

A LITERATURA FANTÁSTICA ENQUANTO ENTRELUGAR E A IMPORTÂNCIA DO LEITOR PARA ESSA CONFIGURAÇÃO

Juliana Ramos¹ (UERJ)

RESUMO: O objetivo principal deste estudo é apresentar a literatura fantástica a partir de sua condição de entrelugar, compreendendo ainda que o leitor tem fundamental relevância para a configuração e manutenção do gênero. Como objetivo secundário, é apresentado um panorama das perspectivas teóricas mais relevantes em relação ao fantástico, além de serem expostas algumas reflexões iniciais quanto à articulação desse gênero com a filosofia, sobretudo no que se refere aos tópicos ceticismo, dúvida e ambiguidade, uma vez que o fantástico, segundo Todorov, realiza-se na manutenção do efeito de fantástico, o qual se dá por meio da hesitação, da postura, comum a personagem e leitor (dupla hesitação), de suspensão de juízo frente à incerteza. Para isso, parte-se do conceito de entrelugar desenvolvido por Bhabha em **O local da cultura** (1998): um espaço de articulação de diferenças, plural e fragmentado, marcado por descentramento e heterogeneidade, capaz de comportar até o contraditório, e percebido, portanto, como um ambiente caracterizado por uma inerente duplicidade. Com base nisso, observa-se e analisa-se os aspectos distintivos do leitor desse tipo de narrativa, reconhecendo-se seu papel na construção do gênero e na manutenção do caráter aberto da obra (na perspectiva de Umberto Eco), como em uma coautoria cuja marca registrada é a hesitação. Sendo assim, o fantástico é visto como um gênero de exaltação da duplicidade, o que também é observado e analisado na condição de localização dele entre dois outros (o estranho e o maravilhoso), sendo ele definido a partir desses outros dois gêneros. Desse modo, o fantástico torna-se uma manifestação do fenômeno do duplo, na compreensão de Freud (“O estranho”, 1919), segundo a qual o “eu” articula-se ao “outro”, e não a si mesmo. Palavras-chave: Literatura fantástica. Entrelugar. Leitor.

Introdução

A origem do gênero fantástico remonta ao período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, conforme Italo Calvino afirma:

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance ‘gótico’ inglês havia explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente.²

¹ Juliana RAMOS. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: ramos2.juliana@gmail.com.

² CALVINO, 2004, p. 10.

Entretanto, cabe ressaltar que a literatura, desde suas primeiras manifestações, é, em essência, fantástica, como Nelly Novaes Coelho descreve:

Na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos, rituais, contos maravilhosos, novelas de cavalaria, etc.³

O elemento mágico ou mítico sempre teve, na literatura, o seu espaço de expressão. A imaginação é elemento indissociável do ato criador. Entretanto, mostra-se mais ou então menos evidente segundo uma questão de predomínio dela — onde também se pode ler “do imaginário” — ou da razão. Ademais, “conforme a época, o realismo ou imaginário acabam por predominar no ato criador ou no gosto do público”⁴. Desse modo, trata-se de uma questão de predominância, a qual se refere não só ao processo de criação e aos elementos artísticos, mas também à recepção.

A presença dos elementos razão e imaginação, os quais perpassam tanto o processo de criação como o de recepção, pode ser percebida no gênero fantástico como em um movimento dialético⁵. Isso porque a relação estabelecida entre razão e imaginação não se dá pelo viés da conciliação — acomodação (palavra que indica paralisia, ausência de movimento) —, mas sim pelo viés do **enfrentamento**, do **confronto** bilateral, isto é, ambas as perspectivas apresentam-se para a ação, e elas estão uma **frente** à outra em pé de igualdade, em ambivalência — este aspecto possibilita que não se seja capaz de optar por uma **ou** outra perspectiva, mas apenas por uma **e** outra, pela coexistência, forma de manifestação que inviabiliza uma postura tanto de criação como de interpretação marcadas por certezas. Por isso, razão e imaginação presentificam-se em um movimento orquestrado pela incerteza e a hesitação.

Assim,

³ COELHO, 1984, p. 32.

⁴ COELHO, 1984, p. 31.

⁵ Na concepção de Hegel, dialética é a “**conciliação** dos contrários nas coisas e no espírito” (SANTOS, 2010, p. 15, grifo nosso). Para ele, “a contradição está nas próprias coisas que depois de terem lutado chegam a um acordo; a dialética do pensamento é apenas um reflexo da dialética das coisas” (SANTOS, 2010, p. 16). Todavia, o termo “dialético” (do grego, diálogo) é usado neste estudo da literatura fantástica no sentido de **coexistência** dos contrários nas coisas e no espírito em um movimento incessante e contraditório, de modo que não há acordo, nem rendição; não se busca respostas nem verdades.

Longe de estabelecer ou pretender rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico **conjuga os elementos contrapostos**. [...] O fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre razão e imaginação, liberação de um e contenção da outra, mas da **polivalência** dos signos intelectuais e culturais. [...] O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. [...] O fantástico assinala a medida do real através da desmedida. **O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável.**⁶ (grifos nossos)

A postura desconfiada do leitor, marcada pela hesitação, é indispensável à configuração do fantástico, gênero que se dá na polivalência, ou ainda, ambivalência⁷ dos contrários nos objetos ou discursos; que se manifesta nas contradições. Hesitação não se refere a um efeito da ação de cotejar a narrativa ficcional com o real; mas de manter-se em suspenso em meio a dualidades, as quais podem pertencer a um mesmo mundo, quer ele ficcional, quer ele real.

O percurso aqui traçado para a abordagem do gênero fantástico dá-se pela percepção da dialética razão-imaginação, uma vez que o termo fantástico pertence ao mesmo eixo lexical de fantasia, imaginação, ilusório, e criação. Esse caminho de abordagem assemelha-se à própria constituição do gênero em questão, que ganha forma no embate indissolúvel entre real e irreal, razão e imaginação, dois mundos que se mostram com fronteiras difusas, anuviadas. Essa metáfora exprime com propriedade o efeito do fantástico, efeito que pode ser percebido no quadro **A ponte de Heráclito**, de René Magritte, obra que, mais adiante (figura 1), é analisada considerando a suspensão do juízo frente a esses dois mundos que não se desassocia por completo, manifestando-se em coexistência, compondo uma espécie de entrelugar.

⁶ BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 64-65.

⁷ Ambivalência, segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2001): “1. Estado, condição ou caráter do que é ambivalente, do que apresenta dois componentes ou valores de sentidos opostos ou não. 2. Derivação: por extensão de sentido; existência simultânea, e com a mesma intensidade, de dois sentimentos ou duas idéias com relação a uma mesma coisa e que se opõem mutuamente. 4. Derivação: por extensão de sentido. m.q. [mesmo que] **ambigüidade** (‘hesitação’); 5. Rubrica: psicanálise; coexistência ou aparição simultânea, na relação com o mesmo objeto, de tendências, atitudes e sentimentos opostos, basicamente amor e ódio” (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=ambivalencia>>. Acesso em: 29 dez. 2012; grifo nosso.).



Figura 1 - **A ponte de Heráclito** (1935), de René Magritte
A literatura fantástica enquanto entrelugar

O termo entrelugar é usado segundo o raciocínio de Bhabha, que o define enquanto espaço de trânsito que gera “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”⁸. Da mesma forma como o fantástico se manifesta:

[...] qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole como: real/imaginário, racional/irracional, verossímil/inverossímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra, valores positivos/valores negativos, etc.⁹

Entende-se ainda que esse espaço não pode ser delimitado, determinado, uma vez que, como Scroferneker afirma, “os entre-lugares são demarcados e remarcados em movimentos constantes, (re) dimensionando e (re) significando as noções de espaço e tempo”¹⁰. O entrelugar é marcado pela indefinição — que se reflete na indefinição conceitual do fantástico — capaz de comportar os contrários em ambivalência e também o seu movimento, o deslocamento da narrativa, e dos seus elementos, e do leitor por entre essas polaridades.

⁸ BHABHA, 1998, p. 19.

⁹ FURTADO, 1980, p. 36.

¹⁰ SCROFERNEKER, 2010, p. 190.

No fantástico, o natural e o sobrenatural são os contrários que se destacam na medida em que este gênero é propriamente a exaltação da ficção enquanto ficção, não se prendendo a limites quer seus, quer da realidade. A narrativa fantástica é um entrelugar, e, portanto, marcada pelo deslocamento no qual “as fronteiras entre: casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora”¹¹. Esse deslocamento é comum à narrativa, personagem e leitor, assim como a dupla hesitação característica do gênero fantástico, apontando tanto para a obra quanto para o receptor, tornando-o não mais tão somente passivo, abrindo espaço para que este também atue sobre e na obra por intermédio, possivelmente, de um personagem protagonista; no caso das narrativas vampirescas, do vampiro.

Dessa forma, como Bhabha afirma, esses espaços “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”¹². Portanto, estes ambientes de deslocamento não são exclusivos dos conceitos que nele transitam, mas comportam também o observador, no caso da literatura, o leitor, redesenhando, e como o próprio espaço de reestruturação, de forma indefinida, não definitiva, o seu modo de ser e estar no mundo, ficcional e real.

No entrelugar, a identidade do sujeito é composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”¹³ — este “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado”¹⁴. A contradição funciona como elemento de presentificação dos contrários e exaltação da duplicidade no espaço, isto é, no discurso, e no sujeito. No fantástico, tem-se o espaço de entrecruzamento de discursos característicos de diferentes níveis de existência, natural e sobrenatural.

O entrelugar, porquanto zona de descentramento, possibilita, em sua heterogeneidade característica, tanto a assimilação quanto a expressão por parte do leitor, que se desloca nesse espaço por meio dessas duas ações, as quais apontam para a sua

¹¹ BHABHA, 1998, p. 30.

¹² BHABHA, 1998, p. 20.

¹³ HALL, 2002, p. 12.

¹⁴ HALL, 2002, p. 12.3

identidade plural e fragmentada, capaz de inscrever-se em espaços e discursos diferentes e até duais, como é o caso do fantástico. O leitor apresenta-se como um sujeito cuja identidade é cambiante e mutante¹⁵, ela desloca-se e transforma-se; trata-se de uma identidade instável, própria desse sujeito deslocado e descentrado. O entrelugar é igualmente plural e fragmentado, como o fantástico também o é, e, por isso, pode-se dizer que este reflete o leitor, afinal o gênero manifesta-se tal qual o sujeito.

Com o deslocamento do espaço, tem-se o descentramento do sujeito, de modo que o leitor de literatura fantástica, sobretudo a vampiresca, tem na narrativa um espelho do sujeito descentrado. Este se percebe “significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do ‘presente’”¹⁶.

O fantástico configura-se como entrelugar na medida em que se constrói em conjunto, na relação dialética, no diálogo entre os contrários que se manifestam a partir das suas diferenças e buscam similitudes, identificação. Esta pode resultar em apropriação em última análise, e é o que ocorre com o leitor de narrativas vampirescas quando do seu embate, diálogo. Este se dá primeiro com o fantástico, o primeiro duplo do leitor, com o qual se identifica pela coexistência de contrários em suas constituições psicossociais e identitárias, e depois com o vampiro, o duplo do leitor em um segundo momento, com o qual se identifica e do qual se apropria na medida em que vê-se como sujeito que se desloca por esse entrelugar (marcado por dualidades), mas não apenas de passagem, antes exercendo influência e sendo influenciado, pondo-se na narrativa (identificando-se) e pondo a narrativa em si mesmo (apropriando-se).

Nessa medida, o princípio da retroalimentação desenvolvido por Morin torna-se evidente, pois “a relação com o outro inscreve-se virtualmente na relação consigo mesmo”¹⁷. O sujeito relaciona-se com o personagem, o vampiro, e a obra, o gênero fantástico, como diante de mais do que um espelho, como diante de um duplo. Nesse momento, torna-se ainda mais evidente a relação do conceito de entrelugar com o de duplo. O fantástico é um entrelugar, espaço onde se movimentam em coexistência os contrários, as dualidades; onde se movimentam natural e sobrenatural, como já dito.

¹⁵ HALL, 2002.

¹⁶ BHABHA, 1998, p. 297.

¹⁷ MORIN, 2002, p. 78.

O fantástico é também o duplo que interage com o leitor no primeiro momento; a narrativa desse gênero manifesta-se tal qual um personagem. Isso pode ser compreendido na medida em que, de acordo com “a teoria da especularidade de Jean-Louis Vullierme, ‘os sujeitos se auto-organizam em interação com outros sujeitos’. Ou seja, ‘o sujeito estrutura-se pela mediação dos outros sujeitos antes mesmo de conhecê-los de fato’”¹⁸. Afinal, o leitor encontra na narrativa fantástica, ainda que não estivesse buscando, compreensão e reconhecimento de si, auto-organizando-se a partir da interação com o texto, do mesmo modo como o faz a partir da interação com os sujeitos.

A relação com o outro seria secundária em relação a um para-si primeiro? Primário é o duplo programa: o outro já se encontra no âmago do sujeito. O princípio de inclusão está na origem, como no filhote que sai do ovo e segue a mãe. O outro é uma necessidade interna confirmada pelas recentes pesquisas sobre o apego entre os recém-nascidos e entre as crianças.

[...] O sujeito surge para o mundo integrando-se na intersubjetividade, no seu meio de existência, sem o qual perece.¹⁹

E o texto não deixa de ser um “outro”, sendo a narrativa fantástica o espaço que se distingue por ser de intensa contraposição entre o “eu” e o “outro”.

Cada ficção romanesca em geral se compraz em contrapor ao nosso mundo experimental um mundo de palavras: um outro mundo com as nossas palavras que são (do) nosso mundo. A ficção fantástica, ao invés disso, produz um outro mundo com outras palavras que não são (do) nosso mundo — que pertencem ao *un-heimlich*. Mas, por questão de justiça, esse outro mundo não saberia existir alhures: é lá embaixo, é aqui (escondido/indizível), é o tal *heimlich* que não conseguimos reconhecer como tal. A leitura do fantástico e o desnudamento dos seus procedimentos nos fizeram perceber a pertinência daquilo que dizia Freud: *o fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve*.²⁰ (grifos do autor)

A literatura fantástica propicia o diálogo entre o sujeito e o “outro” e ele e o “outro” dentro de si, por meio dos inverossímeis. Como Irène Bessièrre, a partir da teoria das formas simples, de André Jolles²¹, afirma:

¹⁸ MORIN, 2002, p. 77-78. Esta citação feita por Edgar Morin refere-se ao texto de uma correspondência pessoal.

¹⁹ MORIN, 2002, p. 77-78.

²⁰ BELLEMIN-NOËL *apud* CESERANI, 2006, p. 62.

²¹ Todorov, ao tratar da teoria das formas simples, destaca sua relevância: “André Jolles tentou fundamentar os gêneros-tipos ‘na natureza’, isto é, na língua, recenseando todas as FORMAS SIMPLES

É também importante considerar que **a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só impalpável e indefinível, mas através da justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis**; em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem — que o homem intui no natural e no sobrenatural — ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos *realia* [grifo do autor], do cotidiano, dos quais sublima as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. **O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.** A narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendentemente ou arbitrariamente para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. [...] O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas expressões mentais. [...]

A narração fantástica utiliza quadros sócio-culturais e formas de inteligência que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para fazer surgir qualquer certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativa aos fenômenos que fogem à economia do real e do surreal, cujas conexões variam conforme as várias épocas.

[...] Figura de uma interrogação cultural, ela produz formas de narração particulares sempre coligadas com os elementos e os argumentos das discussões — historicamente datadas — sobre o estatuto do sujeito da realidade. Ela não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática.²² (grifos nossos)

de literatura. As formas literárias que encontramos nas obras contemporâneas seriam derivadas das formas lingüísticas; esta derivação se produz não diretamente, mas por meio de uma série de formas simples que se apresentam, em grande parte, no folclore. Tais formas simples são extensões diretas das formas lingüísticas; elas mesmas se tornam elementos de base nas obras da 'grande' literatura" (DUCROT; TODOROV, 1977, p. 156). Concluindo que: "Mesmo que a descrição de Jolles não seja suficiente, sua preocupação de levar em conta certas formas verbais, como o provérbio, o enigma, etc., abre novos caminhos para o estudo tipológico da literatura. De outro lado, gêneros tão fixos quanto a fábula, o ensaio ou a lenda não se situam sem dúvida ao mesmo nível, mas o princípio pluridimensional de Jolles lhe permite levar isto em consideração, o que era impossível com a tríade lírico-épico-dramático" (DUCROT; TODOROV, 1977, p. 156).

²² BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 63-64.

A coexistência ambivalente dos contrários manifesta-se como o ambiente apropriado, que é este entrelugar, para o diálogo do sujeito consigo próprio, com o que é relativo a ele, a sua realidade e a sua existência nela, o seu modo de deslocar-se e ser em seu mundo, percebendo suas próprias contradições, incongruências, e sobre elas refletindo, especulando, duvidando, hesitando.

Isso se dá também porque a manifestação artística, porquanto manipulação estética de algo feita por alguém, é resultante inclusive do que esse alguém é; e este sujeito²³ é uma existência em um aqui e agora, definida por tal tempo e espaço onde se desloca e comunica, alterando e sendo alterado, influenciando e sendo influenciado. De igual modo, a literatura não se desvincula totalmente da realidade imediata, da conjuntura em que é criada, caminhando junto com a evolução do homem, o que infere alterações na forma de organização tanto do criador como da criação. Ela sempre refletirá, em alguma medida, ao menos o pensamento de uma época, ainda que de uma minoria, ao menos na estética. Sabendo-se que por estética entende-se:

Perceber pelos sentidos, perceber pela inteligência, compreender, ter consciência de si. Em estética, no grego, está expressa a ação que estabelece a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário. Esta ligação per-corre o mesmo caminho de transcendência com que o homem, como ente privilegiado, colhe e recolhe tanto o que há de mais banal como aquilo que lhe é adjunto como o mais extra-ordinário. É na transcendência do homem como ser-aí que se encontra desde sempre a possibilidade de se dar a con-fluência, influência e di-fluência das vicissitudes de ser e não-ser. Nessa possibilidade vige toda im-possibilidade de estabelecer a estética como teoria metafísica enunciativa.²⁴ (grifo nosso)

²³ Tendo em vista as várias definições de sujeito e o fato de neste estudo serem postos em perspectiva diferentes momentos históricos, cabe a ressalva de que aqui se considera a visão de Stuart Hall em seu estudo da configuração do sujeito contemporâneo. Nele, esse autor evidencia o declínio das antigas identidades, dos seres unificados, frente às novas identidades, cujo surgimento resultou na fragmentação do sujeito moderno; e o sujeito fixo do iluminismo foi, pelo processo de descentralização, mostrando-se, na pós-modernidade, **provisório e ausente de identidade fixa**. Essa perspectiva possibilita a percepção da figura do leitor, em sua atividade de interpretação, como um ser que não se posiciona de modo definitivo quanto à sua compreensão dos eventos da narrativa — sendo ele um dos elementos indispensáveis para tornar viável a concretização do fantástico. É demandada uma postura específica de quem recepciona a obra, a fim de que esta possa existir enquanto gênero fantástico. A realização desse gênero dá-se em uma postura comum a personagem e **leitor**, a qual é de suspensão do juízo quanto à ocorrência de um evento sobrenatural, não se podendo optar por via alguma de explicação, seja ela racional, seja ela sobrenatural (mítica ou mística). Trata-se, portanto, de uma leitura **em suspensão**, que exige do leitor uma postura de **indecisão**, uma vez que se mostra **provisória e ausente de interpretação fixa**, como a identidade do sujeito pós-moderno. Por isso, esse gênero torna-se ainda mais visível no presente século.

²⁴ AGUIAR *apud* JARDIM, 2005, p. 90.

A estética é mais que leis que ditam formas e temáticas, é um modo de perceber e ser percebido, um meio de olhar e ser olhado, como fica claro no grifo feito no fragmento anterior. Esta é a responsável por ser “a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário”. Ela é a responsável por transformar o ordinário em extraordinário, a partir de um efeito produzido sobre a obra. No fantástico, este efeito é o da hesitação entre a razão e o imaginário, de forma que um elemento comum como o é um evento sobrenatural — elemento presente na vida e na literatura desde sempre na figura do elemento imaginário — é elevado à extraordinariedade, uma vez que mantém a obra aberta (na perspectiva de Umberto Eco).

Para esse raciocínio, instrumentaliza-se os construtos teóricos de Todorov. Segundo ele, para que se tenha o efeito de fantástico, faz-se necessária a existência de três condições: hesitação do leitor, hesitação do personagem e não interpretação da narrativa como alegoria ou poesia. A primeira refere-se à postura dubitativa do leitor frente aos acontecimentos narrados, o que pode ser produzido pelo modo incerto de narração. A segunda refere-se a essa mesma postura, mas quanto ao personagem, e, embora a maioria das obras submeta-se a ela, Todorov defende que esta é uma condição facultativa. E a terceira refere-se à postura do leitor quanto à compreensão da obra, excluindo-se as perspectivas assertivas de interpretação — não se pode fazer uma leitura alegórica ou poética, deve-se, a partir da verossimilhança e a ambiguidade da narrativa, manter um olhar de hesitação, não optando nem por uma explicação racional, nem por uma sobrenatural.

Todorov afirmava que “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”²⁵. Sendo assim, os eventos naturais, postos como pano de fundo, isto é, o universo ficcional verossímil, à semelhança do real, é descortinado por um evento insólito²⁶ ou sobrenatural imprevisto, e, depois disso, a

²⁵ TODOROV, 1975, p. 179.

²⁶ Do latim *insolitus*, “que não tem o hábito de, desusado, estranho, novo” (FARIA, 1992, p. 284). O insólito “carrega consigo e desperta no leitor [...] o sentimento de *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos do autor).

narrativa passa a oscilar entre esses dois níveis de realidade. Estes coexistem, mas não se conciliam, não há uma síntese, eles co-incidentem.

Deve-se ter claro em mente que o tema desse gênero não difere dos da literatura; há o exagero do discurso figurado, uma espécie de hiperbolização da ficção. Esse exagero deve ser mantido ao nível do não enquadramento da narrativa numa interpretação quer alegórica, quer poética. Não se deve optar nem pelo natural, nem pelo sobrenatural, para que se mantenha o efeito de fantástico; se não, resvala-se para um dentre dois outros gêneros, o estranho ou o maravilhoso.

Conclusão

O fantástico é um entrelugar, como já dito, que se dá entre o estranho e o maravilhoso. Todorov esclarece que “não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos”²⁷. No entanto, trata-se de mais que um gênero cujos limites são, por um lado, o estranho e, por outro, o maravilhoso. Trata-se, como Todorov afirma ao analisar a narrativa kafkiana, da “coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível”²⁸. Isso significa que é um gênero em que os outros dois são componentes, e não apenas limites; sabendo-se que, adotando a lógica da predominância, opta-se por um — o que ocorre ao suspender a hesitação —, há o transbordamento deste, de modo que se desfaz o efeito de fantástico e desconstrói-se este gênero em proveito da manifestação daquele por qual se optou.

Tendo em vista a natureza dupla do gênero, pode-se afirmar que o fantástico é um gênero que se dá por meio da duplicidade, pois estranho e maravilhoso são gêneros que se relacionam como duplos negativos.

A respeito deste conceito de duplo, Cunha (s/d) escreve:

É possível alguém vir a reconhecer em outrém o seu *DUPLO*. Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles.

²⁷ TODOROV, 1975, p. 48.

²⁸ TODOROV, 1975, p. 180.

Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *DUPLO*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*).²⁹ (grifos da autora)

O duplo é o elemento com o qual se estabelece algum tipo de relação identitária, o que pode ocorrer pela identificação ou pela oposição. No entanto, como Cunha afirma, “o *DUPLO* assenta numa estrutura paradoxal, pois baseia-se na prerrogativa de ser-se a si mesmo e um *Outro* ao mesmo tempo e, no entanto, sendo-se *Outro*, não se deixar de ser si-mesmo”³⁰ (grifos da autora). E na medida em que repercute esse processo de formação em toda a narrativa, na temática, na forma e nos elementos, pode-se afirmar que é um gênero que se destaca como campo de proliferação da duplicidade, pois é constituído a partir dela e só existe na presença do duplo. De modo que se percebe os seguintes duplos, dentre outros: na narrativa, razão/imaginação e natural/sobrenatural; no vampiro, humano/sobre-humano; no leitor, receptor/coautor.

Ao acabar a hesitação, a suspensão de certezas quanto a explicações para o evento sobrenatural, termina também o efeito de fantástico. Neste momento, se o pêndulo, que é o leitor ou o leitor e o personagem, direciona-se para o mundo real e ali cessa seu movimento, está-se diante do gênero estranho. Entretanto, se, antagonicamente, este mesmo pêndulo direciona-se para o mundo sobrenatural, está-se diante do gênero maravilhoso. Esses dois gêneros são a seguir considerados isoladamente.

No estranho, são narrados fatos extraordinários e surpreendentes, bem como no fantástico, provocando, portanto, reação semelhante à deste gênero no leitor. Entretanto, esses eventos podem e são explicados pela razão. O suspense é um sentimento comum a personagem e leitor de ambos os gêneros, no entanto, no estranho, esse suspense é

²⁹ CUNHA, s/d.

³⁰ CUNHA, s/d.

desfeito ao final, enquanto, no fantástico, da sua permanência depende a existência do gênero.

No maravilhoso, não é causado nenhum tipo de reação no personagem ou no leitor. Isso ocorre porque “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”³¹. Os eventos narrados são originalmente sobrenaturais, eles pertencem a uma dimensão espaço-temporal distinta da do leitor, sendo isso explicitado desde o princípio da narrativa. O que na realidade imediata do leitor seria tomado como sobrenatural é natural àquele mundo criado. Os acontecimentos não precisam ser explicados, são normais à ordem previamente estabelecida, seguem-na sem sobressaltos, não gerando surpresa no leitor, muito menos em algum personagem.

A presença do sobrenatural é um elemento comum ao maravilhoso e ao fantástico, entretanto o maravilhoso não gera questionamentos, nele não há espaço para a proliferação de dúvidas, e inexistente hesitação tanto para personagem como para leitor. No maravilhoso, os personagens nunca saem da esfera de sua realidade, que pode ser o irreal. Assim, os acontecimentos, ainda que sobrenaturais, são sempre verossímeis. O fantástico, todavia, é um gênero da hesitação, existe enquanto a dúvida, a suspensão de juízo quanto a explicações, existir.

Quanto à diversidade de postulações teóricas, da mesma forma como há diversas vertentes teóricas quanto ao fantástico, tem-se diferentes perspectivas teóricas sobre o maravilhoso e o estranho. O primeiro distingue-se do fantástico, sobretudo, na medida em que os eventos sobrenaturais são tratados pelo viés da aceitação do sobrenatural como algo comum e ocorrido na conjuntura criada de leis naturais, a qual é naturalizada à narrativa de modo a tornar o evento sobrenatural **naturalmente** aceito. E o segundo distingue-se do fantástico, sobretudo, na medida em que os eventos sobrenaturais são tratados pelo viés das leis naturais, que apresentam o sobrenatural como algo possível e ocorrido na realidade, mas cuja explicação natural era desconhecida, ou apresentam o sobrenatural como algo possível e ocorrido em uma realidade paralela no inconsciente humano, como em um sonho ou um delírio.

³¹ TODOROV, 1975, p. 60.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.
- CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COELHO, Nelly. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Quíron, 1984.
- COVIZZI, Lenira. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2>. Acesso em: 8 out. 2012.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-271.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Anttílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>.
- JARDIM, Antônio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MAGRITTE, René. **A ponte de Heráclito**. Disponível em: <<http://conficsoens.blogspot.com.br/2008/10/no-somos-reais-no-ser-na-nossa-imaginao.html>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.

SANTOS, João. Uma reflexão e discussão sobre o método aplicado nas ciências administrativas e de outras ciências diretamente relacionadas. **ReFAE** — Revista da Faculdade de Administração e Economia, v. 1, n. 2, p. 3-20, 2010.

SCROFERNEKER, Cleusa. Comunicação e cultura organizacional: a complexidade dos diálogos “(in)visíveis”. In: MARCHIORI, Marlene (Org.). **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010. v. 2. p. 185-197.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.