

A TRAJETÓRIA DO FANTÁSTICO

Nelci Müller

URI - Santo Ângelo

Uma aproximação comparatista entre as obras "O Gato preto" e "William Wilson", de Edgar Allan Poe; *A metamorfose*, de Franz Kafka; "O Zahir", de Jorge Luis Borges; "Um senhor muito velho com umas asas enormes", de Gabriel Garcia Marques, tendo como pressupostos teóricos as reflexões de Tzvetan Todorov e Felipe Furtado, pretende entrever os indícios reveladores do fantástico e sua conseqüente transfiguração no tempo, a partir da estrutura dos textos e seus motivos.

1. O Felino Delator

O parágrafo introdutório do conto "O gato preto" de Edgar Allan Poe¹ demonstra a aptidão do protagonista e narrador em levar o destinatário a se identificar com aquele, o que demanda um certo empenho na ação e uma leitura isenta:

Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência que reduza o meu fantasma a algo comum - uma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que percebe, nas circunstâncias a que me refiro com terror, nada mais do que uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais (p. 41).

Diante do que o narrador descreve como *um caso que os próprios sentidos se negam a aceitar* (p. 41), a atitude do narratário e, por sua via, a do leitor real, experimenta uma percepção ambígua, diante da *irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do cotidiano*².

O narrador evidencia a busca de uma explicação racional, a aliança da razão, para um acontecimento que continua inexplicável, mantendo, desse modo, o tênue equilíbrio da ambigüidade.

Ao relembrar a infância, o narrador sobrecarrega na descrição positiva do seu caráter em relação aos animais. Acusa uma infância de docilidade, ternura e apego aos animais, a ponto de ter uma variedade enorme em casa e passar todo o tempo livre acariciando-os e dando-lhes de comer, pelo grande prazer que lhe acarreta. A excessiva carga de positividade dada ao caráter da personagem pode ser uma forma de conduzir o narratário à perplexidade face à mudança de atitude do protagonista frente aos elementos que o cercam: a família e os animais, sem uma causa lógica. A clarificação do espaço infantil, mostrando elementos familiares do real serve para confundir, escamotear e promover a introdução do inadmissível no seio da aparente legali-

a casa, o gato o acompanha. Na manhã seguinte, descobre que, como Pluto, o gato tinha sido privado dos olhos, o que aumenta seu terror, sua aversão.

Subverte-se o real, nas relações entre o gato e seu dono: *a preferência que o animal demonstrava pela minha pessoa parecia aumentar em razão direta da aversão que sentia por ele* (p. 47). Justifica o terror e o pânico que sentia pelo gato como fruto da fantasia, da imaginação, imaginação que o fazia rejeitar a associação entre a mancha branca e a imagem da forca.

Há um desdobramento da personagem, enquanto algoz pratica atrocidades, fere, mata; enquanto vítima, jamais conhece a bênção do descanso, *é uma besta-fera que se engendrara em mim* (p. 48). O gato, sem nome, assume proporções do inenarrável, torna-se coisa, *encarnação de um pesadelo, monstro*.

Ao se dirigir ao portão, o gato causa-lhe uma queda. Tomado de cólera, apanha uma machadinha e dirige um golpe contra o animal. Contido pela mulher, volta-se contra ela e lhe crava a machadinha no cérebro. Empareda o corpo numa saliência. Procura o gato para matá-lo e não o encontra. Pela primeira vez, dorme um sono tranqüilo, longe da *causa de tão grande desgraça* (p. 49). Supõe que o *monstro fugira para sempre* (p. 50), e nem a morte da mulher o inquieta: *Minha felicidade era infinita!* (p. 50).

O verossímil é mantido numa corda-bamba: o assassinato (na opinião comum grave transgressão à lei divina e humana) inquieta menos do que a presença demoníaca do gato.

Na segunda visita de uma caravana policial, a-satisfação do assassino é tal que, desejando mostrar naturalidade, bate inadvertidamente contra a parede, no exato lugar onde se achava o corpo da esposa. Um uivo, um grito agudo, metade do terror, metade de triunfo é ouvido. Os policiais derrubam a parede e, sobre o cadáver em decomposição,

com a boca vermelha dilatada e o único olho chamejante, achava-se pousado o animal odioso, cuja astúcia me levou ao assassinio e cuja voz reveladora me entregara ao carrasco (p. 51).

Embora, como deseja o narrador-personagem, exista uma inteligência que reduza os fatos a uma sucessão comum de causas e efeitos naturais (p. 41) não é possível resolver a dialética entre o real e o sobrenatural, mantendo-se, desse modo, o efeito fantástico do conto.

2. O Outro-eu Assassino

Nesse conto³, o sujeito da enunciação está presente no texto como personagem, exprimindo-se na primeira pessoa e realizando uma ponte entre o real e o sobrenatural. Esse tipo de narrador (e no caso a narração é feita mais tarde, na sua velhice) confere plausibilidade à ação "pela feição testemunhal" que assume, haja vista que ele é o agente e o paciente em ação,

dade.

O protagonista casa-se muito jovem e encontra na companheira a mesma disposição para acolher os animais, entre eles um gato sagaz, belo, grande e negro, Pluto. A amizade dura vários anos, porém, o caráter do dono começa a mudar radicalmente. O narrador busca a aliança da razão para justificar suas atitudes: *Meu mal, porém, ia tomando conta de mim - que outro mal pode se comparar ao álcool?* (p. 42). Esse dado pode instalar a plausibilidade da intriga, ao conotar a exacerbação dos sentidos pela bebida, a qual facilitaria a transgressão das normas e a subversão do real. Esse aparato de reflexão lógica é derrubado pelo próprio narrador:

Acaso não sentimos uma inclinação constante, mesmo quando estamos no melhor do nosso juízo, para violar aquilo que é lei, simplesmente porque a compreendemos como tal? (p. 44).

O discurso narrativo oferece indícios de revelação para, no entanto, nada revelar sobre o comportamento da personagem: pode ser a ingestão de bebida; a inclinação a violar as leis como causa natural da perversidade, a possessão demoníaca.

Uma noite, apanha o gato assustado e friamente arranca um de seus olhos. Sofre de um misto de horror e remorso, sentimentos superficiais, pois numa manhã mete um nó corredeio em torno do pescoço do gato e o enforca, pelo simples desejo de *violentar sua própria natureza, de fazer o mal pelo mal* (p. 44) e por afastar a *misericórdia infinita de um Deus infinitamente misericordioso e infinitamente terrível* (p. 44).

A tríade Deus/misericordioso/terrível encerra a de alma imortal/peca-do mortal/expiação e prepara o leitor para imergir, ainda mais, na cadeia de acontecimentos que se tornam insólitos. Na noite do enforcamento do gato, irrompe um incêndio, sem causa aparente, destrói todos os móveis, mas deixa intacto um tabique onde se encontrava a cabeceira da cama. O protagonista, aguçado pela multidão, observa mais detalhadamente a cabeceira da cama e vê,

como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um gato gigantesco. A imagem era de uma exatidão verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal (p. 45).

Além do protagonista que vive o fato insólito, a multidão, como personagem secundária, também presencia o acontecimento exclamando: *estranho, singular*.

O narrador-personagem oferece uma explicação para o acontecimento que parece conduzir o relato para o *estranho*; no entanto, não se convence e nem ao leitor, permanecendo a dúvida sobre a ligação entre a crueldade cometida, a irrupção do incêndio, a imagem do gato e seu fantasma que começa a persegui-lo.

Freqüentando os lugares sórdidos, os antros infames, vê, certo dia, um gato preto enorme, semelhante a Pluto. A única diferença era uma mancha branca *a cobrir-lhe quase toda região do peito* (p. 46). Pergunta pelo dono do gato, mas ninguém conhecia o animal e nunca o tinha visto antes. Ao retornar

No início da narrativa, o sujeito de enunciação esconde o verdadeiro nome por conotar uma carga de negatividade: *objeto de desprezo, de horror e de ódio para minha família* (p. 85). Ao sentir a aproximação da morte, deseja contar o acidente que lhe trouxe a maldição e, com isso, obter a *simpatia - ia dizer piedade - de meus semelhantes* (p. 85).

O narrador-personagem apela ao narratário (e deste ao leitor real) para que compreenda ter sido aquele vítima da fatalidade e da herança familiar.

As primeiras impressões descrevem um ambiente falsamente quotidiano de modo a promover a introdução do inadmissível: a ampla e longa descrição física da escola, *uma vasta e extravagante casa de estilo elizabetano, numa aldeia sombria da Inglaterra* (p. 86) é considerado pelo narrador um lugar de sonho, com suas avenidas profundamente sombreadas e seu *sane-tum* aterrorizante. Esse ponto de vista comum do exterior assemelha-se não só às relações da personagem com a família, como também à postura ambígua do diretor da escola, que subsume um

gigantesco paradoxo: enquanto pastor apresenta-se solene, venerável, modesto e benigno, como diretor, "irascível", fazia executar, fêrula à mão, as leis draconianas da escola (p. 88).

O narrador-personagem parece revelar a duplicidade que envolve não só os elementos materiais da realidade como também os seres. É como se cada elemento escondesse uma outra face, a que deveria permanecer oculta. É dessa duplicidade em William Wilson (assim passara a se autodenominar a personagem) que a história trata.

William Wilson é perseguido por um colega que, sem qualquer parentesco, possuía o mesmo nome, a mesma altura, semelhança de feições, porém com um único ponto vulnerável: a voz. Além disso, nascera no mesmo dia e entrara na escola na mesma época. Se os demais colegas são condescendentes, este (chamaremos 2º Wilson) é seu rival nos estudos, nos jogos, nas discussões, intimidando-o, espantando-o, mortificando-o.

Na opinião de Todorov,

É difícil decidir se este duplo ser é um ser humano em carne e osso, ou se o autor nos propõe uma parábola onde o pretenso duplo não é senão uma parte da personalidade, uma espécie de encarnação da consciência.⁴

Embora a descrição de cunho realista do aspecto físico dos dois jovens crie uma semelhança inverossímil, uma diferença física: *meu rival tinha no aparelho vocal uma fraqueza que o impedia de jamais erguer a voz acima de um sussurro muito baixo* (p. 93), serve ao propósito de criar uma verossimilhança e manter a ambigüidade do texto, pois caso o inverossímil fosse mantido, o insólito poderia ser desfigurado.

Mostra-se estranha a inexplicável cegueira dos demais: *a imitação, segundo me parecia, era notada apenas por mim* (p. 94). A incerteza de William Wilson sobre a conduta dos demais colegas em relação aos "inseparáveis camaradas" cria um efeito de irrealidade ou, então, a incerteza, que parece se dar em nível de real objetivo, é apenas uma incerteza intelectual, de sua

própria consciência.

O leitor que hesita entre o duplo, real e não real, sofre um baque, quando, durante um jogo em que William Wilson trapaccia, tornando-se ganhador, surge, então, o 2º Wilson e o desmascara. Um fato surpreendente é que o 2º Wilson vestia um sobretudo exatamente igual ao de William Wilson, além do que, na saída da sala de jogo,

Preston me entregou o que apanhara no chão, junto à porta da sala (...) percebi que já tinha a minha capa sobre o braço (...) e aquela que agora me davam era uma exata reprodução em todos os detalhes da minha (p. 103).

Como se não bastasse a semelhança entre a roupa, a criatura que o havia denunciado era a única a vestir capa, com exceção de William Wilson. A coincidência joga com o espanto não só da personagem quanto do leitor, pois além do mais, o 2º Wilson surge inesperadamente nos mais diversos lugares onde se encontra William Wilson: em Roma, em Viena, em Berlim, em Moscou, em Paris, no Egito. A tirania da perseguição torna vã qualquer tentativa de fuga. Caracteriza a impenetrabilidade da construção insólita, a incerteza:

E sempre, sempre me interrogando secretamente minha alma, perguntava a mim mesmo: "Quem é ele? De onde vem? Qual o seu objetivo?" (p. 104).

Por mais que a personagem-narrador busque o auxílio da lógica, da razão, não encontra uma resposta, nem para a onipresença e onipotência do 2º Wilson, nem para a sua fraqueza. Busca um meio de conquistar a liberdade de tão terrível tirania. Durante um baile em Roma, os dois se encontram e William Wilson convida seu algoz para um combate, ferindo-o mortalmente. Para seu espanto, um espelho reflete sua imagem com *o rosto pálido e manchado de sangue*. A dúvida quanto ao reflexo no espelho permanece primeiramente ao nível da imaginação: *Foi o que me pareceu*, para depois deslocar-se ao nível da realidade: *Era o meu adversário Wilson, que diante de mim, se contorcia em agonia* (p. 107) e, deste à dialética entre o imaginário e o real: William, ferido mortalmente dirige-lhe a palavra, no mais absoluto da identificação, até na voz:

- Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo (p. 107).

3. O homem-inseto

Franz Kafka⁵ compõe, no ano de 1912, em apenas vinte dias, a sua mais longa novela, que ele mesmo denominaria "história repulsiva". Contrariando as histórias fantásticas tradicionais como "O gato preto" e "William Wilson",

já mencionadas anteriormente, cujos acontecimentos sobrenaturais são indicados no início dos textos, Kafka mergulha o leitor no fenômeno a partir da primeira frase:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (p. 7).

A expressão "sonho" que poderia revelar o caráter onírico do fenômeno, ou uma possível hesitação, convence a personagem do contrário: - *O que aconteceu comigo? pensou. Não era um sonho* (p. 7) que, no entanto, busca racionalizar a sensação de melancolia e a nova situação que podem estar relacionadas ao aspecto afetivo: *um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso* (p. 9); ao físico, ao mental ou, ainda, ao profissional.

Aos indícios de hesitação, a personagem organiza seus movimentos ao levantar-se, ao familiarizar-se com seu novo aspecto, com suas pernas, seu peso e sua couraça (o possível da situação), na certeza da metamorfose.

A reação familiar mais do que hesitação é, inicialmente, de surpresa: a mãe desmaia; o pai demonstra uma atitude hostil, depois *cobriu os olhos com as mãos e chorou a ponto de sacudir o peito poderoso* (p. 25); a irmã *se assustou tanto que, incapaz de se dominar, fechou a porta [do quarto onde Gregor se encontrava] outra vez por fora* (p. 36).

A sensação de Gregor ante um fato real é a de um desconforto físico, que se transforma em conforto e resignação, pois estava livre da responsabilidade de manter a família e pagar a dívida do pai, embora procurasse um modo de tornar-se suportável à família.

Num corpo animal, a consciência não o impede de racionalizar, de início, as novas formas de convivência. A consciência da animalidade é sugerida na recusa a alimentos humanos, ou na demonstração de agressividade quando a irmã tenta retirar uma imagem que ele apreciava *fica prestes a saltar sobre o rosto* (p. 65) dela, ou quando a faxineira usa expressões pouco amistosas, volta-se para ela *como que preparado para o ataque* (p. 68).

No decorrer da narrativa verifica-se, se é possível dizê-lo assim, duas metamorfoses, tanto em nível individual quanto em nível familiar. No individual, o dinamismo de Gregor-homem transforma-se no parasitismo de Gregor-animal; no familiar, ocorre a inversão desses estados. Mas, à medida que a família busca alternativas existenciais, em Gregor manifesta-se a consciência da *vez da grande ruptura* (p. 9). *Sua opinião de que precisava desaparecer era, se é possível, ainda mais decidida que a da irmã* (p. 81).

Não há hesitação em Gregor a respeito de sua morte, assim como não há na família, em especial, no pai e na irmã o menor desejo de continuarem convivendo *com esse bicho [que nos persegue]* (p. 78).

Já não há qualquer identificação entre Gregor, irmão e seus familiares para quem a solução é tentar se livrar *desse monstro* (p. 77), *disso* (p. 77). O sentimento de fraternidade revela-se apenas como dever familiar:

Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura (p. 77).

Com a metamorfose de Gregor, a família busca outras alternativas de sobrevivência e, com sua morte, novas perspectivas de futuro se apresentam.

Embora se possa atribuir um ou vários sentidos alegóricos ao texto, tais como a zoomorfização do ser, a rejeição familiar, a perda da identificação da identidade, a ausência de comunicação humana, no entanto, o texto não explicita claramente quaisquer dessas indicações. Segundo indicação de Todorov⁶ a respeito da leitura das narrativas de Kafka, também *A Metamorfose* deve ser lida no seu nível literal.

Se, como vimos em Caillois, o fantástico é a irrupção do *inadmissível no universo da inalterável legalidade*, na obra de Kafka, o leitor, colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, *acaba por reconhecer sua naturalidade*⁷. A naturalidade do fenômeno está, também, associada ao tratamento lingüístico dado ao texto com o objetivo de pela "lucidez" destacar o insólito. Na expressão de Modesto Carone, no pós-fácio à edição

a notação obsessiva e naturalista do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real, que dá ao insólito a nítida sensação do *dejà vu*.⁸

Pode-se dizer que decorre daí a ausência de surpresa, de hesitação tanto por parte das personagens como do leitor, resultando, no fantástico, o tratamento natural, sem assombros, dada à natureza do fenômeno.

4. O Anjo no Galinheiro

A personagem, um senhor muito velho com umas asas enormes, que dá título ao conto⁹ é introduzida em meio a um cenário de tristeza: à ocorrência da chuva durante três dias, aos numerosos caranguejos que invadem a casa, à febre do menino recém-nascido, filho de Pelayo e Elisenda.

Nesse espaço de água, lodo e podridão, Pelayo encontra um velho caído na lama, com suas enormes asas. O aspecto físico,

apenas uns fiapos descolorados na cabeça pelada e muitos poucos dentes na boca (...) Suas asas de grande galináceo, sujas e meio depenadas, estavam encailhadas para sempre no lodaçal (p. 10).

causa, a princípio, assombro em Pelayo e Elisenda; porém, de tanto observá-lo, acabam por achá-lo familiar: *era um naufrago solitário de algum navio estrangeiro abatido pelo temporal* (p. 10).

O velho logo é integrado no ambiente familiar de Pelayo, que o encerra com as galinhas; e ao coletivo: a vizinhança brinca com o anjo sem a menor

devoção e atirando-lhe coisas para comer (p. 11).

Como afirma Louis Vax:

Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro.¹⁰

O cenário que deveria tornar-se devocional, transforma-se em cenário circense, pela multiplicidade de tipos. O pátio de Pelayo adquire um alvo-roço de mercado: veio uma feira ambulante, um acrobata voador, os enfermos mais desgraçados do Caribe - doentes do corpo e do espírito. Ninguém se preocupa com a situação e o destino do velho.

Pelayo e a mulher mandam murar o pátio e cobram entrada de quem deseja ver o anjo. Em menos de uma semana lotam os quartos com dinheiro. Enquanto isso o Padre Gonzaga esperava um *juízo final sobre a natureza do anjo*, vinda de Roma.

A curiosidade inicial da multidão em relação ao velho e seus "escassos milagres" é logo substituída pelo triste espetáculo da mulher que se converte em aranha por desobedecer a seus pais (p. 15).

Novamente todos pagam entrada para observar a mulher aranha, tocar o fenômeno. E o pátio de Pelayo voltou a ficar vazio, mas com o dinheiro arrecadado construiu uma mansão. Só o galinheiro não mereceu atenção.

A presença do velho com suas asas não causa espanto à vizinhança, antes a curiosidade dos que fazem conjecturas sobre seu futuro. Para

os mais simples (...) seria nomeado prefeito do mundo. Outros de espírito mais austero, supunham que seria promovido a general de cinco estrelas (...). Alguns visionários esperavam que fosse conservado como reprodutor, para implantar na terra uma estirpe de homens alados e sábios (p. 12).

A prova de autoridade fica por conta do Padre Gonzaga. Ao entrar no galinheiro cumprimenta o velho em latim, mas obtém como resposta um murmúrio em seu dialeto. O Padre suspeita, então, da impostura, não só pelo velho não entender a língua de Deus como pelo desacordo de sua natureza miserável com a egrégia dignidade dos anjos e, também porque

o demônio tinha o mau costume de recorrer a artifícios de carnaval para confundir os incautos (p. 12).

O insólito na narrativa é que a imagem do anjo, associada ao céu, à experiência religiosa e metafísica, metamorfoseia-se numa criatura de carne e osso a viver na lama junto às galinhas. Esse ser estranho, meio-homem, meio-ave, sem demonstrar qualquer reação, apenas *alheio às impertinências do mundo* (p. 12), passa a fazer parte da realidade do povoado, a provocar transformações na vida de Pelayo.

Na lógica possível da narrativa, não se duvida quanto à presença do anjo, nem por parte das personagens, nem por parte do leitor. A questão que permanece é de onde veio o anjo? a que veio? para onde iria? Da mesma forma, a única vez em que a família se assustou foi quando o anjo

adoeceu e não se sabia o que fazer com os anjos mortos. O anjo sobrevive, ganha forças e um dia se torna *um ponto imaginário no horizonte do mar* (p. 19).

O insólito da narrativa parece ser a presença humana do anjo e da mulher-aranha, mas, ao se examinar mais atentamente as personagens secundárias, observa-se que o insólito está no comportamento comum dos moradores do povoado, na sua curiosidade mórbida em relação ao fenômeno, na esperança de um milagre para curar seus males, venha ela de onde vier. Se a narrativa debilita a hesitação (condição do fantástico), no entanto, nos faz perceber quão próximos de nós estão esses fenômenos e quão familiar é nossa atitude perante eles. É a naturalidade do mundo que o torna fantástico.

5. A Moeda Diabólica

O Conto "O Zahir", de Jorge Luís Borges¹¹ destaca no parágrafo introdutório as diversas acepções do Zahir para diferentes povos. Através de uma datação, cujo número 13 remete a significado outro, dá-se a entender como a moeda chega às mãos da personagens-narrador e a sua situação no contexto:

Hoje é treze de novembro; no dia sete de junho, pela madrugada, chegou às minhas mãos o Zahir; não sou o que então eu era, mas ainda me é dado recordar, e talvez contar o ocorrido. Se bem que parcialmente, ainda sou Borges (p. 81).

Numa primeira leitura, não parece haver nexo temporal entre os dias 13 e o 7, mas a linguagem, aparentemente de cunho realista, encarrega-se de evidenciar a ambigüidade do narrador: *não sou o que então eu era*, após ter encontrado o Zahir. Resta-lhe a faculdade de recordar o ocorrido, que se alterna com a história de Teodolina Villar, a Sra. de Abascal ou o chofer de Morena Sackmann, e a busca da significação do Zahir.

Ao narrador cabe deter-se em comentários sobre as ocorrências e coligir depoimentos e pesquisas sobre a origem do Zahir, nos mais diversos livros. Dando um cunho de veracidade e verossimilhança à intriga, o narrador chega a incluir citações de obras, cujos autores podem ser criação sua, mas que, no discurso, conferem um grau de autoridade e plausibilidade ao texto.

Por mais que se prolongue a pesquisa, o narrador não consegue decifrar o enigma que a palavra Zahir carrega consigo, devido a diversas acepções por que passa a palavra (conforme a época e o meio em que surge). A moeda, ou melhor, a palavra Zahir, parece provocar um efeito mágico, alucinatório nas pessoas.

A história de Teodolina aparentemente nada tem a ver com a moeda, porém marca o jogo claro/escuro, vida/morte, transparência e opacidade,

conotado pelo texto. Nesses limites, Teodolína *experimentara* contínuas metamorfoses, como para fugir de si mesma, a cor de seus cabelos, e as formas de seu penteado eram formosamente instáveis (p. 82). A mulher amada, assim como a moeda, encarnam a instabilidade e a imprevisibilidade. Teodolína buscava o absoluto, como Flaubert (p. 82), mas como o momentâneo é fugaz, ela acaba por perder o absoluto.

O objeto-moeda, assim como Teodolína, podem estar associados ao oxímoro tanto dos "gnósticos - luz obscura" quanto dos "alquimistas - sol negro". O narrador demonstra grande conhecimento como domínio das mais diversas formas de pensamento, o que torna mais alucinante a narrativa, pela obsessão em descobrir a significação de uma moeda recebida de troco, em um bar. A lógica que acompanha o narrador, *parcialmente Borges* (p. 81), na busca de significado da moeda, se, por um lado, confere credibilidade ao relato, por outro, choca-se com o clima de irrealidade, advindo dos poderes mágicos da mesma.

Nesse jogo entre a realidade e a irrealidade, o narrador torna-se prisioneiro do tempo: *errara em círculo* (p. 84), como um observador da natureza dos seres e das coisas, no ato de integrar-se/desintegrar-se. Assim, não consegue atingir nem a "absolutidade" do ser e nem a do objeto. O tempo, assim como a moeda, passam a ser futuros virtuais, possíveis, futuras abstrações: *O dinheiro é abstrato, o dinheiro é tempo futuro* (p. 88). Decorre daí, a relativização temporal, um certo determinismo artificioso contra a demoníaca influência do Zahir, mas *o tempo, que atenua as lembranças, agrava a do Zahir* (p. 89).

O caráter obsessivo da personagem leva-o a consultar não só os livros, como um psiquiatra para esclarecer o enigma. Nada é resolvido, mas o que lê um dia, confirma a origem do mal: quem observa objeto ou ser invioláveis, acaba enlouquecido pela imagem desses elementos. Por isso, pode revelar: *Antes eu via o anverso e depois o reverso; agora, vejo simultaneamente os dois* (p. 89). O anverso da moeda é o metal; o do homem é a lógica; o reverso daquela é a significação "outra", o desse é o ilógico que aponta para a desagregação.

A simultaneidade do anverso e reverso é projetada para o futuro:

Terão de alimentar-me e vestir-me, não saberei se é tarde ou manhã, não saberei quem foi Borges. (...) Já não perceberei o universo, perceberei o Zahir (...). Outros sonharão que estou louco e eu com o Zahir (p. 89).

A expressão "sonharão" pode designar o mundo ilógico da não loucura, assim como a lógica da loucura.

Embora o leitor seja, por vezes, tentado a enveredar para a alegoria, deve-se, como explicita Todorov, observar o sentido literal das palavras a fim de não destruir a malha do fantástico.

E o fantástico, nesse texto, sugere a incapacidade da personagem em encontrar respostas definitivas. Na opinião de Bella Iosef, ao se referir ao autor Borges, o fantástico de suas obras reside na incapacidade do homem que

não pode superar a radical impenetrabilidade do universo diante da qual se encontra só e isolado; está condenado a um contínuo interrogar-se sem esperança de encontrar a resposta.

Apesar de haver consultado grandes especialistas sobre a moeda, a personagem continua a interrogar-se:

Quando todos os homens pensarem dia e noite, no Zahir, qual será um sonho e qual uma realidade - a terra ou o Zahir? (p. 90).

A repetição excessiva da palavra Zahir seria uma forma de gastar o efeito mágico da palavra até ela nada significar? Ou o meio de encontrar um significado último-Deus?

O texto borgeano sugere a busca do absoluto e a desagregação do homem frente ao mistério desse absoluto que se afigura como real, mas, ao mesmo tempo, se nega a si mesmo: *não sou o que então eu era* (p. 81); e o Zahir é uma moeda comum? mágica? um tigre? Deus? Estamos na "hesitação", em pleno fantástico.

Conclusão

Se a arte pode ser vista como expressão da cultura, entende-se por que a literatura fantástica teve o seu surgimento após a Idade Média, revelando os mistérios insondáveis e insolúveis que envolvem a vida.

Em "O gato preto" e "William Wilson", a estrutura narrativa segue a proposição de Todorov de, aos poucos, ir-se instalando o elemento fantástico - da realidade ao sobrenatural, tendo como parâmetro os textos de Poe. Além desse traço, sobressai, como característica da obra do escritor americano, o jogo permanente entre o real e o não real, uma busca de racionalidade que impele não à causalidade, mas ao insólito, o que subverte o real, cria a ambigüidade do texto e a hesitação tanto na personagem quanto no leitor.

Em "O gato preto" não é a casualidade o fator essencial da narrativa, embora ela seja um elemento propulsor da hesitação e da subversão do real, mas a presença demoníaca do gato preto, transformado no espírito vingador.

"William Wilson" pode levar à questão do duplo, da imagem cindida, podendo ainda remeter ao "unheimliche" freudiano, mas o seu final faz a narrativa retroceder ao sentido literal, ou seja, à permanência do elemento fantástico.

Em "A metamorfose", Franz Kafka quebra a estrutura tradicional do relato fantástico e introduz de chofre o elemento "sobrenatural" na realidade. Não é mais o espírito demoníaco, assustador e avassalador, nem a questão do outro como elemento instaurador da hesitação, porém a hesitação consiste nessa ausência de surpresa ante o insólito que convive no seio da reali-

dade - que dá a sensação do *dejà vu*. O que assusta é a ausência de uma quase total hesitação, é a naturalidade com que se trata a vida dura, grotesca, sem grandes diferenças entre o bem e o mal, entre a verdade e a mentira, entre o real e o não-real.

A estrutura do conto "Um homem muito velho com umas asas enormes" aproxima-se à da "A metamorfose". Garcia Marquez introduz no início do texto o elemento fantástico no seio da realidade. O fantástico é constituído pelo homem frente a um universo diferente que passa a ser desmistificado logo após o surgimento de outro fenómeno. Quer dizer, a realidade desse homem é cambiante, assim como o são os fenómenos que o cercam. E, na dúvida, trata-os como atração. Nem o céu faz mais anjos "como antigamente".

Nas pegadas de Kafka e Garcia Marquez, Jorge Luis Borges em "O Zahir", introduz um elemento objetivo da realidade contemporânea do homem capitalista - a moeda - para, a partir desse elemento, questionar o mundo feito de linguagem, esse mundo que talvez seja construído como uma série de metáforas. A condição da dúvida constante é esse mascaramento do elemento objetivo e da ausência do tempo cronológico. A condição mágica da moeda, assim como a metáfora que a designa é a sua transfiguração ao nada. Desse modo, o mundo, reduzido ao nominalismo, constrói-se nos limites do dizível, como também acontece em "Tlön Ubquar". Assim, o Zahir é uma moeda, um objeto mágico, um tigre? O texto permanece "às margens do silêncio". Nisso, reside especialmente o elemento fantástico.

Nas composições do século XX, especialmente as observadas, a fantasmagoria e a hesitação cedem lugar a outros componentes que podem alicerçar a literatura de expressão fantástica, tais como a ausência de perplexidade ante o elemento insólito; a transfiguração do mundo objetivo num mundo de nulificação; o comum do homem, da vida no incomum; a linguagem do cotidiano como limite entre o real e o não-real.

Podemos entender a consideração de Sartre sobre a obra de Kafka, à de Borges e Garcia Marquez, a respeito da transformação da narrativa sobrenatural do século XX, qual seja: existe somente um objeto fantástico: "o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade", enfim o homem "normal".

Notas Bibliográficas

1. POE, Edgar Allan. *O gato preto*. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril, 1981.
2. FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 80.
3. POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril, 1981.
4. TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 78.
5. KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

6. Confira-se: TODOROV. Op. cit., p. 180; FURTADO. Op. cit., p. 80.

7. TODOROV. Op. cit., p. 181.

8. CARONE, Modesto. *Posfácio*. In: *KAFKA*. Op. cit., p. 96.

9. MARQUEZ, Gabriel García. *Um senhor muito velho com umas asas enormes*. In: *A incrível e triste história de Cândida Erléndira e sua avó desalmada*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

10. VAX, Louis apud FURTADO. Op. cit., p. 20.

11. BORGES, Jorge Luis. *O Zahir*. In: *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1989.

12. JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 191.