frye é enorme dentro dos estudos literários e do fantástico. Elas permitiram um retorno a esta noção de gênero, o que quer dizer, à noção de análise da escrita como um esquema de possibilidades da organização de um texto ou de uma narrativa, e foi isto que deu a abertura para os estudos posteriores do fantástico de Tzvetan Todorov.

Houve também muitos argumentos contrários ao modelo crítico proposto por Frye (vide, por exemplo, TODOROV, 2004, pgs. 15-24; BROOKE-ROSE, 1983, pgs. 55-61 e RICOEUR, 2000, pgs. 345-347) trazendo muitas questões que não têm sentido discutir nesta dissertação. Aqui, o modelo de Frye não será usado porque tende a tirar de contexto uma obra literária, igualando e planificando textos que foram escritos em períodos e situações diferentes⁶⁴ e é justamente isso que se está tentando evitar na releitura da obra de Veiga como autor fantástico, ou seja, evitar uma leitura que ignore a época em que ele estava escrevendo, caindo na

⁶² ARISTÓTELES, 2005, pg. 259.

⁶³ Idem, pgs. 451-452.

⁶⁴ Embora o próprio Frye, em suas análises críticas, não caia nessa armadilha, fazendo leituras de enorme discernimento e senso histórico.

pura abstração filosófica. O objetivo aqui é justamente tentar combinar o concreto e o abstrato, a história e a filosofia.

Dessa maneira, para este trabalho, fica a intuição original de Frye de localizar a crítica literária em um meio termo da história e da filosofia, trazendo conceitos de ambas, mas sem estar submetida a nenhuma delas. Também fica a idéia de construir um modelo teórico aberto, com a possibilidade de novas criações e escalas intermediárias.

Um gênero fantástico?

A partir do retorno de Frye aos gêneros literários, Tzvetan Todorov vai propor uma leitura do fantástico nesse sentido. Em seu livro “Introdução à Literatura Fantástica”, Todorov define o fantástico como uma hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural aos eventos da narrativa:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (...)

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho [com a explicação natural] ou o maravilhoso [com a explicação sobrenatural]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.⁶⁵

Todorov explica que essa incerteza ocorre tanto na visão das personagens, quanto do leitor, havendo, pois, uma “*integração do leitor no mundo das personagens*”⁶⁶. Entretanto, a principal dúvida deve partir do leitor, que, em sua hesitação, deve se identificar com as personagens.

Ele admite que, para tal ocorrer, é necessário que o leitor considere o mundo do texto como o seu próprio mundo, é necessária uma “suspensão da descrença”, que pode ser desfeita a qualquer momento em uma interpretação posterior do texto ou na simples não identificação com as personagens:

⁶⁵ Obra citada, pgs. 30-31.

⁶⁶ Idem, pg. 37.

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’.⁶⁷

Por só aparecer como uma hesitação, Todorov chega a declarar que o fantástico não chega a constituir propriamente um gênero, mas apenas algo que surge “*no limite de dois gêneros*”⁶⁸ que seriam o estranho e o maravilhoso.

O estranho seria o “*sobrenatural explicado*”⁶⁹, algo semelhante à nossa idéia de passado, quando os eventos reduzem-se a fatos conhecidos e ordenados. Já o maravilhoso seria o “*sobrenatural aceito*”⁷⁰, semelhante ao futuro, um fenômeno desconhecido ou jamais visto. E o fantástico seria algo como o presente, o puro limite entre passado e futuro, e, para Todorov, “*a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente.*”⁷¹

Dessa forma, o fantástico seria por natureza “*um gênero sempre evanescente*”⁷² pois a hesitação sempre pode ser desfeita com uma explicação racional (o que resultaria no que ele chama de fantástico-estranho) ou com uma aceitação do sobrenatural (que ocasionaria no fantástico-maravilhoso). O fantástico puro, caracterizado pela ambigüidade e indecisão, só ocorreria quando esta sensação se mantivesse mesmo após fechar o livro e após a interpretação:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal que existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante.⁷³

⁶⁷ Idem, pg. 38.

⁶⁸ Idem, pg. 48. A noção de gênero aqui apresentada obviamente não combina com a apresentada na parte anterior. Mais sobre isso será discutido na próxima parte, com as idéias de Christine Brooke-Rose sobre o assunto.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem, pg. 49.

⁷² Idem, pg. 48.

⁷³ Idem, pgs. 47-48.

Essa seria, resumidamente, a teoria geral do fantástico de Todorov, que, no entanto, como ele próprio declara, serviria somente para explicar a literatura fantástica do século XIX, onde havia uma exigência restritiva do real e uma noção representacional da linguagem:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam.⁷⁴

Contemporaneamente, para Todorov, através dessa autonomia da linguagem, o fantástico tomaria outras feições, como a psicanalítica, quando um relato ou discurso dos tabus que não poderiam ser ditos abertamente na época, ou a da literatura de Kafka. Segundo Todorov:

Em que se transformou a narrativa do sobrenatural no século XX? Tomemos o texto mais célebre sem dúvida que se deixa incluir nesta categoria: ‘A Metamorfose’ de Kafka. O acontecimento sobrenatural é trazido aqui em toda a primeira frase do texto: ‘Uma manhã, ao sair de um sonho agitado, Gregório Samsa acordou transformado em seu leito num verdadeiro inseto’ (...). Há, na seqüência do texto, algumas breves indicações de uma possível hesitação. Gregório acredita de início que está sonhando; mas rapidamente se convence do contrário. Entretanto, não renuncia logo à procura de uma explicação racional: dizem-nos que ‘Gregório estava curioso de ver se dissipar pouco a pouco sua presente alucinação. Quanto à mudança de voz, era, segundo sua íntima convicção, o prelúdio de algum resfriado, a doença profissional dos viajantes’ (...).

Mas estas sucintas indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito, exatamente como em ‘O Nariz’ de Gogol (‘nunca nos espantaremos o suficiente com esta falta de espanto’, dizia Camus a propósito de Kafka).⁷⁵

Christine Brooke-Rose parte exatamente dessas brechas deixadas pela teoria de Todorov para uma nova compreensão do fantástico. Serão discutidas agora, na próxima parte, as suas idéias sobre o tema. De Todorov, entretanto, será mantida para este trabalho a sua leitura do fantástico no século XIX quase integralmente e, além disso, serão mantidas suas percepções iniciais, ainda que

⁷⁴ Idem, pg. 176.

⁷⁵ Idem, pg. 177.

não tão claramente definidas, sobre a obra de Kafka que representaria, por mais estranho que isso soe, uma espécie de anormalidade no fantástico:

Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica — literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente — mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real.⁷⁶

O elemento fantástico

A proposta de Christine Brooke-Rose em seu livro “A Rhetoric of the Unreal” é rever as normas do fantástico formuladas por Todorov, encontrando paralelos entre este tipo de literatura e outros modelos literários e analisando algumas obras do século XIX e XX para tentar diferir exatamente quais seriam as qualidades do discurso fantástico.

Ela apresenta as idéias já descritas de Todorov e, uma vez evanescente, ela conclui que o fantástico não pode ser um gênero:

What it means in effect is that the pure fantastic is not so much an evanescent genre as an evanescent *element*; the hesitation as to the supernatural can last a short or a long moment and disappear with an explanation.⁷⁷ (grifo da autora)

Como um elemento, ela sugere que a ambigüidade do fantástico pode aparecer em outros tipos de texto, inclusive fora da literatura fantástica:

There is another aspect of the pure fantastic that Todorov does not point out, which is that if its mains constituent feature is total ambiguity between two interpretations, this is a feature it shares with non-fantastic texts.⁷⁸

Então ela faz mais uma crítica à análise de Todorov. Segundo ela, há apenas dois motivos para postular um gênero teórico: o primeiro é marcar uma distinção entre o tipo principal (ou puro) e os demais e o segundo é prever todas

⁷⁶ Idem, pg. 181.

⁷⁷ Obra citada, pgs. 63-64.

⁷⁸ Idem, pg. 65.

as possibilidades internas ao gênero. Como a teoria de Todorov não foi capaz de prever, ou explicar, a literatura de Kafka, seu modelo teórico deve ser falho:

It is in this second function that Todorov's theory seems to be flawed. This can be seen in his treatment of Kafka's *Metamorphosis* (...) and indirectly, of Gogol's *Nose* (...), which he places in a world apart, as it were proposing in the end a new category. We are in the marvelous since a supernatural event is introduced at the start, yet is accepted at once and provokes no hesitation. The event is nevertheless shocking, impossible, yet becomes paradoxically possible, so that in this sense we are in the uncanny. And Todorov simply concludes that Kafka's narratives 'relate both to the marvelous and to the uncanny; they are the coincidence of two apparently incompatible genres'.⁷⁹

Baseando-se nessa hipótese, ela apresenta a idéia do elemento fantástico como um desenvolvimento histórico já presente na literatura muito antes do século XIX:

Or, to put it more generally: is not the pure fantastic, with its absolute ambiguity, a (historical) prefiguring of many modern (non-fantastic) texts which can be read on several and often paradoxically contradictory levels, and which would thus all be modern developments of medieval allegory?
Is not the very condition that defines the pure genre (or evanescent element) merely a particular (historical) manifestation of a more general feature (at least two contradictory readings) which can and perhaps should be found in all sophisticated (complex) narrative, at any time, with varying degrees of predominance and various types of manifestation according to the period?⁸⁰

A idéia de Brooke-Rose sobre o fantástico é sem dúvida muito interessante e instigante e tentarei cumpri-la ao máximo na minha própria leitura do fantástico. De qualquer forma, aqui já aparece a possibilidade de adaptar o fantástico, como elemento, a qualquer tipo de literatura e período histórico, sob a justificativa de que há vários tipos de ambiguidade possível que podem tomar formas várias em tempos e espaços específicos, sem contudo negar que todos os tipos e formas partem de uma fonte comum.

⁷⁹ Idem, pg. 66. Depois: "*Todorov's theory, had it existed before Kafka (or Gogol), could not have postulated it, for it would have been logically impossible in the given schema.*" E: "*The theory does not logically account for Kafka (except by saying that the fantastic stops before Kafka), nor could it logically postulate a work in which (for instance) the area on which the pure uncanny opens out (i.e., all slightly strange but realistic novels) might 'coincide' with the pure marvellous.*" Idem, pg. 67 para ambas citações.

⁸⁰ Idem, pg. 71.

Antes de analisar algumas das especificidades do fantástico conforme aparecem em alguns autores e romances, Brooke-Rose ainda caracteriza alguns recursos formais e lingüísticos, indo além da idéia puramente temática de Frye e Todorov, presentes no que ela chama de discurso do fantástico e também no discurso realista.

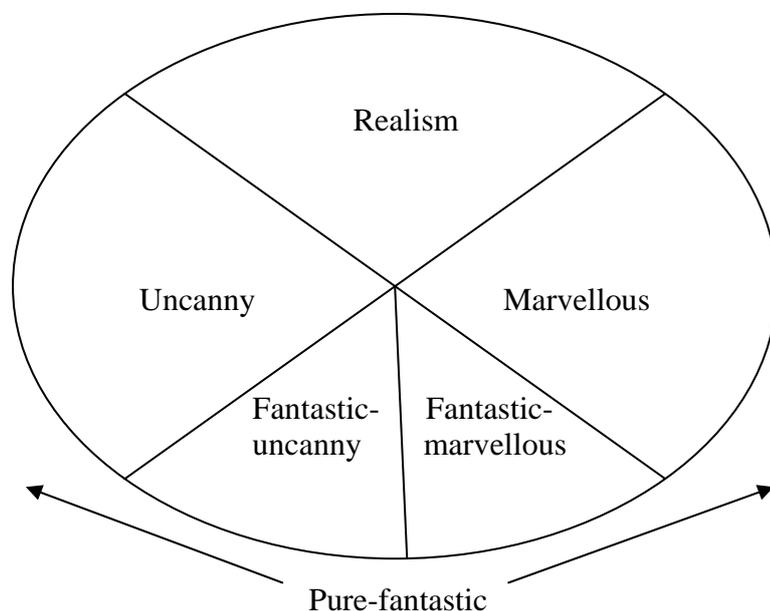
No discurso do fantástico, ela traz alguns exemplos de Todorov e os divide em aspectos verbais e aspectos sintáticos. Nos aspectos verbais, ela destaca o uso literal de linguagem figurada e o uso freqüente de narrador em primeira pessoa (o que daria maior ambigüidade ao texto). Já nos aspectos sintáticos estariam, na sintaxe da narrativa, a impossibilidade de que a explicação seja dada no início do texto e a alteração do equilíbrio inicial da narrativa, que levaria à busca de um novo equilíbrio. Essas características parecem bem óbvias para qualquer leitor atento e, como ela afirma, também podem aparecer em outros tipos de narrativa.

Os procedimentos do discurso realista são igualmente triviais, divididos em quinze, segundo as teorias de Philippe Hamon⁸¹: apelo à memória; motivação psicológica dos personagens; história paralela (ou seja, a narrativa está ligada a uma história maior que lança luz sobre ela); referências culturais com uso de nomes próprios indicando classe, origem etc.; redundâncias, obviedades e uso de recursos visuais; personagens que representam conhecimentos do autor; rotina e previsibilidade dos personagens; narrador como controlador da história (no lugar do autor); discurso sem modalizadores e expressões de dúvida (como “parece”, “como se fosse” e “talvez”); herói desfocalizado (podendo nunca vir a se tornar um sujeito e podendo receber valores negativos até o ponto de borrar sua identidade); redução de ambigüidade; redução da oposição entre ser e parecer; explicação rápida dos mistérios; ritmo da narrativa variando em um ciclo de bons e maus momentos; exagero nas descrições, abarcando tudo aquilo que é indizível e inefável no fantástico. Brooke-Rose chega a criticar alguns desses pontos por invadirem o espaço um do outro, por dependerem de certas escolhas e por aparecerem também no discurso da ficção científica (como as redundâncias, obviedades, uso de recursos visuais e a história paralela). Ainda assim ela adota

⁸¹ Por sua vez, esses quinze procedimentos derivariam dos cinco códigos de saída do texto formulados por Roland Barthes e descritos nas páginas 38-41 do livro.

esse protótipo, adicionando apenas uma característica principal em termos de forma: o uso do passado para dar a idéia de algo que realmente aconteceu (seja através do uso do pretérito mais que perfeito ou do discurso indireto livre, que passa a fala da personagem para o passado e ofusca o narrador).

Como os elementos formais do realismo podem estar ligados aos temas do fantástico, Brooke-Rose propõe unir os extremos do modelo linear (Maravilhoso-Fantástico-Estranho) de Todorov, em um movimento circular que parte de um discurso textual em qualquer ponto do diagrama e que pode ter características de até dois conjuntos nas interseções:



82

Segundo ela, o diagrama resolve o problema da Ficção Científica (que seria o somatório de elementos do maravilhoso com elementos do realismo), mas não o problema de Kafka, pois não há interseção na borda do círculo entre o estranho e o maravilhoso. Este problema, creio, não pode ser resolvido enquanto os termos da questão estão no mesmo plano, já que o modelo de Brooke-Rose, embora não seja mais linear (contendo só os temas do fantástico, como o de Todorov) ainda é bidimensional (pois inclui uma análise temática e formal do fantástico). O modelo de compreensão, para trabalhar com Kafka, deveria ser

⁸² Idem, pg. 84.

tridimensional, dividindo a representação em três planos distintos, ainda que em relação uns com os outros. Pretendo demonstrar através desse trabalho que as características e qualidades da literatura fantástica, tal como se apresentam nas obras de Kafka, estão também presentes na literatura de José J. Veiga com o mesmo vigor. Para demonstrar essa posição, desenvolverei um estudo sobre os novos estudos da *mimesis* (representação da realidade), que fazem justamente essa abordagem tridimensional das possibilidades de representação do real. Seguindo essa idéia, tentarei estabelecer o paralelismo de forma da obra de José J. Veiga com o universo kafkiano, crendo serem ambos caracterizados pelo mesmo tipo de discurso fantástico se observados a partir do ponto de vista da representação.