

debates
debates
debates

teoria da
literatura

tzvetan todorov
**INTRODUÇÃO À
LITERATURA
FANTÁSTICA**



EDITORA PERSPECTIVA

DIGITALIZADO POR



<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>

verdade, contradiria sua razão de ser. Mais ainda: uma determinada forma de geografia física só existe uma vez que todos os continentes foram corretamente descritos. A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência.

2. DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO

Primeira definição do fantástico. —A opinião dos predecessores. —O fantástico em *Manuscrito de Saragoça* (Jan Potocki). —Segunda definição do fantástico, mais explícita e mais precisa. —Outras definições que se descartam. — Um singular exemplo do fantástico: *Aurelia* de Nerval.

Alvaro, o protagonista de *O diabo apaixonado* de Cazotte, vive há vários meses com um ser, de sexo feminino que, segundo suspeita, é um espírito maligno: o diabo ou algum de seus seguidores. Seu modo de aparição indica às claras que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino), ofensas reais que recebe parecem, pelo contrário, demonstrar que se trata de uma mulher, e de uma mulher apaixonada. Quando Alvaro lhe pergunta de onde vem, Biondetta responde: “Sou uma Sílfiide (gênio do ar. *mit. céltica e germânica*), e uma das mais importantes...” (pág. 198). Mas, existem as sílfides? “Não podia imaginar nada do que ouvia, prossegue Alvaro. Mas, o que tinha que imaginável em minha aventura? Tudo isto me parece um sonho, dizia-me, mas, acaso a vida humana é outra coisa? Sonho de maneira mais extraordinária que outros, isso é tudo. (...) Onde está o possível? Onde o impossível?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, pergunta-se (e junto com ele também o faz o leitor) se o que lhe acontece é certo, se o que o rodeia é real (e então as Sílfides existem) ou se, pelo contrário, trata-se de uma simples ilusão, que adota aqui a forma de um sonho. Alvaro chega mais tarde a ter relações com esta mesma mulher que *talvez* é o diabo, e, assustado por esta idéia, volta a perguntar-se: “Terei dormido? Serei bastante afortunado como para que tudo não tenha sido mais que um sonho?” (pág. 274). Sua mãe também pensará: “sonhaste esta granja e todos seus habitantes” (pág. 281). A ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho?: verdade ou ilusão?

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o

maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. Mas reservaremos esta discussão para o último capítulo deste estudo.

Semelhante definição, é, pelo menos, original? Encontramo-la, embora formulada de maneira diferente, a partir do século XIX.

O primeiro em enunciá-la é o filósofo e místico russo **Vladimir Soloviov**: “No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (citado por **Tomachevski**, pág. 288). Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, **Montague Rhodes James**, repete quase os mesmos termos: “É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada” (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis.

Temos também um exemplo alemão, mais recente: “O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam” (**Olga Reimann**). Esta lista poderia ser alargada indefinidamente. Advertamos, entretanto, uma diferença entre as duas primeiras definições e a terceira: no primeiro caso, quem vacila entre as duas possibilidades é o leitor; no segundo, o personagem. Mais adiante voltaremos a tratar este ponto.

Terá que assinalar, além disso, que se as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. Sem nos deter muito daremos alguns exemplos tirados dos textos “canônicos”. Em *Le Conte fantastique en France*, **Castex** afirma que “O fantástico ... se caracteriza ... por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (pág. 8). **Louis Vax**, em *Arte e a Literatura fantástica* diz que “O relato fantástico ... nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (pág. 5). **Roger Caillois**, em *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (pág. 161). Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrase recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na inalterável legalidade cotidiana”. Estas definições se encontram globalmente incluídas em que propunham os primeiros autores citados e que implicava já a existência de duas ordens de acontecimentos: os *do mundo natural* e os *do mundo sobrenatural*. Mas a definição do **Soloviov**, **James**, etc., assinalava além disso a possibilidade de subministrar duas explicações do acontecimento sobrenatural e, por conseguinte, o fato de que *alguém* tivesse que escolher entre elas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que propusemos derivava delas. Além disso, põe a ênfase no caráter diferencial do fantástico (como linha divisória entre o estranho e o maravilhoso), em lugar de transformá-lo em uma substância (como o fazem **Castex**, **Caillois**, etc.). Em termos mais gerais, é preciso dizer que um gênero se define sempre com relação aos gêneros que lhe são próximos.

Mas a definição carece ainda de nitidez, e é no referente a este ponto onde devemos ir mais à frente que nossos predecessores. Já se destacou que não se especificava com clareza se o que vacilava era o leitor ou o personagem, nem quais eram os matizes da vacilação. *O diabo apaixonado* oferece uma matéria muito pobre para uma análise mais rigorosa: a dúvida,

a vacilação só nos preocupa um instante. Recorreremos pois a outro livro, escrito uns vinte anos depois, que nos permitirá formular um maior número de perguntas, se trata de um livro que inaugura magistralmente a época do relato fantástico: *Manuscrito de Saragoça* de Jan Potocki.

A obra nos relata em primeiro lugar uma série de acontecimentos, nenhum dos quais, tomado separadamente, contradiz as leis da natureza tais como a experiência nos ensinou às conhecer; mas sua acumulação já expõe problemas. Alfonso van Worden, herói e narrador do livro, cruza as montanhas de Serra Moréia. de repente, seu empregado Mosquito desaparece; horas depois, também desaparece seu laçao López. Os habitantes do lugar asseguram que fantasmas rondam pela região: trata-se de dois bandidos recentemente enforcados. Alfonso chega a uma estalagem abandonada e se dispõe a dormir; mas com a primeira badalada da meia-noite, “uma bela negra semi nua, com uma tocha em cada mão” (pág. 36) entra em seu quarto e o convida a segui-la. Leva-o até uma sala subterrânea onde é recebido por duas jovens irmãs, belas e vestidas com ligeiras roupas. Dão-lhe de comer e beber. Alfonso experimenta sensações estranhas, e uma dúvida nasce em seu espírito: “Não sabia já se eram mulheres ou demônios disfarçados de mulher” (pág. 39). Contam-lhe logo suas vidas e lhe revelam ser suas próprias primas. Mas o relato se interrompe com o primeiro canto do galo; e Alfonso recorda que, “como se sabe, os espectros só têm poder da meia-noite até o primeiro canto do galo”(pág. 36).

Tudo isto, de mais está dizê-lo, não provém das leis da natureza tal como as conhece. No máximo, pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar. Alfonso volta para a cama, as duas irmãs o acompanham (ou possivelmente isso não seja mais que um sonho); mas há algo indubitável: quando se acorda, já não se encontra em uma cama nem em uma sala subterrânea. “Entrevi o céu e me dava conta de que me achava ao ar livre (...). Encontrava-me sob a força dos Irmãos. Mas os cadáveres dos dois irmãos de Zoto não penduravam ao ar, mas sim jaziam junto a mim” (pág. 49). Eis aqui, um primeiro acontecimento sobrenatural: as duas formosas moças se transformaram em dois cadáveres pestilentos.

Mas tudo isto não basta para convencer Alfonso da existência de forças sobrenaturais, circunstância que tivesse suprimido toda vacilação (e posto fim ao fantástico). Busca um lugar onde passar a noite e chega até a cabana de um ermitão, onde encontra a um possesso, Pacheco, que lhe relata sua história, estranhamente parecida com a do Alfonso. Pacheco pernitoou na mesma estalagem; baixou a uma sala subterrânea e passou a noite em uma cama com duas irmãs; à manhã seguinte, despertou sob a força, entre dois cadáveres. Ao advertir esta semelhança, Alfonso fica de sobre aviso: adverte ao ermitão que não acredita nas assombrações, e dá uma explicação natural para as desventuras de Pacheco. Entretanto, não interpreta da mesma maneira suas próprias aventuras. “Quanto a minhas primas, não duvidava de que fossem mulheres de carne e osso. Havia algo mais forte que tudo o que me haviam dito sobre o poder dos demônios, que me fazia acreditá-lo assim. Mas ainda durava minha indignação pelo mau ocorrido que me tinham jogado fazer dormir sob a força” (pág. 80).

Entretanto, a presença de novos acontecimentos terá que reavivar as dúvidas de Alfonso. Volta a encontrar a suas primas em uma gruta, e uma noite chegam até sua cama. Estão dispostas a tirar à ele os cinturões de castidade, mas para isso, é necessário que o próprio Alfonso se desprenda de uma relíquia cristã que leva ao redor do pescoço, em cujo lugar, uma das irmãs ata uma de suas tranças. Logo que sossegados os primeiros ímpetos amorosos, ouve-se a primeira badalada da meia-noite ... Um homem entra então no quarto, joga às duas irmãs e ameaça ao Alfonso de morte obrigando-o logo a tomar uma bebida. À manhã seguinte, tal como podia se prever, Alfonso acordada sob a força, junto aos cadáveres;

ao redor de seu pescoço não há uma trança a não ser a corda de um enforcado. Ao voltar para a estalagem onde passou a primeira noite, descobre de repente, entre as pranchas do piso, a relíquia que lhe tinham tirado na gruta. “Não sabia já o que fazia... Pus-me a imaginar que não tinha saído realmente daquela maldita estalagem, e que o ermitão, o inquisidor [verá mais abaixo] e os irmãos de Zoto eram em realidade espíritos, surtos de mágicas e feitiçarias”, (pág. 127). Para fazer inclinar ainda mais a balança, volta a encontrar-se pouco depois com o Pacheco, a quem tinha entrevisto durante sua última aventura noturna, e que lhe dá uma versão totalmente distinta da cena: “Essas duas jovens, depois de lhe haver feito algumas carícias, tiraram-lhe do pescoço uma relíquia e, desde esse instante, perderam a meus olhos sua beleza e reconheci nelas aos dois enforcados do vale dos Irmãos. Mas o jovem cavalheiro, tomando-os por encantadoras criaturas, esbanjava-lhes as mais tenras palavras. Um dos enforcados, tirou-se a corda que tinha no pescoço e a pôs no pescoço do cavalheiro, que lhe demonstrou sua gratidão com novas carícias. Por último, correram as cortinas do leito e não sei o que fariam então, mas temo que algum horrendo pecado”. (pág. 129).

A quem acreditar? Alfonso sabe bem que passou a noite com duas mulheres: mas como explicar o despertar sob a forca, a corda ao redor do pescoço, a relíquia na estalagem, o relato do Pacheco? A incerteza, a vacilação, chegaram a seu ponto culminante, acentuadas pelo fato de que outros personagens sugerem ao Alfonso uma explicação sobrenatural das aventuras. Assim, o inquisidor que, em determinado momento, deterá o Alfonso e o ameaçará com torturas, pergunta-lhe: “Conhece duas princesas da Tunísia, ou melhor, à duas bruxas infames, execráveis vampiros e demônios encarnados?” (pág. 83). E mais tarde Rebeca, anfitriã de Alfonso terá que lhe dizer: “Sabemos perfeitamente que se trata de dois demônios fêmeas e que seus nomes são Emina e Zibedeia”. (pág. 144).

Alfonso fica sozinho durante alguns dias e sente que uma vez mais as forças da razão se apropriam dele. Quer dar aos acontecimentos uma explicação “realista”. “Recordei então algumas palavras pronunciadas por Dom Manuel de Sa, governador daquela cidade, que me fizeram pensar que não era inteiramente alheio à misteriosa existência dos Gomélez. Foi ele quem me proporcionou meus dois criados, López e Mosquito, e não havia quem me tirasse da cabeça que tinham obedecido à ordens do governador quando me abandonaram à entrada do nefasto vale dos Irmãos.

“Minhas primas, e mesma Rebeca, haviam-me dito mais de uma, vez que seria submetido a prova. Quem sabe se na estalagem me deram uma beberagem para dormir; nada mais fácil então que me levar dormido até a forca fatal. Pacheco poderia ter perdido seu olho por um acidente e não por causa de sua relação amorosa com os dois enforcados. Sua espantosa história podia ser muito bem uma fábula. Quanto ao ermitão, tão interessado sempre em descobrir meu segredo, era sem dúvida um agente dos Gomélez que tinha o encargo de pôr a prova minha discrição. Por fim, Rebeca, seu irmão, Zoto e o chefe dos ciganos se puseram de acordo tudo para quebrantar meu valor”. (págs. 211-212).

Mas o debate não fica resolvido: diversos pequenos incidentes encaminharão ao Alfonso para a solução sobrenatural. Vê através da janela a duas mulheres que parecem ser as famosas irmãs; mas ao aproximar-se delas, descobre rostos desconhecidos. Lê logo uma história de demônios tão parecida com a sua que confessa: “Cheguei a pensar que, para me enganar, os demônios tinham animado cadáveres de enforcados” (pág. 158).

“*Cheguei a pensá-lo*”: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação.

Quem vacila nesta história? Advertimo-lo imediatamente: Alfonso, quer dizer o herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. Mas

se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens.

A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas, é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular, como no *diabo apaixonado* e o *Manuscrito*? Em outras palavras, é necessário que a vacilação esteja *representada* dentro da obra? A maioria dos textos que cumprem a primeira condição satisfazem também a segunda. Entretanto, há exceções: tal o caso de *Vera* de *Villiers de l'Isle Adam*. O leitor se pergunta neste caso pela ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas que parece confirmado por uma série de indícios secundários. Agora bem, nenhum dos personagens compartilha esta vacilação: nem o conde do Athol, que crê firmemente na segunda vida de Vera, nem o velho servente Raymond. Por conseguinte, o leitor não se identifica com nenhum dos personagens, e a vacilação não está representada no texto. Diremos então que esta regra da identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem cumpri-la; mas a maioria das obras fantásticas se submetem a ela.

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da *interpretação* do texto.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

A situação inversa se observa no caso da poesia. Se pretendermos que a poesia seja simplesmente representativa, o texto poético poderia ser freqüentemente considerado fantástico. Mas o problema nem sequer se expõe: se disser por exemplo que o “eu poético” se remonta pelos ares, não se trata mais que de uma seqüência verbal que deve ser tomada como tal, sem tratar de ir além das palavras.

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para *Manuscrito*, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades lingüísticas. Em uma frase de *Roger Caillois* podemos assinalar uma indicação referente a esta propriedade do fantástico: “Este tipo de imagens se situa no centro mesmo do fantástico, a metade do caminho entre o que dei em chamar imagens infinitas e imagens travadas [*entraves*]... As primeiras procuram por princípio a incoerência e rechaçam com teima toda significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado permite reconverter, termo por termo, em discursos correspondentes” (pág. 172).

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos

evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três.

Como se inscrevem estas três características no modelo da obra, tal como o expusemos sumariamente no capítulo anterior? A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto, ou, com maior exatidão, ao que se denomina as “visões”: o fantástico é um caso particular de “visão ambígua”. A segunda condição é mais complexa: por uma parte, relaciona-se com o aspecto *sintático*, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se refere à apreciação dos personagens, relativa aos acontecimentos do conto; estas unidades poderiam receber o nome de “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. Por outra parte, refere-se também ao aspecto *semântico*, posto que se trata de um tema representado: o da percepção e sua notação. Por fim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura.

Podemos considerar agora nossa definição como suficientemente explícita. Para justificá-la plenamente, vamos compara-la uma vez mais com algumas outras. trata-se, esta vez, de definições nas quais será dado observar não os elementos que têm em comum com a primeira, a não ser aqueles pelos quais diferem. De um ponto de vista sistemático, pode-se partir de vários sentidos da palavra “fantástico”.

Tomemos para começar o sentido que, embora poucas vezes enunciado, nos ocorre em primeiro lugar (o do dicionário): nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de produzir-se na vida diária, se nos ater-mos aos conhecimentos correntes de cada época relativos ao que pode ou não pode acontecer; assim o *Pequeno Larousse*, o define como aquilo “no qual intervêm seres sobrenaturais: *contos fantásticos*”. É possível, em efeito, qualificar de *sobrenaturais* aos acontecimentos; mas o sobrenatural, que é ao mesmo tempo uma categoria literária, não é aqui pertinente. É impossível conceber um gênero capaz de agrupar todas as obras nas quais intervêm o sobrenatural e que, por este motivo, teria que abarcar tanto ao *Homero* como ao *Shakespeare*, ao *Cervantes* como ao *Goethe*. O sobrenatural não caracteriza as obras com suficiente precisão; sua extensão é muito grande.

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em se localizar-se do ponto de vista do leitor: não o leitor implícito ao texto, a não ser o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência ao *H. P. Lovecraft*, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura. Para *Lovecraft* o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. “A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. (...) Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (pág. 16). Os teóricos do fantástico invocam frequentemente esse sentimento de medo ou de perplexidade, que a dupla explicação possível é para eles a condição necessária do gênero. Assim, *Peter Penzoldt* escreve: “Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de terror, que nos obrigam a nos perguntar se o que se tomar por pura imaginação

não é, depois de tudo, realidade” (pág. 9). **Caillois**, por sua vez, propõe como “pedra fundamental do fantástico”, “a impressão de estranheza irredutível” (pág. 30).

Surpreende encontrar, ainda hoje, este tipo de julgamentos em boca de críticos sérios. Se estas declarações são tomadas textualmente, e se a sensação de temor deve encontrar-se no leitor, terei que deduzir (é este acaso o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio de seu leitor. Procurar a sensação de medo nos personagens tampouco permite definir o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de terror: tal por exemplo os contos de **Perrault** (o inverso do que afirma **Penzoldt**); por outra parte, há relatos fantásticos dos quais está ausente todo sentido de temor: pensemos em textos tão diferentes como *A Princesa Brambilla* de **Hoffmann** e *Vera* de **Villiers de l'Isle Adam**. O temor se relaciona freqüentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias.

Por estranho que pareça, também se tentou situar o critério do fantástico no próprio autor do relato. Encontramos exemplos deste tipo no **Caillois** quem, por certo, não teme as contradições. Eis aqui como **Caillois** faz reviver a imagem romântica do poeta inspirado: “O fantástico requer algo involuntário, súbito, uma interrogação inquieta e não menos inquietante, surta de improviso de não se sabe que trevas, e que seu autor se viu obrigado a tomar tal como vinho...” (pág. 46); ou: “O gênero fantástico mais persuasivo é aquele que provém, não de uma intenção deliberada de desconcertar, a não ser aquele que parece surgir a pesar do autor mesmo da obra, quando não, sem que o advirta”, (pág. 169). Os argumentos contra esta “**intentional fallacy**” são hoje em dia muito conhecidos para voltar a formulá-los.

Ainda menos atenção merecem outros intentos de definição que freqüentemente se aplicam a textos que não são absolutamente fantásticos. Desta maneira, não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo. Nem tampouco como o faz **Marcel Schneider** na *littérature fantastique en France*: “O fantástico explora o espaço do interior; tem muito que ver com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação” (págs. 148-149).

Manuscrito de Saragoça nos deu um exemplo de vacilação entre o real e, por assim dizê-lo, o *ilusório*: perguntávamo-nos se o que se via não era engano ou engano da percepção. Em outras palavras, duvidava-se da interpretação que terei que dar a acontecimentos perceptíveis. Existe outra variedade do fantástico em que a vacilação se situa entre o real e o *imaginário*. No primeiro caso se duvidava, não de que os acontecimentos tivessem acontecido, mas sim de que nossa maneira de compreendê-los tivesse sido exata. No segundo, perguntamo-nos se o que se acredita perceber não é, de fato, produto da imaginação. “Discirno com dificuldade o que vejo com os olhos da realidade do que vê minha imaginação”, diz um personagem de **Achim von Arnim** (pág. 222). Este “engano” pode produzir-se por diversas razões que examinaremos mais adiante; demos aqui um exemplo característico, no que o atribui à loucura: *A princesa Brambilla* de **Hoffman**.

Durante o carnaval de Roma, a vida do pobre ator Giglio Fava se vê sacudida por acontecimentos estranhos e incompreensíveis. Crê haver-se convertido em um príncipe, apaixonado por uma princesa e ter aventuras incríveis. Agora bem, a maior parte de quem o rodeia lhe asseguram que nada disso acontece, mas sim, que ele, Giglio, voltou-se louco. Tal o que pretende signor Pasquale: “Signor Giglio, sei o que lhe aconteceu; toda Roma sabe: teve você que deixar o teatro porque seu cérebro se perturbou...” (T. III, pág. 27). Há momentos em que o próprio Giglio duvida de sua conduta: “Estava inclusive disposto a pensar que signor Pasquale e Maese Bescapi tinham tido razão ao acreditá-lo um pouco louco” (pág. 42). Desta maneira, Giglio (e o leitor implícito) ficam na dúvida, ignorando se o que o rodeia é ou não produto de sua imaginação.

A este procedimento, simples e muito freqüente, pode opor-se outro que parece ser

muito menos habitual e no que a loucura volta a ser utilizada —mas de maneira diferente— para criar a ambigüidade necessária. Pensamos em *Aurelia* de *Nerval*. Como se sabe, este livro relata as visões de um personagem durante um período de loucura. O relato está em primeira pessoa; mas o *eu* abrange aparentemente duas pessoas distintas: a do personagem que percebe mundos desconhecidos (vive no passado), e a do narrador que transcreve as impressões do primeiro (e vive no presente). A primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura mas sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso), nem para o narrador, que sabe que provêm da loucura ou do sonho e não da realidade (desde seu ponto de vista, o relato se relaciona simplesmente com o estranho). Mas o texto não funciona assim; *Nerval* recria a ambigüidade em outro nível precisamente ali onde não a esperava; e *Aurelia* resulta assim uma história fantástica.

Em primeiro lugar, o personagem não está de tudo decidido quanto à interpretação dos fatos: também ele crê às vezes em sua loucura, mas nunca chega à certeza. “Compreendi, à lombriça entre os alienados, que até então tudo não tinha sido para mim mais que ilusões. Entretanto, as promessas que atribuía à deusa Ísis pareciam realizar-se por uma série de provas que estava destinado a sofrer” (pág. 301). Ao mesmo tempo, o narrador não está seguro de que tudo o que o personagem viveu dependa da ilusão; insiste inclusive sobre a verdade de certos feitos relatados: “Interroguei aos vizinhos: ninguém tinha ouvido nada. E entretanto, ainda estou seguro de que o grito era real e que o ar do mundo dos vivos tinha sido estremecido por ele...” (pág. 281).

A ambigüidade depende também do emprego de dois procedimentos de escrita que penetram todo o texto.

Pelo geral, *Nerval* os utiliza simultaneamente: trata-se do imperfeito e da modelização. Esta última consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases: “chove fora” e “Talvez chove fora” se referem ao mesmo feito; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito falante, no relativo à verdade da frase enunciada. Ele imperfeito tem um sentido semelhante: se disser “Eu queria a *Aurelia*”, não preciso se ainda a sigo querendo; a continuidade é possível, mas por regra geral, pouco provável.

Agora, todo o texto de *Aurelia* está impregnado por estes dois procedimentos. Poderiam-se citar páginas inteiras que corroborassem nossa afirmação. Vejamos alguns exemplos tomados ao azar: “*Parecia-me* entrar em uma casa conhecida... Uma velha faxineira a quem chamava Margarida e *que me parecia* conhecer desde menino me disse. . . E *tinha a idéia de que* a alma de meu antepassado estava nesse pássaro... *Acreditei cair* em um abismo que atravessava o globo. *Sentia-me* levado sem sofrimento por uma corrente de metal fundido. . . *Tive a sensação* de que essas correntes estavam compostas por almas vivas, em estado molecular... *Resultava claro para mim* que os antepassados tomassem a forma de certos animais para nos visitar sobre a terra...” (págs. 259-260) etc. Se estas locuções não existissem, estaríamos dentro do mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, achamo-nos agora em ambos os mundos de uma vez. O imperfeito introduz, além disso, uma distância entre o personagem e o narrador, de maneira que não conhecemos a posição deste último.

Por uma série de incisões, o narrador toma distância com respeito aos outros homens, ao “homem normal”, ou, dito com maior exatidão, ao emprego corrente de certas palavras (neste sentido, a linguagem é o tema principal de *Aurelia*). “Recobrando aquilo que os homens chamam razão”, diz em certa oportunidade. E em outra: “Mas parece que se tratava de uma ilusão de minha vista” (pág. 265). Ou: “Minhas ações, aparentemente insensatas,

estavam submetidas ao que se chama ilusão, segundo a razão humana” (pág. 256). Analisemos esta frase: as ações são “insensatas” (referência ao natural) mas tão só “na aparência” (referência ao sobrenatural); estão submetidas... à ilusão (referência ao natural), ou mas bem, não, “ao que se chama ilusão” (referência ao sobrenatural); além disso, o imperfeito significa que não é o narrador presente quem pensa assim, a não ser o personagem de antigamente. E além esta frase, resumo de toda a ambigüidade de *Aurelia*: “Uma série de visões, talvez insensatas” (pág. 257). O narrador toma assim distancia com respeito ao homem “normal” e se aproxima do personagem: ao mesmo tempo a certeza de que se trata de loucura deixa espaço à dúvida. Agora bem, o narrador irá mais longe: retomará abertamente a tese do personagem, ou seja, que loucura e sonho não são mais que uma razão superior. Vejamos o que neste sentido dizia o personagem (pág. 266): “Os relatos de quem me tinha visto assim me causavam uma sorte de irritação quando percebia que se atribuía à aberração do espírito os movimentos ou as palavras que coincidiam com as diversas fases do que para mim era uma série de acontecimentos lógicos” (ao que a frase de *Edgar Allan Poe* responde o seguinte: “A ciência não nos ensinou ainda se a loucura é ou não o alto da inteligência”, H. G. S., pág. 95). E também: “Com a idéia que me tinha feito sobre o sonho, como capaz de abrir ao homem uma comunicação com o mundo dos espíritos, esperava...” (pág. 290). Mas vejamos como fala o narrador: “vou tratar... de transcrever as impressões de uma larga enfermidade que transcorreu por inteiro nos mistérios de meu espírito; e não sei por que emprego este termo enfermidade, pois jamais no que se refere, me senti melhor. Às vezes acreditava que minha força e minha atividade se duplicaram; a imaginação me trazia delícias infinitas (págs. 251-252). Ou: “Seja como for, acredito que a imaginação humana não inventou nada que não seja certo, neste mundo ou nos outros, e não podia duvidar do que tinha visto tão claramente” (pág. 276). Nestes dois fragmentos, o narrador parece declarar abertamente que o que viu durante sua pretendida loucura não é mais que uma parte da realidade, e que, por conseqüência, não esteve nunca doente. Mas se cada um das passagens começa em presente, a última proposição volta a estar em imperfeita: reintroduz a ambigüidade na percepção do leitor. O exemplo inverso se encontra nas últimas frases de *Aurelia*: “Podia julgar de maneira mais sã o mundo de ilusões no que tinha vivido durante certo tempo. Entretanto, sinto-me ditoso das convicções que adquiri...” (pág. 315). A primeira proposição parece remeter todo o anterior ao mundo da loucura; mas então, como explicar essa dita pelas convicções adquiridas? *Aurelia* constitui assim um exemplar original e perfeito da ambigüidade fantástica. Esta ambigüidade gira, sem dúvida, em torno da loucura; mas em tanto que em *Hoffmann* nos perguntávamos se o personagem estava ou não louco, aqui sabemos de antemão que seu comportamento se chama loucura; o que se trata de saber (e é aqui para onde aponta a vacilação) é se a loucura não é, de fato, uma razão superior. No caso anterior, a vacilação se referia à percepção; no que acabamos de estudar, concerne à linguagem. Com *Hoffmann*, vacila-se sobre o nome que tem que dar-se a certos acontecimentos; com *Nerval*, a vacilação se localiza dentro do nome, quer dizer, em seu sentido.

3. O ESTRANHO E O MARAVILHOSO