

A LITERATURA FANTÁSTICA, ENCENAÇÃO DOS PARADOXOS DO SÉCULO DAS LUZES

Maria Cristina BATALHA (UERJ)

Se é verdade que no século XVIII notamos o predomínio das ideias dos filósofos das Luzes, baseadas na razão, no progresso e na felicidade do homem - em oposição às teorias do fanatismo e ao arcaísmo na política e nas ciências -, também é verdade que este contexto ideológico está longe de ser coerente e homogêneo. Por um lado, convém levarmos em conta os escritores que situam-se à margem dos grandes debates político-filosóficos; por outro, nos meios populares, predomina ainda a oralidade sobre a literatura impressa. É por este viés que se mantêm vivas as práticas ancestrais e as superstições, apesar de serem ambas combatidas, tanto pela Igreja, quanto pelos filósofos que desfrutavam, naquela época, de relativa popularidade. Neste século marcado pela contradição, Reinhart Koselleck (1979) nos mostra um dos seus paradoxos de fundo: é na própria destruição da razão do Estado que se dá o nascimento do espírito das Luzes. De fato, estas só puderam acontecer graças à forma absolutista de governo, que pôde dar um termo às Guerras de Religião. Paralelamente, os filósofos da Ilustração tinham, contudo, que trabalhar para derrubar essa mesma monarquia que havia construído um campo de ação racional determinado pelo Estado e pela política para combater a desordem provocada pelos conflitos religiosos. E era justamente por isso que ela tinha sido obrigada, ao mesmo tempo, a neutralizar qualquer instituição autônoma, já que “a responsabilidade absoluta do soberano reclama e supõe a dominação absoluta” e é somente quando todos os súditos estão “igualmente submetidos ao soberano, que este pode assumir sozinho a responsabilidade pela paz e pela ordem” (KOSELLECK, 1979, p. 16). Ora, no momento em que a moral do Bem e do Mal significa também a escolha entre a Paz e a Guerra, instala-se, conseqüentemente, o paradoxo fundamental que atravessa todo o século XVIII, e o mesmo que se acha na base do movimento romântico que se seguirá, pois “a consciência não pode unir-se às condições do tempo”. A ruptura entre o interior e o exterior torna-se, então, inevitável e “o sábio vê-se obrigado a refugiar-se no segredo de seu coração” (KOSELLECK, 1979, p. 17). Isento de qualquer responsabilidade política - já que esta encontra-se, agora, em sua quase totalidade, na esfera do Estado -, cabe ao sujeito refugiar-se na interioridade de seu anonimato, rompendo assim a relação culpabilidade-responsabilidade, constitutiva da consciência (KOSELLECK, 1979, p. 17). Todo o século XVIII será dominado por esse paradoxo, pois a forma alternativa entre a moral do Bem e a do Mal passa a significar a escolha entre a paz e a guerra, entre a ordem e a desordem. Por conseguinte, é a tentativa de conciliação entre o homem e o cidadão que provocará a desagregação do Estado absolutista, da mesma forma que a moral “esclarecida” buscará restabelecer a diferença entre o interior e o exterior. O empreendimento parece-nos muito bem ilustrado no Artigo “Crítica”, da *Enciclopédia*:

Um verdadeiro crítico deve considerar não apenas cada homem em particular, mas também cada república como cidadã da terra (...) Daí, o direito privado e o direito público, que foram distinguidos apenas pela ambição, e que são, ambos, simplesmente o direito natural mais ou menos estendido, mas submetido aos mesmos princípios.

Assim, caberia ao crítico julgar não somente cada homem em particular de acordo com os costumes de seu século e as leis de seu país, mas também as leis e os costumes de todos os países e de todos os séculos, conforme os princípios invariáveis da igualdade natural.

O que podemos depreender então é que, não somente a moral passa a submeter-se à política, como esta ordem política transforma as nações européias em um só bloco sem fronteiras, regido por essas mesmas leis. Desta forma, a política, considerada a partir da ótica da consciência “esclarecida”, abre-se também para o progresso moral. Ora, aquilo que parece caracterizar a revolução moderna é sua incapacidade para se sustentar nos princípios sobre os quais ela encontra seu fundamento. Neste sentido, ela se torna mais um mito da modernidade, na medida em que promove a derrocada de antigos valores morais, religiosos, políticos e sociais, mas não consegue impor o princípio de um Estado impessoal, leigo e justo, instalando aquilo que Octavio Paz denomina de um “vazio na consciência” (PAZ, 2006, p. 65). Eis o motivo pelo qual a dúvida toma conta da religião e da política, assim como todas as certezas tranquilizadoras que as ciências nos oferecem ficam também desestabilizadas. Paralelamente, a fé incondicional no progresso vê-se ameaçada pelos questionamentos quanto a seus benefícios reais. Parece-nos sintomático o tema do concurso lançado pela Academia de Dijon e publicado no *Mercure de France*, no ano de 1749, apresentado em forma de questão: “O progresso das ciências e das artes contribuiu para o aperfeiçoamento dos costumes?”. Deste

concurso, aliás, participa Rousseau, que faz assim sua estréia na carreira literária e ensaística. (CASSIRER, 1999, p. 47) Como se vê, a força da razão não parece ser suficiente para afastar as dúvidas quanto à eficácia de seu poder, já que se tem a consciência de que sempre haverá zonas de sombra que esta não conseguirá iluminar.

De fato, às classificações ordenadas das artes, das ciências e dos saberes que a *Encyclopédia* organiza, responde o aumento do ocultismo, do espiritualismo – ou seja, tudo aquilo que se abriga sob o rótulo de *Illuminisme* – e do irracional que, embora revestido de um certo “cientificismo”, traduz a mesma inquietação quanto à felicidade do homem, seja no plano social, seja nas respostas às suas angústias. Por isso, Sainte-Beuve considera o século como um:

Singulier siècle où l’incrédulité, l’athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l’ombre, allait se prendre à des sortilèges et à des fantômes. (SAINTE-BEUVE, tomo X, 1885, p. 197)

O homem se vê invadido por estados de ânimo opostos, indo da exaltação ao desespero. Assim, dividido entre a melancolia e a euforia, o ser humano deixa de ser definido apenas por sua função social e se vê, paralelamente, como um ser único, tomado por desejos que não sabe dominar. Instala-se uma rejeição à crença no caráter transcendente e imutável dos valores morais, estéticos e políticos que regem os homens e todas as “verdades” passam a ser relativizadas, pois elas estão agora postas sob suspeita. Embora seja o século da filosofia, da história e das ciências, os homens aspiram a uma verdade secreta que lhes traga respaldo para aquilo que desconhecem e que as verdades limitadas da ciência não conseguem satisfazer.

Assim é que, no século XVIII, os Iluminados se aproveitam da angústia da dúvida e de medos ancestrais que resistiam às idéias das Luzes para desenvolver suas doutrinas esotéricas e a pseudo-ciência leva os parisienses para o domínio do ocultismo, que estava à margem da ciência desde a Idade Média. Como observa Robert Darnton (1995), Cagliostro é o alquimista mais célebre que Sébastien Mercier encontra em Paris, e gravuras do famoso alquimista Saint-Germain são vendidas abundantemente nas ruas da cidade. Como fino observador de seu tempo, Sébastien Mercier, em seus *Tableaux de Paris*, deplora o fato de que a “companhia enfatiotada dos médicos” teime em perseguir os “empíricos”, e alegra-se que a curiosidade a respeito das coisas ocultas encontre eco nas pesquisas de alguns sábios e na “imaginação de alguns escritores”. (MERCIER, apud CASTEX, 1951, p. 24)

No plano estético, cabe reconhecer que o racionalismo iluminista significou um elemento desencadeador do repensar crítico de toda uma tradição literária, por sua recusa das normas estéticas até então inabaláveis. Isso levou a criação artística para a busca da inovação da forma e do sentido do fazer literário, abrindo caminho para a explosão do movimento romântico, sobretudo na Alemanha e, posteriormente, na França. Ora, em meio a uma multiplicidade de experiências literárias, surge o relato fantástico que as encorpora e delas se aproveita, através de novas combinatórias narrativas que suscitam o efeito de “estranhamento”, deslocando o “horizonte de expectativa” do leitor. É então neste quadro que aparecem as primeiras manifestações de uma literatura que reivindica para si a liberdade da imaginação criadora e que esboça a tentativa de trazer para o ficcional uma dimensão da vida humana esquecida pelas imposições de um cânone predominantemente realista.

Literatura fantástica, resposta estética à crise da representação

É, como vimos, no contexto da contradição, do questionamento e da especulação literária que, em 1772, são publicados o romance *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, e, alguns anos mais tarde, o *Manuscrit trouvé à Saragosse*, do franco-polonês Jean Potocki.

Com efeito, segundo Walpole, autor do *Castelo de Otrante*, de 1764, o realismo havia privado o leitor das formas heróicas e misteriosas, povoadas de aventuras de cavalaria, com seu séquito de peripécias maravilhosas que animavam a imaginação nos tempos medievais. (MELLIER, 2000, p. 18) Charles Nodier, por sua vez, associa a eclosão do fantástico na França à ruptura histórica – época romântica pós-revolucionária, que corresponde ao período da Restauração –, e à implicação que lhe é tributária no campo da literatura. Este tem subitamente seu universo reduzido à banalidade dos discursos da especialização, tais como o religioso e o científico, postos a serviço dos discursos políticos. No seu “Prefácio inútil”, de *Quatre talismans*, Nodier declara: “As novelas que eu conto para mim, antes de contá-las aos outros, têm para o meu espírito um encanto que consola; elas desviam meu pensamento dos fatos reais”. (NODIER, 1979, p. 719) Para ele, a literatura fantástica surge, então, como compensação ao caos instalado na sociedade e o inverosímil que ela traz à baila exprime a impossibilidade de dizer o exterior que escapa a qualquer lógica e à qualquer coerência. Assim, dirá ele: “Não adianta gritar contra o romantismo e o fantástico. Essas pretensas

inovações são a expressão inevitável dos períodos extremos da vida das nações, e, sem elas, eu me pergunto o que restaria hoje do instinto moral e intelectual da humanidade”. (NODIER, 1957, p. 84-5)

Assim, no contexto mais amplo de retomada da fantasia, e diante da incapacidade de dizer o exterior que se apresenta multifacetado e incoerente, o discurso do fantástico e do maravilhoso se reveste de anacronismo para tentar restabelecer, pela transcrição literária, uma ordem que se apresenta como perdida, em quaisquer de suas versões. Incapaz de apreender o mundo e trazer resposta satisfatória ao caos que se tenta ordenar, o instrumental da racionalidade não consegue mais ser acionado e o conceito de real torna-se inoperante para dar conta do *non-sens* do mundo.

Toda civilização necessita da construção de uma imagem global sólida e coerente de si mesma, imagem sobre a qual se funda a *mimesis* literária. Se isto não ocorre, a criação literária se vê, conseqüentemente, também desestabilizada. A literatura realista – que se dá como proposta produzir a ilusão da realidade definida como verdade - não parece mais suficiente para traduzir o que se passa à nossa volta e a pretensa descrição linear da “fatia de realidade” se revela incongruente para exprimir a realidade plural, inacabada, em permanente transformação, com a qual nos deparamos. Em tal quadro de referências, os significantes tornam-se tão cambiantes e polissêmicos que a literatura realista perde a credibilidade que o tipo de pacto que estabelece com o leitor exige dela. Diante da crise da representação, gestada embrionariamente desde os tempos do Renascimento, entram em cena novas variáveis que circunscrevem a matéria ficcional, e é nesta perspectiva que seria oportuno refletir sobre algumas questões que levam à compreensão do lugar da literatura ficcional face aos pólos do real e do imaginário.

Para Wolfgang Iser (1996), pensar a função da literatura e o que ela põe em jogo, à diferença dos demais discursos, deverá passar necessariamente sobre o questionamento a respeito da “ficcionalidade da ficção” em sua relação com o real e o imaginário. Ao invés da dicotomia ficção x realidade que define a natureza dos textos em geral, ele enriqueceu a discussão sobre a função do fictício, sugerindo a inserção de um terceiro elemento - o imaginário:

Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário. (ISER, 1996, p. 13)

E, como característica essencial do humano, o imaginário é universal e atemporal, uma vez que ele participa da dimensão simbólica à qual estão vinculadas a arte e a linguagem. Ora, como o fictício e o imaginário existem, tanto na vida real, como na literatura, que se caracteriza pela articulação organizada dos dois pólos, esta escapa à compreensão cognitiva, já que, nem o fictício, nem o imaginário podem ser completamente fundamentados por não existirem por si só. Partindo daí, Iser propõe-se a analisar as variantes que regulam a interrelação entre o fictício e o imaginário, que se atualiza sob diversas formas historicamente marcadas. Nesta perspectiva, o texto literário, além de se abrir para a história, permite a reflexão sobre a necessidade da ficção que o homem experimenta. O instrumental que nos fornece o pensador alemão parece então bastante oportuno para compreender o movimento de retomada do valor da imaginação na literatura que se elabora no final do século das Luzes, porque, por um lado, esta proporciona ao leitor uma ficção descompromissada com um estatuto de verdade, e, por outro, ela devolve à literatura a sua verdadeira vocação.

Na literatura maravilhosa – exacerbação do imaginário – o ato de fingir presente no ficcional se revela ao leitor de modo mais evidente, pois desaparece um referencial de mundo com o real que circunscreve o imaginário. Na literatura maravilhosa, o fictício pode controlar o imaginário a tal ponto que este aparece como uma modificação total: a realidade é negada por completo e a fantasia assumida em toda a sua plenitude. Os meios de representação da realidade – a retórica – são acionados, mas postos a serviço da fantasia que impõe-se como uma “outra realidade”. É então o trabalho narrativo produzido pela retórica que faz com que a fantasia ganhe estatuto de credibilidade de “fato” virado pelo avesso com relação aos “fatos da vida real”. (ISER, 1996, p. 276-7) Um tal procedimento torna evidente a importância do fictício – ato intencional – que transforma a fantasia em realidade e a realidade em universo fantasioso. E aí reside a diferença entre as estratégias acionadas no momento da criação literária: de um lado, a literatura dita “realista” que esconde a “mentira romântica”; de outro, a ficção maravilhosa que exacerba o ato de fingir. Por este motivo, a literatura maravilhosa que ressurgiu no contexto da segunda metade do século XVIII, se, por um lado, apresenta-se como reação à estratégia realista e à “mentira romântica”, por outro, ela se afigura como veículo de revalorização da literatura em geral, enquanto discurso privilegiado da liberdade da fantasia criadora e da imaginação “descompromissada”. E o fantástico - que lhe é tributário - é menos a testemunha da retomada da crença no invisível do que da confiança que é depositada no poder demiúrgico do escritor, pois este desestrutura o mundo real e ultrapassa o universo das aparências pelo simples poder de sua imaginação criadora.

Com efeito, o relato fantástico serve-se dos quadros referenciais sócio-culturais e das formas pelas quais o senso comum define os campos do natural e do sobrenatural para instalar a confrontação desses elementos que escapam à economia, tanto do real, quanto do surreal. O fantástico constrói então um universo com as palavras e quadros de referência do mundo chamado real, mas para nos acenar com a falsidade desse mundo: é a justaposição das diferentes verossimilhanças que provoca a hesitação e a fratura das convenções comumente aceitas. O fantástico se alimenta do cotidiano, mas para revelar suas fissuras; sem contradizer as leis que presidem o realismo literário, a literatura fantástica, ao transformar essas leis em irrealismo, põe a nu os problemas que o realismo tenta mascarar. Neste sentido, a literatura fantástica é sempre ruptura ou, pelo menos, reveladora de forças antagônicas em ação, e incitação a um permanente redimensionamento do estatuto do ficcional. Poderíamos então constatar que é no âmbito da tomada de consciência da existência dessas duas estratégias miméticas que surge a literatura fantástica; ou seja, pela incompatibilidade que ela instala entre um “verdadeiro” e um “falso”, ela problematiza, ao mesmo tempo, a “verdade romanesca” e a “mentira romântica”.

Inúmeros teóricos se debruçaram sobre a questão da literatura fantástica e tentaram cernir sua especificidade. Louis Vax (1987) chama de “inexplicável” aquilo que Roger Caillois (1976) havia chamado de “inadmissível” e “indizível”. Vax, além de definir o fantástico pelo poder de sedução que exerce sobre o leitor, estabelece como núcleo constitutivo desse tipo de ficção o “conflito” entre o “real” e o “possível”, ao passo que, para Caillois, o fator determinante do fantástico repousa sobre o conceito de “ruptura” da racionalidade. Na verdade, a noção de racionalidade constitui um dos elementos fundamentais para o estabelecimento da relação antinômica presente no relato fantástico. Todorov (1970) centra sua teoria no conceito de hesitação experimentada pelo leitor e define o fantástico com relação aos dois gêneros vizinhos: maravilhoso e estranho. Aquilo que parece então orientar as teorias, tanto as de Caillois – que associa o fantástico ao mecanismo do “inadmissível” e traz com ela a necessidade de uma “explicação” –, quanto as de Vax, por exemplo, é o reconhecimento de que o que alimenta o efeito de fantástico são as contradições quanto ao modo de apreensão do real e a falência da racionalidade como instrumento capaz de dar conta das fraturas do cotidiano.

Em suma, pelo que podemos apreender, o fantástico não pode ser engessado em uma categoria literária monolítica, pelo fato de que ele apresenta fronteiras muito tênues com todo um conjunto de gêneros, subgêneros, bem como com outras categorias de texto dos quais ele se aproxima – e com os quais ele compartilha a mesma recusa do real por parte do autor –, tais como o “sobrenatural” e o “irreal”, por exemplo, que remetem mais especificamente ao maravilhoso e aos contos de fadas, assim como ao horror e, mais modernamente, à ficção-científica. Entendemos então que o fantástico, independentemente das categorias de gênero ou de modo, encontra sua razão de ser na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural” ou da ordem do “sobrenatural”: é, na verdade, a incompatibilidade entre essas duas ordens que nos permite identificar um relato como fantástico.

Por entre as abordagens utilizadas por autores que trabalharam a literatura fantástica – e nós citamos apenas alguns deles, e muito brevemente, sob pena de desvirtuarmos os propósitos e limites deste artigo – poder-se-ia concluir que os critérios adotados para formular uma conceituação a respeito do assunto são, não apenas vagos e flutuantes, mas também servem para redobrar a própria ambiguidade que circunscreve esse tipo de narrativa. Poderíamos, no entanto, assinalar um ponto comum entre eles: a presença de dois termos contraditórios, ou seja, dois elementos antagônicos que se encontram em uma relação de conflito.

Tomemos como exemplo o conto de Théophile Gautier, *Arria Marcella*. Quando Octavien, protagonista da história, retorna às ruínas de Pompeia, o ponto de vista da narração é inteiramente diferente daquele adotado pelo resto do relato. À onisciência do primeiro narrador, opõe-se a mediação da subjetividade do personagem que irrompe no discurso do narrador do conto. A passagem do encontro com a jovem – que retorna à vida após a morte ocorrida há muito tempo, no momento da irrupção do vulcão que destruiu a cidade –, é então relativizado quanto à sua significação e deixa entrever a problematização com respeito à natureza dos acontecimentos produzidos, e para os quais o protagonista não consegue encontrar explicação. A costura entre o real e o insólito fica assim evidenciada no texto, exibindo a incompatibilidade de fundo entre um e outro, tornando a experiência vivida por Octavien, simultaneamente, única, problemática e angustiante para aquele que a vive:

Algumas vezes até, Octavien acreditou que via deslizarem na sombra vagas formas humanas; mas elas se esvaneciam assim que atingiam a porção iluminada. Sussurros em surdina, um rumor indefinido volteavam no silêncio. Primeiramente, nosso rapaz os atribuiu a um pestanejar de seus olhos, a um zumbido em seus ouvidos, – poderia ser também uma ilusão de ótica, um suspiro de brisa marinha, (...). Contudo, ele experimentava uma espécie de angústia involuntária, um ligeiro estremecimento que poderia ser provocado pelo ar frio da noite, que arrepiava sua pele. Ele voltou a cabeça duas vezes; não estava

mais sozinho como há pouco na cidade deserta. (...) As formas entrevistas, os barulhos indistintos de passos, seriam de Max e Fabio que andavam e conversavam entre si, desaparecendo na dobra da esquina? Essa explicação bastante natural, Octavien compreendia, pela sua agitação, que não era a verdadeira, e o arrazoado que tecia a respeito não lhe convencia. (GAUTIER, 1955, p. 125-6)

Com efeito, no fantástico, a personagem e/ou o narrador tentam atribuir um sentido lógico para o acontecimento; contudo, vêem-se frustrados em seu empreendimento, pois permanece a dúvida quanto à sua natureza. Aí, o fato perturbador da ordem – seja ele sobrenatural ou não – que acontece diante da personagem tem apenas uma existência subjetiva, quer dizer, existe unicamente para um único sujeito. Ao passo que o questionamento da ordem do mundo do sujeito cartesiano parte do interior, o questionamento que assola a personagem fantástica é provocado por um acontecimento exterior que se apresenta a uma subjetividade dada e a extrapola, impedindo-o de agir sobre ele ou impedindo-o de captar-lhe o sentido.

Na estética do maravilhoso, o acontecimento estranho irrompe e, nem as personagens, nem o narrador comentam o fato: este é apenas narrado e percebido como “natural”, fazendo parte da vida da comunidade de ficção, e produzindo, no leitor, o mesmo pacto de aceitabilidade. Essa “causalidade mágica”, como a nomeia Borges (1940), produz a verossimilhança interna própria do maravilhoso. No fantástico, ao contrário, a relação de causalidade não pode ser senão aquela que é reconhecida como real fora do universo do texto. Assim, a antinomia constitutiva da literatura fantástica tem a função de sustentar uma “aparência” de verdade que serve de suporte para o improvável, de maneira que este preserve sua capacidade de comunicação, segundo as marcas daquilo que é culturalmente aceitável e reconhecível. Neste caso, não se trata de “desvio estético”, tal qual expõe H.R. Jauss (1978), mas da impossibilidade de atribuição de um sentido à maneira do realismo, ou seja, através da estratégia da designação de um referente pertencente ao mundo do leitor, assim como tampouco à maneira do “maravilhoso”, no qual o pacto com o leitor supõe a aceitação do universo sobrenatural criado pela ficção.

A experiência fantástica vai então retratar a angústia fundamental do homem diante de si mesmo e desprovido de qualquer justificativa que lhe permita atribuir um sentido para sua existência. É então a esta nova consciência da subjetividade – e que está na origem da questão da modernidade - que o gênero fantástico deve seu aparecimento. Assim, o fantástico repousa sobre uma visão de mundo que lhe é própria e sobre uma certa perspectiva da relação do homem consigo mesmo e com o mundo. O gênero se institui então como a expressão estética da tomada de consciência desse descompasso e a ambigüidade que lhe é constitutiva não pode senão ilustrar a surpresa diante da falência e o momento de vazio que a ficção enfeixa, como um “entrelugar” entre ordens excludentes entre si: onde tudo é possível, é o nada que nos é oferecido e que nos serve de ponto de apoio; tudo se torna fugidio e instável. Como nos lembra bem Charles Nodier, cansada de falar das coisas da vida positiva, a literatura inventou a mentira, deixou-se abandonar por todas as ilusões, as alucinações ainda não explicadas e as “vagas percepções dos terrores noturnos”. Com isto, constata ele, ela ampliou seu campo de descobertas novas e múltiplas que a simples observação do mundo “plástico” não bastava mais para oferecê-la. (NODIER, 1957, p. 80)

Esboço de conclusão

Poderíamos então alinhar algumas conclusões preliminares: 1) a literatura fantástica toma emprestado estratégias narrativas, temas e procedimentos pertinentes a outros gêneros e/ou modos de narrar que com ela fazem fronteira, mas a presença destes elementos não invalida o reconhecimento de uma obra como pertencente ao gênero fantástico; 2) podemos determinar o nascimento dessa nova modalidade do imaginário e suas primeiras realizações – embora muitas vezes ainda não nomeadas - entre o final do século XVIII e o início do século XIX, época de grandes transformações sociais e culturais na Europa; 3) as características próprias da literatura fantástica, pelo tratamento que recebem e a forma como se articulam, são ilustrativas dos traços que podemos identificar como a expressão da consciência do advento da modernidade, momento em que se instala, como um de seus avatares, a consciência da crise da representação que se processa na mesma época.

Em nosso entender, o fantástico surge como resposta à consciência da descontinuidade, ao sentimento de fragmentação e da inocuidade das grandes idéias que perpassam o Século das Luzes e o século do Romantismo – Razão X Imaginação, Verdade X Mentira, Natural X Sobrenatural. De fato, a representação de mundo que o fantástico instaura não pode dissociar-se das crises e impasses políticos, sociais, científicos, filosóficos e literários que ocorrem no final do século XVIII e, de forma ainda mais evidente, ao longo de todo o século posterior, quando instala-se uma profunda crise de valores que levam o homem a cirar a sua própria moral, por falta de um código moral universal ao qual as antigas certezas reconfortantes não serviam

mais de apoio. A partir do momento em que desaparecem as velhas crenças, surge então o fantástico, cujo fundamento primeiro traduz-se pelo questionamento dos limites desta tradição que não poderia mais sustentar-se nos estreitos pólos do real e do irreal.

Conforme aponta Remo Ceserani: “[a nova modalidade literária] coloca em discussão as relações que se estabelecem, em cada um dos períodos históricos, entre os paradigmas da realidade e da linguagem e nossas próprias estratégias de representação”. (CESERANI, 1999, p. 100) Assim sendo, o que a literatura fantástica traz à baila são as diferentes concepções da relação que existe entre o mundo representado na ficção e o mundo do leitor, independentemente de temas, situações ou estruturas acionados em sua elaboração. A reação suscitada no leitor, semelhante àquela suscitada na personagem, torna ineficiente qualquer tentativa de atribuição de significado cujos contornos possam estar previamente dados; a produtividade narrativa do efeito sobre o leitor será então determinada pela tomada de posição deliberada do autor quanto ao tratamento que será imprimido à representação. Ou seja, não é o espectro em si que provoca medo, mas sim o modo como este aparece na narrativa. O fantástico se apresenta, por este viés interpretativo, como uma hipérbole da ficção que, sendo um ato de fingimento, não exclui para isso o campo do sobrenatural e, por conseguinte, denuncia, ao mesmo tempo, o caráter puramente literário da obra, provocando o questionamento das formas da representação do “natural” cotidiano. Como a literatura fantástica não se restringe à função referencial à qual se propõe o realismo, ela não pode senão apoiar-se na ficção em si mesma, exibindo-a como uma expressão inerente a todo discurso literário. É então a sua natureza puramente ficcional, que se encontra, aliás, na base de todo pacto com o leitor, que motivou os escritores a experimentar novas – e cada vez mais surpreendentes – combinações de elementos constitutivos de qualquer relato.

Encenando as fraturas e os paradoxos que uma época engendra, a literatura fantástica estabelece um diálogo com um tempo historicamente datado, no qual as grandes questões que circulam em determinados tempos são então relativizadas e recolocadas sob uma nova dimensão: autoritarismo, absurdo do cotidiano do homem, falta de liberdade e, muito frequentemente, a impossibilidade de uma verdadeira comunicação, temática recorrente no fantástico moderno. O texto fantástico, pelo jogo da razão e da des-razão que aciona, torna-se o lugar da desconstrução crítica da representação do real e de um mundo que tenta apresentar-se como contínuo, linear, regido por grandes princípios unificadores, tais como o Deus dos teólogos ou a Razão das Ciências, por exemplo. A partir daí – por ser apenas ficção – embora incorporando o tecido social -, a literatura nos permite entrever aquilo que a ideologia esconde.

Na verdade, a literatura fantástica absorve os grandes debates religiosos e filosóficos, não apenas para ilustrar o conflito entre a crença e a descrença, entre a religião e a razão científica, como foi particularmente o caso do Século das Luzes, mas, sobretudo, para exibir sua própria literalidade através do jogo do verossímil e do inverossímil. Se ela trabalha a incompatibilidade intelectual, é para tornar mais evidente que qualquer leitura do texto ficcional que corresponda à representação do real fica desautorizada e, por conseguinte, a literatura pode franquear à imaginação um voo ilimitado.

BIBLIOGRAFIA

- BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, J.L. et alii. Introduction à *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au coeur du fantastique* [1965]; *la dissymétrie* [1973]. Paris: Gallimard, 1976.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999 [1996].
- DARTON, Robert. *La fin des Lumières, le mesmérisme et la Révolution*. Trad. do inglês por Marie-Alyx Revellat. Paris: Odile Jacob, 1995 [1968].
- GAUTIER, Théophile. *Contes*. Toulouse: Ombres, 1955.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Trad. do alemão por Hans Hildenbrand. Paris: Minuit, 1979 [1959].
- MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.
- NODIER, Charles. *Contes fantastiques*. Tomos 1 e 2. Apresentação de Michel Laclos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.
- _____. *Contes*. Prefácio de Pierre-Georges CASTEX. Paris: Garnier, 1961, 1979.

- PAZ, Octavio. *Ambigüidades do romance. Signos em rotação*. 3ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 63-74.
- SAINTE-BEUVE. *Causeries du lundi*. Tomos I a X. Paris: Garnier, 1885, in-8°.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1970.
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*, 2a ed. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1987 [1965].