

O SOBRENATURAL NO FANTÁSTICO

Cláudia Maria Xatara *

ABSTRACT: *This paper discusses the implications of the fantastic genre, principally its thematic and structural elements, for the characterisation of the phenomenon of the supernatural, explored in 20th-century literature, as a libertarian, albeit symbolical, form of the most varied conflicts of human existence.*

Introdução

São inúmeras as obras literárias, de todos os tempos, que exploram fenômenos estranhos e sobrenaturais. A intervenção de acontecimentos dessa natureza traz a toda obra uma modificação da situação precedente, rompendo o equilíbrio (ou o desequilíbrio) de uma maneira mais eficaz, mais rápida e inesperada.

Na tentativa de desvendar os mistérios desse sobrenatural, deparamo-nos primeiramente com o conceito de fantástico e suas implicações, fundamentado principalmente pelas teorias de Vax (1965, 1974) e Todorov (1970). Passemos a examiná-lo.

1. O fenômeno sobrenatural e formas de aparecimento

Não podemos falar em **sobrenatural** na literatura, sem estarmos suficientemente atentos às dificuldades primeiras que surgem concernentes à própria definição de sobrenatural.

Suprimindo o conceito religioso do termo, apresentado em contextos filosóficos que a seguir vamos abordar, tem-se o sentido empregado em literatura.

Segundo a filosofia grega, é natural aquilo que tem como princípio e como término a natureza, isto é, aquilo que faz parte do com-

* Professora doutora do IBILCE/UNESP.

plexo de seres de princípios genéticos próprios, constituintes do universo. Esse conceito revigora-se com a linguagem cristã: é natural tudo o que genética, constitucional ou dinamicamente para a constituição do universo, implicando, portanto, a idéia fundamental de “origem” de um ente, para a formação de um outro. Assim a natureza exige necessariamente tudo o que intrinsecamente a constitui: exige uma alma racional (no caso da natureza humana) com as suas faculdades e um corpo com os seus órgãos; a sua determinada estrutura exige os meios e os objetos indispensáveis à explicação da sua energia e da sua potencialidade ativa e passiva. Mas, caso na natureza criada não haja exigência alguma, trata-se de uma intervenção gratuita de Deus, justificada por Sua liberdade e generosidade (daí o milagre da Revelação de Cristo). A essa intervenção gratuita chama-se ação sobrenatural, destinada aos seres criados que têm a potência obediencial.

O sobrenatural religioso, portanto, transcende a natureza na sua constituição essencial, na sua potência e na sua própria capacidade: supera as forças da natureza, sendo dependente de uma gratuidade absoluta, como intervenção ou dom divino. Então, embora não absolutamente sobrenatural (especificação referente apenas à Santíssima Trindade, pois ultrapassa toda natureza criada ou criável), tudo o que se relaciona a essa ordem de graça pode por extensão comportar o epíteto de sobrenatural, ou, para sermos mais precisos, de um preternatural ou um sobrenatural relativo (imortalidade condicional do corpo, milagres, profecias, etc.).

Em literatura, pertence à categoria do sobrenatural todo texto cujo conteúdo fabular, além de não ter acontecido no plano histórico, não tem sequer a virtualidade do poder acontecer, porque infringe as leis físicas da realidade em que vivemos e os padrões normais da nossa razão. Tal categoria agrupa todas as obras em que exista intervenção de elementos sobrenaturais (como as de Homero, Shakespeare, Cervantes ou Goethe).

Neste estudo, implica também a questão dos gêneros literários, que há muitos séculos constitui objeto de discussão dos teóricos da literatura. Poder-se-ia esquematizar os gêneros em função do domínio de certos conteúdos sobre outros, pois dificilmente uma obra encarna fielmente seu gênero. Mas, para se identificarem as particularidades de um gênero, é absolutamente necessário que tais especificações sejam abstraídas de um conjunto de elementos comuns, do qual participam várias obras, embora tenhamos que conside-

rar esses elementos como decorrentes não só da tradição literária em seu contexto cultural, que fornece ao artista os cânones estéticos e as ideologias (teoria realista), como também da originalidade criadora do autor, que pode inovar em relação ao aspecto formal e/ou significativo (teoria nominalista).

Tratando-se de gêneros em que predomina o aspecto subjetivo e pessoal, numa referência constante ao mundo interior do artista, à enunciação da obra, podemos apontar: o lírico (expressão do subjetivismo do emissor, de função emotiva), o épico (expressão objetiva de uma terceira pessoa, de função referencial) e o dramático (expressão subjetiva de todos os personagens, de função conativa). Quanto aos gêneros em que predominam os elementos exteriores ao autor, o enunciado, numa referência constante ao mundo e a outros homens, elementos, portanto, objetivos, temos principalmente o gênero narrativo, que se manifesta no romance, na novela e no conto.

Constituída a partir da relação entre o protagonista, o leitor e as leis da natureza, está outra gama de gêneros que também se realizam no romance, na novela e no conto. Segundo Northrop Frye (*ap* TODOROV, 1970), que estuda os gêneros literários pela teoria dos mitos, quando o protagonista tem uma superioridade (de natureza) sobre o leitor e sobre as leis da natureza, estamos diante do gênero mítico. Lenda ou conto de fadas é o gênero em que o herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor e as leis da natureza. Assim que essa mesma superioridade de grau do herói atingir apenas o leitor, teremos o gênero mimético superior. Quando não existe entre esses três elementos relação de superioridade, o gênero é o mimético inferior. A ironia, por fim, é o gênero em que o herói é inferior ao leitor.

Tais classificações podem se revelar ambíguas ou ineficientes para a determinação dos limites propostos pelo fantástico como um gênero. Na seção seguinte, observemos esses limites para verificar se o fantástico constitui de fato um gênero, com características formais e temáticas marcadamente peculiares.

1.1. O fantástico e suas variantes

Ainda que o conceito de gênero fique entre a descrição dos fatos e a teoria em sua abstração, e a definição de **fantástico** pareça fluida pelas controvérsias dos estudiosos, iremos adiante nesse foco de relações e inter-relações.

Realmente, a definição do fantástico varia segundo as obras que ao mesmo tempo o precisam e o realizam; além disso, toda obra é ao mesmo tempo o conto do autor e sua interpretação pelo leitor, sem nos esquecermos de que autor e leitor estão inseridos em determinadas culturas que podem se diferenciar de outras culturas onde se inserem outras obras, elaboradas por outros autores e lidas por outros leitores. Acrescente-se a isso que na definição lexical dada pelos dicionários, são bem apurados os empregos da palavra fantástico, cujos sentidos são muito díspares: vai de “arrepio macabro, experiência inquietante”, a “imaginário, ilusório, espantoso, extraordinário, sensacional, formidável ou mesmo excelente”. Sem dúvida, para os semanticistas, é um erro crer que as palavras tenham um sentido ‘verdadeiro, fundamental’; todavia se fantástico deva ter um sentido tão lato, nada de preciso designa.

Por outro lado, ao formularmos uma definição arbitrária, decidindo-nos por fixar o sentido que pretendemos à palavra, tendo como condição *sine qua non* a de saber justificar a sua decisão e respeitar a de outros especialistas. Ainda assim, a nosso ver, é essa definição especulativa que permite pelo menos delimitar um campo de pesquisa mais homogêneo, e apoiando-nos nela, investiremos no estudo proposto.

Constatam-se duas principais tendências na tentativa de definição especulativa do fantástico. A primeira, *a grosso modo*, apresenta suas características, que se fundamentam em uma condição essencial; a segunda não considera a mesma condição essencial. Os estudos de Vax (1965) defendem a primeira tendência e os de Todorov (1970) a outra.

Segundo Vax, podemos considerar o fantástico como uma irrupção insólita não apenas inexplicável, mas ameaçadora, quase insuportável no mundo real. No universo fantástico desse autor, o impossível é banido por definição, os acontecimentos desenvolvem-se num clima de pavor e terminam quase inevitavelmente por um fato sinistro que provoca a morte, o desaparecimento ou a condenação do herói. Essa literatura é preferivelmente dirigida mais ao público culto, capaz de saborear como um esteta o fantástico puro, que ao público popular, como o da literatura policial corrente, ansioso pelas explicações naturais dos fatos extraordinários, pois já não quer acreditar em fábulas sobrenaturais. Mas esse público apurado, mais que gozar no plano estético de narrativas que provocam reprovação ou asco no plano da realidade, pode se libertar do jogo fantástico apren-

dendo a brincar com ele, pois o **sobrenatural fantástico** é um jogo com o medo, com o horror e com a repugnância, exaltando esses sentimentos menores e, por isso, passa por um gênero inferior.

Na verdade, segundo essa tendência, o fantástico, assim como o feérico em que os domínios do próprio e do figurado permanecem bem distintos: são duas espécies do gênero maravilhoso. O maravilhoso, por sua vez, difere-se do fantástico, pois o leitor não é chamado a participar nem da vida nem das emoções dos personagens representados fora do real, num mundo imaginário que, tanto quanto o mundo real onde não se encontram fantasmas, é tranquilizador, visto não nos ameaçar. Já o feérico é um universo maravilhoso que se une ao mundo real sem lhe destruir a coerência; nesse universo, o sobrenatural não é nem apavorante, nem espantoso, mas constitui a própria substância do universo, sua lei, seu clima. O mundo encantado dos contos de fadas é harmonioso, estável e homogêneo, uma vez que suas peripécias e até a luta entre o bem e o mal não apresentam uma contradição e o desfecho das ações é feliz, excluindo o mistério. Mas foi o triunfo da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos e um determinismo estrito no encadeamento das causas e dos efeitos que persuadiram o leitor a considerar a impossibilidade do milagre, proporcionando o surgimento desse sub-gênero: o fantástico.

Assim, o sub-gênero fantástico aproxima-se do ocultismo no que se refere à utilização, para fins estéticos, do caráter insólito dessa ciência, que provoca o arrepio do mistério; e da metapsíquica no que se refere aos seus objetivos, os mesmos do fantástico (percepção extra-sensorial, aparições, intersignos, visão através de corpos opacos...), sem, contudo, querer estabelecer o realismo ou não de determinada aparição, por exemplo, pois são as teorias formuladas por técnicas científicas que suprimem o deslumbramento ingênuo. Há, pois, nas obras, uma opacidade que precisa ser saboreada por si mesma.

E caracterizando o fantástico ainda segundo Vax (1965), encontrar-se-á fatalmente o Medo, refletido pelo sentimento de estranheza. É o conflito da razão e do objeto que resiste à razão que provoca esse sentimento. Tal conflito não é assegurado pelo condicionamento (quando certa imagem inspira certo sentimento, é porque, em circunstâncias idênticas, ela já o provocou), o que só faz justificar um inconsciente coletivo hereditário sem levar em conta a experiência vivida; não é assegurado também pela projeção (somos nós que projetamos nos objetos o horror que existe em nós mesmos), visto pare-

cer surgir esse horror justamente das coisas e, num processo inverso ao da projeção, invadir o eu. Não há uma sensação pré-fabricado de estranheza a ser projetada, mas uma paisagem, por exemplo, pode solicitar essa sensação; desse modo, o eu e o mundo adaptam-se continuamente um ao outro. Então, o conflito entre o que nos é teoricamente razoável e o que nos é inaceitável pela razão, no plano das experiências vividas, é assegurado por um mundo imaginário, nascido da angústia e pela angústia, em obras cujos temas aparecem primeiramente apenas pressentidos antes de se mostrarem por completo.

Esteticamente, o fantástico consagra o falso, o mal e o feio, na procura de um prazer positivo procurado na experiência de um sentimento negativo (medo, horror, desgosto, angústia) e, dinamicamente, o mundo fantástico é organizado de maneira que as distâncias entre o possível e o real já não mais existam, impondo-se, assim, naturalmente. Por outro lado, essa coerência interior que deve existir na obra fantástica, a *verossimilhança*, corre um sério risco: assim que a obra passa a ser apreciada como obra, deixa de ser apreciada como fantástica. Esse sentimento do ridículo é consequência da natureza equívoca do gênero fantástico, a cavalo sobre o “real” e o “ilusório”, sendo a obra ao mesmo tempo imaginária e inverossímil, passando por verdadeira e natural.

Podemos falar também em pseudo-fantástico, quando os elementos sobrenaturais agentes serem apenas aparentemente sobrenaturais, havendo uma explicação – sonho, alucinação ou delírio – no final da história.

Autores como Caillois (1971) aproveita traços da teoria de Vax, mas já avança em direção a Todorov. Definindo o fantástico como uma irrupção do impossível no domínio do real, Caillois parece não observar o esquema circular seguinte: os acontecimentos, que eram considerados inacreditáveis ontem, aparecem fantásticos hoje por serem reconhecidos como possíveis. Além disso, o sentimento do fantástico não vem de um conhecimento do extraordinário, mas de uma participação em uma situação que desconcerta e ameaça, de uma experiência vivida, e Caillois pretende acreditar que existe um fantástico em si e que é possível atingi-lo de fora.

Todorov (1970), por sua vez, tem uma posição com a qual melhor nos identificamos, pois é a que nos parece não mais coerente que a de Vax (1965), mas menos exigente. Também Castex (1971) aproxima-se mais de Todorov, sem, contudo, ater-se muito ao problema da definição do fantástico. Podemos perceber, no entanto, que

os estudos de Todorov acabam sendo complementados pela nova análise de Vax (1974), sobretudo ao aprofundar a “filosofia” do sentimento do estranho, mas em definição esta teoria de Vax não corrobora as propostas de Todorov, que procuraremos retraçar.

Para este teórico, o fantástico não é visto como um sub-gênero do maravilhoso, mas como um gênero da mesma forma que os outros dois gêneros vizinhos que ajudam a limitá-lo, o estranho e o maravilhoso. Não necessariamente é uma irrupção brutal do mistério na vida real e desde o primeiro instante da narrativa, o tema fantástico pode estar presente. Também o medo ameaçador, angustiante não é condição essencial. O que caracteriza esse gênero, é fundamentalmente a hesitação (lembremo-nos de que, para Vax, é a ambigüidade que não é condição suficiente para que uma obra seja considerada fantástica): é preciso que um acontecimento aparentemente sobrenatural se produza em nosso meio cotidiano (ele não se explica pelas leis naturais). O leitor, por sua vez, conhecedor apenas das leis naturais, deve integrar-se ao mundo dos personagens e ter por função uma percepção ambígua do acontecimento. Para que haja essa hesitação do leitor, entre uma explicação natural e outra sobrenatural dos acontecimentos, hesitação que pode ser ou não representada no interior da obra, pois pode ou não ser ressentida igualmente por um personagem, o nível de leitura não pode ser absolutamente alegórico (ainda que o conceito de representação artística esteja presente), nem totalmente poético (embora também não se esqueça o caráter da liberdade criadora), porque assim o leitor jamais se interrogaria sobre a natureza dos elementos sobrenaturais de uma narrativa, sabendo bem que não deve lhes atribuir um sentido denotativo.

Podemos encontrar, ou melhor, sentir, uma hesitação entre o real e o ilusório (perguntamos se o que vemos não é um erro de percepção), ou entre o real e o imaginário (perguntamos se o que acreditamos perceber não é de fato um fruto da imaginação), entre o real e a loucura (a hesitação entre o natural e o sobrenatural é constante).

Sendo qual for o tipo de hesitação, ela deve ser constante. À medida que se interrompe, poderemos estar entrando em outro gênero, daí o caráter meio fluido do fantástico. Quando o acontecimento é um sobrenatural explicado pelas leis da razão, mas é inacreditável, extraordinário, singular, inquietante, embora só o personagem se angustie, sinta medo, e nunca o leitor, estamos diante do gênero **estranho**, do qual fazem parte, por exemplo, os romances de Dostoiévsky, os romances policiais de Poe e Agatha Christie e as novelas de horror.

Se não há nenhuma reação particular do leitor nem do personagem, mas se sabe que há elemento sobrenatural por suas dimensões, por se relacionar com regiões desconhecidas ou por utilizar objetos ou aperfeiçoamento técnico irrealizável na época descrita, ainda que perfeitamente possível, o gênero é o **maravilhoso**, como é o caso do *Spectre fiancé* de Hoffmann, distinto da fábula por esta utilizar abundantemente a alegoria, o sentido figurado, e também distinto do conto de fadas por um trabalho textual realizado em torno da enunciação do sobrenatural e por satisfazer no imaginário desejos ingênuos (tornar-se invisível, agir à distância, ter escravos sobrenaturais, escapar da velhice e da morte), irrealizáveis pelas técnicas que dominam a natureza conhecidas até então.

Sob outra perspectiva, se o elemento sobrenatural não for “explicado” ou não for “aceito”, encontraremos o fantástico puro; mas se os acontecimentos que pareciam sobrenaturais ao longo da história, recebem no final uma explicação racional como o sonho, o sonambulismo, o alcoolismo, as drogas, as alucinações ou a loucura, que desfazem o efeito fantástico, ou como o acaso, as ilusões, as coincidências que, embora inverossímeis, são soluções realistas, falamos do gênero fantástico-estranho (exemplo: *Manuscrito encontrado em Saragosa*, de Jan Potocki); por outro lado, se a existência do sobrenatural que nos causar dúvida durante a narrativa, permanecer não racionalizada no final, tratamos do gênero fantástico-maravilhoso, em obras como *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier e *Vera* de Villiers de l’Isle Adam.

Estudar obras, cuja definição dos respectivos gêneros sujeitos à ação de elementos sobrenaturais apresente-se tão emaranhada, pode, à primeira vista, parecer inviável. Acreditamos, contudo, que explicações simplificadas por demais fugiriam à complexidade do assunto, deixando vulnerável qualquer tentativa de esquematização.

O fantástico é uma das formas de diálogo entre o homem e o mundo, ao lado do trágico, do cômico-estranho, do sublime e do elegíaco. Não se trata mais de saber o que a obra quer do espectador, de analisar a relação infinitamente complexa que liga o livro sedutor ao leitor seduzido, mas de atravessar as aparências, de deixar dados estéticos se dissolverem em intenções psicológicas ou sociais.

As obras são polivalentes, multiformes e suscetíveis de esclarecimentos infinitos, pois têm necessidade, para reviverem, da sensibilidade e inteligência do leitor que pode projetar aí mesmo seus complexos pessoais, até alterando sua compreensão. Esse leitor,

que mora no mundo tranqüilo das certezas cotidianas, vê-se, de repente, face a uma ruptura de uma ou mais constâncias desse mundo, ou seja, face a um sentimento de estranheza, o sentimento fantástico. Poderíamos, então, falar em uma *função* do fantástico: a de negar uma constância, cuja negação pode ser destruída pela ação da inteligência, mas não compreendida.

Por essas razões, aliado à negação de uma constância real, o deleite da atmosfera insólita, inquietamente estranha, proporcionado pela expressividade da obra, é também função do fantástico, função que se dissipa, porém, se a atenção do leitor desviar-se dos “fatos” para se interessar pela arte, o que não mais permitiria que se contaminasse pelo suspense. E ele, com prazer, digamos, de ser enganado, e perplexo diante dos fatos sem resolução, desorienta-se pela alteração do seu sistema cognitivo, alvo da fantástica subversão da realidade.

A literatura fantástica, então, assume a antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal, fundamentando-se no “imaginário inverossímil” onde não há mais distância entre o mundo de dentro e o de fora. A imagem de um sonho não é possibilidade, é a própria realidade. O fantástico é querer o absurdo e o contraditório. O impossível realizado perde seu caráter fantástico.

2. As histórias fantásticas propriamente ditas

2.1. Os elementos temáticos

Existem alguns universos semânticos da literatura, pouco numerosos, que sempre são encontrados. A aparente multiplicidade dos temas, analisados exatamente quando se estudam os aspectos semânticos da obra, é produzida pelas transformações e combinações desses universos semânticos.

Qual seria, então, o universo semântico da literatura fantástica, ou, em outras palavras, seus temas? Primeiramente encontramos duas dificuldades principais. De um lado, existem definições diferentes de tema, inter-relacionado ou confundido com motivo: Todorov não se preocupa com motivos, tudo para ele é tema; Vax e Caillois fazem uma diferenciação entre os dois, mas o que Caillois chama de tema, Vax chama de motivo. Por outro lado, os temas (motivos?) são classificados também de maneira adversa: Vax e Caillois agru-

pam os temas formalmente, distribucionalmente; partindo de suas compatibilidades e incompatibilidades, pois a cada classe formal corresponde uma classe semântica, esses estudiosos fornecem mais um catálogo ao nível das imagens, mais uma organização das listas de elementos sobrenaturais, do que uma sistematização a um nível abstrato, como a que apresenta Todorov, centralizando os temas sobre os dados formais do texto.

Vejamos mais de perto o que diz Vax. Para ele, motivo é causa direta da impressão que a obra fantástica deve produzir, e o que há de fantástico nela desenvolve-se justamente a partir do motivo, o qual, para ser fantástico, por sua vez, depende da cultura do povo ou do indivíduo e do desejo do próprio autor em querer criar uma obra fantástica. Em outras palavras, os motivos não causam a impressão fantástica por si só, porém se caracterizam como indeterminadamente ambivalentes, e o que especifica sua natureza é a intenção do autor e a reação do leitor (um mesmo motivo pode produzir a impressão fantástica para um europeu e não para um africano, mais acostumado, talvez, com lendas e credices; ou ainda, frente a um mesmo motivo, um brasileiro mais descrente pode não portar-se de igual modo que um outro mais místico ou supersticioso). Além disso, um motivo, por ocorrer com muita freqüência, pode não mais servir aos propósitos do escritor fantástico, sendo este obrigado a criar novos motivos para que seu leitor volte a sentir a impressão fantástica.

E o que seria tema para Vax? Segundo ele, um mesmo motivo pode sugerir vários temas e um único tema se ramifica em motivos diversos. Tema seria, pois, o dinamismo da obra inteiramente considerada; seria o próprio desenvolvimento do motivo: a neurose, por exemplo, é um motivo que pode sugerir os temas do desejo sexual doentio, da violência ou das perturbações da personalidade, assim como a perversão humana é um tema provocado talvez por infanticídio, uma metamorfose, um pacto com o demônio, todos motivos constantes em uma só obra.

Já a sistematização de Todorov trata de classificar os temas não como imagens concretas (listas de elementos sobrenaturais), mas como categorias abstratas. Para tanto, Todorov leva em conta apenas a natureza dos acontecimentos que provocam a hesitação fantástica. Esses acontecimentos podem, portanto, fazer parte de um dos dois grupos de temas que Todorov propõe: do grupo dos temas do *eu* ou do grupo dos temas do *tu*. Os temas do *eu* são os que implicam mais uma percepção do mundo pelo homem, que uma

interação com ele, daí sua posição passiva; e essa percepção é possível pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar do personagem (objetos que representam o olhar materializado – como óculos, lentes, espelhos, microscópios – ou os próprios olhos). Os temas do *tu* provocam uma relação dinâmica entre o homem e os outros, como um reflexo de sua relação com seu desejo e, conseqüentemente, com seu inconsciente: aqui o personagem não permanece um observador isolado e a interação com o mundo se faz por meio da linguagem do personagem, ou seja, por meio da articulação de certas frases e não de uma sucessão de atos.

Apesar dos dois autores não fazerem as mesmas inferências, chegam a propostas de sistematização dos temas fantásticos que poderiam se completar mutuamente: se analisarmos esses dois grupos de temas de Todorov, não encontraríamos os motivos de Vax como “instrumentos” para que esses temas sejam determinados? Assim, faríamos uma relação de motivos de Vax ou de sub-temas de Todorov presentes na obra, servindo-nos deles como elementos para a determinação do tema de Vax ou do tema central de Todorov. Prosseguiremos por esse caminho.

Como temas do *eu*, verificam-se quase sempre a multiplicação da personalidade (conseqüência imediata da possível passagem entre matéria-corpo e espírito – aquilo que se acredita ser mentalmente) e a transformação do espaço e do tempo (normalmente o espaço é tridimensional, homogêneo, contínuo, reversível e comum a todos os homens; o tempo é homogêneo como o espaço, mas irreversível, e uma dessas certezas, na obra fantástica, pode aparecer contrariada, como a existência de lugares em que nos sentimos inquietamente angustiados, ou como a invasão do visível e do invisível, por um fato real ou ilusório). Já os temas do *tu* são mais numerosos: começamos pelo desejo sexual que provoca uma preocupação constante com o sentimento de atração e de repulsão em relação a um objeto qualquer.

Os contos fantásticos são considerados, pela sociedade moralista, como falsos, repugnantes, maus – as relações sexuais, sujas. Essa atitude leva a pregar a castidade nos costumes e a beleza luminosa na arte. Mas esse tema é abundantemente utilizado e a violação dos tabus, o incesto, os maníacos e os sádicos são alguns de seus motivos. Depois vem a preocupação com a morte, representada por vários motivos: fantasmas, cadáveres, ressurreições, comunicação extra-sensorial, castelos mal-assombrados (não porque fan-

tasmas moram nele, mas porque a crença na existência objetiva dos fantasmas é o prolongamento natural de nossa inquietude). As perversões humanas, a crueldade e a violência formam um terceiro conjunto de temas, cujos motivos encarnam nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram: a degradação do homem (uma inscrição com caracteres misteriosos de uma linguagem desconhecida pode acarretar a morte em razão de uma maldição que ela contenha; infanticídio ou criança assassina; presença surda de homem fera ou da fera no homem, como a licantropia em que os lobisomens recusam a prudência, a justiça e a caridade, e como o vampirismo que é um desejo de violação e de assassinio combinado com a sua sedução e o seu horror); as partes separadas do corpo humano que, vivendo uma vida independente, escandalizam os laços racionais do homem; o pacto com o demônio; as metamorfoses; a existência terrificante de objetos animados. Por fim estão os temas relacionados às perturbações da personalidade, o fantástico psicológico (a loucura, a droga, o sono são considerados capazes de libertar as atividades inferiores e “automáticas” que, sobrevivendo à derrocada da razão, aparecem mais “profundas”, primitivas e fundamentais do que a atividade racional). Essas perturbações desenvolvem-se com base nos seguintes motivos: esquizofrenia, psicose, neurose, inversão do sonho e da realidade, hipnotismo e premonições.

2.2. Os elementos estruturais

A estrutura de uma obra literária é composta fundamentalmente por dois aspectos: o verbal que reside nas orações concretas constitutivas do texto, ligado às propriedades do enunciado – estilo e às propriedades da enunciação; e o sintático, as relações lógicas, temporais e espaciais entre as partes da obra.

O enunciado do discurso fantástico vale-se da linguagem como único meio de conceber o que está sempre ausente – o sobrenatural. Esse discurso é uma narrativa de aventura em que os personagens só existem para encarnar a inquietude, o mistério. O universo fantástico que a ultrapassar, opõe-se ao universo racional e para que este mistério possa imperar, para que o sobrenatural surja, o enunciado revela-nos o emprego do discurso figurado, cujo sentido conotativo deve ser compreendido literalmente, denotativamente. Além disso, o conto fantástico ordena-se segundo as exigências de um estilo de

continuidade que, ao mesmo tempo, torna a narrativa convincente e o desfecho previsível. O desfecho não é somente o fim, mas está presente, de uma maneira confusa, em todo o decorrer da narrativa, ou seja, não temos uma idéia clara do que pode ocorrer, porém pressentimos que alguma constância será quebrada, algo de anormal acontecerá. Se a lógica da obra exige o desaparecimento desse mistério, o desfecho será verossímil (e inverossímil no caso contrário), pois a explicação destrói as razões de se estar inquieto.

Também a enunciação do discurso fantástico tem características particulares que realizam a unidade estrutural. As orações do texto fantástico não são na verdade, embora aparentem, asserções, pois não satisfazem a uma condição essencial: a prova da verdade. É a coerência interna do texto, entretanto, que assegura sua validade. O narrador é um elemento valioso para reafirmar essa coerência: ele se apresenta fundamentalmente em primeira pessoa, mais como 'personagem' que 'testemunha', além de ser um homem comum, o que facilita a própria identificação do leitor com ele. Já o narrador de terceira pessoa, ou seja, o narrador não representado na obra, convém ao gênero maravilhoso.

Quanto ao aspecto sintático, relacionamos personagem, leitor, espaço e tempo.

O personagem fantástico pretende ser, ao mesmo tempo, concreto (pois a consciência inquieta tem necessidade de sólidas razões para estar assim) e evanescente (pois o homem, incrédulo em nome da cultura e do desenvolvimento técnico-científico, não se deixa enganar). Ele assume uma moral fundamentada pelo remorso que assombra e pelo castigo que se impõe de fora, e essa moral é geralmente pessimista: a aventura do herói-vítima, muitas vezes solitária como uma negação da comunidade humana, é um exemplo a ser evitado. Distante, inacessível do ponto de vista objetivo, mas onipresente subjetivamente, o personagem atrai-nos e nós, leitores, participamos de sua aventura que nos contamina. Isso significa que o gênero fantástico exige a participação ativa do leitor, cuja hesitação diante do elemento sobrenatural é indispensável.

Um outro constituinte importante desse processo é a indicação referente ao tempo de percepção da obra pelo leitor: é preciso lê-la do início ao fim, do alto da página até abaixo. O leitor não ignora que terá a palavra-chave do enigma no final e a satisfação que lhe trará o desfecho, ser o indício que ele encontrou o que procurava. O pressentimento que, na obra, afeta a vítima, não é senão a imagem romanesca

daquilo que o leitor experimenta.

Em sua aventura, o personagem fantástico é arrancado do espaço homogêneo e contínuo em que podia circular livremente, para um mundo singular, o espaço fantástico, que não é uma parte do espaço absoluto, mas se organiza a partir de um centro de onde parece irradiar o sentimento de estranheza, a expressão da solidão. Esse lugar, escape à rede das coordenadas sociais, anima-se de intenções malévolas, e a experiência vivida aí pelo herói o faz progredir também no tempo. A inquietude aproxima-se na medida em que se adiantam as horas; com a chegada do amanhecer, tal inquietude é dissipada. Além disso, a aproximação do lugar maldito e da noite é lenta, mas o afastamento dele e o escoamento das horas são rápidos. Essa lentidão e essa rapidez representam, na linguagem do tempo e do espaço objetivos, as exigências internas do sentimento de estranheza. Imaginários, o espaço e o tempo fantásticos não são menos convincentes: um espaço indiferente e neutro tornaria a inquietude sem objeto, um espaço ordenado em torno de um ponto maldito justifica-a. O sobrenatural surge da própria realidade: não entramos num espaço fantástico, é nosso espaço que se torna fantástico.

Há cumplicidade entre espaço e personagem: este porque quer mostrar que não tem medo do espaço fantástico, ou porque um certo ar de insólito lhe faz bem, entra em casas desertas ou jardins abandonados. Também monstro e vítima não formam senão uma pes-soa: o monstro é essa parte que a vítima renega e a qual não queria renunciar. O leitor, sem aprovar o monstro, é ligado a ele por uma camaradagem, ao mesmo tempo sutil e perversa.

Alguns teóricos fazem ainda referência a um quinto elemento, que não nos parece fundamental, o autor. Na narrativa fantástica, a grande maioria dos autores conheceram as angústias que seus heróis descrevem. É mais que um estado patológico. A contaminação do mundo físico pelo psíquico, ou antes, sua indiferenciação, seu “adualismo”, é um caráter essencial da angústia.

Considerações finais

Uma obra que utiliza o sobrenatural fantástico não é um jogo superficial de uma fantasia sem conseqüência, mas se eleva à dignidade de expressão simbólica de um conflito permanente e profundo, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo

verossímil e assumindo sua função social e literária.

Essas duas funções do sobrenatural fantástico servem à transgressão de uma lei: muitos temas fantásticos (incesto, homossexualismo, necrofilia, sensualidade excessiva, drogas, psicose...) são um meio de combater a censura institucionalizada e a que reina na psique dos autores, isto é, representam a condenação de certos atos pela sociedade e pelo próprio indivíduo.

Amparado, então, no gênero fantástico, o sobrenatural continua à solta...

Referências Bibliográficas

- CAILLOIS, R. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1971.
- CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1971.
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- VAX, L. *La séduction de l'étrange*. Paris: P.U.F., 1965.
- _____. *L'art et la littérature fantastique*. Paris: P.U.F., 1974.