

debates
debates
debates

teoria da
literatura

tzvetan todorov
**INTRODUÇÃO À
LITERATURA
FANTÁSTICA**



EDITORA PERSPECTIVA

DIGITALIZADO POR



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

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 consequência, 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

O gênero fantástico, sempre evanescente. —Fantástico-estranho. —As “desculpas” do fantástico. —Fantástico e verossímil. —O estranho puro. —**Edgar Alan Poe** e a experiência dos limites. —O fantástico e a novela policial. —A síntese de ambos: *O quarto ardente*. —O fantástico-maravilhoso. —*A morta apaixonada* e a metamorfose do cadáver. —O maravilhoso puro. —Os contos de fadas. —Subdivisões: o maravilhoso hiperbólico, exótico, instrumental e científico (a ficção científica). —Elogio do maravilhoso.

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, por assim dizê-lo), tal como aparece nas novelas de **Clara Reeves** e da **Ann Radcliffe**; e a do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que compreende as obras do **Horace Walpole**, **M. G. Lewis**, e **Mathurin**. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito, a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos. Dito com maior exatidão, o efeito do fantástico se produz somente durante uma parte da leitura: na **Ann Radcliffe**, antes de que estejamos seguros de que tudo o que aconteceu pode receber uma explicação racional; em **Lewis**, antes de que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. Uma vez terminado o livro, compreendemos —em ambos os casos— que o fantástico não existiu. Podemos nos perguntar até que ponto tem validade uma definição de gênero que permitiria que a obra “trocasse de gênero” ante a aparição de uma simples frase como a seguinte: “Nesse momento, despertou e viu as paredes de seu quarto...” Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Semelhante categoria não teria, por outra parte, nada de excepcional. A definição clássica do *presente*, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente.

Aqui também se expõe o problema da unidade da obra. Consideramos esta unidade como uma evidência incontrovertível e temos por sacrílego todo corte praticado em um texto (segundo a técnica do *Reader's Digest*). Mas as coisas são, sem dúvida, mais complexas; não esqueçamos que na escola, onde se produz a primeira experiência da literatura, e que é, ao mesmo tempo, uma das mais importantes, só se lêem “partes escolhidas” ou “extratos” das obras. Um certo fetichismo do livro segue vivo na atualidade: a obra se transforma de uma vez em objeto precioso e imóvel e em símbolo de plenitude; o corte se converte assim em um equivalente da castração. Quanto mais livre a atitude dê um **Khlebnikov**, que compunha poemas com fragmentos de poemas anteriores e que encorajava aos redatores e inclusive aos

tipógrafos a corrigir seu texto! Só a identificação do livro com o sujeito explica o horror que inspira o corte.

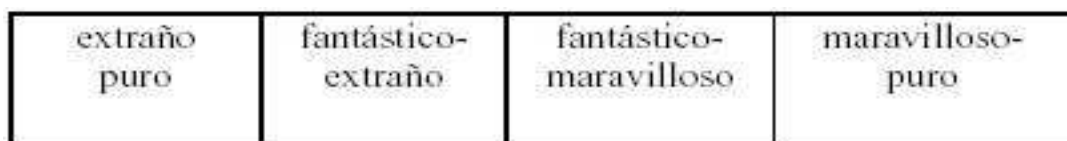
Assim que se examinam em forma isolada as partes da obra, pode-se pôr provisoriamente entre parêntese o fim do relato; isto nos permitiria incorporar ao fantástico um número de textos muito maior. A edição de *Manuscrito de Saragoça* atualmente em circulação oferece uma boa prova: privado de seu final, no que a vacilação desaparece, o livro pertence por inteiro ao fantástico. **Charles Nodier**, um dos pioneiros do fantástico na França, tinha plena consciência deste fato e o trata em um de seus contos, *Inés das Serras*. Este texto se compõe de duas partes sensivelmente iguais; o final da primeira nos some na perplexidade: não sabemos como explicar os fenômenos estranhos que se produzem; entretanto, tampouco estamos dispostos a admitir o sobrenatural com tanta facilidade como o natural. O narrador vacila então entre duas condutas: interromper seu relato nesse ponto (e ficar no fantástico) ou continuar (e, portanto, sair do fantástico). Por sua parte, declara a seus ouvintes que prefere deter-se, e se justifica desta maneira: “Qualquer outro desenlace seria vicioso pois modificaria a natureza de meu relato” (pág. 697).

Entretanto seria errôneo pretender que o fantástico só pode existir em uma parte da obra. Há textos que conservam a ambigüidade até o final, quer dizer, além desse final. Uma vez fechado o livro, a ambigüidade subsiste. Um exemplo notável o constitui, neste caso, a novela do **Henry James** *A volta do parafuso*: o texto não nos permitirá decidir se os fantasmas rondam a velha propriedade, ou se trata das alucinações da governanta, vítima do clima inquietante que a rodeia. Na literatura francesa, a novela de **Prosper Mérimée**, *A Vênus de Ille*, oferece um exemplo perfeito dessa ambigüidade. Uma estátua parece animar-se e matar a um recém casado; mas ficamos no “parece” e não alcançamos nunca a certeza.

Seja como for, não é possível excluir de uma análise do fantástico, o maravilhoso e o estranho, gêneros aos quais se sobrepõe. Mas tampouco devemos esquecer que, como o diz **Louis Vax**, “a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão” (pág. 98).

Examinemos com mais atenção dois vizinhos. Advirtamos que em cada um dos casos surge um sub-gênero transitivo: entre o fantástico e o estranho, por uma parte, e o fantástico e o maravilhoso, por outra. Estes sub-gêneros compreendem as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou o estranho. Estas subdivisões poderiam representar-se mediante o seguinte diagrama:

*



*(trad.): Estranho-puro; Fantástico-estranho; Fantástico-maravilhoso; Maravilhoso-puro

No gráfico, o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos.

Começemos por fantástico-estranho. Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e freqüentemente condenou) esta variedade com o nome de “*sobrenatural explicado*”.

Daremos como exemplo do fantástico-estranho o mesmo *Manuscrito de Saragoça*.

Todos os milagres estão racionalmente explicados ao final do relato. Alfonso encontra em uma gruta ao ermitão que o tinha recebido ao princípio, e que é o grande sheik dos Goméz em pessoa. Este lhe revela o mecanismo dos acontecimentos acontecidos até esse momento: “Dom Emanuel de Sa, governador de Cádiz, é um dos iniciados. Tinha-te enviado ao López e a Mosquito que lhe abandonaram nas fontes do Alcornoque (...) Mercê a uma bebida hipnótica puderam transportá-lo sob a força dos irmãos Zoto, onde despertou à manhã seguinte. dali chegou até minha ermida onde encontrou o terrível possesso Pacheco que é, em realidade, um bailarino basco. (...) Ao dia seguinte, passou por uma prova muito mais cruel: a falsa Inquisição que te ameaçou com horríveis tortura mas que não conseguiu dobrar sua coragem” (trad. alemã, pág. 734), etc.

Como se sabe, até esse momento a dúvida se mantinha entre dois pólos: a existência do sobrenatural e uma série de explicações racionais. Enumeremos agora os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: está, em primeiro lugar, o azar, as coincidências —pois no mundo sobrenatural não há azar, pelo contrário, reina o que se pode chamar o “pandeterminismo” (o azar será a explicação que reduz o sobrenatural em *Inés das Serras*); segue logo o sonho (solução proposta no diabo apaixonado), a influência das drogas (os sonhos do Alfonso durante a primeira noite), os enganos, os jogos trocados (solução essencial no *Manuscrito de Saragoça*), a ilusão dos sentidos (mais adiante veremos alguns exemplos com *A morte apaixonada* por *Gautier* e *O quarto ardente* do *J. D. Carr*), por fim, a loucura como em *A princesa Brambilla*. Existem evidentemente dois grupos de “desculpas” que correspondem à oposição real-imaginário e real-ilusório. No primeiro grupo não se produziu nenhum feito sobrenatural, pois não se produziu nada: o que se acreditava ver não era mais que o fruto de uma imaginação desordenada (sonho, loucura, drogas) . No segundo, os acontecimentos ocorreram realmente, mas se deixam explicar por vias racionais (casualidades, enganos, ilusões).

Terá que recordar que nas definições do fantástico, atadas mais acima, a solução racional se dava como “completamente desprovida de probabilidade interna” (*Soloviov*) ou como “uma porta suficientemente estreita como para não poder ser utilizada” (*M. R. James*). De fato, as soluções realistas que recebem o *Manuscrito de Saragoça* ou *Inés das Serras* são absolutamente inverossímeis; pelo contrário, as soluções sobrenaturais tivessem sido verossímeis. No conto de *Nodier* a coincidência é muito artificial; quanto ao *Manuscrito*, o autor não tenta nem sequer lhe dar um final acreditável: a história do tesouro, da gruta da montanha, do império dos Goméz é mais difícil de admitir que a da mulher transformada em carniça. Por conseguinte, o verossímil não se opõe absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e do personagem. Dentro do gênero fantástico, é verossímil que se dêem reações “fantásticas”.

Junto com estes casos, nos que nos encontramos no estranho um pouco a nosso pesar, por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar. Vemos porque a definição é ampla e imprecisa, como também o é o gênero que descreve: diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado do fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura (as novelas de *Dostoievsky*, por exemplo, podem localizar-se na categoria do estranho). Segundo *Freud*, o sentimento do estranho (das *Unheimliche*) relacionaria-se com a aparição de uma

imagem originada na infância do indivíduo ou da raça (isto seria uma hipótese que fica por verificar, pois não há uma coincidência perfeita entre esse emprego do termo e o nosso). A pura literatura de horror pertence ao estranho; muitas obras do **Ambrose Bierce** poderiam nos servir aqui de exemplo.

Como vemos, o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, a do medo, relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão (o maravilhoso, pelo contrário, terá que caracterizar-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens).

Um conto do **Edgar Poe**, *A queda da casa Usher* ilustra o estranho próximo ao fantástico. O narrador chega uma noite à casa, chamado por seu amigo Roderick Usher quem lhe pede que o acompanhe durante um certo tempo. Roderick é um ser hipersensível, nervoso, que adora a sua irmã, nesse momento gravemente doente. Esta morre uns dias depois, e os dois amigos, em lugar de enterrá-la, colocam o corpo em um dos porões da casa. Transcorrem alguns dias; durante uma noite de tormenta, enquanto os dois homens se encontram em uma habitação em que o narrador lê em alta voz uma antiga história de cavalaria, os sons descritos na crônica parecem ser o eco dos ruídos que se ouvem na casa. Por fim, Roderick Usher fica de pé, e diz, com voz baixa: “Enterramo-la viva!” (N.H.E., pág. 105). E em efeito, a porta se abre, e a irmã aparece na soleira. Roderick e sua irmã se abraçam e caem mortos. O narrador foge da casa, bem a tempo para vê-la desmoronar-se no lago vizinho.

O estranho tem aqui duas fontes. A primeira está constituída por coincidências (tantas como em uma história em que intervém o sobrenatural explicado). A ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes poderia parecer sobrenatural; mas Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa escreve o seguinte: “O olho de um observador minucioso tivesse descoberto talvez uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em *zigzague através* da parede e ia perder se nas funestas águas do lago” (pág. 90). E a respeito de lady Madeline: “Crise freqüentes, embora passageiras, era o singular diagnóstico” (pág. 94). Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la.

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não se relaciona com o fantástico a não ser com o que poderia chamar uma “experiência dos limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de **Poe**. **Baudelaire** já dizia dele: “Ninguém relatou com mais magia que ele, as *exceções* da vida humana e da natureza”; e **Dostoievsky**: “**Poe** escolhe quase sempre a realidade mais excepcional, põe seu personagem na situação mais excepcional, no plano exterior ou psicológico...” (Por outra parte, **Poe** escreveu sobre este tema um conto “meta-extranho”, titulado *O anjo do estranho*). Na queda da casa Usher o que perturba ao leitor é o estado estranhamente doentio dos irmãos. Em outras obras, o que terá que provocar o mesmo efeito serão as cenas de crueldade, a complacência no mal, o crime. A sensação de estranheza parte, pois, dos temas evocados, ligados a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva está constituída pela transgressão, é possível aceitar a teoria de **Freud** sobre a origem do estranho.

Desta maneira, o fantástico resulta, em definitivo, excluído da *casa de Usher*. Em termos gerais, não há, na obra de **Poe**, contos fantásticos em sentido estrito, excetuando talvez as *Lembranças do Mr. Bedloe* e *O gato preto*. Quase todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso. Entretanto, tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, **Poe** está muito perto dos autores do fantástico.

Sabemos também que **Poe** deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; freqüentemente se afirma, por outro lado, que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas. Esclareçamos a natureza desta relação. A

novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de **Soloviov** e de **James**: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a “desafiar a razão”, para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação. Temos um exemplo clássico: *O caso dos dez negrinhos* de **Agatha Christie**. Dez personagens se encontram presos em uma ilha; lhes anuncia (por disco) que todos terão que morrer, castigados por um crime que a lei não pode condenar; além disso, a natureza da morte de cada um deles se encontra descrita no canto dos “*Dez negrinhos*”. Os condenados —e junto com eles o leitor— tratam em vão de descobrir quem executa os sucessivos castigos: estão sozinhos nas ilha, morrem um após o outro, cada um conforme o anunciou a canção; até o último que —e isto é o que produz a impressão do sobrenatural—, não se suicida mas sim é assassinado. Nenhuma explicação racional parece possível, terá que admitir a existência de seres invisíveis ou de espíritos. Por certo, esta hipótese não é verdadeiramente necessária e o leitor receberá a explicação racional. A novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, em tanto que a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma. Desta proximidade estrutural, resulta, entretanto, uma semelhança que é preciso assinalar.

Ao estudar a relação entre novelas policiais e histórias fantásticas, não pode deixar de examinar com cuidado a obra do **John Dickson Carr**. Um de seus livros expõe o problema de maneira exemplar: referimos ao *quarto ardente*. Como na novela da **Agatha Christie**, encontramos frente a um problema que a razão não pode aparentemente resolver, quatro homens abrem uma cripta em que, pouco dias antes foi depositado um cadáver; mas a cripta está vazia, e não é possível que durante esse tempo alguém a tenha aberto. Mais ainda: ao longo da história se fala de fantasmas e de fenômenos sobrenaturais. O crime que se levou a cabo tem uma testemunha, e essa testemunha assegura ter visto a assassina abandonar a habitação da vítima atravessando a parede, por um lugar onde duzentos anos antes tinha existido uma porta. Por outra parte, uma das pessoas implicadas no assunto, uma moça, crê ser uma feiticeira, ou, mais exatamente, uma envenenadora (a morte tinha sido provocada pelo veneno) que pertenceria a um tipo especial de seres humanos: os *não-mortos*. “Em uma palavra, os não-mortos são aquelas pessoas —principalmente mulheres— que foram condenadas a morte por crime de envenenamento, e cujos corpos foram queimados na fogueira, mortos ou vivos”, esclarece-se mais adiante (pág. 167). Agora bem, ao folhear um manuscrito que recebeu da editorial onde trabalha. Stevens, o marido desta mulher, vê em uma fotografia que leva a seguinte lenda: *Enjoe d'Aubray, guilhotinada por assassinato em 1861*. E o texto prossegue com estas palavras: “Era uma fotografia da própria mulher do Stevens” (pág. 18). Como explicar que a mulher fora, perto de setenta anos depois, a mesma pessoa que uma célebre envenenadora do século XIX, e além disso guilhotinada? De maneira muito singela, segundo a mulher do Stevens, que está disposta assumir as responsabilidades do crime atual. Uma série de coincidências suplementares parece confirmar a presença do

sobrenatural. Por fim, a chegada de um detetive começa a esclarecer tudo. A mulher que tinha sido vista atravessando a parede não era mais que ilusão óptica provocada por um espelho. O cadáver não tinha sido desaparecido mas sim estava habilmente escondido. A jovem Enjoe Stevens nada tinha em comum com as envenenadoras mortas desde antigamente, como se tinha pretendido fazer acreditar. Toda a atmosfera sobrenatural tinha sido criada pelo assassino com o fim de complicar o assunto e desviar as suspeitas. Mesmo que não se chegue a castigá-los, os verdadeiros culpados são descobertos.

Segue logo um epílogo graças ao qual *O quarto ardente* se separa da classe das novelas policiais que evocam simplesmente o sobrenatural, para entrar na dos relatos fantásticos. Reaparece Enjoe, que volta a pensar no assunto; simultaneamente, ressurge o fantástico. Enjoe afirma (ao leitor) que ela é a verdadeira envenenadora, que, em realidade, o detetive era amigo seu (o qual é certo) e que toda sua explicação racional estava destinada a salvá-la (“Foi realmente muito hábil ao lhes dar uma explicação, um raciocínio que tivesse em conta tão só as três dimensões e o obstáculo das paredes de pedra”) (pág. 237).

O mundo dos não-mortos retoma seus direitos, e junto com ele, o fantástico: vacilamos a respeito da solução a escolher. Mas terá que admitir que, finalmente, trata-se aqui menos de uma semelhança entre dois gêneros que de sua síntese.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão.

A morta apaixonada de **Théophile Gautier** pode servir de exemplo. É a história de um monge que, o dia de sua ordenação, apaixonou-se pela cortesã Clarimunda. Depois de alguns encontros furtivos, Romualdo (esse é o nome do monge) assiste à morte da Clarimunda. A partir desse dia, a mulher começa a aparecer em seus sonhos. Esses sonhos têm, por outra parte, uma propriedade estranha: em lugar de formar-se a partir das impressões da jornada, constituem um relato contínuo. Em seus sonhos, Romualdo já não leva a existência austera de um monge, mas sim vive em Veneza, em meio da luxuosidade de festas ininterruptas. E, ao mesmo tempo, constata que Clarimunda se mantém viva graças a seu sangue, da que se alimenta durante a noite...

Até esse momento, todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, proporcionada, em grande parte, pelo sonho (“Deus queira que seja um sonho!” [pág. 79], exclama Romualdo, assemelhando-se nisto ao Alvaro de *O diabo apaixonado*), e em parte também pelas ilusões dos sentidos: “Uma noite, enquanto eu passeava pelos atalhos rodeados de arbustos de meu jardim, *pareceu-me* ver, através da pracinha, uma forma de mulher” (pág. 93); “Por um instante, *acreditei* inclusive ter visto mover seus pés...” (pág. 97); “*Não sei se aquilo era uma ilusão ou o reflexo do abajur, mas se houvesse dito que o sangue voltava para circular baixo essa palidez sem brilho*” (pág. 99) etc. Por último, há uma série de acontecimentos que podem ser considerados como simplesmente estranhos e devidos à casualidade, mas Romualdo está disposto a ver neles a intervenção do diabo: “O estranho desta aventura, a beleza natural [!] da Clarimunda, o brilho fosforescente de seus olhos, o contato ardente de sua mão, a confusão em que me tinha sumido, a mudança súbita que se operou em mim, demonstravam-me claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada não era talvez maior que a luva que cobria sua garra” (pág. 90).

Pode ser o diabo, em efeito, mas também pode ser a simples casualidade. Até aqui permanecemos no fantástico puro. Mas nesse momento se produz um acontecimento que faz

virar o relato. Outro abade, Serapião, se inteira (não se sabe como) da aventura de Romualdo. Leva ao jovem monge até o cemitério onde descansa Clarimunda; desenterra o ataúde, abre-o e Clarimunda aparece tão fresca como o dia de sua morte, com uma gota de sangue sobre seus lábios. .. Cheio de piedosa cólera, o abade Serapião lança água benta sobre o cadáver. “Assim que a pobre Clarimunda foi tocada pelo santo rocío, seu formoso corpo se desfez em pó e não foi mais que uma horrível mescla relatório de ossos e cinzas semi-carbônizados” (pág. 116). Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas; estamos, pois, no terreno do fantástico-maravilhoso.

Um exemplo semelhante se encontra em *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. Também aqui, ao longo de todo o relato se pode vacilar entre acreditar na vida depois da morte ou pensar que o conde que acredita nela está louco. Mas ao final, o conde descobre em seu quarto a chave da tumba de Vera, chave que ele mesmo tinha jogado dentro da tumba; terá que acreditar então, que é Vera,, a morta, quem a levou ali.

Existe finalmente um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso da maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos.

Vê-se —assinalemo-lo ao passar— até que ponto resultava arbitrária a antiga distinção entre forma e conteúdo: o acontecimento evocado, que pertencia tradicionalmente ao “conteúdo”, transforma-se aqui em um elemento “formal”. O contrário é também certo: o procedimento estilístico (e por conseqüência “formal”) de modelização pode ter, como vimos na *Aurelia*, um conteúdo preciso.

Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. Os contos de Hoffmann exemplificam bem esta diferença: *Quebra-nozes e o rei dos ratos*, *O menino estrangeiro*, *A noiva do rei* pertencem, por características de escritura, ao conto de fadas; *A eleição de uma noiva*, no que o sobrenatural conserva o mesmo status, não é um conto de fadas. *As mil e uma noites* teria que ser caracterizado como uma série de contos maravilhosos mais que como contos de fadas (assunto que exigiria um estudo especial). Para marcar com precisão o maravilhoso puro, convém eliminar deste gênero diversos tipos de relatos, nos quais o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação.

1. poderia-se falar, em primeiro lugar, de um *maravilhoso hiperbólico*. Neste caso, os fenômenos são sobrenaturais só por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares. Assim, nas *mil e uma noites*, Simbad o marinho assegura ter visto “peixes de cem e duzentos cotovelos de longitude” ou “serpentes tão grosas e largas que tivessem podido tragar um elefante” (pág. 241). Mas talvez se trata de uma simples maneira de expressar-se (estudaremos este assunto ao tratar a interpretação poética ou alegórica do texto); poderia dizer-se, também, retomando um provérbio, que “os olhos do medo são grandes”. De todos os modos, esse tipo de sobrenatural não violenta muito a razão.

2. Bastante próximo a esta primeira variedade do maravilhoso encontramos o *maravilhoso exótico*. Relatam-se ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões nas que se desenvolvem os acontecimentos; por conseqüência, não há motivo para pô-los em dúvida. A segunda viagem do Simbad proporciona alguns exemplos excelentes. Descreve-se ao

princípio o pássaro ruc, de dimensões prodigiosas: seu tamanho lhe permitia ocultar o sol, e “uma das patas do ave. . . era tão grossa como um grosso tronco de árvore” (pág. 241). É indubitável que este pássaro não existe na zoologia contemporânea; mas os ouvintes de Simbad estavam longe desta certeza e, cinco séculos depois, o próprio Galland afirma: “Marco Pólo em suas viagens, assim como também o Pai Martini, em sua história da China, falam desse pássaro”, etc. Um pouco mais adiante, Simbad descreve da mesma maneira o rinoceronte, que, entretanto, nos é bem conhecido: “Na mesma ilha há rinocerontes, que são animais mais pequenos que o elefante e maiores que o búfalo; têm um corno sobre o nariz, que mede aproximadamente um cotovelo de comprimento; este corno é sólido e está falho de um extremo ao outro. Em sua superfície se vêem traços brancos que representam a figura de um homem. O rinoceronte luta contra o elefante, atravessa-o com seu corno por debaixo do ventre, levanta-o e o coloca sobre a cabeça; mas como o sangue e a graxa do elefante caem sobre seus olhos e o cegam, o rinoceronte cai a terra e, coisa estranha [em efeito] o pássaro ruc se equilibra sobre eles, e toma entre seus agarra e os leva de alimento a seus pombinhos” (págs. 244-245). Este fragmento mostra, pela mescla de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico. Evidentemente, a mescla só existe para nós, leitores modernos, já que o narrador implícito do conto situa tudo no mesmo nível (o do “natural”).

3. Uma terceira variedade do maravilhoso poderia ser chamada o *maravilhoso instrumental*. Aparecem aqui pequenos *gadgets*, adiantamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas depois de tudo, perfeitamente possíveis. Na *História do príncipe Ahmed* das *mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são, ao princípio, um tapete mágico, uma maçã que cura, uma luneta de longo alcance; na atualidade, o helicóptero, os antibióticos ou as lentes longo alcance, dotados dessas mesmas qualidades, não dependem absolutamente do maravilhoso; o mesmo acontece com o cavalo que voa na *História do cavalo encantado*, ou com a pedra que gira na *História de Alí Babá*: basta pensar em um filme de espionagem recente (*A loira desafia ao F.B.I.*), no que aparece uma caixa de segurança secreta que só se abre quando seu dono pronuncia certas palavras. Terá que distinguir esses objetos, produtos da habilidade humana, de certos instrumentos às vezes aparentemente semelhantes, mas de origem mágica e que servem para ficar em comunicação com os outros mundos: assim, o lâmpada e o anel do Aladin, ou o cavalo na *História do terceiro calendário*, que pertence a outra variedade do maravilhoso.

4. O maravilhoso instrumental nos levou muito perto do que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso cientista*, e que hoje se denomina ficção científica. Aqui, o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época do relato fantástico, o que pertence ao maravilhoso cientista são as histórias nas que intervém o magnetismo. O magnetismo explica “cientificamente” acontecimentos sobrenaturais, mas o magnetismo em si depende do sobrenatural. Tais, por exemplo, *O espectro noivo* ou *O magnetizador* de Hoffmann, ou *A verdade sobre o caso do senhor Valdemar* de Poe, ou *Um louco ?* de Maupassant. Quando não se desliza para a alegoria, a ficção científica atual obedece ao mesmo mecanismo. trata-se de relatos nos que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de maneira perfeitamente lógica. Possuem, do mesmo modo, uma estrutura da intriga, diferente da do conto fantástico; no capítulo X voltaremos a tratar este ponto.

A todas estas variedades de maravilhoso “desculpado”, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de maneira nenhuma. Não temos por que nos deter nisto: por um lado, porque os elementos do maravilhoso em tanto temas, serão examinados mais adiante (caps. VII-VIII). Por outro, porque a aspiração ao maravilhoso em tanto fenômeno antropológico supera o marco de um estudo que pretende ser literário. Isto será tanto menos de lamentar quanto que desde este ponto de vista, o maravilhoso foi objeto de trabalhos muito penetrantes; a maneira de conclusão, extraído de um deles, *Le miroir du*

merveilleux de **Pierre Mabilie**, uma frase que define com precisão o sentido do maravilhoso: “Mais à frente da pulverização, da curiosidade, de todas as emoções que brindam os relatos, os contos e as lendas, além da necessidade de distrair-se, de esquecer, de procurar-se sensações agradáveis e aterradoras, a finalidade real da viagem maravilhosa é, e já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal” (pág. 24).

4. A POESIA E A ALEGORIA

Novos perigos para o fantástico. —Poesia e ficção: a categoria de representatividade. —A poesia como opacidade do texto. —Dois sonhos tirados da *Aurelia*. —Sentido alegórico e sentido literal. —Definições da alegoria. —**Perrault** e **Daudet**. —A alegoria indireta (*A pele de onagro e Vera*,). —A alegoria vacilante: **Hoffmann** e **Edgar Alan Poe**. —A antialegoria: *O nariz* de **Gogol**.

Já vimos quais são os perigos que espreitam ao fantástico em um primeiro nível, quer dizer, aquele no qual o leitor implícito julga os acontecimentos relatados identificando-se com o personagem. Estes perigos são simétricos e inversos: ou o leitor admite que esses acontecimentos aparentemente sobrenaturais são suscetíveis de receber uma explicação racional, com o que se passa do fantástico ao estranho, ou admite sua existência como tais, e estamos então no terreno do maravilhoso.

Mas os perigos que corre o fantástico não se detêm aqui. Se passarmos a outro nível, aquele onde o leitor —sempre implícito— se pergunta não pela natureza dos acontecimentos, mas sim pela do texto mesmo que os evoca, vemos, uma vez mais, o fantástico ameaçado em