

No labirinto do fantástico

Selma Calasans Rodrigues*

Realismo vs. fantástico/maravilhoso

As mais antigas narrativas da humanidade são fantásticas (*lato sensu*): basta pensar nos mitos, nas epopéias, nos contos populares. Tardaram muitos séculos para que a literatura produzisse um “realismo sério” mais próximo de um retrato do quotidiano das pessoas comuns – nem nobres, nem privilegiadas. E, para aí chegar foi preciso uma revolução: passar da sociedade estamental aristocrática para a sociedade nacional de classes, onde o burguês, o homem comum, passa a ser assunto literário. Isto se deu no século XIX. Mas foi ainda nesse mesmo século que se começou a desconfiar da possibilidade da representação da realidade, como totalidade.

Baudelaire, essa grande voz do limiar da nossa Modernidade, afirmou odiar Daguerre, (o inventor do daguerreótipo, precursor da fotografia) ao ponderar que “Acho inútil e entediante representar o que existe, uma vez que nada do que existe me satisfaz”¹.

É preciso, entretanto, lembrar que o fantástico mencionado predominante nas primeiras narrativas, numa perspectiva teórica, e, portanto, numa definição mais rigorosa, deve ser chamado o “maravilhoso”.

Para sermos breves, nada como recorrer à sintética lição de Sigmund Freud, o pai da Psicanálise, que se debruçou sobre o problema do fantástico... No seu excelente estudo de 1919, o *Unheimlich* (na tradução brasileira: “O estranho”, em francês “L’inquiétante étrangeté”), em que analisa o conto “O homem da areia” de E. T. A. Hoffman, mostra Sigmund Freud que o escritor imaginativo (*sic*) dispõe da liberdade de escolher o seu mundo de representação², “de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares (*Heimlich*) ou afastar-se

* Professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

delas quanto quiser (*Un-Heimlich*). Nós, aceitamos as suas regras, em todos os casos"³. Há porém graus de afastamento:

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

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

A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho na realidade, o tem na sua história.⁴

Em primeiro lugar, Freud nos faz ver que existe um maravilhoso absoluto que é o mundo do faz-de-conta em si. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia literária, pode-se dizer que no conto de fadas, temos transposto para o artifício ficcional um sistema animista de crenças, é o domínio da prosopopéia, por exemplo. Ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos, como coelhos, participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carol). Mas não só: temos também a literatura que dialoga com os textos mágicos primitivos. Não há questionamento sobre a verosimilhança neste universo ficcional.

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos vivendo num universo comum, convivam com seres sobrenaturais (fantasmas etc). Na medida em que esses seres são inseridos num universo poético sem questionamento, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos.

É diferente quando a narrativa prepara o estranhamento (a "inquietante estranheza" de Freud) e, desse modo, o leitor passa a não considerar normais os acontecimentos narrados e busca soluções e explicações. Por algum artifício usado no discurso, geralmente recursos que atingem a enunciação, o leitor é levado a confrontar duas ordens antitéticas: a da razão e a da desrazão, a da natureza e a da sobrenatureza. Eis-nos então no universo do fantástico (do fantástico canônico).

Origem do maravilhoso

O maravilhoso é uma categoria poética que tem sua origem nos textos dos ritos mágicos. Todas as civilizações tiveram seus rituais mágicos que confirmavam e celebravam as crenças respectivas. Seguindo o pensamento de E. M. Butler em *Ritual Magic*⁵, observamos que os ritos em suas inscrições, foram o que permitiu às gerações posteriores irem beber dessas lições e criarem suas próprias ficções.

Citaremos aqui algumas dessas experiências que se imortalizaram em textos. Como diz Butler, a finalidade fundamental da magia é impor o desejo humano sobre a natureza, é dominá-la. Numa referência a Schopenhauer, poder-se-ia falar em Vontade de Poder, sobre o real, ou ainda com Freud, diríamos que estamos no nível do imaginário e da transformação radical do real, a partir de uma tentativa de controlá-lo.

Assim é que desde tempos remotos possuímos textos ou inscrições que se referem às práticas mágicas e seus ritos. É preciso lembrar que os inventores imemoriais das práticas eram profundamente versados nas mesmas, obedientes às regras e, muitas vezes tinham um temperamento artístico e imaginação poética. E é isso que faz ainda hoje interessante o conhecimento dessas práticas e de seus textos, inclusive da astrologia e da alquimia. Mais anteriores ainda são a prática dos desenhos nas cavernas, dos diagramas etc.

Os mais antigos documentos mágicos conhecidos (segundo Butler) seriam os da biblioteca de Nínive, são inscrições dos acadianos-caldeus que foram gravados no original na língua acadiana, e depois passado para o assírio por Assurbanipal, no sétimo século a. C., mas que datam provavelmente de 1800 anos a. C.. O mais antigo poema é provavelmente a *Épica de Gíglamesh* que data do quarto milênio ou antes, originário dos sumérios (Butler, 1949:19).

Teogonias e cosmogonias surgem nesse mundo antigo, como sabemos. Os poemas épicos da antiguidade, tanto ocidental como oriental, dialogam com e sancionam esses ritos e mitos. No mundo grego temos a epopeia de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia* que dá corpo e vida aos deuses do mundo antigo. A *Bíblia* para o mundo Ocidental, como sabemos, tal como o *Alcorão* para o mundo árabe são fontes inesgotáveis de mitos e histórias. A *Kabbalah* é outra fonte importante que não podemos deixar de lembrar. Seria impossível nessa breve reflexão contabilizar toda a contribuição da antiguidade.

Saliente-se ainda a importância, em termos de magia antiga passada para a literatura e não tão divulgada, o *Testamento de Salomão* que pertence ao período do sincretismo helenístico. Baseado na narrativa do velho Testamento sobre Salomão e no folclore judaico tardio sobre esse sábio, conta na 1ª pessoa a

história de como o templo foi construído com ajuda dos demónios subjugados pelo arqui-mágico da lenda. Segundo Butler elementos assírios e babilónios sobreviveram nessa descrição dos demónios. O *Paracelsus* (1493-1541) consiste numa fascinante monografia sobre sílfides pigmeus e salamandras do folclore germânico, chamados espíritos elementares, a "flor dos elementos" que negavam a alma. Este folclore é usado por Jacques Cazotte para explicar a existência de Biondetta a personagem que se revela o próprio diabo no final da narrativa de *O diabo amoroso*.

Ainda dentro desse período, temos uma obra que recolhe toda a tradição mágica: trata-se de *O asno de ouro* ou *Metamorfoses* de Apuleio por sua vez inspirado em obras de Lucius de Patras e em Luciano. Mas também, lembre-se, que inspirou a obra máxima de Cervantes, o *Don Quijote de la Mancha*.⁶

Butler fala de uma "Escola fáustica", pois foram numerosos os textos que estabeleceram a tradição que veio a dar em várias obras literárias, mas deve ter sido no *Fausto* de Goethe que a figura desse sábio mágico se universalizou. A tradição fáustica inclui vários manuscritos, tais como a *Constitution of Honorius* e o *Grand Grimoire*.

Não poderíamos deixar de mencionar aqui os textos mágicos maias e astecas como o *Popol – Vuh* (*Livro da Comunidade*) e a colectânea *Visión de los vencidos* que reúnem textos astecas e maias que serviram inclusive de intertexto a uma literatura hispano-americana que tem sido chamada de realismo-mágico, ou melhor, realismo-maravilhoso.⁷

Nascimento do Fantástico

O fantástico (*stricto sensu*), como género literário surge no século XVIII, paradoxalmente, pois surge em pleno século das Luzes. Este é o momento da afirmação do empirismo (Locke) e da rejeição de toda metafísica, seja ela religiosa ou não. Todos sabem que este grande movimento de racionalização que, segundo alguns autores (Theodor Adorno), é inaugurador da Modernidade, culmina com a explicação laica da História, fornecida pela *Encyclopedie* (1751-1772). Entretanto o Iluminismo de Voltaire, Montesquieu, Diderot, autores que pretendem oferecer uma explicação racional e lógica do mundo e da história, criar sistemas e críticas sociais, acaba por não dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação.

A racionalidade depara-se com o limite imposto pelo próprio homem em situação (usando a expressão sartriana) e pela própria situação do homem que a pensa. Também é preciso lembrar que o imaginário comunitário nunca cessa de

nutrir-se de toda sorte de esoterismos, nicromancias etc, ou seja, daquilo mesmo que foge à racionalidade proposta pela *inteligência* de então.

E não só: o fantástico pretende traduzir a transgressão, numa perspectiva intensa, e dentro de uma sociedade restritiva, vitoriana.

O novo no gênero fantástico, especialmente o do século XVIII e XIX, é que explora o choque entre a natureza e a sobrenatureza, transformando-o em fabulação. O sobrenatural perde a natureza teológica, ou seja deixa de ser ligado a magias, crenças e deuses, laicizando-se e laicizando-os. Em todos os grandes temas do fantástico pode-se observar isto: o diabo, por exemplo, (um dos temas recorrentes) torna-se o símbolo da transgressão, codifica o mal (Cazotte, Belford, Potocki); a contaminação da realidade pelo sonho (Gautier, Nerval), o desdobramento da personalidade, o duplo inquietante (Poe, Hoffman); a viagem no tempo (Wells); as estátuas que se animam e o homem artificial (a estátua de Merimée, o Golém, o Frankenstein de Mary Shelley, a boneca de Hoffman) – todos são temas antropocêntricos que invocam um certo poder demiúrgico da imaginação humana, como exercício de vontade.

É interessante observar como Jacques Cazotte em *Le diable amoureux* (1772), uma das obras iniciadoras do fantástico, faz constantemente um jogo de palavras com *lumière(s)*, o que revela claramente uma crítica ao excesso de racionalismo de sua época. Assim é o próprio diabo sob a forma de mulher sedutora, a Biondetta, quem reclama (ao apaixonado Álvaro, que hesita em entregar-se a ela): “Les préjugés sont nés chez vous au défaut des lumières”⁸, salientando a ausência de racionalismo em Álvaro. Outras vezes o narrador opõe *illuministes et illuminés* – lembrando que *illuminés* (iluminados) eram os indivíduos petentes a uma seita mística da época, contrapartida popular do racionalismo reinante numa esfera bastante limitada de intelectuais⁹. A ambivalência da narrativa fantástica do século XVIII, portanto, reenvia o leitor à homóloga ambivalência existente na sociedade da época das Luzes, tanto nas teorias do conhecimento, quanto nas suas crenças.

É bom nunca esquecer que não se deve analisar o fantástico de um ponto de vista formal, sem ter em vista o seu enraizamento social. Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*)¹⁰ constrói um modelo sistêmico, teórico do fantástico, baseado numa premissa simples tal como a *hesitação* do leitor, que se deve manter até ao final da narrativa, mas peca por não considerar a questão contextual.

O romance de Cazotte, servirá de inspiração e de intertexto aos autores posteriores, que vão sofisticar o gênero. É o caso de E.T.A. Hoffman – um dos seus pontos máximos – que declarava sua fascinação por essa história de desejo e transgressão.

Um contemporâneo fantástico

Nos anos 30-40 do nosso século, época em que a tendência da crítica pendia para a valorização da narrativa realista (ou neo-realista, ou regionalista), Jorge Luis Borges, esse argentino universal, põe-se a mostrar a superioridade de certos tipos de narrativa até então considerados inferiores, nomeadamente a fantástica, a policial e a de aventura, invertendo a tendência da crítica de então. No ensaio de 1932 "El arte narrativo y la magia", pode-se constatar o que foi dito – e mais: antes mesmo de escrever os seus próprios contos fantásticos, Borges já teorizava. Faz-nos pensar mesmo na lição de Edgar Allan Poe, em "A filosofia da composição"... (texto em que exhibe a composição do seu famoso "The Raven", que segue uma ordenação que é em teoria estabelecida previamente).

Outros ensaios de Borges voltaram à questão, como o famoso prólogo ao romance de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Ali o autor "denuncia" o romance realista, o de tipos e o psicológico como caóticos, pois sua trama se apoia numa concatenação mimética de motivos, ou seja, na imitação do mundo real, em que abundam os detalhes supérfluos:

O romance típico, "psicológico", tende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demonstraram até à saciedade, que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram a ponto de separarem-se para sempre, delatores por fervor ou por humildade (...) Por outro lado, o romance "psicológico" quer ser também "realista": prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz de toda vã precisão (ou de toda lânguida vagueza) um novo traço verosímil.¹¹

O contrário se passa com as narrativas fantástica e a de aventura (seguindo o mesmo pensamento), que devem ter argumentos rigorosos, sem detalhes supérfluos, pois neles cada motivo tem uma projeção ulterior. A causalidade mágica une os motivos da narrativa fantástica. Essa causalidade engendra mecanismos tais como a existência do duplo, a viagem no tempo e outros mais que dependem, na leitura, daquilo que Coleridge pregou: a aceitação de uma ficção total.

A mais precisa descrição borgiana da narrativa fantástica encontra-se no texto "La flor de Coleridge" (*La Nación*, 1945, Col. *Otras inquisiciones*, 1952). Tal como Pierre Menard, Borges transcreve *ipsis litteris*, uma observação colhida no *Caderno de Notas de Coleridge*, observação esta que, colocada no contexto borgeano, passa a funcionar como sua:

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieron una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano entonces qué?¹²

O fantástico (aqui se lê) estaria, não no motivo de um homem que atravessa o Paraíso no sonho – pois no sonho a síntese de desejo e de restos do cotidiano, permitem esse tipo de “alucinação” necessária – mas na sequência seguinte, em que o personagem acorda e encontra em sua mão uma flor – a flor do Paraíso! Ai, sim, podemos falar em uma motivação “mágica” que une as sequências da narrativa (ver sobre esse tema o conto de Théophile Gautier, “O pé da múmia”, que traz a mesma motivação). Note-se que o que é mágico é a motivação.

Borges ilustra ainda o fantástico com o mesmo teor em obras como *The time machine* de H. G. Wells. Nesse caso o personagem tendo viajado fisicamente ao futuro, volta com os cabelos encanecidos e traz do porvir uma flor murcha: “Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño, es la flor futura, la increíble flor futura, la contradictoria flor, cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún”.

Borges redimensiona questões colocadas pelo pensamento ocidental, ao romper definitivamente com o mito da representação da totalidade: nem o ser, nem o sujeito, nem a linguagem são totalidades tranquilizadoras. O sujeito fragmentado só se recompõe em momentos essenciais, mas esses mesmos momentos continuam a ser fragmentos. Nega o tempo, dizendo que o presente (o instante, o átimo) é a substância da nossa vida. Na base de todas as ficções borgeanas que incluem viagens no tempo, duplos, ruínas circulares, espelhos, labirintos etc estão as suas convicções filosóficas, que, como diz Foucault sacodem as familiaridades do nosso pensamento.

Fantástico paródia do fantástico: em conclusão

Sem a convicção de que se possa “representar” mimeticamente o real e opor o natural e o sobrenatural, o fantástico contemporâneo não faz senão parodiar as narrativas erigidas em cânones do fantástico tradicional. Ou, na maior parte das vezes (penso no cinema), criam-se simulacros do simulacro: é o caso da ficção científica, não raro travestida em banda desenhada, que é, na nossa sociedade, o equivalente ao “maravilhoso” do conto de fadas.

Notas

¹ BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: *Oeuvres. Texte établi et annoté par Y. G. Dantec*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard, 1951, p. 764. Baudelaire insurge-se contra a fotografia (o daguerreótipo) por temer que ela substitua a arte, que na sua época superestimava a cópia da natureza. Assim diz ele: “Dans ces derniers temps, nous avons entendu dire de mille manières

différentes: "Copier la nature; ne copier que la nature". (...) Et cette doctrine ennemi de l'art, prétendait être appliqué non-seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. À ces doctrinaires si satisfaits de la nature, un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre: **"Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait.** La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive." (Grifei a citação feita no texto, cuja tradução é minha).

- ² Ou, poderíamos dizer: é escolhido pelo seu mundo de representação.
- ³ FREUD, Sigmund. O estranho. In: Edição Standard Brasileira das *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 275-317.
- ⁴ Ibidem pp. 310-311.
- ⁵ BUTLER, E. M. London/New York: Cambridge University Press, 1949.
- ⁶ Lembro aqui a teoria da paródia como tradução da tradição defendida por mim em trabalho "Canto/contracanto: a paródia", publicado na *Revista de Humanidades e Tecnologias. Dossier Línguas e Culturas*. ULHT. N.6/7/8, Lisboa: 2001-2002, pp. 238-246.
- ⁷ O pequeno livro *O fantástico*. (São Paulo: Ática, Col. Princípios, 1988) de minha autoria refere esse importante movimento literário e sua origem.
- ⁸ CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Gallimard, 1981, p. 84.
- ⁹ O olhar oposto às Luzes estavam na época representados por: "L'Abbé de Villars, le Marquis d'Argens qui avaient popularisé des thèmes des croyances remontant au néo-platonisme, à la gnose, à la Cabale, et qui étaient contraires, bien sûr, au matérialisme de nombreux Encyclopédistes (...)" e mais as doutrinas esotéricas de Martinès de Pasqually, Saint-Martin, Swedenborg, nas quais Cazotte ainda não se havia iniciado (o que acontecerá posteriormente à escrita do romance). Francine de Martinoir. Posface a CAZOTTE, *Le diable amoureux*. Paris: Seuil, 1992.
- ¹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- ¹¹ BORGES, Jorge Luis. Prefácio a *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Citação a partir da ed. brasileira onde recebeu o título *A máquina fantástica*. Trad. Vera Pedrosa. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974, p. 9.
- ¹² BORGES, Jorge Luis. Otras inquisiciones. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

Nota curricular

SELMA CALASANS RODRIGUES
PROFESSORA ASSOCIADA, UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (ULHT),
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
DOUTORA EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Livros publicados

Macondamérica: a paródia em Gabriel García Márquez. 2 ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, (UFG), 2001.
O fantástico. São Paulo: Ática, Col. Princípios, 1988.