

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

Vanderney Lopes da Gama
Mestre - Uerj - vanderlopes1@ig.com.br

RESUMO: A abordagem que se tem feito da narrativa Fantástica na contemporaneidade tende a resgatar as principais ideias de Todorov acerca do tema. Se, hoje, encontram-se espalhadas, num amontoado de publicações, afirmações divergentes e, às vezes, contraditórias sobre o Fantástico; é incontestável a relevância dos estudos todorovianos para o direcionamento de tudo que se tem falado na atualidade sobre gênero. Portanto, este trabalho tem por objetivo apresentar alguns traços que, segundo o crítico, são marcas discursivas, estrategicamente, pensadas para a construção e manutenção da hesitação na narrativa. O arcabouço teórico de Todorov tem servido, dentre outras coisas, para demonstrar que o fantástico teve uma curta duração, e que, portanto, aquilo que se tem feito, na contemporaneidade, está muito distante do gênero caracterizado por ele, aproximando-se, muitas vezes, do Estranho e do Maravilhoso.

Palavras-chave: Fantástico, Todorov, gênero, Estranho, Maravilhoso.

ABSTRACT: *The approach that has been done of fantastic narrative today tends to recover the main ideas of Todorov about the theme. If, today, are scattered in a jumble of publications, differing assertions and sometimes contradictory about the fantastic; there is no doubt about the relevance of Todorovian studies for targeting everything that is being spoken today about genre. Therefore, this work aims to present some traits which, according to the critic, are either discursive, strategically planned for construction and maintenance of hesitation in narrative. The theoretical framework of Todorov has served, among other things, to demonstrate that the fantastic had a short duration, and that, therefore, what has been done, today, is too far from the genre characterized by it, sometimes Strange and Wonderful.*

Keywords: *Fantastic, Todorov, genre, Strange, wonderful.*

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

1. INTRODUÇÃO

Considera-se que o Fantástico, como gênero, esteve amalgamado ao final do século XVIII e prolongou-se pelo XIX por razões sociais, culturais e religiosas diversas, e que, após esse período, houve um declínio do gênero, resultando, hoje, no (re)surgimento de algum outro que trás as marcas de outrora, re-adaptadas ao universo secular contemporâneo. Por este prisma não seria errado acreditar em que o crítico Brunetière tinha razão quando afirma que “um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre” (BRUNETIÈRE, 1890, p. 13). Segundo o que se tem notado, o Fantástico teve seu apogeu quando ideologias deíficas e teológicas preponderaram e, por isso, escrever sobre seres que infringiam preceitos religiosos era, na verdade, uma forma não de imitação de um universo desconhecido e tenebroso, mas sim de representação do imaginário coletivo, proibido pelas leis atávicas doutrinárias do modo de pensar.

Em contrapartida ao que diz Brunetière, Croce, com uma concepção organicista da obra de arte, afirma que:

Toda verdadeira obra de arte violou um gênero estabelecido, vindo assim a embaralhar as ideias dos críticos, que se viram obrigados a ampliar o gênero, sem poderem impedir que o gênero assim ampliado pareça demasiado estreito em virtude do nascimento de novas obras de arte, seguidas, como é natural, de novos escândalos, novos desajustes e novas ampliações (CROCE, 1962, p. 122)

Como se pode observar nas palavras do autor, percebe-se que, para ele, no lugar de se pensar na morte do gênero, o correto seria considerar uma ampliação deste, já que a produção de verdadeiras obras de arte não assinala o término de um gênero, mas sim o

alargamento de suas fronteiras e a possibilidade de inserção de novas obras que obrigam o estudioso da literatura a repensar suas próprias convicções. Observando esse fato e relacionando-o ao Fantástico, nota-se que a ideia crociana acerca da evolução dos gêneros pode ser considerada verdadeira, uma vez que o surgimento de uma infinidade de obras afins propiciou e tem propiciado ao Fantástico a ampliação do universo desse tipo de narrativas que, se não se modelam pelas características enumeradas pelos teóricos mais tradicionais do gênero, podem ser vislumbradas por outras abordagens complementares que só tendem a enriquecê-lo.

Seguindo nessa esteira de conceituações, Luiz Costa Lima apresenta duas reflexões importantes para o conhecimento dos gêneros de forma geral e, por que não dizer, importantes também para uma outra apreciação do Fantástico. Num primeiro momento, ele diz que “os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança.” (LIMA, 1983, p. 251). Mais adiante, arremata a questão, dando sua contribuição aos estudos literários, dizendo que:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas (...) quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes a terem um rendimento diverso”. (LIMA, 1983, p. 255)



Vanderney Lopes da Gama

De acordo com os fragmentos expostos acima, toda a discussão sobre os gêneros literários seria um tanto quanto desnecessária, porque, em linhas gerais, o que se faz hoje, em literatura, é o desdobrar do que fora feito antes, emoldurado pelos fatores sociais e culturais contemporâneos. Na verdade, pensando com mais propriedade, percebe-se que não há uma obra literária que seja puramente inédita (no sentido literal do termo). Por mais inovador que o escritor pretenda ser, o texto construído por ele é criado direta ou indiretamente a partir das fontes em que ele bebe ou bebeu. Portanto, por esse prisma, não seria demasiado falso considerar as diversas realizações do Fantástico contemporâneo como uma variável ou uma transformação daquele anteriormente delimitado pelos estudiosos do gênero.

Quer seja pela teoria dos gêneros, quer seja pela busca de uma orientação para os estudos do Fantástico, nota-se que muito se tem debatido sobre a questão, mas pouco realmente pode ser aplicado a uma análise pormenorizada do assunto sem que novos questionamentos surjam. Deseja-se acreditar em que tal ocorrência retrata o próprio caráter do texto literário que, muitas vezes, semelhantemente às ciências exatas e/ou biológicas, evidenciam um elemento sem descartar fatos superpostos em camadas anteriores. O não-fechamento do debate é o que proporciona o enriquecimento e o aprofundamento de ideias realmente pertinentes ao tema que por hora interessa neste trabalho: “A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada, pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela.” (TODOROV, 2008, p. 27)

No entanto, em meio a toda discussão que essas reflexões possam ter provocado no tocante aos estudos dos gêneros, retomasse, desde já, aquele posicionamento inicial e

evidencia-se o desejo de seguir as orientações todorovianas sobre o Fantástico como norte neste artigo. Para finalizar a questão, pode-se, enfim, apontar que, para Todorov, “de uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos.” (TODOROV, 2008, p. 32) Por enquanto e como se verá mais à frente, esse posicionamento também será assumido na presente pesquisa.

2. AS MARCAS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA FANTÁSTICA

Diante dos comentários tecidos até aqui, salienta-se que as ideias de Todorov servirão como pano de fundo para a elucidação daquilo que se convencionou chamar o gênero fantástico. No entanto, como se verá a seguir, o crítico chama a atenção para o fato de a análise literária estar condicionada à questão da estrutura do discurso ficcional.

Para Todorov, o objeto da análise estrutural¹ da literatura é a própria literatura, ou seja, fatos ou motivos que estejam fora do corpo do discurso² não serviriam para fundamentar a análise estrutural. Pensando assim, não é descabido imaginar que a esquematização da estrutura de uma narrativa pressupõe um trabalho tão aplicado, minucioso e detalhado quanto o científico, pois requer o levantamento de questões e dados precisos sobre elementos próprios da narratologia³. Levar o discurso literário para o campo da filosofia, da sociologia ou da psicologia, e buscar somente neles as respostas às indagações pertinentes ao tema, é correr o risco de cair na pura análise interpretativa do texto ficcional, apenas ou sequer tangenciando os estudos de literatura. Antes de imaginar o que levou, por exemplo, Kafka a compor seus personagens e quais os motivos filosóficos, sociológicos ou psicológicos que existem em sua ficção, é necessário perscrutar o discurso literário dele e tentar explicá-lo por

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

ele mesmo para depois, caso seja importante, relacioná-lo a ocorrências externas à narrativa, pois só assim compreender-se-á a relevância do aspecto literário e só. Para Todorov “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. (TODOROV, 1979, p. 81)

Embora haja concordância com a ideia do crítico, é importante salientar que as áreas do conhecimento humano relacionadas acima são uma boa ferramenta para buscar outras questões que não sejam aquelas de caráter pragmaticamente estrutural. Mesmo sabendo que tais áreas constituem um conhecimento científico da humanidade com aplicações peculiares a cada uma delas, não há a preocupação, agora, de lançar mão de uma terminologia que não se enquadra no âmbito primeiro da literatura, pois, acredita-se em que é preciso direcionar a pesquisa para um posicionamento único e menos controverso, porque, seguindo o pensamento freudiano, “o que constitui o caráter essencial do trabalho científico não é a natureza dos fatos de que trata, mas o rigor do método que preside à constatação desses fatos, e a procura de uma análise síntese tão vasta quanto possível”. (FREUD, 1969, p. 23)

A ideia que Todorov deixa transparecer em *As estruturas narrativas* direciona o estudioso do assunto para uma teoria da literatura ou uma teoria da poética. Buscar elementos que não pertencem ao universo da narrativa, para analisar o discurso literário, significaria levar o texto para o divã, uma vez que a análise externa da obra submetê-la-ia a uma gama de possibilidades distantes do campo literário e, por conseguinte, da estrutura do mesmo. Talvez coubesse aqui uma possível explicação do porquê de o teórico búlgaro-francês ter esbarrado na problemática kafkaniana sem se preocupar em retorná-la mais tarde⁴. Seria possível uma análise puramente estrutural de

Metamorfose? Talvez sim ou talvez não. A verdade é que, tanto leitores e estudiosos do assunto, são conhecedores da biografia de Kafka. A sombra do escritor invade as linhas do discurso literário e, inevitavelmente, em uma discussão mais acalorada da questão, poder-se-ia levantar a hipótese de que aquele inseto asqueroso e nojento – a barata que surge no quarto do rapaz – era uma visão distorcida de sua própria imagem. Ora, como esse fato em nada ajudaria à análise da estrutura daquela narrativa, pensa-se que Todorov a tenha abandonado, não por perceber que Kafka fosse um paradigma ou um problema insolúvel, mas sim, por acreditar em que fazer um estudo de uma obra tão contaminada pela psique do autor levá-lo-ia a adentrar em questões que, com certeza, fugiriam de seu objetivo primeiro. Ainda sobre isso, Todorov diz: “quando os marxistas e os psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra”. (TODOROV, 1979, p. 80) Esse, com certeza, não era o objetivo de Todorov quando começou a delinear os caminhos para a categorização do gênero Fantástico.

O estruturalista, mesmo que indiretamente, avança na questão kafkaniana quando fala ainda da importância das personagens para a estrutura da narrativa. Segundo o crítico, “Que é uma personagem senão um determinante da ação?” (1979, p. 118). E, ainda, “Que é a ação senão a ilustração da personagem?” (1979, p. 118). Ao levantar tais questionamentos, ele desfaz a ideia de que tudo na narrativa está ou deveria estar sujeito à psicologia das personagens. Isso quer dizer que elas são seres independentes e deflagradores do contínuo da narrativa, e os fatos ali elencados servem para emoldurar a personagem e não para o contrário. A personagem, destituída de qualquer traço de psicologismo, caminhará pelo discurso como



Vanderney Lopes da Gama

parte integrante e relevante deste e terá a função de movimentá-lo e determiná-lo enquanto seu constituinte. Aquele ser envolvido na trama é apenas uma parte intrínseca do discurso. Neste sentido, a narrativa não é um caminho para abrir acesso à personalidade do personagem *x* ou *y* nem tampouco do autor; mas para demonstrar que as ações enumeradas no discurso importam por elas mesmas, e não como indício de traço ou caráter de personagens. Isso significa dizer que a narrativa Fantástica é a-psicológica⁵, pois, nesse caso, as ações são intransitivas; elas se bastam: narrador é narrador; personagem é personagem; o leitor é apenas o leitor e o autor é tão somente o autor. Cada um desses elementos desempenha seu único papel de parte integrante e construtora (no caso do autor) do texto literário.

Dando continuidade à teoria todoroviana, é sabido que o conto Fantástico é, por excelência, uma narrativa e, como tal, apresenta características próprias dessa modalidade. Além daquelas mais palpáveis na trama textual, o encaixe⁶ é um dos recursos mais bem explorados na estrutura da narrativa de modo geral e, também, na do conto Fantástico. Responsável por atribuir ao discurso literário teor de verdade, o encaixe de uma nova história ou personagem proporciona ao leitor a sensação de verdade ou não-verdade. Essa duplicidade de sentimentos é um dos geradores da ambiguidade⁷ no conto Fantástico, pois é ela que opõe duas possibilidades dentro de uma mesma estrutura: a narrativa antes e depois do surgimento do encaixe da nova história. A partir daí, tudo que será dito será suficiente para provocar dúvida em relação ao que aconteceu anteriormente, e esta dúvida, sendo mantida até o termo do conto, é uma das responsáveis pelo surgimento do Fantástico.

Um dos aspectos que mais se notam na teoria todoroviana é a defesa de uma gramática da narrativa e, neste caso em particular,

da narrativa Fantástica. A questão principal a ser levantada aqui seria: existe realmente uma gramática da narrativa Fantástica? Acredita-se que sim, pois é exatamente essa gramática que permitiria diferenciar, por exemplo, o conto Fantástico, do Estranho, do Maravilhoso. É através dos indícios espalhados pela teia textual que se chega a conclusões sobre o gênero. Para Todorov uma gramática da narrativa pressupõe a existência de uma narrativa ideal.

a narrativa ideal começa com uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido contrário, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (TODOROV, 1979, p. 138)

No caso da estrutura Fantástica, essa noção de uma narrativa ideal fica mais evidente se, se levar em consideração a relação de subordinação entre um evento sólito⁸ e um evento insólito⁹. Como se observa em alguns contos do gênero, a inserção de um elemento insólito no percurso da narrativa rompe com a noção de equilíbrio experimentada logo no início do texto, instaurando-se o desequilíbrio Fantástico. É claro que esta noção de equilíbrio – desequilíbrio – equilíbrio levantada por Todorov também se aplica à narrativa de forma geral, mas, como a narrativa Fantástica prima pela ambiguidade, entende-se que a percepção dessas noções corrobora com o caráter ambíguo da estrutura, uma vez que elas remetem personagem e leitor diretamente para o universo da dúvida, quando estes percebem que o retorno ao equilíbrio primeiro solucionaria todos os questionamentos desenhados no percurso textual. Esse sentimento não é o mesmo, ou pelo menos não ocorre da mesma forma, que em uma narrativa real-naturalista¹⁰, onde a dúvida ou a hesitação não aparecem representadas no próprio texto e as noções referidas acima ocor-

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

rem de maneira a contaminar a percepção do leitor de forma mais amena. Poder-se-ia dizer ainda que, levando-se em consideração essas noções, nesse aspecto, o conto Fantástico aproxima-se um pouco da trama da narrativa policial, uma vez que, nessas narrativas, os acontecimentos motivadores da ação são, na maioria das vezes, de caráter mais inusitado, estranho, assustador ou surpreendente, como ocorre também no gênero Fantástico.

Quando se fala que o conto Fantástico apresenta marcas que permitem diferenciá-lo de outros gêneros circundantes, está-se assumindo um posicionamento que vai de encontro a algumas correntes do pensamento literário contemporâneo. Prova mais cabal disso são as antologias que têm sido publicadas atualmente. Nelas, encontram-se contos de escritores que fazem parte do cânone¹¹ brasileiro que, simplesmente, não se enquadram nos padrões que a teoria todoroviana tentou delinear, mas, mesmo assim, tais autores são, insistentemente, incluídos nas publicações do gênero.

Uma marca muito presente na estrutura do conto Fantástico é o emprego exagerado de alguns sinais de pontuação como: interrogações, exclamações e reticências que, segundo Todorov, servem para ratificar a hesitação e a ambiguidade na narrativa. No entanto, faz-se necessário dizer que essa ocorrência só solidificará o gênero comentado aqui, se, e somente se, simultaneamente a ela, outras ocorrências estiverem presentes: um narrador, preferencialmente, autodiegético ou homodiegético, os modalizadores, a utilização do imperfeito, a identificação entre o leitor implícito, o herói e o fato narrado e, como consequência desses elementos, a ambiguidade e a hesitação vitalizadas e sentidas por uma personagem e pelo leitor. Estas são as principais marcas estruturais do gênero Fantástico que, associadas à ocorrência de um fato sobrenatural, incomum

— ou insólito —, possivelmente conduzirão a narrativa para aquela categoria.

A narrativa Fantástica privilegia dois tipos de narrador: o autodiegético e o homodiegético. O primeiro, conta suas próprias experiências como personagem central e, o segundo, narra uma história vivida sem, no entanto, ser o personagem central da história narrada. Essas duas categorias de narrador tendem a ratificar a sensação de confiabilidade tanto dos fatos elencados no discurso ficcional como também do leitor implícito naquilo que lhe é apresentado. Acredita-se, também, em que, através desses dois modelos, a identificação entre o leitor, a história e quem a conta torna-se mais dinâmica, uma vez que o relato tem um aspecto de verdade, pois goza do privilégio de ter uma espécie de testemunha que endossa a veracidade dos acontecimentos narrados.

Os modalizadores são palavras ou expressões que remetem tanto personagem como o leitor implícito ao universo da dúvida. Quando a personagem verbaliza termos ou expressões como *talvez*, *quem sabe*, *não tenho certeza*, *julguei ter visto*, *cheguei a imaginar* dentre outros, ela transmite ao próprio universo discursivo a dúvida. Portanto, o questionamento não é um simples achismo do leitor real, mas sim, um elemento representado e constituído na narrativa e, sendo assim, faz parte daquela estrutura.

Sobre a modalização, Todorov comenta que ela “consiste, lembremo-nos, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado”. (TODOROV, 1979, p. 153) Percebe-se, então, que essas expressões foram introduzidas no texto justamente para mergulhar personagem, leitor e, por extensão, a própria narrativa, no universo da não-certeza. Passagens como “talvez ganhe a próxima partida” (1961, p. 211), “se



Vanderney Lopes da Gama

poderia chamar magia, talvez” (1961, 213), “Alguns acham que é uma história fantástica” (1961, p. 214), “Deve ter sido impressão tua, meu velho” (1961, p. 216) e “Imagino que sim” (1961, p. 217) são alguns poucos exemplos dessa ocorrência no belíssimo conto “A mão do macaco”, de William Wymark Jacobs, que demonstram que a incerteza e a hesitação estão impressas na narrativa e sentidas, igualmente, pela personagem e pelo leitor, motivo pelo qual esse texto é considerado um dos melhores representantes do gênero Fantástico na literatura do Ocidente.

Sobre essa questão é importante lembrar que “se essas locuções estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos”. (TODOROV, 1979, p. 154)

Outro processo de que fala Todorov é a utilização do imperfeito. Sendo um tempo verbal que indica uma ação inacabada, imperfeita, o uso reiterado dessa estratégia sugere uma suposta noção de continuidade daquela ação, levando o leitor ao questionamento sobre o posicionamento da personagem em relação ao narrador e ao fato narrado. Dessa forma, a ambiguidade é instaurada no seio da narrativa como mecanismo de indeterminação do posicionamento correto do narrador em relação ao momento em que se desenvolve a ação. Sobre esse aspecto Todorov afirma que:

O imperfeito introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último. (...) além disso, o imperfeito significa que não é o narrador presente que assim pensa, mas a personagem de outrora. (TODOROV, 1979, p. 154)

Em muitos contos da literatura brasilei-

ra encontra-se o emprego do imperfeito de maneira bastante incisiva. Mesmo quando o narrador inicia sua fala com outro tempo verbal, no desenrolar ou no término desta há o emprego daquele tempo, resgatando a dúvida levantada em algum ponto da narrativa.

A grande questão a ser estabelecida aqui é que, tanto o emprego do imperfeito como o da modalização, são estratégias narrativas que se verificam com frequência na estrutura de contos que pertencem ao gênero Fantástico. Todavia, é importante salientar que a utilização de um ou de outro processo não configura necessária e obrigatoriamente a inclusão de qualquer conto no gênero. É sabido, também, que o imperfeito é o tempo predileto de uma narrativa, mas ele só estará configurado no discurso como estratégia do gênero se, ao ser empregado, proporcionar o sentimento de incerteza e dúvida, levando o leitor a hesitar em algum momento do percurso textual.

Insisti-se nessa questão, porque há textos que apresentam alguns desses elementos elencados pela teoria todoroviana, mas que se desviam do paradigma estrutural do conto Fantástico. É o caso, por exemplo, do conto “Demônios”, de Aluísio de Azevedo¹². Nele, encontra-se o imperfeito e alguns modalizadores, porém o desfecho dado à história desconstrói a hesitação, quando o narrador explica, racionalmente, todos os acontecimentos estranhos vivenciados pela personagem.

Sendo assim, a permanência no Fantástico não depende tão somente dos traços distintivos relacionados acima, pois, uma vez que, está se tratando de material literário, não se deve racionalizar os fatos e, portanto, se tudo fosse colocado dentro de uma fôrma e se esperasse que somente os textos que apresentassem aqueles traços fossem Fantásticos, incorrer-se-ia na mesma falha daqueles que rotulam tudo

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

como literatura Fantástica. Com relação a essa questão Todorov diz:

Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico. (TODOROV, 1979, p. 151)

Neste ponto, Todorov está dizendo, indiretamente, que uma das peças fundamentais para a concretização do Fantástico é exatamente a figura do leitor. É dele que virá esse certo modo de ler. Só para instigar um pouco mais a discussão, admita-se o seguinte: se o leitor considerar que o discurso em Kafka é alegórico, estará, decididamente, eliminando-o do Fantástico todoroviano. Portanto, pode-se dizer, ainda, que a leitura do conto Fantástico é um processo que deve admitir o mundo das personagens como um mundo real, pois, dessa forma, os acontecimentos sobrenaturais ou estranhos que adentrarem a narrativa serão tão possíveis quanto outro qualquer, e, ao leitor, caberá apenas imaginá-los e hesitar entre uma e outra possibilidade; mas somente hesitar. É dessa forma que finalmente se chega à definição que Todorov dá ao gênero:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra... (TODOROV, 1979, p. 151-152)

Esses são os principais pontos que diferenciam o Fantástico todoroviano de seus vizinhos mais próximos: o Estranho e o Maravilhoso. Contudo, é importante ter em mente que o que direcionará uma narrativa para aquilo que Todorov chamou de Fantástico, é, na verdade, um conjunto de marcas que, simultaneamente configurada na história, aparece no texto com o objetivo de provocar a ambiguidade e a hesitação como estratégias discursivas.

III – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora se saiba que, muitas vezes, a esquematização em categorias diferentes deixe um pouco a desejar, quando o assunto é literatura, acredita-se em que seja saudável uma maior averiguação daquilo que se tem procurado denominar literatura Fantástica na atualidade. Considerar toda narrativa, com temática sobrenatural, uma representante do gênero é, sem dúvida, podar toda riqueza inerente ao tema e fechar os olhos para as nuances distintas de cada texto. A tentativa de sistematização do gênero é válida, não como mecanismo de compactação e cristalização do discurso literário, mas sim, como uma forma de apurar melhor as diversas possibilidades de construção do texto e, como consequência, do próprio universo poético.

IV – NOTAS

¹ Segundo Todorov, “A análise estrutural terá sempre um caráter teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural”. (TODOROV, 1979, p. 80)



Vanderney Lopes da Gama

² De acordo com Carlos Reis, é o conjunto das mensagens derivadas, em termos institucionais e em termos técnico-enunciativos, de uma formação discursiva superior que é a linguagem literária; o que significa que o discurso literário é enunciado por uma comunidade relativamente alargada, em cujo seio vigoram, em princípio de forma difusa e não coercivamente imposta, regras constitutivas que oscilam e evoluem, indiretamente condicionadas pelas mudanças do contexto histórico, social e ideológico em que essa comunidade se insere. (REIS, 2001, p. 155)

³ A narratologia é uma área de reflexão teórico-metodológica autônoma, centrada na narrativa como modo de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da teoria semiótica. A narratologia é o estudo da forma e funcionamento da narrativa e procura descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, de um modo geral, da dinâmica de produtividades que preside à enunciação dos textos narrativos. (LOPES & REIS, 2002, p. 285)

⁴ “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. (...)

Por outro lado, não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobre-

naturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A Metamorfose”, trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e, no entanto, não deixa nunca de nos parecer inadmissível. (TODOROV, 2008, p. 179-180)

⁵ Para a teoria todoroviana existem dois tipos de ações que se manifestam na narrativa. Uma é a transitiva, isto é, a ação encenada na narrativa só se completa na personagem; ela não é considerada por si mesma. Serve para demonstrar um perfil qualquer da personagem envolvida no fato narrado. Isso já não ocorre com a intransitiva, pois, nesse caso, a ação importa por ela mesma e não transcende o universo discursivo. O primeiro caso é perceptível naquilo que Todorov chama de narrativa psicológica; e o segundo, na narrativa a-psicológica.

⁶ Segundo Todorov, “o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda da narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente”. (TODOROV, 1979, p. 126)

A tradição literária do fantástico todoroviano: uma questão de gênero

⁷ “A ambiguidade não surge aleatoriamente no discurso literário; ela deve ser encarada como propriedade relevante, desde que sua utilização favoreça uma configuração semanticamente plural (mas também internamente coerente) do texto literário... Uma ambiguidade [...] não é satisfatória em si mesma, nem, considerada artifício por si só, algo para ser tentado; ela deve, em cada caso, emergir dos requisitos peculiares de uma situação e ser por eles justificada”. (REIS, 2001, p. 127)

⁸ Do latim *solitus*, *-a*, *-um*. I – Participípio passado de *soleo* (costumar, estar acostumado, estar habituado); II – Adjetivo: Habitual, costumeiro. (FARIA, 1992, p. 510)

⁹ Do latim *insolitus*, *-a*, *-um*. Adjetivo: Sentido próprio: I – Insólito, que não tem o hábito de, desusado, estranho, novo. (FARIA, 1992, p. 284). Ainda segundo Lenira Marques Covizzi, elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação: trata-se do insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*... (LENIRA, 1978, p. 25-26)

¹⁰ Colocando-se, como se disse, nos antípodas do idealismo romântico, o Realismo privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenômenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável, como elemento que deve colher primordial e constante atenção de um observador que se pretende neutro, desapassionado e tanto quanto possível objetivo. (REIS, 2001, p. 437). (...) Assim, a base realista do Naturalismo verifica-se na orientação antirromântica e anti-idealista que o movimento naturalista cultiva; no seu propósito crítico e reformista; na preocupação em adotar, em relação ao real observado, uma atitude desapassionada e mesmo objetiva. (...); essencialmente materialista, antimetafísico e experimentalista, o Naturalismo afirma-se também confiante na Ciência, nas suas conquistas e nas suas certezas. (REIS, 2001, p. 447)

¹¹ Segundo Carlos Reis, no livro *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, “cânone é o elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos de literatura por se acreditar que representam o nosso legado cultural”. (REIS, 2001, p. 38)

¹² PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1960, p. 57-84.



Vanderney Lopes da Gama

V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNETIÈRE, F. *L'Évolution dès genes dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1928.

CROCE, B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome e Carta a meu pai*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. Vol. I e II.

PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1960.

PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.