

Seção Resenha

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica [1970]. 4. ed., 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Júlio Cesar Martins Santos¹

“A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio” (TODOROV, 2017 [1970], p. 176).

Considerada um marco na Teoria Literária no que se refere aos estudos dos gêneros, a “Introdução à Literatura Fantástica”, de Tzvetan Todorov, publicada originalmente em 1970 e aqui lida na tradução de Maria Clara Correa Castello (ed. Perspectiva, 2017), procura definir, descrever e lançar mão de uma concepção desta literatura dita fantástica pela perspectiva teórica do estruturalismo (OLIVEIRA, 2011), da qual o autor é figura eminente. Centrado na análise de textos escritos principalmente no decorrer do século XIX, o filósofo e linguista búlgaro radicado na França esmiúça os traços característicos que sustentam o funcionamento e a produção dos efeitos do fantástico nos âmbitos verbal, sintático e semântico. Neste trajeto, são diversas as citações a estudos pregressos que sugerem e indicam, não obstante as agudas ponderações que denotam o estilo incisivo e contundente do autor, os caminhos pelos quais a formulação todoroviana irá se conduzir.

Todorov abre o livro dedicando-se a uma rápida revisão dos preceitos que fundamentam a delimitação e o exame dos gêneros literários, revisão esta que irá ancorar o restante da obra. Assume, então, logo de início, do ponto de vista metodológico, o caráter dedutivo de seu estudo, já que a completa descrição dos inúmeros textos considerados *fantásticos* ressuma uma tarefa quase impossível. Para

¹ Graduando do Curso de Letras da Universidade do Vale do Sapucaí. Contato: julioc.martinssantos@gmail.com

ele – e outros autores versados no tema –, será mais proveitosa uma investigação minuciosa dos escritos notadamente pertencentes ao gênero. Aliado a isto, os gêneros literários, ao partirem de um tronco cujas raízes se situam no campo do pensamento clássico (épico, lírico e dramático), ramificam-se e dão origem a incontáveis membros distintos entre si. Desta forma, e levando em consideração um terceiro ponto, o estético, necessariamente descartado do escopo da pesquisa, vislumbra-se uma tentativa do autor de tornar mais abrangente, conquanto restrita em termos quantitativos, a análise que pretende empreender.

Feitas estas ressalvas, Todorov segue enfatizando a dicotomia obra-gênero (ou *obra-literatura*), já que, segundo ele:

O individual não pode existir *na* linguagem, e nossa formulação do caráter específico de um texto torna-se automaticamente a descrição de um gênero, cuja particularidade seria a de que a obra em questão fosse seu primeiro e único exemplo. (TODOROV, 2017 [1970], p. 11).

Ainda na esteira deste postulado, o autor sublinha a importância da descrição dos gêneros, já que são eles os responsáveis pela injunção da supracitada relação obra-literatura.

Embasado teoricamente na obra do crítico literário Northrop Frye, especialmente no livro “Anatomia da crítica”, Todorov debruça-se sobre a questão genérica, apresentando os resultados das pesquisas do crítico canadense sem deixar de ressaltar os pontos de divergência teórica entre ambos. Alguns aspectos, entretanto, são descritos como máximas indispensáveis para os estudos, tais quais: a relevância do método científico para a análise literária; a necessária ausência de juízo de valor sobre as obras; a consciência de que há um sistema que rege não só a literatura como um todo, mas também a obra em si mesma etc. Ademais, os conceitos de gênero histórico e gênero teórico, os aspectos verbal, sintático e semântico na construção literária, além do destaque à presença de uma estrutura a ela intrínseca fazem parte do recorte utilizado pelo autor para dar corpo ao trabalho.

Ao fim do primeiro capítulo, Todorov retoma as considerações iniciais a fim de reforçar o objetivo a que se propõe o estudo, qual seja, “satisfazer a duas ordens de exigências: práticas e teóricas, empíricas e abstratas” (TODOROV, 2017 [1970], p. 25) na descrição e engendramento de uma teoria com solidez suficiente para dirimir – ao

menos em parte – as dúvidas a respeito da estrutura e substância de uma literatura chamada *fantástica*. Adverte, porém, que a definição de gênero é instável, passível de constantes mudanças segundo o ponto de vista adotado frente à relação entre fatos e abstrações observadas.

Esclarecidas as premissas, Todorov ataca frontalmente no segundo capítulo a questão proposta como um dos motes do estudo – e sua resposta será a pedra angular, a fundação do que, para ele, caracteriza e organiza o gênero fantástico de maneira a diferenciá-lo dos demais –: *como se define (ou se percebe) a presença do fantástico em uma obra?* De acordo com o autor, o fantástico ocupará o “tempo da incerteza” gerada por um fato insólito que enseja um duplo: a possibilidade de escolha entre o real e o sobrenatural/imaginário para explicá-lo. Em suas palavras: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017 [1970], p. 31, grifo meu).

Hesitação (ou *vacilação*). Este termo acompanhará as digressões do autor até o fim da obra. E esta hesitação, para que cause o efeito desejado, no mais das vezes deverá afetar tanto o leitor quanto o “herói” que protagoniza o relato fantástico. Isto, que Todorov chama de “percepção ambígua”, é fundamental para a criação de um ambiente no qual o estranho – ou o maravilhoso – possam desenvolver-se. Mais adiante falaremos sobre a distinção entre estas duas vias pelas quais o fantástico se bifurca, segundo Todorov. Tal fenômeno é tão importante para a teoria que o autor o distingue como sendo “a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2017 [1970], p. 37).

No entanto, o surgimento desta condição não se dá de forma arbitrária: acompanha-o uma implicação inerente ao texto, uma *maneira de ler* o fantástico. (Anteriormente, Todorov havia exposto, para evitar confusão com outros gêneros, as marcas da poesia e da alegoria que as distanciam do fantástico, sobretudo no que tange aos aspectos verbais de sua composição.) Dela originam-se outras três condições fundamentais: 1) a reboque destes vincos que caracterizam o gênero, novamente é mister a vacilação, agora no imbricamento de dois mundos: o dos personagens e o real. O leitor, levado a crer que ambos se situam no mesmo plano, terá abertos para si os caminhos do natural e do sobrenatural. O fato de haver dúvida a respeito de qual deles

deverá seguir tece, por si só, a teia do fantástico que pretende prendê-lo; 2) a vacilação ocorrer concomitantemente ao leitor e ao herói, surgindo assim, em alguns casos, uma identificação entre aquele e este; 3) a rejeição total de ler-se o texto a partir das concepções poética ou alegórica.

Para que estas primícias se concretizem, são fundamentais os traços *verbais* (visuais), capazes de suscitar a ambiguidade tão cara à estrutura textual, *sintáticos* e *semânticos*, incumbidos de dar forma aos personagens e à trama, e, por último, os níveis de leitura eleitos e que dizem respeito ao modo particular de ler o fantástico.

Durante o capítulo, Todorov expõe exemplos retirados de escritos vários em que a linguagem é explorada e propicia uma atmosfera de constante dúvida e vacilação. Os jogos verbais, em especial os que utilizam o futuro do pretérito, são citados para exemplificar estes truques que “brincam” com o funcionamento da língua. Nesta direção, cabe lembrar os estudos de Gadet (2016, p. 198), que assestavam, ao nível do sintático, para a “ideia de jogo, entre o sistema da língua e o jogo que ela se permite”, e exortavam as possibilidades de criação por meio do que a autora chama de “trapacear a língua”, ou seja, *violar*, em alguns casos, certos padrões gramaticais ou mesmo sentidos preestabelecidos.

Previamente citadas, *as veredas pelas quais o fantástico se bifurca* são exploradas no terceiro capítulo da obra, “O estranho e o maravilhoso”. A experiência do fantástico, já sabemos, tem origem na hesitação, na *vacilação* causada por um ou mais acontecimentos que desafiam as leis naturais. No entanto, ao optar por uma das vias, seja a da manutenção dessas leis e, através delas, a explicação para o insólito, seja a do rompimento para com elas, de modo a subverter a lógica pré-existente, o leitor, então, seguirá por dois destinos diferentes: o estranho, no primeiro caso, e o maravilhoso, no segundo. Situado neste limiar, é por seu caráter “evanescente” (TODOROV, 2017 [1970], p. 48) que se considera o fantástico um gênero tão peculiar.

Estabelecido o ponto nodal da dicotomia fantástica, Todorov percorrerá, em seguida, as subdivisões que dela dimanam. Para tal, acerca-se de cuidados ao refutar como exemplos excertos retirados isoladamente de obras nas quais o gênero se insinua. É necessário, portanto, levar em consideração os *efeitos de unidade* do texto, indispensáveis à análise. Assumido este pressuposto, o autor, por meio de um diagrama, confere graficamente limites ao fantástico: nos extremos, observam-se o

estranho puro e o maravilhoso puro; mais ao centro, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, separados pela linha tênue na qual se encontra o fantástico puro.

O fantástico-estranho, objeto primeiro de escrutínio, é assim designado por receber, ao final do relato, uma explicação racional frente aos eventos incomuns nele descritos. São reduzidas, dessa forma, as imagens sobrenaturais criadas a explicações que podem tanto ser da ordem da psique humana quanto do acaso. O estranho puro, numa das pontas do diagrama todoroviano, refere-se a obras permeadas por acontecimentos arrazoáveis, mas capazes de causar reações análogas àquelas experienciadas nos escritos fantásticos. Autores como E. A. Poe são peritos nesta modalidade, que, segundo especialistas e literatos, lida com a “experiência dos limites” (TODOROV, 2017 [1970], p. 54). Todorov também menciona um gênero que, criado pela influência de Poe, avizinha-se ao estranho, o romance policial moderno. As inúmeras similitudes entre eles podem fazer com que ocorra, em alguns casos, certa hesitação ante a possibilidade da intervenção do sobrenatural na trama. Mas o teórico, um pouco mais adiante, assinala um fator que marca em ambos uma diferença crucial: “no romance policial, [a ênfase] recai na solução do mistério; nos textos que se ligam ao estranho (como na narrativa fantástica), nas reações que este mistério provoca” (TODOROV, 2017 [1970], p. 56).

No terreno do maravilhoso, temos, nas camadas intermediárias, aquele que mais dificilmente se distingue do fantástico puro, o fantástico-maravilhoso: indeciso, o leitor acha-se até o fim da história preso ao fio que o amarra ao fantástico, quando, à luz da solução do mistério, vê-se impelido a pisar o campo do maravilhoso por essa fugir completamente à razão. Apesar da proximidade dos gêneros, o fato de, no fim, a explicação revelar-se incompatível com a realidade os distancia peremptoriamente. No maravilhoso puro, por sua vez, percebe-se desde o início a ausência de elementos que identifiquem o texto com os aspectos característicos do real, não causando o enredo ou o cenário qualquer reação no leitor e nos personagens. Para Todorov: “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2017 [1970], p. 60). Aproveita, também, para citar narrativas que, segundo ele, distanciam-se do maravilhoso puro por haver nelas indícios que tem por força mitigar seu teor sobrenatural. São assim

categorizadas como pertencentes ao: a) maravilhoso hiperbólico – caracterizado pela exacerbação dos fenômenos divisados; b) maravilhoso exótico – descreve paisagens e seres excêntricos de remotas regiões do planeta, valendo-se do possível desconhecimento do leitor; c) maravilhoso instrumental – aparição de objetos e invenções improváveis para a época de sua escritura, mas análogos a equipamentos e técnicas desenvolvidos em eras posteriores; e d) maravilhoso científico (*science-fiction*) – nele são explorados, racionalmente, construções e conceitos não abarcados pelo conhecimento científico atual, contendo uma especificidade a ser detalhada ainda nesta obra em sua parte final.

No último parágrafo do capítulo, o autor reforça a oposição patente destes que ele chama de “maravilhoso ‘desculpado”” (TODOROV, 2017 [1970], p. 63) ao maravilhoso puro e, através de uma citação, encerra a questão afirmando ser este último “a exploração mais total da realidade universal” (*idem*).

Outro dos perigos que assombra o fantástico, além do explanado no capítulo três, coloca a questão num grau de maior dramaticidade: se adrede se perguntava a respeito do caráter da narrativa, desviando a discussão para os fatos dela depreendidos, agora é o próprio texto, em sua apresentação, o germe da polêmica em torno do fantástico. Prontamente Todorov destaca, e de certa forma retoma, a questão genérica ao trazer à baila as nuances que tornam a poesia e a alegoria motivos para esta problematização. Problematização que para o autor requer, comparativamente, ainda mais atenção do que a anterior em função da profundidade do tema e da falta de uma oposição direta entre os gêneros postos em evidência.

Inicialmente, Todorov trata da diferença mais facilmente perceptível, segundo sua visão: a existente entre poesia e ficção. Enquanto a segunda tem como característica principal o discurso representativo, entendido aqui como a capacidade de mobilizar uma história com personagens, trama, enredo, cenário etc., a primeira notabiliza-se pelo caráter evocativo relacionado à sua estrutura rítmica, figurativa etc. Na poesia, grassam as construções, as combinações verbais, estando, pois, sua essência na *literalidade* do texto, não no aspecto descritivo aludido.

Há aí um corte definitivo: não é possível conceber um relato fantástico em que a leitura não chegue ao nível da representatividade, seja apenas – dito isto sem prejuízo para a arte poética – uma combinação de palavras e sentidos. Sói haver, como já se

sabe, uma reação (*vacilação*) no leitor de acordo com os fenômenos narrados no interior do texto, algo que não ocorre na poesia. “Resumindo”, diz o autor, “o fantástico implica ficção” (TODOROV, 2017 [1970], p. 68).

O próximo passo do estudo é a tentativa de definir os critérios para que uma obra seja considerada como alegoria, opondo-a à concepção de literalidade, neste momento compreendida como o sentido próprio, “inequívoco”, atribuído às palavras. No campo das definições possíveis para o termo, Todorov cita a mais recente à época, de Angus Fletcher, que escreve: “a alegoria diz uma coisa e significa outra”, e também, no mesmo período, a que diz: “a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (p. 69).

A essas definições modernas, demasiado amplas ou pouco substanciais, Todorov rebate com uma noção retirada da antiguidade, do historiador e orador romano Quintiliano, que afirma ser a alegoria um prolongamento da metáfora. Neste caso, como que por encadeamento, as metáforas apresentadas no texto ligam-se, formando uma unidade, unidade esta que corporifica o que conhecemos por alegoria.

Isto posto, podemos já demarcar contundentemente as divisas entre a alegoria e o fantástico, denotadas, em primeiro lugar, pela literalidade a que a obra fantástica está submetida, ou seja, a uma forma de leitura que encerra, no sentido mesmo das palavras, a história ali narrada; e em segundo lugar, a clara exposição da ambiguidade, do duplo sentido, nas alegorias, o que não deixa espaço para que o sobrenatural subsista.

Deste ponto em diante, o autor analisa as variadas facetas da alegoria, que, por vezes, podem provocar no leitor uma hesitação passageira, mas não suficiente para torná-las em narrativa fantástica. Utiliza, então, a título de exemplificação, escritos em que as referências diretas ao leitor, as mensagens de cunho moral ao final ou mesmo trechos que colocam em dúvida o sentido literal do texto demonstram os diferentes tipos de alegoria possíveis. Destaque para a menção de Todorov à novela *O nariz*, de Gógol, em que um homem vê seu nariz desprender-se de si e passar a levar uma vida independente de seu “dono”. Para o teórico, por seu caráter excepcional, este conto, que de início parece pertencer ao maravilhoso para, em seguida, aludir a traços do alegórico, não se encaixa em nenhuma dessas categorias justamente por *atravessá-las*,

sendo, posteriormente, considerado o precursor da literatura sobrenatural do século XX (TODOROV, 2017 [1970], p. 81).

No quinto capítulo da obra, Todorov discute os traços característicos do texto fantástico em relação a seus aspectos estruturais, inscritos nas instâncias do verbal e do sintático. Lembrando sempre da ambiguidade vindicada pelo gênero, o autor reafirma a necessidade da ficção e da literalidade como sustentáculos da escrita fantástica e descreve as três propriedades enunciativas e sintáticas responsáveis por sua unidade textual.

A primeira dessas propriedades, ligada ao discurso figurado, produz efeitos a partir da compreensão *literal* das figuras de retórica utilizadas. Neste caso, o sobrenatural toma corpo de duas formas: por meio de eventos, seres ou imagens demasiado exageradas – algo entrevisto no maravilhoso hiperbólico –; ou irrompe abruptamente na realidade, suscitado, diversas vezes, por um simples dizer. Mas há um terceiro caso que é, para o autor, o mais interessante: as ações, ou a ação, do sobrenatural ocorrem *sincronicamente* ao enunciado, isto é, em simultaneidade às figuras mobilizadas. Introduzidas por expressões da língua, tais quais “como se”, “talvez se”, entre outras, conjuntamente ao uso dos verbos no futuro do pretérito, estas figuras alinhavam o caráter eminentemente dubitativo dos relatos fantásticos.

Já a segunda propriedade, também referente ao campo enunciativo, diz respeito à própria questão do narrador. Facilmente se comprova que a maior parte dos escritos do gênero tem como regra a narrativa em primeira pessoa. Em função deste fato, o autor retorna ao postulado exposto no capítulo 4 acerca da noção de representatividade na literatura. Posto frente à incondicionalidade da “prova da verdade” no discurso literário, compreendida aqui como a prescrição de um juízo de valor (p. ex. “falso ou verdadeiro”) a este texto, Todorov escreve:

A linguagem literária é uma linguagem convencional em que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas que estas designam; ora, em literatura, estas ‘coisas’ não existem. (TODOROV, 2017 [1970], p. 91)

Infere, então, que o narrador-personagem, ou “narrador representado”, como ele mesmo o designa, é ideal para a criação da atmosfera fantástica numa trama por dois fatores: 1) dada a sua posição “onisciente” no contar, os eventos descritos

adquirem uma veracidade alçada ao nível do inquestionável; e 2) a maior adesão do leitor ao relato, uma vez que a chance de haver identificação entre este leitor e o narrador se torna maior.

Terceiro alicerce estrutural do discurso fantástico, o aspecto sintático é abordado em seguida. Ainda influenciado por teorias de outros autores, Todorov toca num ponto nevrálgico no que tange à temporalidade do texto a despeito da gradação a que este está supostamente submetido. Para ele, a narrativa fantástica, mesmo que não se dê num crescendo, é de teor irreversível, ou seja, não é possível fruir um escrito do gênero sem que haja certa *hierarquização* dos fatos. Portanto, um relato fantástico deve ser lido do início ao fim; do contrário perde-se o poder de surpresa que, para o teórico, “não é senão um caso particular da temporalidade irreversível” (TODOROV, 2017 [1970], p. 98).

Iniciando uma série de quatro capítulos relacionados ao aspecto semântico da obra, o capítulo sexto, uma introdução aos temas do fantástico, isto é, aos “acontecimentos” que o sugerem, marca uma ruptura decisiva do autor com as concepções outrora em voga. Seja pelo viés por ele considerado superficial da crítica temática, representada aqui, em especial, pelo teórico francês J-P. Richard, excessivamente ocupada dos estágios primitivos da inteligência, responsáveis pelas *sensações*; seja pela infrutífera categorização de possibilidades de emersão do sobrenatural, Todorov empreende uma busca pela “descrição desta estrutura oca que impregna a interpretação dos críticos e dos leitores” (TODOROV, 2017 [1970], p.103). Antes, procura esclarecer, segundo sua teoria, a relação dual entre o sintático – estabelecimento de ligações textuais elementares que produzem um sentido de prolongamento na obra – e o semântico – correlações elementares que não necessariamente se dispõem próximas no texto, mas que são passíveis de comparação.

É após esta distinção que o autor se encaminha para o ponto nodal da discussão: a tentativa de erigir uma teoria temática que não só se atenha às camadas mais rasas da escrita fantástica, mas que contemple, de forma audaciosa, uma visão geral do estudo dos temas, incluindo-se aí o fantástico. Para tal, ele define o seu espectro analítico baseado na terceira função deste gênero, de caráter tautológico, que prediz um universo em que “a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2017 [1970], p. 101). Neste caso, a consagrada divisão literária “forma” e

“conteúdo” já não é mais cabível, uma vez que se encontram como partes indissociáveis da análise.

Ressalte-se, também, um retorno ao que o autor, parafraseando outros teóricos, propôs anteriormente do fantástico como uma “experiência dos limites”. Apesar de vago o termo, reconhece-se que esta característica está invariavelmente presente nos escritos, conferindo-lhes uma intensidade que os leva ao excesso – à hipérbole, outro de seus traços marcantes.

Ao fim, de modo a aduzir o caminho que tomará nos próximos capítulos, Todorov explicita seu método de análise, constituído por duas etapas. A primeira consiste no agrupamento de temas, os quais serão investigados segundo os critérios de *compatibilidade e incompatibilidade*. Em seguida, reunir-se-ão aqueles que *podem* aparecer e os que de fato *estão* juntos numa mesma obra. Findo o primeiro passo, parte-se então para a interpretação desta classificação. Ainda que não o considere ideal o procedimento que empregará, o autor justifica:

Ele implica duas hipóteses que estão longe de ser verdadeiras: a primeira, que às classes formais correspondem às semânticas, ou seja, que os temas diferentes têm obrigatoriamente uma distribuição diferente; a segunda, que uma obra possui uma coerência tal que as leis da compatibilidade e da incompatibilidade jamais poderão ser aí infringidas. (TODOROV, 2017 [1970], p. 114)

Aprofundando-se no debate iniciado no capítulo anterior a respeito dos temas do fantástico, Todorov apresenta na sétima parte do estudo aqueles que, segundo ele, caracterizam-se sumamente pelo estabelecimento de uma relação basilar entre homem e mundo. A esse fenômeno o autor designa a expressão “temas do olhar” (TODOROV, 2017 [1970], p.128), fundamentada numa percepção individual acerca do universo e ligada explicitamente ao sentido da visão.

De pronto, Todorov referencia dois exemplos comuns em escritos do gênero que se vinculam a esta concepção: as metamorfoses e as aparições de seres dotados de poderes sobrenaturais, que nada mais são do que símbolos a representar uma causalidade não concebível perante as leis naturais (relações causais as quais ele chama de “determinismo generalizado” ou “pandeterminismo”). Ambos, de acordo com o teórico, desaguam num mesmo ponto, “a ruptura (isto é, também a revelação) do limite entre matéria e espírito” (TODOROV, 2017 [1970], p. 122). O autor aproveita, neste

momento, para aludir a casos em que fatos semelhantes são observáveis na realidade, como nos surtos psicóticos, no uso de drogas alucinógenas e mesmo na incipiente formação da consciência dos bebês. Salienta, porém, que estes limites não são de todo excluídos da experiência do fantástico, permanecendo subjacentes à estrutura formal. Deste modo, propiciam as constantes passagens de um plano (real) a outro (sobrenatural/imaginário).

Em seguida, são explorados os tópicos espaço e tempo. Neles, infere-se a ausência de uma determinação fixa tal e qual se está habituado a reproduzir tanto literária quanto *matematicamente*. O ponto de vista é, aqui, alterado em função dos fenômenos e de suas causas e espaço e tempo ficam suspensos, tornando-se flexíveis, moldáveis à mão do artista.

Encaminhando-se para o fim, ao sugerir a visão como sentido norteador dos temas do *eu*, já que se situam no sistema *percepção-consciência* (termo emprestado de Freud), Todorov reabre a discussão e introduz elementos com capacidade de modificar esta percepção baseada no olhar. São eles os óculos, as lentes, os espelhos etc. Isto ocorre, segundo ele, porque: “A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso” (TODOROV, 2017 [1970], p. 130).

Fortemente explorada no universo fantástico, a sexualidade é ponta de lança na criação literária no que Todorov denomina, no oitavo capítulo da obra, de temas do *tu*. Retomando uma das principais premissas, a da incompatibilidade, sugerida no texto introdutório acerca da temática do gênero, o autor delimita uma divisa crucial ao fazer referência aos temas do *eu*, nos quais não há, em nenhuma circunstância, qualquer teor lúbrico.

Nos textos fantásticos, o desejo sexual é pejado de simbolismo, estando, no mais das vezes, atrelado ao diabólico: “o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido*” (TODOROV, 2017 [1970], p. 137, grifo do autor). Dessa maneira, relacionam-se as entradas do sobrenatural às diversas formas de expressão da sexualidade, que vão desde as relações entre homem e mulher ao incesto; das homossexuais às que ocorrem entre vários parceiros; e das sádicas até às necrofilias.

Derivadas dessas instâncias de representação, violência e crueldade também são recorrentes e sua relação com a linguagem é trabalhada de forma a imprimir no leitor uma reação singular. Segundo Todorov:

A violência se exerce não apenas através da linguagem (não se trata nunca de outra coisa em literatura), mas também propriamente nela. O ato de crueldade consiste na articulação de certas frases, não numa sucessão de atos efetivos. (TODOROV, 2017 [1970], p. 143)

Desejo, violência e crueldade sublimam-se até que, finalmente, chega-se à morte, o que não encerra, mas, pelo contrário, aumenta as possibilidades para o fantástico. O trânsito de personagens do mundo dos mortos ao dos vivos, exemplificado amiúde pela presença de vampiros e outros seres análogos, subscreve este fato. Além dele, não raro se encontram textos em que são descritas experiências envolvendo as já citadas práticas de necrofilia.

Nas últimas considerações do capítulo, Todorov contrapõe a atual matéria de análise à do capítulo precedente ao propor que, se nos temas do *eu* o sistema vigente constituía-se por percepção-consciência, no caso dos temas do *tu* se dá pela “relação do homem com o seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente” (TODOROV, 2017 [1970], p. 148). É, portanto, este homem em contato com outros, tendo a linguagem como mediadora, o agente principal a mover a narrativa, razão pela qual o autor também denomina esta modalidade de “temas do *discurso*”. Há aí uma aproximação possível com a perspectiva teórica da Análise de Discurso de linha francesa, já que, nas palavras de Orlandi (2012, p. 21): “As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: discurso é efeito de sentidos entre locutores”.

Fechando a série de quatro capítulos centrada no aspecto semântico das obras fantásticas, Todorov traça um panorama do percurso temático adotado até aqui e reafirma as bases que fundamentam sua análise. Para tal, enfatiza a imprescindibilidade de um distanciamento para com a crítica literária, calcada num viés interpretativo, portanto particularizante, ao passo que propõe um aprofundamento, sob a perspectiva generalista da *poética*, na discussão acerca da estrutura que permeia o fantástico.

Adiante, o autor procura aparar as possíveis arestas deixadas ao longo do estudo, elucidando pontos por ele considerados polêmicos, como a (não) associação de elementos e situações a campos de significação preconcebidos e a patente divisão entre os temas do *eu* e do *tu*. No primeiro caso, devem-se levar em conta os efeitos polissêmicos das imagens suscitadas, além da opacidade a qual estão imanentemente sujeitas. Já no segundo, a relação que se estabelece, de separação, está ao nível da subjetividade que atravessa o locutor, esteja ele em primeira ou terceira pessoa, o que configura uma incompatibilidade determinante entre ambas as correntes temáticas. Os exemplos utilizados nos capítulos anteriores referentes à dicotomia *eu-tu* – a infância, o abuso de drogas e a esquizofrenia por um lado e a sexualidade por outro – são trazidos à baila novamente e postos mais uma vez sob o ponto de vista da psicanálise.

A partir desta ótica, agora investida de maior profundidade, Todorov avança sobre tal escopo analítico, ainda que aponte o teor a ser extraído dele: “é preciso concluir que os estudos literários tirarão mais proveito dos textos psicanalíticos quando se referem às estruturas da matéria humana em geral, do que quando tratam da literatura” (TODOROV, 2017 [1970], p. 160). Reforça isto, sublinhe-se, ao excluir a tendência da psicanálise de buscar possibilidades de descrição e até mesmo de interpretação nos autores dos textos e não nos textos em si. Não obstante, toma dois conceitos de quadros diagnosticados na área, a psicose e a neurose, e os aplica de forma a retomar a noção dos temas, respectivamente, do *eu*, instada na relação individual de percepção-consciência, e do *tu*, da ordem do inconsciente, projetada sobre outrem.

Encaminhando-se para o fim do capítulo, Todorov continua a debruçar-se sobre a questão temática ao entremear campos de estudo da linguagem – o autor faz menção breve à teoria enunciativa – e realça uma estreita conexão já antes entrevista:

(...) as duas redes temáticas podem ser consideradas como igualmente ligadas à linguagem. Os “temas do olhar” assentam numa ruptura da fronteira entre psíquico e físico; mas poderia reformular esta observação do ponto de vista da linguagem. Os temas do *eu* cobrem aqui, como vimos, a possibilidade de romper o limite entre sentido próprio e figurado; os temas do *tu* formam-se à parte da relação que se estabelece entre dois interlocutores no discurso. (TODOROV, 2017 [1970], p. 163)

Num retorno às proposições iniciais contidas no capítulo seis e indicativas do trajeto percorrido no estudo, o teórico faz um balanço dos resultados obtidos, parcialmente satisfatórios. Isto em função das dificuldades de chegar-se a uma conclusão definitiva em se tratando de linguagem e, por extensão, de literatura, ainda que os objetivos norteadores do trabalho, aproximar-se de um alto grau de abstração e literariedade, tenham sido atingidos.

Ocupado durante toda a obra com a descrição de uma estrutura do fantástico, abarcante dos aspectos verbal, sintático e semântico, Todorov, no capítulo final da “Introdução à Literatura Fantástica”, redireciona sua perspectiva analítica para as *funções*, ou seja, para os possíveis fins a que se destina a literatura aqui dita e largamente definida como fantástica. Procura, dessarte, investigar os motivos e as inclinações dos autores quando da composição dos textos, sem perder de vista os rumos e as mudanças às quais o gênero se submeteu ao longo do tempo.

Conceitualmente divididas em dois campos distintos, o social e o literário, as funções do fantástico são vastamente discutidas pelo autor. A primeira delas, inscrita no âmbito do social, relaciona-se com o caráter transgressor de obras que continham temas tabus censurados à época de sua escritura. As *incorrências* do sobrenatural, por sua vez, eram, propositadamente, os *escapes*, os *deslizes* postos em funcionamento a fim de trazer à tona uma realidade marginal. Assim, a temática sexual, os distúrbios psicóticos, o abuso das drogas, dentre outros, irrompem na trama fantástica como forma de “subtrair o texto à ação da lei e com isto transgredi-la” (TODOROV, 2017 [1970], p. 168). Todorov relembra, no entanto, que, com o advento da Psicanálise e a consequente abertura da discussão destes temas interditos, a literatura fantástica, tal como ele a concebe, tem seu declínio em fins do século XIX. Já a segunda função, a literária, assoma na superfície da linguagem ao produzir uma *quebra* de ritmo, isto é, uma alternância entre os estados de equilíbrio e desequilíbrio latentes na narrativa – graças, diga-se, ao surgimento do sobrenatural. Nas palavras do teórico:

O elemento maravilhoso [ou sobrenatural] revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função [literária] precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido. (TODOROV, 2017 [1970], p. 174).

Ao cabo dessas considerações, o autor faz notar um ponto de convergência entre as duas funções apresentadas: ambas se notabilizam por intervir na narrativa de maneira a ensejar uma *transgressão* ao nível do *status quo*.

Além delas, e não menos importante, Todorov traz uma outra função à tona, a do *fantástico em si mesmo*. Ao situar o seu cerne na hesitação oriunda da relação real-irreal, basilar à literatura como um todo, o fantástico se coloca em posição de proeminência na história da arte escrita.

Este ramo literário, por sua vez, deu origem a um novo movimento da literatura do sobrenatural no século XX. Um de seus maiores expoentes, o escritor tcheco Franz Kafka, revelou em sua obra a possibilidade de convivência do maravilhoso e do estranho numa mesma narrativa em que as ações do sobrenatural, por mais absurdas que o fossem, assujeitavam-se à realidade e não causavam o menor espanto aos personagens. Algo semelhante é observado em alguns escritos do campo da ficção científica, uma vez que o insólito, em alguns escritos, passa pelo que o autor chama de um “*processus* de adaptação” que tende a naturalizá-lo. A subversão do real e a aceitação do improvável altera o olhar desta nova literatura: “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (TODOROV, 2017 [1970], p. 181).

É possível, ao ler a “Introdução à literatura fantástica”, captar ao longo de toda a obra a precisão e a agudeza do gênio de Todorov, quer na descrição das ideias, quer na construção do arcabouço metodológico que as sustenta. Mas, para além do rigor da forma, nota-se com frequência um apelo do autor à beleza, ao deslumbramento que só a arte proporciona: “A operação que consiste em conciliar o possível e o impossível pode fornecer a definição à própria palavra ‘impossível’. E, no entanto, a literatura é; é este seu maior paradoxo” (TODOROV, 2017 [1970], p. 183). Pode-se, assim, dizer que é esta obra, também ela, uma ode à literatura.

Referências

GADET, F. Trapacear a língua. In: **Materialidades discursivas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 185-199.

OLIVEIRA, A. S. de. Notas sobre a teoria estruturalista do gênero fantástico de Tzvetan Todorov. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**. Belo Horizonte. v. 3. p. 276-291. Agosto. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revele/article/view/11268/8006>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ORLANDI, E. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

Resenha recebida em: 30/10/2019

Aprovação final: 25/11/2029

DOI: <https://doi.org/10.35501/dissol.vi10.740>