

INTERSECÇÕES FANTÁSTICAS: O FANTÁSTICO METAFÍSICO

Heloisa Helena Siqueira CORREIA

Fundação Universidade Federal de Rondônia

heloisahelenah2@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho objetiva relacionar a discussão acerca do gênero fantástico desenvolvida por Todorov, as investigações de Jackson sobre o modo fantástico e as reflexões de Alazraki sobre o neofantástico, com a ficção criada por Jorge Luis Borges e suas reflexões, a fim de observar o fantástico arquitetado pelo escritor argentino. O teórico russo explica que a hesitação vivida pela personagem e/ou pelo leitor implícito diante de acontecimentos incomuns é condição necessária do gênero fantástico. Jackson, de seu lado, enfatiza a escolha de pensar o fantástico como modo literário e não como gênero, situando-o entre o mimético e o maravilhoso. Alazraki, por sua vez, investiga o que denomina neofantástico, gênero novo que depende da visão, intenção e *modus operandi* presente nos contos. As ficções e reflexões borgeanas ora podem ser relacionadas com o neofantástico, ora com o fantástico como modo literário, ao mesmo tempo em que apresentam intertexto com vários contos fantásticos do século XIX. Percebe-se, a partir de tais relações, a possibilidade de duas hipóteses: a obra borgeana pressupõe o fantástico enquanto gênero, em termos de escritura e recepção; o fantástico borgeano tem sua especificidade apoiada no terreno da metafísica, daí o uso recorrente da tradição da metafísica ocidental.

Palavras-chave: fantástico; neofantástico; modo literário; metafísica; Borges.

Os estudos de Todorov acerca do fantástico têm se constituído como leitura imprescindível, haja vista seu esforço em debruçar-se sobre o fantástico enquanto gênero e o diálogo que com ele travam os mais variados pesquisadores do assunto. Sua voz ressoa na galeria viva das reflexões sobre o fantástico na medida em que o teórico russo não pretende que o fantástico apóie-se na presença de determinados temas, personagens ou seres fantásticos. Antes, persegue e procura sistematizar os aspectos que compõem o cerne estrutural do gênero fantástico.

O fantástico, segundo Todorov, tem como condição necessária a hesitação provocada em dois pólos: do leitor implícito e da personagem, com ênfase para o primeiro. Ainda que o estudioso valorize a tematização explícita da incerteza no interior da narrativa, importa mais que o modo de narrar trabalhe a ambiguidade no processo de construção da narrativa, lançando mão do imperfeito e da modalização para provocar a hesitação.

As reflexões de Todorov não abarcam narrativas do âmbito da literatura fantástica moderna e contemporânea, embora prossigam no palimpsesto da leitura. O teórico russo data o nascimento e a morte do gênero: séculos XVIII e XIX. Entretanto, é possível perceber que a contra-afirmação está contida no argumento que apresenta. Leiam-se as seguintes palavras do estudioso russo:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é que a má consciência desse século XIX

positivista. Mas hoje já não se pode acreditar numa realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade (TODOROV, 2008, p. 166).

Contrariamente é possível perguntar: se não vivemos mais em um século predominantemente positivista, pode-se considerar que a tensa relação entre real e imaginário está para sempre resolvida? O fantástico reconhecido como tal por Todorov opõe-se à imitação de moldes pretensamente realistas e, segundo o crítico, as narrativas fantásticas criam constantemente rupturas, incertezas, hesitações e ambigüidades. Nesse sentido, o fantástico se opõe ao real supostamente esquadrinhável pela razão e pela ciência. Isto posto, não é difícil concordar que não há mais, na contemporaneidade, certa espécie de real, imutável, sólida e independente dos sujeitos. Todavia, é de se notar que existem "outros reais" nos séculos XX e XXI

Em outras palavras, ainda que possamos concordar com o teórico no que diz respeito à transformação do conceito de realidade levada a cabo pela física partir do século XX, não é possível dizer que já não há algo que uma cultura possa denominar como real ou reais. E isso implica dizer que é possível que o gênero, também transformado, mantenha-se atuante, agora, em relação a esses novos reais. Também será possível pensar que não se trata mais de romper as amarras do real (objetivo e imutável) e sim conjugar-se, por exemplo, ao real invisível da física quântica, ou aquelas concepções que, de um modo geral, também criticam a suposta concepção unívoca do real.

Em termos detalhados e como exemplo, pense-se nos conceitos de espaço e tempo newtonianos. Pode-se afirmar que a literatura fantástica de hoje não demonstrará seu poder de transgressão apenas rompendo com o espaço e tempo absolutos da física newtoniana, o que já foi feito pela teoria da relatividade e física quântica. Esse papel, relativo às narrativas do século XIX, foi substituído pela presença de peripécias temporais e espaciais nas narrativas fantásticas. Desse modo, multiplicam as possibilidades abertas pela ciência; brincando ou jogando com elas, andam *pari passu* com a ciência.

Diferente de Todorov, Rosemary Jackson não pensa em termos de gênero. A estudiosa deixa de lado a discussão do fantástico como gênero nos moldes em que a desenvolve Todorov, e propõe uma outra concepção e abordagem: o fantástico como modo, o que lhe possibilita abarcar uma gama maior de narrativas. Para Jackson, há um equívoco no esquema de Todorov. Lembre-se que o crítico russo coloca o gênero fantástico entre o estranho e o maravilhoso. A estudiosa ressalta que, ainda que o maravilhoso possa ser tomado como gênero literário, o estranho, por sua vez, não é sequer uma categoria literária. Jackson anuncia sua escolha conceitual:

Es mejor, tal vez, definir lo fantástico como un modo literario antes que un género, y ubicarlo entre los modos opuestos de lo maravilloso y lo mimético. Las formas en que opera pueden entonces entenderse por su combinación de elementos de estos dos diferentes modos (...) (JACKSON, 1986, p.30).

O fantástico, nesse sentido, mescla, combina ou confunde elementos do maravilhoso e do mimético. O primeiro é caracterizado por narrativas em que há a presença de um narrador onisciente, impessoal e autoritário, fatos temporalmente distantes que não perturbam a ninguém e uma atitude passiva do leitor em relação à história; a narrativa maravilhosa parece prescindir do leitor como os contos de fada e suas variações. O segundo caracteriza-se pelas narrativas que se esforçam em imitar a realidade externa criando uma equivalência entre a ficção e a realidade, e tentam manter distantes as experiências manipulando-as para a composição de um contínuo. Nesse caso, o exemplo representativo é o do romance realista do século XIX.

Ainda nas palavras de Jackson:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando – para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista – y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que – en esos términos- es manifiestamente irreal. (JACKSON, 1986, p.32).

O fantástico, então, lança mão de ambos, maravilhoso e mimético, ao mesmo tempo em que seu ponto de partida não deixa de ser o real. Resta saber como o fantástico trabalha a mencionada ruptura em termos narrativos. A estudiosa explica que o fantástico:

Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como “real”. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo (JACKSON, 1986, p.32).

Percebe-se então que o que caracteriza o fantástico pensado como modo e não como gênero é a instabilidade narrativa. Jackson menciona, exemplarmente, as ambigüidades em Poe. As narrativas fantásticas, situadas entre o maravilhoso e o mimético não estão obrigadas a obedecer às características e aos objetivos de tais gêneros. Novamente nas palavras da estudiosa:

Entre lo maravilloso e o mimético, tomando prestadas la extravagância de uno y la mediocridad del outro, lo fantástico no pertenece a ninguno de los dos, y carece de sus supuestos de confianza o sus presentaciones de “verdades” autoritárias (JACKSON, 1986, p.32).

Com a configuração do fantástico como modo, Jackson assegura uma categoria que permite incluir formas do fantástico diversas quanto à estrutura e ao tempo. Leve-se em conta que o fantástico “(...) *es un modo de escritura que introduce un diálogo con lo “real” e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial*” (JACKSON, 1986, p.33-34).

Relativamente ao fantástico moderno e contemporâneo, que Todorov não chega a investigar, Jackson pode muito colaborar. A teórica aponta uma característica importantíssima do fantástico moderno:

La resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de “verdad” o “realidad” convierten al fantástico moderno en una literatura que apunta su propia práctica como sistema lingüístico. Estructurado sobre la contradicción y la ambivalência, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como “falso” y “irreal”. Al ofrecer una re-presentación problemática de un mundo empíricamente “real”, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interes (JACKSON, 1986, p.33).

Curiosamente, Jackson encontra nas afirmações de Todorov acerca do caráter essencial do gênero fantástico para a literatura, as pistas para a compreensão da prática do

fantástico moderno como sistema lingüístico e problematizador da natureza do real e do irreal, já que o fantástico “(...) expresa claramente los problemas de establecer “realidad y “significado” a través de un texto literario” (JACKSON, 1986, p.32). Não à toa, a autora inclui os textos de Jorge Luis Borges entre os fantásticos lingüísticos (JACKSON, 1986, p.32), o que é outro modo de indicar a capacidade de o texto fantástico moderno, criador de um mundo artificial, de linguagem, debruçar-se direta ou indiretamente nos problemas do estatuto da realidade.

Seguindo nessa direção, Jackson explica que a relação entre signo e significado, um dos traços identificadores do fantástico moderno, está esvaziada. De acordo com suas reflexões:

Tanto Carroll como Kafka, y escritores modernos como J. L. Borges en Ficciones y Malcon Bradbury (...) muestran una disolución progresiva de toda relación previsible y confiable entre significante y significado. El fantasy se convierte entonces en una literatura de la separación, del discurso sin objeto, presagiando ese enfoque explícito sobre los problemas de la actividad significativa de la literatura que se encuentran en los textos anti-realistas modernos (JACKSON, 1986, p.37-38).

Como se pode notar pela citação acima, o fantástico exerce também um papel filosófico na medida em que o problema da relação significante- significado leva à questão do distanciamento entre as palavras e as coisas. O cuidado que se deve ter, e nisso Jackson concorda com Todorov, é o de não confundir o fantástico com a alegoria e a poesia. A autora afirma, isto sim, que o fantástico é mais metonímico que metafórico. Metafórica é apenas a relação do maravilhoso com o real. (JACKSON, 1986, p.38-39)

Por sua vez, o crítico argentino Jaime Alazraki, também estudioso do fantástico contemporâneo, aborda de outro modo a questão da metáfora em torno do fantástico. Primeiramente, o crítico argentino procura nas obras de Borges e Cortazar os elementos que sugerem uma outra concepção: o neofantástico. Trata-se de um gênero que abarca obras como a dos ficcionistas nomeados e cuja diferença com relação às obras do século XIX, Alazraki explica nos seguintes termos:

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuso el género fantástico en el siglo XIX -, sino esfuerzos orientados a intuirlos y conocerlos más allá de esa fachada racionalmente construída. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantásticos» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

A visão diz respeito à assunção de duas realidades, a primeira, explícita, esconde a segunda, a que verdadeiramente importa ao relato neofantástico. Esta segunda realidade pode ser encontrada, segundo retomada das palavras borgeanas por Alazraki, através dos *interstícios de sinrazón* presentes na realidade primeira.

A intenção, por sua vez, acena para o fato de que o neofantástico não objetiva criar medo no leitor. Alazraki esclarece: “Ni “La biblioteca de Babel”, ni “La metamorfosis” ni “Bestiario” nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud si, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy outra” (ALAZRAKI, 2001, P. 277). A

intenção é operacionalizada pelas metáforas epistemológicas, conceito que o crítico argentino colhe do texto de Eco e cujo uso limita nos seguintes termos:

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son ‘complementos’ al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que vê donde nuestra visión al uso falla (ALAZRAKI, 2001, p.278).

O crítico exemplifica com a metáfora do universo de “La Biblioteca de Babel”, os sentidos metafóricos de “Casa tomada”, “Bestiario”, “Carta a una senorita en Paris” e “Metamorfose”. Como se pode notar, diferente de Todorov e Jackson, para Alazraki o papel da metáfora é essencial quando o assunto é o neofantástico.

E finalmente, o *modus operandi*, indicado pelo crítico argentino, refere-se ao procedimento de introduzir abruptamente o elemento fantástico na narrativa, o que marca uma das distinções fundamentais entre o fantástico do século XIX e o fantástico de hoje. Ainda nas palavras de Alazraki:

El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilizaría que contribuyen a la atmosfera o pathos necesaria para la rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilizaría, sin pathos. (ALAZRAKI, 2001, p. 279)

Enquanto Todorov contrapõe o fantástico ao positivismo, Alazraki relaciona o neofantástico à primeira grande guerra, às vanguardas, à psicanálise, ao surrealismo e ao existencialismo (ALAZRAKI, 2001, p.280). Não chega a discutir o conceito de hesitação proposto por Todorov, mas indiretamente o substitui pela inquietação e perplexidade. Suas reflexões em torno do novo gênero além de dialogarem com Carilla, Castex, Caillois, Vax, Penzoldt e Eco inspiram-se em grande medida nas ficções contemporâneas e no pensar metalinguístico de Cortazar e Borges.

Jorge Luis Borges, especificamente, reflete frequentemente sobre a literatura fantástica. São conhecidas algumas de suas afirmações, como por exemplo, “A metafísica é um ramo da literatura fantástica” e os pensamentos e reflexões contundentes do escritor, tais como:

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noe debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley (BORGES, 1994a, p. 280).

*En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe – una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis – confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura **fuera del tiempo**? Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrzad junto a un argumento de Berkeley? (BORGES, 1994a, p. 280-1).*

Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de drágon, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el ti-yiang, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados (BORGES, 1994a, p. 283-4).

Borges estabelece equivalências entre invenções da ficção fantástica, invenções conceituais da filosofia e da teologia e mitologia, zoologia e geometria. Em outro texto, de 1957, compõe um conjunto de animais fantásticos na obra *Manual de zoología fantástica*. Especificamente relacionados à tradição filosófica, apresenta dois em especial, denominados *Los animales metafísicos*, imaginados respectivamente nos séculos XVIII e XIX. A primeira criatura dessa zoologia fantástica é a “*estatua sensible de Condillac*” e a segunda “*el animal hipotético de Lotze*”. Ambas criaturas, segundo Borges, foram suscitadas pelo problema da origem das idéias (BORGES, 1990b, p. 18-9).

Percebe-se, desse modo, que o fantástico borgeano desenha-se sobre variados campos e tradições, com ênfase para a tradição da metafísica ocidental, cujos conceitos podem ser identificados em narrativas fantásticas borgeanas que lhe emprestam outras performances e estatutos. Tais são os casos, por exemplo, de conceitos como: eternidade, onisciência, infinito, determinismo, onipresença e causalidade, entre outros, que são transformados em matéria da ficção que engendra o fantástico apontando para a possibilidade de uma metafísica fantástica.

O ensaio-conto *Historia de la eternidad* (BORGES, 1994a, p. 353-367), de 1936, de Jorge Luis Borges trata a eternidade, um dos atributos da divindade e uma categoria metafísica, como uma personagem da qual o autor está traçando a biografia; para tanto passa pelas concepções de Platão, Ireneo, Plotino, Santo Agostinho, Erígena, passa por uma experiência pessoal com o eterno e, ao final, nega a eternidade.

Se Deus é onipresente no âmbito de determinada explicação metafísica sobre o mundo, o ensaio borgeano *El acercamiento a Almotásim* (BORGES, 1994a, p. 414-418), em contrapartida, sutilmente mostra ao leitor um ambiente em que tal explicação está sendo problematizada, uma vez que a onipresença aparece em cacos: o estudante protagonista, apesar de reconhecer a divindade em vários homens com os quais se encontra, continua procurando a mesma divindade. O suposto poder da onipresença fracassa e provavelmente Almotásim não será o final da busca do estudante, será apenas mais um fragmento da presença de Deus, apenas uma herança da onipresença implicada em uma suposta explicação de cunho metafísico. Este fragmento fantástico move a narrativa do princípio ao fim. Beatriz Sarlo, no livro intitulado *Borges, un escritor en los orillas*, de 1993, atenta para o alcance da ficção: “*La literatura fantástica habla del mundo no a través de su re-presentación sino por contradicción y divergencia. No le interesa descifrar sino cifrar*” (SARLO, 1998, p. 203).

Outro conto borgeano, o conto *El Aleph* de 1941 (BORGES, 1994a, p. 617-628), pode ser lido como uma metáfora da onisciência, atributo da divindade, na sua versão fantástica e fictícia. Repare-se, nas linhas abaixo transcritas, a natureza a um só tempo metafísica, física e fantástica do aleph:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (BORGES, 1994a, p. 625).

Em um linha próxima de reflexão é possível recordar ainda determinado conto borgeano, intitulado *Utopia de un hombre que está cansado*, em que se encontra o fantástico presente no tema da viagem no tempo e a metafísica presente no procedimento de demonstração da fragilidade de nossas verdades.

Há, no texto, referências a um tempo futuro em que não importam os fatos, e a certas escolas futuras em que se ensina a arte do esquecimento. Ao final do texto, a narrativa faz uma menção a Hitler, tomando-o como um filântropo que teria inventado o crematório. A simples hipótese de que o transcorrer do tempo possa apagar o que, hoje, compõe o conjunto de explicações verdadeiras acerca dessa personagem e, ainda mais, inventar uma síntese contrária, suscita a percepção da possibilidade de certa monstruosidade no fantástico.

No entanto, em outra direção, a monstruosidade aponta a capacidade crítica do fantástico metafísico borgeano. Pergunta-se: a ficção borgeana não está, de modo radical, levando às últimas consequências o problema do acesso, conhecimento e esquecimento da verdade e da realidade? Não é ela a denúncia da fragilidade de nossa relação com o real e dos perigos do esquecimento da verdade construída historicamente? Por outro lado, ainda, não seria essa ficção borgeana uma interrogação lançada em direção às certezas do realismo filosófico, no sentido em que reflete Jackson?

La resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de “verdad” o “realidad” convierten al fantástico moderno en una literatura que apunta su propia práctica como sistema lingüístico. Estructurado sobre la contradicción y la ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como “falso” e “irreal”. Al ofrecer una re-presentación problemática de un mundo empíricamente “real”, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés. (JACKSON, 1986, p.32).

A literatura borgeana, então, é criadora de um gênero híbrido de filosofia e fantástico, ou neofantástico, um gênero que se aproveita do processo de fragmentação dos fundamentos de determinadas categorias metafísicas como eternidade, objetividade, verdade e essência, para constituir-se fictícia e criticamente como um fantástico metafísico. Um fantástico que não supõe a existência metafísica de outros mundos, ao contrário, critica tal possibilidade denunciando o caráter fictício de cada explicação, de toda interpretação.

É preciso ainda atentar para o fato de que os procedimentos textuais borgeanos, bem como o tratamento que dispensa aos temas novos ou da tradição da literatura fantástica apenas conseguem renovar o gênero ou modo fantástico porque trabalham sobre pactos de leitura já vivenciados pelos autores e leitores do fantástico tradicional. De que outra forma *El otro*, conto borgeano que retoma temas recorrentes da literatura fantástica -a viagem no tempo e o duplo- poderia causar perplexidade no leitor? No mesmo sentido, como *Aleph* poderia causar inquietação se não há exatamente surpresa, uma vez que o relato pratica intertexto com o célebre conto *O ovo de cristal*, de H. G. Wells? Borges conhece os efeitos do fantástico tradicional sobre o leitor e os frustra, para criar outros efeitos, de aguda crítica ou dúvida radical a respeito de qualquer certeza do que é real e do que é absolutamente irreal.

Referências

ALAZRAKI, Jayme. Que és lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p.265-282.

- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994a. v. 1, 518p.
- _____. *Obras Completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994. v. 3, 518p.
- _____. Utopia de un hombre que esta cansado. In: _____. *Obras completas: 1975-85*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994. v.3, p. 52-56.
- _____. *Obras Completas: 1952-72*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993. v. 2, 518p.
- _____. *Manual de Zoología Fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990b. 165p.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literature y subversion*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- SARLO, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas*. Ariel: Buenos Aires, 1998. 206p.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14). p. 147-166.
- WELLS, H. G. *No país das fadas e outras histórias fantásticas*. São Paulo: 1993.