

O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*

Irène Bessière**

Polivalência do relato fantástico

Não se deve ignorar as dificuldades que existem para tratar do fantástico, mas elas resultam, muito freqüentemente, dos pressupostos metodológicos ou conceituais. A própria prudência torna-se às vezes excessiva: “Toda síntese – nota J. Bellemin-Noël – sobre aquilo que chamamos de *fantástico* é atualmente prematura, mesmo que as pesquisas a esse respeito estejam se desenvolvendo. Estamos tentando colocar a questão de encontrar-lhe um lugar: seu próprio lugar”¹. O obstáculo nos parece consistir em uma dissociação e uma dupla generalização dos caracteres detectáveis do relato fantástico: “o fantástico é uma maneira de relatar, o fantástico se estrutura como o fantasma”². Essa proposição teórica separa o fundo e a forma, reduz a organização do relato a um traço não-específico: a hesitação, e relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, seguindo uma assimilação pouco pertinente. A fragilidade dessa formalização, narrativa e simbólica, parece o preço necessário a ser pago para excluir toda referência ao conteúdo semântico do fantástico – o sobrenatural ou o extra-natural – e para ignorar seu enraizamento cultural. Inversamente, toda análise do texto fantástico, segundo uma série temática, resolve-se numa enumeração de imagens, mantidas tanto para as fantasias do artista, quanto para os sinais de um surreal patente. De uma dissolução da problemática do relato fantástico na de uma narratologia e de uma expressão do subconsciente, à confusão do fantástico literário com certo fantástico natural ou objetivo, a crítica raramente evita o ponto de vista unitário e falacioso.

* BESSIÈRE, Irène. « Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette ». In: ____ **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

** O tradutor agradece a disponibilidade da colega e amiga Irène Bessière em aceitar a tradução do primeiro capítulo de seu ensaio sobre o fantástico que aparece, pela primeira vez, em tradução para o português.

¹ Jean Bellamin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) ». *Littérature*, n. 8, décembre 1972, p. 3.

² Ibidem.

Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade. O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais; tal é o critério implícito da distinção, proposta por Joseph H. Retinger³, entre conto de fadas e relato fantástico; o primeiro representaria a alma submissa às potências superiores benéficas; o segundo, a luta do ser revoltado e aliado às potências inferiores contra as potências superiores. Todavia, essa investigação semântica, indefinida como o é também o número sempre aberto das obras, não dá conta da razão suficiente do fantástico, porque o relaciona com certos componentes externos (mitologia, religião, crenças coletivas) dos quais, certamente, se utiliza, embora a eles não se reduza. O relato fantástico é, por si mesmo, sua causa, como todo relato literário; a descrição semântica não deve fazê-lo ser assimilado nem pelos testemunhos ou meditações sobre os fatos extra-naturais, nem pelo discurso do subconsciente: ele é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor.

Uma razão paradoxal

³ Joseph H. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*. Paris : Grasset, 1908.

As referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas do relato fantástico não devem causar enganos: elas não atestam a existência da imanência de certo estado extra-natural; não são simples artifícios narrativos destinados a encerrar o herói e o leitor em uma forma de paradoxo, cuja irresolução possuiria, então, muito mais um traço do espírito ou da ironia do que a valorização da angústia. O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade. “O fantástico – escreve ainda J. Bellemin-Noël –, e é justamente nesse caso que ele usa da maneira mais artificiosa a própria literatura, finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer aceitar o que é o mais verídico, o inaudito e o inaudível”⁴. Estranha proposta que faz de certos desvios da verbalização literária a aproximação de alguma certeza, aquela de uma aventura extralingüística do sujeito e da busca do *eu (je)* sob a diferença do *eu mesmo (moi)*. A interpretação psicanalítica alcança assim a interpretação extrasensorial – à maneira de Jacques Bergier – ou quase religiosa. Longe destas tentações do irracional, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das

⁴ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », op. cit., p. 23.

convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática.

Autonomia do relato fantástico

Neste sentido, o relato fantástico é o lugar onde se exerce perfeitamente o trabalho da linguagem, assim como foi definido pelo crítico alemão André Jolles⁵. O discurso cultiva, fabrica e evoca. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra. A totalidade desse método supõe o conhecimento e a interpretação do atual. Esse método retira sua validade e sua coesão própria, não da passagem do caos ao cosmos, dos desatinos à ordem, mas da passagem da diversidade e da exclusão recíproca das crenças, da diferença dos níveis do universo até chegar à confusão delas e ao equívoco. Para ser verdadeiramente criadora, a poética do relato fantástico supõe o registro dos dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e a sua desconstrução: não devido a uma argumentação intelectual – teríamos, desse modo, uma simples discussão conceitual, mesmo se fosse irônica ou paródica, à maneira de *Comte de Gabalis* (1670), de Montfaucon de Villars –, mas por causa da definição desses dados como um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no

⁵ André Jolles, *Formes simples*. Paris: Seuil, 1982

registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico. Não há linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior. Da mesma maneira que na lenda, a vida do santo e a fábula diabólica se parecem e se opõem, o relato fantástico parece o simétrico negativo do relato do milagre e da iniciação, do desejo e da loucura; pode-se considerar Sade como um autor fantástico. Essa desconstrução e essa inversão acarretam que, diferentemente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode referir o relato fantástico ao universo, pois ele priva os símbolos emprestados aos domínios religiosos e cognitivos de toda significação prefixada. Os fatos contados são concebíveis no relato e só pelo relato. Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final. Os fatos do relato iluminista ou de aparições religiosas se inscrevem em um sistema de crenças que lhes dá uma posição de realidade. O relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sócio-cultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal.

Romance, conto e relato fantástico: atuação e acontecimento

Nesse assunto, o relato fantástico escapa às lógicas do conto e da narração das *realia* (novela ou romance). Nessa última, a interrogação do herói sobre o real e os acontecimentos não se separa da questão da identidade (quem sou?) e de um juízo sobre o poder pessoal e o valor (o que devo fazer e o que posso fazer?); o tema da ação ou da atuação prevalece e explica que a exploração e a conquista do real são inevitavelmente a ocasião do conhecimento de si. Interioridade e exterioridade comunicam-se necessariamente. O romance realista e o romance psicológico, o romance balzaquiano e o *nouveau roman* revelam alguns pressupostos intelectuais idênticos e uma mesma problemática: somente a apreciação do *poder* e do *dever* do sujeito varia. O acontecimento é considerado em relação à condição do indivíduo. O relato fantástico

inverte essa perspectiva. Abrindo largo espaço ao insolúvel e ao insólito, ele apresenta uma personagem amiúde passiva, pois examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disso retira as conseqüências para uma definição do estatuto do sujeito. Orientada para a verdade do *acontecimento* e não para a da *atuação*, essa interrogação, para ser completa, deve levar ao que é irreduzível em cada quadro cognitivo ou religioso. O romance realista coloca o mundo sob o signo duplo da necessidade e da contingência: há uma economia do real e da história, e uma liberdade da personagem. A narração fantástica generaliza a contingência do universo, compreendido como o natural e o sobrenatural. É por isso que o relato do absurdo, fundado sobre o jogo da contingência e da necessidade, pode se tornar, como em Kafka, fantástico. Compreende-se, então, que um estudo ou uma definição do fantástico não deve inicialmente privilegiar o exame da condição do sujeito: na *Metamorfose*, a questão posta não é “O que me tornei?”, mas “O que me aconteceu?”. É interessante observar que a consciência de si do homem-inseto não ficou alterada e que somente importa o enigma do acontecimento. O “estranho inquietante” não é o eu, mas a ocorrência, índice do descontrole do mundo. Pela ausência desta lógica específica, o relato pode apresentar um pseudo-fantástico. Assim é se pensarmos no *Homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, onde as peripécias concernem e definem o herói mais do que são consideradas em si mesmas, e se encontram organizadas conforme a estrutura de um fantasma. Esse texto se torna uma maneira alegórica graças ao jogo coerente e escolhido dos símbolos, à fábula da aprendizagem do mundo e da descoberta de si. Um certo número de objetos e de situações são investidos do poder de dizer o sujeito; a ilusão e a supra-realidade possível parecem ser os meios de atenuação do artifício de um relato em que o insólito absoluto se mantém como criação humana: a obsessão de Natanael e a arte de Palanzani. O centro temático é a atuação e não o acontecimento, a identidade pessoal e não a economia do universo. A impossibilidade (um ser inanimado vivo ou que parece viver) não provoca a questão fundamental da obra fantástica: essa é ou não é, mas parece uma qualidade do real, um de seus caracteres que definem, na verdade, o poder e a consciência do indivíduo.

O fantástico não é, portanto, necessariamente no seu projeto, o relato da subjetividade. Histórica e tipologicamente, ele só se compreende em oposição ao conto. O conto se apresenta como separado da atualidade, porque é o relato do dever-ser, da

antecipação concebida como espera e definição da norma. Nisso consiste seu paradoxo: sua falta de realidade parece tanto mais clara quanto mais lembra ou pressupõe os juízos e as exigências da moral religiosa ou social do momento na sua forma ingênua – que ele dá como expressão do direito absoluto:

Por esta razão, o conto se opõe radicalmente ao acontecimento real assim como ele é observado habitualmente no universo. É muito raro que o curso das coisas responda às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; o conto se opõe, então, a um universo da “realidade”. Todavia, este universo da realidade não é aquele em que se reconhece às coisas o ser como qualidade universalmente válida; é o universo no qual o acontecimento contradiz as exigências da moral ingênua, o universo que nós experimentamos ingenuamente como imoral. Pode-se dizer que a mentalidade do conto exerce aqui sua ação em dois sentidos: por um lado, considera e compreende o universo como uma realidade que recusa, e que não corresponde à sua ética do acontecimento, por outro, propõe e adota outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua⁶.

O não-realismo do conto, seu maravilhoso resultam da passagem da atuação ao acontecimento, que permite definir os marcos sócio-cognitivos como universalmente válidos e colocá-los fora das pressões e das metamorfoses da história. A intemporalidade do relato não é senão aquela que se quer emprestar à ideologia; e a aparente invenção do maravilhoso, o pano de fundo e o índice de uma regulação que deve escapar à ruína e aos fracassos do mundo concreto. O conto maravilhoso, à medida que ele é não-realista, reflete e anula a desordem do cotidiano, ou, pelo menos, o que é desordem, por certo tipo de pensamento. Nós modificaremos a afirmação de André Jolles: “*nessa forma o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*”, definindo o maravilhoso como sócio-cultural e como o meio de destruir simbolicamente a ordem nova e a ilegalidade atual. Neste sentido, o maravilhoso é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante do homem universal quanto do coletivo. O objeto dessa espera – a satisfação das exigências morais – não é em si maravilhoso, mas se pode obter somente contra as imperfeições do mundo cotidiano. O conto aponta para uma atitude mágica: para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio.

⁶ André Jolles, op. cit., pp. 190-191.

Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico

Paradoxo imediato, o conto coopera com a “função do real”. Ele usa o universo dos fantasmas e da não-coincidência do acontecimento com a realidade evidente, não para romper nossos vínculos com essa realidade, mas para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento) de nosso domínio prático. A impossibilidade dos fatos narrados, que deriva da indeterminação espaço-temporal – tudo acontece num espaço longínquo de muito tempo atrás – assinala que nenhuma das personagens está verdadeiramente em ação e que o acontecimento é de ordem moral. O cotidiano é simbolizado por uma dupla direção, a da tragédia e a da paz; ogros e fadas boas se opõem conforme as atitudes da mentalidade coletiva, conforme a exigência do bem. A separação aparentemente radical entre universo do relato e o das *realia*, e a metamorfose que apresenta sempre uma separação com o cotidiano sob seus aspectos concretos – a abóbora torna-se carroça e os ratos, cavalos – não são os meios da invenção, mas os da reconstituição da ordem. Quem diz conto, diz apólogo e, conseqüentemente, diz parábola. O maravilhoso parece ser o instrumento da distância pedagógica e do direito. Para fundir a lição e a imagem, é preciso recusar o presente. A parábola, nota Brecht, é a mais hábil das formas de arte, porque propõe, por meio da sinuosidade do imaginário, certas verdades que não seriam percebidas de outra maneira. O conto rejeita a realidade presente no exotismo do maravilhoso para melhor julgá-la. O conto supõe um rigor que não sofre a ambigüidade do fantástico, e, graças a seu jogo sobre as aparências, constitui a escrita como o lugar da verdade e o real como o da mentira. A relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética. O recorte da atualidade deve ser tanto mais claro quanto mais esta atualidade não tem lugar no universo “moral”. O maravilhoso se impõe porque ele desautoriza o presente, concebido como o acidental. A imaginação assimila-o à saúde do mundo, e confunde o real com a doença. Os objetos concretos não subsistem no conto senão como indicação da cura necessária. O fato de que o conto maravilhoso (nas suas formas literárias, eruditas) penetre no imaginário popular, que lhe empresta temas e figuras, não contradiz nem o princípio de afastamento nem o da ordem. A recusa ou a condenação da atualidade instala a obra na ruptura; a afirmação da ordem deve gerenciar um meio de

reconhecimento. Seres sobrenaturais, ogros e fadas boas impedem a identificação do leitor e do ouvinte do conto, mas já que eles são familiares, se desenham e se organizam segundo uma tipologia cultural, o conto maravilhoso não surpreende, mesmo que perturbe. O insólito não é o estranho. O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer.

O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento. Todavia, com diferenças notáveis. A não-realidade do conto é uma maneira de por os valores que ele expressa sob o signo do absoluto. Nele, o mal e o bem se objetivam. O fato de que possamos denominar os *motivos* dos contos, através das literaturas, prova que a ideologia, que esconde o maravilhoso, assume a máscara da universalidade: ser bobo, vestir-se de farrapos, ser monstro ou ogro são as figuras do mal e da injustiça; ser uma fada boa, casar-se com um príncipe, são as figuras da justiça. O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. A não-realidade introduz sempre a questão sobre o acontecimento, mas esse acontecimento é um ataque contra a ordem do bem, do mal, da natureza, da sobrenatureza, da sociedade. Se o maravilhoso é o lugar do universal, então, o fantástico é o do singular no sentido jurídico. Cada acontecimento, neste tipo de relato, é um caso específico. O maravilhoso exhibe a norma; o fantástico expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar. Do ponto de vista da lógica e do sentido, há aqui um problema de direito, ou, em outras palavras, de juízo: é preciso apreciar tanto o fato quanto a norma. O acontecimento estranho provoca um questionamento sobre a validade da lei. Nada ilustra melhor este deslizamento do geral ao caso, do maravilhoso ao fantástico, do que o uso do pacto infernal. O conto diabólico, em sua forma tradicional, apresenta uma taxonomia da tentação, da queda, das astúcias e das aparências do maligno: tudo já está fixado. Parece amiúde um prolongamento do tratado de demonologia com o qual divide a certeza da existência de

Satanás e de suas manifestações diversas no cotidiano. Natureza e sobrenatureza, bem e mal são regulados. Este mesmo pacto diabólico origina a narração fantástica posto que se constrói sobre uma inadequação do acontecimento à norma e vice-versa. Assim, *Le diable amoureux*, de Cazotte (1772) pode-se ler como um conto diabólico ortodoxo caso se privilegie, no equilíbrio da estrutura e na interpretação, a conclusão que faz explicitamente referência a algumas obras de exorcismo dos séculos XVI e XVII. Se considerarmos o pormenor do livro, o supranatural ortodoxo nunca é definitivamente constituído, pois cada acontecimento é posto sob o signo da inadequação. Nenhuma norma é suficiente para concluir com certeza que Biondetta é o demônio, mas nenhuma é suficiente, também, para atestar que a jovem donzela não o seja. O fato de que Álvaro escolha uma ou outra solução significa que ele corre inevitavelmente o risco do erro. O jogo entre coerência e incoerência não pode conduzi-lo senão à asserção das probabilidades iguais, ao enunciado de argumentos que finalmente não definem o acontecimento. O fantástico supõe a medida do fato conforme as normas internas e externas, o equilíbrio constantemente mantido entre as avaliações contrárias. Ele constitui a língua especial do universo de valores, no qual a ambigüidade marca a impossibilidade de qualquer asserção. O fantástico se confunde, portanto, com o questionamento sobre a norma, enquanto que o maravilhoso parece um manual da legalidade e também, por consequência, da ilegalidade. Não é indiferente que o relato fantástico se constitua amiúde a partir do pacto diabólico e, pelo menos na França, no tempo em que os processos de bruxaria ou de possessão se tornam raríssimos. Aí onde o poder judiciário proíbe, a obra literária se propõe a mostrar que a balança da lei é aquela da incerteza. Enquanto caso, o acontecimento fantástico impõe uma decisão, mas não carrega em si mesmo o meio de decisão, pois permanece inqualificável. O fantástico generaliza a lógica de uma metodologia que pertence, com efeito, à moral e ao direito, às crenças religiosas, pois, desde o princípio, confunde-se com o exame da validade da palavra sagrada ou do absoluto moral.

O relato fantástico, parente do conto, se apresenta como um anti-conto. Ao dever-ser do maravilhoso, ele impõe a indeterminação. A não-realidade da magia carrega a evidência da regra para a obra, tanto no mundo cotidiano quanto no mundo superior; a não-realidade do fantástico deriva da ligação destes dois mundos, tal como é definida pela tradição popular e pelos clérigos da Igreja, argumento que arruína toda

legalidade. O fantástico inverte as relações entre o texto e o leitor; ao maravilhoso, como meio de distância, ele substitui o estranho e o surreal sempre próximos, pois eles obrigam a uma decisão. Ele faz de toda legalidade uma questão individual, porque nenhuma legalidade física ou religiosa é satisfatória. Ele apaga todo artigo da lei.

Neste sentido, a inverossimilhança do relato fantástico corresponde à não-observação do “princípio formal do respeito à norma”⁷, que rege a verossimilhança; a impossibilidade de explicação não é senão o desenvolvimento narrativo da ruptura da implicação, tradicionalmente obrigatória, entre a conduta, o acontecimento singular e a máxima geral ou regra. Esta ruptura, estendida à evocação dos domínios natural e sobrenatural, exclui o relato fantástico dos campos da excentricidade e da fantasia absoluta. O demônio do raciocínio não é aqui o meio de restabelecer a continuidade do dever ser, mas o de romper o silêncio sobre os pressupostos de toda verossimilhança, de ressaltar que a originalidade absoluta é necessariamente o fim de uma servidão. Ele assimila a exibição de toda coerência à arbitrariedade de um discurso comumente recebido. O relato fantástico, que se oferece como objeto narrativo, trata do verossímil por meio do tema da falsidade, ele mesmo inseparável da multiplicidade das verossimilhanças contraditórias inseridas na obra (natureza e sobrenatureza, tese física, tese religiosa). Essa eleição da falsidade distingue o fantástico, como procedimento narrativo, do simples mistério, do simples enigma. Aqui, há inverossimilhança, mas também verdade: a solução indica claramente que o acontecimento, que parece escapar a uma verossimilhança de primeiro grau, se submete a uma verossimilhança de segundo grau, que, por sua própria natureza, recobre o verossímil de primeiro grau. A inverossimilhança é só aparência; para resolvê-la basta explicitar o código do verossímil primeiro, ou, em outras palavras, depreender o fundamento. A explicação do enigma se confunde com esse movimento de regressão que estanca com a descoberta da causa. O fantástico recusa esta regressão; a seqüência das explicações não conduz jamais a uma explicação única, cada proposta de solução invoca sua própria explicitação, cuja ausência apontaria para a inverossimilhança. O relato fantástico é, conforme a sugestão de Henry James, em *The Turn of the Screw*, a primeira volta de um parafuso infinito.

Este caráter suspensivo da narração corresponde a um tratamento específico do caso. Aquele que coloca “uma questão sem querer dar a resposta, [ele] nos impõe a

⁷ Gérard Genette, “Vraisemblable et motivation”, *Communications*, n.11, 1968, p. 7.

obrigação de decidir, mas sem conter a decisão em si. – [ele] é o lugar da pressão, mas não o seu resultado”⁸. O caso não deixa de se constituir senão por uma decisão positiva do sujeito em resolvê-lo. A casuística se empenha em normatizar esse tipo de decisão que é por essência fora da norma. Todavia, a decisão, valendo-se de uma norma parcial com relação ao problema colocado, só suscita outros casos. Tal é a lógica que funda o argumento das *Ficções* de Borges, que, com efeito, não são exatamente relatos fantásticos. Esses últimos se empenham em fazer do caso o lugar das probabilidades iguais, que não podem por consequência privilegiar a referência a uma norma particular: todas as normas são equivalentes, concorrentes, não-hierarquizadas, não há graus diversos de verossimilhança como no enigma, mas uma multiplicidade de verossimilhanças que, por sua coexistência, desenham o improvável. O caso pode dar origem à narração por encaixe, ou labiríntica; qualquer solução que ele receba, necessariamente, insuficiente com relação ao objeto considerado, traz a formulação de uma nova questão. Ele dá lugar ao fantástico, pois não pode alcançar a totalidade do campo considerado a não ser por verossimilhanças antagônicas, que perdem assim qualquer validade. A diferença entre os dois tipos de argumento não consiste tanto em lógica quanto em grau: o primeiro tem os códigos sócio-cognitivos por inadequados, mas atesta sua validade operatória, ele é discursivo; o segundo usa termos similares, mas se mantém na inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema. A hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia. A solução de uma ficção de Borges aponta para a ausência de soluções possíveis, entre as quais essa solução poderia ter sido escolhida, e que a determinam implicitamente; no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis.

Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima

⁸ André Jolles, op. cit., pp. 151.

da resolução por meio de uma resposta. Este tema da adivinha é o ponto central de *Vathek* (1787) de William Beckford. As inscrições variáveis da espada e o “Giaour” representam essa questão, cuja solução não tem importância porque o questionador (o “Giaour”) a possui, mas cuja resolução é essencial: trata-se de levar o questionado a formular a resposta, para que prove seu poder e sua dignidade. O fantástico, inseparável da mensagem cifrada, reenvia à evidência do anormal absoluto e à busca do segredo de Eblis. *Le Diable Amoureux* apresenta uma dualidade similar que designa o tema da adivinha sob o da iniciação, bem como o do caso por meio da identidade variável de Biondetta. Todo o equívoco fantástico se instala entre a ausência de determinação (acontecimentos múltiplos e incoerentes) e sua presença ligada à solução da adivinha. Ela provoca um modo de inseqüência: Alvares chama o diabo, mas esquece que ele mesmo tem criado sua “infelicidade”. O *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki (1805), organiza a adivinha sobre os planos do cotidiano e do sobrenatural: vítima de uma maquinação político-policia ou diabólica, Alphonse é posto à prova para que manifeste seu saber. Esse romance fantástico passa, dessa maneira, por romance de educação, e lembra a figura do pai, origem da autoridade e do conhecimento, à qual o filho deve permanecer fiel. Se o caso reclama a liberdade do sujeito, então, o enigma impõe o reconhecimento de uma necessidade. O relato fantástico é falsamente deliberativo.

Caso e adivinha: perplexidade inevitável e reconhecimento da ordem

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, “outra”, precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente. Discurso fundamentalmente poético, pois arruína a pertinência de toda denominação intelectual, ele recolhe, porém, a obsessão de uma legalidade que, apesar de ser natural, pode ser sobrenatural. Forma mista do caso e da adivinha, o fantástico se constrói sobre a dialética da norma que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela da harmonia, e cujas prescrições são problemas. Ele burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito

com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. Alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem.

Escolher evocar nossa atualidade sob o signo do acontecimento e não sob aquele da atuação e da ação, é reconhecer a estranheza desta atualidade, é sugerir que a ação já não possui pertinência no mundo da alienação. Fazer dessa distância do sujeito no mundo o lugar de uma legalidade “outra”, é colocar que a norma cotidiana tem se tornado, para nós, estranha e, por consequência, confessar nossa servidão, mas também – forma de adivinha – colocar que nós estamos sempre prestes a admitir, aceitar, penetrar nessa legalidade, vinculando-nos àquilo que nos domina, àquilo que nos escapa. Ambigüidade ideológica do relato fantástico que, sob a forma do caso, diz respeito à nossa essencial miséria e à nossa essencial perplexidade, o arbitrário de toda razão e de toda realidade, mas que sugere a constante tentação de alcançar a ordem superior. Ambigüidade quase filosófica deste relato que, preferindo o acontecimento à ação, evoca a eternidade para a obra, na história, e a precariedade de qualquer crença, que se alimenta da incredulidade, mas que pode suscitar, graças à angústia, no leitor, uma religiosidade, uma espiritualidade, uma adesão difusa a um mais além. Discurso cuja estranheza nasce de sua perplexidade; discurso do ilegal, mas que é, de fato, um discurso da lei. Ele se oferece como jogo, brincadeira, mas substitui o sentido perdido, o objeto com o qual não sabe o que fazer, e o coloca sobre outro tabuleiro. Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha.

Modernidade do relato fantástico

Essa dualidade do caso e da adivinha não é estranha ao modo contemporâneo do fantástico e às suas duplicidades ideológicas. Esses livros fantásticos que sobrecarregam

nossas livrarias passam pelo índice de uma libertação da imaginação, por uma das melhores manifestações da *contra-cultura*. A literatura marginal obtém direito de cidadania; a forma do caso é recebida como o meio para recusar nossa legalidade burguesa (jurídica, científica, moral). Basta examinar os títulos e o sumário de uma revista, *Horizons du fantastique*, para concluir que fantástico é sinônimo de bizarro (veja as aproximações intelectuais “ousadas” como *Nietzsche et la science-fiction*, as pretensões científicas, como *Jules Verne, autopsia de um fracasso*). O relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial. Ele recolhe os sujeitos mais diversos; lugar de espectros banais, constrói-se a partir de uma vasta ausência coletiva. Mas esta imaginação não é assim tão liberta como parece. A obsessão do mito ou do simbólico é apenas a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente. Por nos sermos conservadores eficientes na história, o somos no imaginário: a ilegalidade é o véu que encobre alguma outra legalidade. Os temas dos super-homens, dos grandes antepassados, dos seres vindos de outro lugar, dos monstros, não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas também a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo. No relato fantástico, a ideologia dominante perpassa muito mais “do que quando em estado de sintoma, retorno do que é reprimido: o estado de sociedade”⁹. Enquanto essa ideologia suscita a ausência, ela não permite mais uma leitura impositiva sobre o real; produz, então, obras que, usando manifestamente o irreal e o símbolo, colocam a própria ideologia ao redor do real e, portanto, preservam-na e lhe outorgam um poder de expressão.

Essa duplicidade do relato fantástico se marca também em seu estatuto literário. Numa sociedade laica e liberal, não hierarquizada, tipos diferentes de textos incorporam aspectos diversos da realidade e são igualados em relação ao seu valor. O livro se desfaz nos livros. O fato de que se insiste hoje sobre a especificidade do literário corresponde a uma divisão sintagmática dos textos. Uma obra literária não diz outra coisa senão a sua literariedade. Ela se limita à sua significação lingüística, da mesma maneira que um tratado científico, jurídico. Assim, ela não informa, não representa, não formula explicitamente uma ideologia. Ela se torna, então, como o sugere Robbe-Grillet, menos

⁹ Gérard Stein, « Dracula ou la circulation du *sans* ». *Littérature*, n. 8, décembre 1972, p. 99.

que um exercício do imaginário, um simples jogo, o jogo dos signos e do leitor. O relato fantástico, por seu próprio argumento, exhibe sua literariedade, a redução extrema da função do texto, e sua natureza de objeto verbal. Nessa perspectiva, sua “moda” poderia ser comparada àquela dos jogos de sociedade, dos jogos radiofônicos – do ioiô ou do xadrez conforme o momento. Numa cultura em que se tende para a especialização dos textos, a cada função cultural corresponde um gênero, um tipo de texto adequado: o relato fantástico parece uma perfeita máquina para contar e produzir efeitos “estéticos”. Sua ambigüidade, suas incertezas calculadas, seu uso do medo e do desconhecido, de dados subconscientes e do erotismo, fazem dele uma organização lúdica. Para adaptar uma fórmula que Robbe-Grillet aplica à escrita e à leitura, poder-se-ia caracterizá-lo como o meio artificial de se entregar ao princípio do prazer. O relato se afirma como uma pura gratuidade: a ruptura da causalidade e a antinomia, que ele pratica quase constantemente, definem o campo de liberdade do leitor, cuja leitura se torna uma intervenção no livro, uma maneira de instituir uma ordem pessoal, provisória e completamente incerta, como as propostas do autor e da narração. O relato fantástico marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem justificação nem função coletiva explícita. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário, e completa a ruptura da literatura com a realidade. Em relação ao conjunto da cultura, o fantástico parece totalmente insignificante; ele deve ser tratado como índice de comportamentos intelectuais e estéticos atomizados, múltiplos e disparatados: sua leitura se torna exercício da separação, da diferença. Ele constitui a forma literária adaptada à multidão solitária.

Esse relato introduz, todavia, na sua narração, os elementos mais significativos da cultura, aqueles que atormentam a psique coletiva: o sobrenatural e o surreal são os meios de desenhar imagens religiosas, científicas ou também aquelas do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito. Os temas constantes da iniciação, do livro sagrado, da escrita, do segredo, enfatizam que o relato fantástico imita, reflete os livros de inspiração religiosa que tinham uma função global e comunitária: dizer a verdade da sociedade na sua história e na eternidade, no cotidiano e no divino. Beckford e Lovecraft testemunham essa vocação ao expressarem a totalidade pelo contraste, pelo incoerente e pelo singular. A liberdade do leitor não é a libertação da imaginação, mas a tensão paradoxal para reencontrar a representação daquilo que determina a atualidade. O

pavor e a inquietude, ligados ao fantástico, determinam uma conclusão: a de que ele se interessa por traçar os limites do indivíduo, conforme os dados culturais. A iniciativa que supõe a leitura deve conduzir à evidência de que toda palavra recolhe e manifesta as proibições e os deveres sociais: é preciso obedecer à sua mãe, conclui Cazotte. O relato fantástico não é tanto um jogo sobre a linguagem e ocasião de uma independência, conforme o projeto do romance contemporâneo:

Com a linguagem, ao contrário, não há regras definitivas: vossa organização do jogo em vossa mão, a batalha sobre a mesa serão ao mesmo tempo a criação de regras, a criação do jogo e do exercício de vossa liberdade e, portanto, também a destruição das regras, para deixar novamente o campo livre ao homem que virá ainda depois...¹⁰

O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas:

No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre a base daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia tomar consciência disso ainda mais energicamente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não provoca a hesitação, pois o mundo descrito é completamente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento mesmo que está na sua base. Nós reencontramos aqui, invertido, o problema da literatura fantástica – uma literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder, depois, atacá-lo violentamente – mas Kafka chegou a superá-lo. Ele trata o irracional como fazendo parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, e de grande pesadelo, que não tem mais nada a ver com o “real”¹¹.

Não é preciso vincular o fantástico ao irracional. De Cazotte a Lovecraft, o relato fantástico é aquele da ordem, que não descreve mais o ilegal para recusar a norma, mas para confirmá-la. “A função do sobrenatural é ainda aquela de subtrair o texto à ação da lei e, portanto, transgredi-la”, nota Todorov; mas é ignorar a ambigüidade do recurso ao sobrenatural que, por sua vez, figura o possível desejo livre e, ao mesmo tempo, inscrito na lei. Narração sempre dupla, o fantástico instala o estranho para melhor estabelecer a censura. Não é preciso confundir sua modernidade

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, « Intervention au Colloque de Cerisy-la-Salle ». *Nouveau Roman hier et aujourd'hui*, U.G.E. 10/18, 1972, t. I, p. 128.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970, p. 181.

literária e sua função social: a inovação estética não é necessariamente portadora de mudança ideológica. A forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar.