

O FANTÁSTICO EM MAUPASSANT E BORGES

Paulo Becker

O fantástico foi definido por Tzvetan Todorov, na sua já clássica *Introdução à literatura fantástica*, como um gênero literário autônomo, embora "evanescente", situado no tênue limite entre os gêneros estranho e maravilhoso. Para o teórico, o fantástico resulta da "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (p. 31). A mesma hesitação pode surgir, mas apenas provisoriamente, no gênero estranho (em que o sobrenatural resulta explicado), e está completamente ausente no gênero maravilhoso (em que o sobrenatural é aceito aprioristicamente). A filiação de um texto ao gênero fantástico se dá através do preenchimento de três condições básicas: 1) "é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados"; 2) "esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra"; 3) "é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação *poética*" (p. 38-39). O termo chave dessa definição, não por acaso repetido várias vezes por Todorov no trecho transcrito, é *hesitação*. O leitor (leia-se "leitor implícito") deve hesitar no enquadramento dos fatos insólitos que lhe são apresentados pelo texto fantástico, parecendo-lhe igualmente provável que tais fatos possam ter alguma explicação natural (ainda não explicitada no texto) ou que se devam realmente à intervenção de forças sobrenaturais. Para Todorov, entre as três condições apresentadas apenas a 1 e a 3 são constitutivas do gênero fantástico, enquanto a segunda (a representação da hesitação no texto) é facultativa, embora usualmente também seja preenchida.

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, também reconhece a existência do fantástico enquanto gênero literário, mas busca desenvolver sua análise em um nível mais textual, de forma que desloca o eixo de caracterização do fantástico da questão da *hesitação* do leitor para a da *ambigüidade* do texto. Conforme suas palavras, "a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambigüidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas" (p. 132). Para Furtado, a ambigüidade do texto fantástico se constitui e mantém basicamente a partir da combinação de três procedimentos narrativos distintos, que resumo a seguir: 1) fazer surgir, num contexto aparentemente normal, acontecimentos ou personagens que su-

bentendam a existência de forças sobrenaturais negativas e avassaladoras; 2) conferir verossimilhança aos fenômenos e seres sobrenaturais, dotando-os de uma lógica própria e conforme às regras de composição do gênero; 3) evitar a racionalização plena dos fenômenos insólitos, favorecendo as explicações parcelares.

As definições do fantástico que encontramos em Todorov e Furtado não são totalmente convergentes. Entretanto, há vários pontos em comum em suas abordagens teóricas, destacando-se o entendimento do fantástico como um gênero literário autônomo, limítrofe do estranho e do maravilhoso, que se realiza através da forma narrativa e cujo traço distintivo essencial é o questionamento da existência do sobrenatural (questionamento que deve suscitar a "hesitação do leitor", segundo Todorov, ou a "ambigüidade do texto", segundo Furtado). Há ainda um outro aspecto que aproxima as obras até aqui estudadas: ambas tomam como objeto de sua análise contos e novelas de autores que viveram entre fins do século XVIII e início do século XX, na grande maioria europeus. Dessa forma, o próprio "modelo" de narrativa fantástica que se tenta constituir traz as marcas de uma literatura histórica e geograficamente determinada. Todorov, consciente deste fato, propõe inclusive que o fantástico é um gênero datado, que teria surgido em fins do século XVIII com o livro *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte, e encontraria seus últimos exemplos esteticamente satisfatórios nas novelas de Maupassant, um século mais tarde. A explicação que Todorov nos dá para a curta vida do gênero é a seguinte: "O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista" (op. cit., p. 176).

No presente trabalho, eu partirei justamente da análise de dois contos de Maupassant, o último autor que ainda se enquadra satisfatoriamente no modelo do fantástico desenvolvido por Todorov, e em seguida analisarei dois contos do escritor argentino Jorge Luís Borges, comumente considerado como um autor de literatura fantástica (ele mesmo, como veremos adiante, se qualifica como tal). Algumas décadas, duas guerras mundiais e o Oceano Atlântico separam esses dois escritores, mas também há evidentes afinidades entre ambos, como a preferência pela forma do conto, a insatisfação diante da realidade dada e uma atração especial pelos elementos fantásticos na criação literária. Porém até que ponto o fantástico que se distingue na obra de Borges ainda guarda semelhança com aquele cultivado por Maupassant? O fantástico constitui realmente um gênero literário autônomo ou comparece apenas como elemento de composição nas obras mais diversificadas? A busca de uma resposta para essas questões constitui o objetivo central deste ensaio.

1. Guy de Maupassant e os Terrores Sobrenaturais

Os contos fantásticos de Maupassant se constroem de maneira peculiar, como aponta José Thomaz Brum no prefácio de *O Horla e outras histórias*. O escritor não nos apresenta "criaturas impossíveis (duendes, gênios) em cenários exóticos, mas acontecimentos estranhos que se equilibram nessa tensão que se origina de um espírito incerto: o homem é um ser estranho para si mesmo, o *outro* é um abismo - o fantástico invade a alma humana e inunda o mundo cotidiano". Questões como as da identidade fragmentada, da loucura e do medo do indefinido são recorrentes nas narrativas fantásticas de Maupassant, e o autor sabe como poucos manter a ambigüidade intrínseca ao gênero, pois suas personagens se equilibram num tênue fio entre a lucidez e a loucura, entre a temeridade e o terror, sem se precipitarem definitivamente em nenhum dos lados.

Começamos pela análise do conto "Aparição", em que o tema do fantasma, clássico no gênero, já se anuncia no próprio título. O texto principia por uma breve moldura, que descreve uma "reunião íntima" em que "cada um tinha uma história para contar, um caso que afirmavam ser autêntico". Já nesse intróito, o narrador nos deixa em suspenso sobre a veracidade efetiva dos casos que cada um conta. Apenas a palavra da personagem atesta a autenticidade do que relata. E é justamente uma personagem em especial, o "velho marquês de la Tour-Samuel", que toma a palavra em seguida e, na condição de narrador-personagem, relata alguns fatos extraordinários que ocorreram com ele na mocidade. Segundo o marquês, ele fora incumbido de resgatar alguns papéis que permaneciam no castelo de um amigo seu. O amigo lhe diz que "por nada deste mundo voltaria a entrar naquela casa", pois ali morrera prematuramente sua esposa. O narrador parte para o castelo, tomado por uma espécie de "embriaguez de energia". Ao chegar, encontra o jardineiro, mas este mostra receio de ajudar o visitante. Ocorre que os papéis em questão estavam guardados justamente no quarto do casal, cuja porta permanecia cerrada desde a morte da mulher. Num rompante de impaciência, o narrador decide ir sozinho ao quarto, e encontra-o cheirando a mofo, com as janelas emperradas. Na penumbra, percebe que um dos travesseiros da cama possuía "a marca profunda de um cotovelo ou de uma cabeça, como se alguém tivesse acabado de se apoiar aí". O marquês põe-se imediatamente a vasculhar a escrivaninha. No momento em que encontra o que viera buscar, sente junto ao seu ombro "um grande e doloroso suspiro". Assustado, dá um salto de dois metros e volta-se para trás, avistando a figura de uma mulher vestida de branco. Apesar de não acreditar em fantasmas, o narrador confessa que nesse momento sofreu em alguns instantes mais do que em todo o resto de sua vida, "vítima da angústia irresistível dos terrores sobrenaturais". Mulher ou espectro, a aparição pede ao visitante que penteasse a longa cabeleira dela. Atendido o pedido, ela desaparece, e o marquês foge com os maços de papéis. De volta ao seu alojamento em Rouen, o narrador se pergunta se sua experiência não teria sido mera alucinação.

Por acaso, desce os olhos para o peito, e descobre seu dólma cheio de longos cabelos de mulher. Após alguma reflexão, resolve mandar os papéis ao amigo por um ordenança, e esperar até o dia seguinte para ele mesmo ir visitá-lo. Só que, no dia seguinte, o amigo terá desaparecido, e a polícia não encontrará quaisquer indícios da presença de uma mulher no castelo.

Diante do relato desse marquês lúcido e corajoso, que jamais havia recuado diante de perigos reais, mas guardou em segredo por cinquenta e seis anos a experiência que o fez estremecer diante de "perigos imaginários", o leitor permanece na indecisão. Acaso o marquês teria sofrido uma alucinação? Mas, então, como explicar os cabelos no seu dólma? E a mulher do castelo não teria sido uma intrusa, mero ser de carne e de osso, que o marquês confundiu com um espectro devido à atmosfera do quarto e à natureza da missão que lhe incumbiram? Entretanto, nesse caso, por que a polícia não encontra qualquer vestígio da mulher? As hipóteses anteriores, que buscam uma explicação natural para os fatos relatados, se contrapõem à uma explicação sobrenatural, que a própria narrativa insinua ser a correta: a mulher do castelo nada mais é que o fantasma da morta que habitava aquele quarto. A favor desta última interpretação, contam as palavras do narrador quando descreve o cabelo da mulher que ele, trêmulo de medo, penteava: "segurei seus longos cabelos que me deixaram na pele uma atroz sensação de frio, como se lidasse com serpentes". E, logo adiante: "Manuscava não sei como aquela cabeleira de gelo". Esta hesitação entre duas explicações diversas (uma natural e outra sobrenatural) para os mesmos fatos é constitutiva do gênero fantástico, como nota Todorov, citando Vladimir Soloviov: "No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna" (op. cit., p. 31).

Outro conto de Maupassant que insinua no leitor a dúvida sobre a lucidez ou a loucura de seu narrador-protagonista é "O Horla". Este conto relata a descoberta de um ser novo e misterioso, o Horla, que atormenta a vida do narrador de tal forma que ele se vê obrigado a recorrer a um alienista e a se internar numa casa de saúde (na primeira versão), ou mesmo a praticar o suicídio (na segunda versão). Resumo brevemente a segunda versão do conto, escrita em forma de diário. O narrador é um homem de meia-idade, que vive tranqüilamente em sua casa à margem do Sena, perto de Rouen, até o dia em que, após ver passar no rio uma galera brasileira, sente-se acometido de estranhas indisposições. Após um período de febres, angústias e inescrutáveis presságios, durante o qual se submete a uma medicação à base de duchas e brometo de potássio para conseguir conciliar o sono, o narrador se defronta com um evento inexplicável: à noite, alguém (talvez ele próprio, sonâmbulo) bebe toda a água que havia no jarro colocado em seu quarto, embora o quarto estivesse chaveado. Após algumas noites tormentosas, em que o mesmo fato se repete, o narrador empreende uma viagem a Paris, a fim de espairar. Ali é testemunha do poder da hipnose, através de uma experiência em que se vê envolvido, junto com sua prima. Esta experiência o perturba significativamente. Após regressar à sua casa, o narrador é surpreendido por fatos ainda mais incomuns. Em plena luz do dia, vê uma flor

de seu jardim desprender-se da haste e elevar-se no ar, desaparecendo em seguida. Dias depois, sente que já não pode mais governar seus atos e pensamentos, mas que "alguém" se apoderou de sua alma (como se estivesse sob um incessante transe hipnótico). Numa noite em que cochila após ler um livro, descobre ao acordar que as páginas continuam a virar sozinhas, como que folheadas por um ser invisível. Como clímax desta sucessão de fatos insólitos, o narrador afinal "vê" o misterioso inimigo que o persegue: o Horla se interpõe entre ele e o espelho, eclipsando-lhe momentaneamente o reflexo. Após esta prova da existência do inimigo, o narrador resolve-se a matá-lo, e para isso lhe prepara uma armadilha: manda instalar grades de ferro em seu quarto e, quando sente novamente a presença do Horla, tranca-o no quarto e incendeia a casa. Mas o Horla, este "Ser Invisível e Temível", poderá ser destruído pelos meios convencionais, pergunta-se o narrador. Optando pela negativa, conclui então que só lhe resta o suicídio.

Muitas vezes, ao longo da narrativa, o narrador se pergunta (e o leitor com ele) se todos os fatos anormais não seriam fruto de momentos de alucinação, ou de uma divisão de personalidade. Por momentos, esta hipótese parece prevalecer, até ser desmentida por novos fatos, como o do alastramento da "doença" aos criados da casa, ou a notícia sobre uma epidemia de loucura na província de São Paulo, no Brasil, que atingia as populações locais de forma semelhante àquela experimentada pelo narrador (lembramos que ele avistara uma galera brasileira entrando pelo Sena, supostamente trazendo a bordo a causa da sua enfermidade). A questão se complica ainda mais a partir de algumas digressões da narrativa, em que são trazidos à tona argumentos de natureza vária, numa tentativa de explicar a existência do Horla. Primeiramente, o narrador se põe a considerar consigo mesmo sobre a limitação dos sentidos humanos, que conseguem perceber apenas uma mínima parcela do universo, e chega a ansiar pela posse de "outros órgãos que realizassem em nosso favor outros milagres". Mais tarde, dialogando com um monge, este lhe pergunta: "será que nós vemos a centésima milésima parte do que existe?" Exemplificando sua dúvida, o monge fala do vento, que é a maior força da natureza, e entretanto não podemos vê-lo. Noutro momento, na cena de hipnotismo já referida acima, o doutor Parent defende a idéia de que o homem sempre conviveu com um mistério impenetrável, que lhe teria ficado oculto em decorrência dos seus sentidos grosseiros e imperfeitos e de sua inteligência rudimentar. Dessa incapacidade de conhecer as forças invisíveis, cuja existência entretanto era pressentida, teriam surgido as crenças populares no sobrenatural, nas fadas, nos gnomos, nos fantasmas e até em Deus. Porém, com a sofisticação progressiva da inteligência humana e após as descobertas de Mesmer, parecia iminente que o homem afinal tivesse acesso a "um dos mais importantes segredos da natureza". Finalmente, o narrador recorre ao livro de um "doutor em filosofia e teogonia", chamado Hermann Herestauss, que resume a história e as manifestações de todos os seres invisíveis, e não encontra ali referência a qualquer ser semelhante àquele que o persegue. Todas essas digressões podem comprometer um pouco o andamento da narrativa, mas servem para conferir verossimilhança à existência do Horla e, mais do que isso, imprimem à descoberta

desse ser incrível um caráter quase inevitável. A convicção que se consolida no narrador (e no leitor) é a de que a aparição do Horla estava prevista desde sempre.

Preocupando-se em fundamentar a possibilidade de existência real do Horla com uma argumentação cerrada, Maupassant consegue desarmar aos poucos, através das palavras do narrador, os conceitos preconcebidos do leitor sobre a realidade. Sublinha primeiro as limitações dos sentidos do homem e questiona o alcance de seu conhecimento sobre o universo, para enfatizar a extensão do que nos permanece desconhecido. É desse desconhecido que fará surgir o Horla. Se nós "não o distinguimos, como não o pudemos distinguir todos os outros seres criados antes de nós", igualmente temos dificuldades de refutá-lo: para isso, seria preciso conhecer o universo de forma completa e acabada, o que é obviamente uma tarefa impossível. O leitor fica sujeito, assim, a uma hesitação na interpretação, que decorre da ambigüidade do texto (é o diário de um louco ou de um homem são?) e pode ser resumida pelas seguintes palavras de Todorov: "ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós" (op. cit., p. 30). Ou seja, ou o Horla não é mais do que uma projeção da mente doentia do narrador do conto, ou ele de fato existe e este mundo em que vivemos é muito mais imponderável do que supúnhamos. A hesitação que reveste esta escolha entre uma explicação natural e outra sobrenatural caracteriza o fantástico nos moldes clássicos.

Antes de concluir este capítulo, quero lançar uma hipótese sobre os motivos que conduziram Maupassant a escrever contos fantásticos como "O Horla". Todorov, em citação acima transcrita, associa a produção de narrativas fantásticas à má consciência de um século XIX positivista. José Thomaz Brum, na introdução de *O horla e outras histórias*, ressalta que os contos fantásticos de Maupassant devem ser compreendidos dentro do conturbado ambiente intelectual de fins do século XIX, marcado pelo darwinismo, pelo pessimismo filosófico de Schopenhauer, pela extenuação da fé e por um descontentamento já sensível diante da ciência da época. Sem a pretensão de contestar os dois teóricos, mas procurando complementá-los, eu acrescentaria que o fantástico se nutre de uma a-histórica insatisfação do homem diante do mundo dado, que traz como consequência a invenção de universos feéricos e seres imaginários. Esta insatisfação vem explicitada no conto "O Horla", de Maupassant: "Por que não outros elementos além do fogo, do ar, da terra e da água? (...) Como tudo é pobre, mesquinho, miserável!" E, mais adiante: "Imagino uma [borboleta] que seria grande como cem universos (...) ela vai de estrela em estrela, refrescando-as e perfumando-as". Em outro conto do livro, intitulado "Um caso de divórcio", Maupassant apresenta duas personagens cuja insatisfação não conhece limites. Uma se põe a "construir castelos de contos de fadas", enquanto a outra troca o amor da mulher pelo amor das flores. O diagnóstico desses casos: "loucura poética".

Em um de seus livros mais conhecidos, *O Aleph*, Borges reúne um conjunto de contos que, salvo algumas exceções, ele entende corresponderem ao gênero fantástico. Entre os contos fantásticos, destaco dois para uma breve análise: "A outra morte" e "O Aleph". É preciso adiantar, no entanto, que as características que tais peças possam apresentar em comum não são necessariamente compartilhadas pelos outros contos fantásticos do livro. *O Aleph* é na verdade um mosaico composto de peças bastante heterogêneas, e no conjunto este livro nos faz lembrar as palavras de Adolfo Bioy Casares para a introdução da *Antologia de la literatura fantástica*: "Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos" (p. 8).

O conto "A outra morte" narra a história de Pedro Damián, que combate em Masoller, em 1904, e depois retorna a sua província, onde vive isolado no campo, lidando com o gado xucro, até morrer de uma congestão pulmonar, em 1946, sendo que em sua agonia revive em delírio a batalha de Masoller. O narrador do conto, que conhecera Damián rapidamente, por volta de 1942, sabe de sua morte através da carta de um amigo. Decide-se então a escrever um conto fantástico sobre a derrota de Masoller, e para coletar informações sobre a batalha visita o coronel Dionisio Tabares (levando uma carta de recomendação do escritor Emir Rodriguez Monegal). O coronel Tabares teve Damián sob suas ordens, e revela que o último se mostrou um covarde em Masoller. O narrador se decepciona com essa informação, pois havia construído uma imagem idealizada de Damián, e agora esta se desvanecia. No entanto, ele volta à casa do coronel Tabares algum tempo depois, ainda às voltas com o conto fantástico que pretende escrever, e lá encontra, além do coronel, o dr. Juan Francisco Amaro, que também lutara em Masoller. Quando Amaro comenta, casualmente, ter conhecido Pedro Damián, o narrador o interrompe asperamente: "Já sei, o argentino que fraquejou diante das balas". Amaro objeta que deve haver algum engano, pois Damián, morto na batalha de Masoller, se mostrara muito valente apesar de não ter chegado sequer aos vinte anos. O coronel Tabares diz então que, apesar de haver comandado as tropas, não se lembra de nenhum Damián. Mais tarde, o narrador encontra numa livraria o amigo que lhe noticiara por carta a morte de Damián, e este estranhamente também não se lembra do morto. Posteriormente, o coronel Tabares escreve ao narrador, informando que já se lembrava outra vez de Damián, o moço que combatiera e morrera em Masoller. O narrador visita então o lugar onde se encontrara com Damián, e ali não encontra ninguém que se lembre dele. Nem o rancho onde Damián morava não existe mais, e Diego Abaroa, que presenciara as últimas horas de Damián, já morrera.

O conto conclui com algumas conjecturas sobre a causa das informações contraditórias e dos súbitos esquecimentos que envolviam a memória de Pedro Damián. A primeira explicação seria a existência de dois Damiá-

nes, o covarde que sobrevivera à Masoller e o valente que sucumbira nesta batalha, mas esta hipótese é descartada por não esclarecer os vaivéns na memória do coronel Tabares. Segunda explicação: Damián teria morrido em Masoller, mas na hora da morte suplicara a Deus que o fizesse voltar a sua terra natal, e Deus lhe atendeu em parte o pedido, deixando-o voltar na condição de "sombra". Esta explicação é também rejeitada pelo narrador, mas lhe sugere uma terceira, que ele crê ser a verdadeira. O narrador chega a esta explicação pela leitura do tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, autor que sustenta, contra Aristóteles, "que Deus pode fazer com que não tenha sido o que alguma vez foi". Seguindo este raciocínio, o narrador acredita que Pedro Damián sonhou sempre corrigir seu ato de covardia em Masoller, e no delírio que acompanhou sua agonia reviveu a batalha "e conduziu-se como um homem e encabeçou o ataque final e uma bala acertou-o em pleno peito. Assim, em 1946, por obra de uma longa paixão, Pedro Damián morreu na derrota de Masoller, ocorrida entre o inverno e a primavera de 1904". Resultaria assim explicado que todos aqueles que conheceram Damián apenas depois do retorno de Masoller o tenham esquecido por completo, enquanto que aqueles que lutaram ao seu lado (como o coronel Tabares) o tomaram primeiro por covarde, depois o esqueceram, e finalmente se lembraram dele como herói. O narrador observa que modificar o passado, mesmo que apenas em um único fato, produz certamente conseqüências que se multiplicam ao infinito, a ponto de ameaçar o presente. Diego Abaroa, supõe o narrador, teria morrido justamente porque guardava demasiadas lembranças do Damián que regressara vivo de Masoller. O narrador julga que não corre o mesmo perigo, pois suas lembranças de Pedro Damián seriam fragmentárias e incertas, tendo-lhe cabido apenas o privilégio de adivinhar e registrar "um processo não acessível aos homens, uma espécie de *escândalo da razão*" (grifo meu).

Mesmo sem proceder a uma análise mais demorada, o leitor logo intui que este conto de Borges encontra-se bastante afastado do modelo de fantástico proposto por Todorov (representado neste ensaio pelos contos de Maupassant). Se o fantástico tradicional lembra freqüentemente a pura história de terror, o conto de Borges se aproxima mais da estrutura dos enigmas. Em vez do relato de experiência extraordinárias, que poderiam fazer supor a existência de terríveis forças sobrenaturais, "A outra morte" se basta com o simples registro (a palavra é do narrador do conto) de alguns fatos descontínuos, aparentemente normais em si mesmos, mas que se tornam inquietantes pelas contradições que surgem entre eles. A possibilidade da intervenção do sobrenatural é explicada apenas ao final do conto, e a nível de conjectura. "A outra morte" lembra, em sua composição, um quebra-cabeças, cujas peças soltas o narrador primeiro distribui sobre a mesma (na parte do registro dos fatos), e num segundo momento ele tenta ajustá-las umas às outras (nas conjecturas finais). Essa forma de composição não privilegia a hesitação do leitor entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os fatos arrolados, mas antes desafia o leitor a decifrar as relações que estes fatos mantêm entre si. Outro elemento que se torna problemático no texto, se o analisarmos segundo os moldes do fantástico tradicional, é a prória

natureza do sobrenatural que aí intervém. O narrador fala em Deus e em milagre. Apenas a intervenção da graça divina possibilitaria a Pedro Damián mudar seu passado, corrigindo-o (ao preço da morte prematura). Entretanto, Filipe Furtado sublinha que no fantástico as forças sobrenaturais são necessariamente malignas, e que o elemento temático fundamental do gênero é a possessão demoníaca. Furtado cita, nesse sentido, uma frase de Louis Vax: "O diabo é fantástico, mas a Virgem não o é ..." (op. cit., p. 25).

Enfim, a exigência de uma leitura literal para o conto fantástico, feita por Todorov, fica comprometida mediante alguns recursos narrativos utilizados por Borges. Entre eles, ressalta o fato de que o narrador de "A outra morte" é também um escritor de contos fantásticos. Dessa forma, o leitor não se defronta com um testemunho pretensamente fidedigno, mas se depara com o artifício da composição literária explicitado no próprio texto. Duplicado, como em um espelho, o narrador é ao mesmo tempo a personagem que investiga e tenta interpretar os fatos e, por outro lado, o escritor que seleciona e organiza estes mesmos fatos para compor uma peça literária de um gênero determinado. O mesmo caráter de "duplo" é compartilhado pela personagem Pedro Damián. Borges não se preocupa em obrigar seu leitor "a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas", como quer Todorov, e o narrador do conto inclusive afirma que Pedro Damián (se existiu) não se chamou Pedro Damián, e que se lembra dele com esse nome para crer algum dia que sua história lhe foi sugerida pelos argumentos de Pier Damiani. As argumentações teológicas intercaladas no conto reforçam essa hipótese, que aliás Borges confirma no epílogo de *O Aleph*: "A outra morte é uma fantasia sobre o tempo, que urdi à luz de algumas expressões de Pier Damiani".

O conto "O Aleph" apresenta uma composição semelhante ao anterior. O narrador é novamente um escritor, que desta vez se apresenta como sendo o próprio Borges. O conto também inicia noticiando uma morte, a de Beatriz Viterbo, por quem o narrador nutria uma grande paixão. Após a morte da amada, em 1929, ele cumpre religiosamente o compromisso de visitar a casa de Beatriz na data do aniversário dela. Estas visitas vão-se demorando e ficando gradualmente mais íntimas. O narrador passa a receber as confidências de Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz, que em tudo era o oposto dela. Decorrem porém doze desses "aniversários melancólicos e inutilmente eróticos" sem maiores novidades, até que, no décimo terceiro, o narrador fica sabendo que Daneri também é escritor. Este está compondo um pretensioso poema, intitulado *A terra*, cujo objetivo é nada menos que a descrição do planeta. Daneri lê e comenta profusamente algumas passagens de sua obra, mas não consegue entusiasmar o narrador por ela. Duas semanas após esta visita, pela primeira vez Daneri toma a iniciativa de procurar o narrador, em busca de favores literários. Não sendo atendido por este, se afasta temporariamente, mas alguns meses depois telefona para o narrador para dividir com ele uma aflição: pretendiam demolir a velha casa onde habitara Beatriz Viterbo. Para Daneri, entretanto, o ponto crucial desse fato não era o abalo da memória afetiva ligada àquela casa, mas a perda do Aleph, situado num ângulo do porão. O Aleph, explica Daneri, é "um dos pontos do

espaço que contém todos os pontos", e sua posse era-lhe imprescindível para concluir seu poema. O narrador vai imediatamente à casa de Daneri, movido pela certeza de que o primo-irmão de Beatriz enlouquecera de vez. Daneri recebe-o secamente, oferece-lhe um copo de "falso conhaque" e o convida a entrar no porão, onde o acomoda e lhe dá as instruções necessárias para ver o Aleph, retirando-se em seguida. Após alguns momentos de temor diante da situação insólita em que se encontra, o narrador de fato vê o Aleph, "uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável", que encerra em si o espaço cósmico, sem diminuição de tamanho. Confessando que mal consegue exprimir em palavras como é o "infinito Aleph", o narrador fornece, contudo, uma amostra de sua visão: "Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um roto labirinto (era Londres) ..." A enumeração caótica prossegue, até que o narrador passa a referir coisas que lhe são pessoalmente mais próximas: "vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, claras, incríveis, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia cruel do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte..." O narrador se maravilha e comove diante da visão do Aleph, mas seu enlevo é bruscamente interrompido por Daneri, que retorna ao porão. O narrador concebe, num instante, uma vingança sutil contra o outro: dá-lhe a entender que nada viu, e que Daneri deveria mudar de ares para recuperar a saúde mental.

O conto possui um pós-escrito, datado de março de 1943, no qual se informa que a casa onde se encontrava o Aleph fora demolida, e que Daneri lançara com sucesso trechos do seu poema. O narrador também fornece a etimologia do termo "Aleph", cujo nome designa a primeira letra do alfabeto da língua sagrada e, na Cabala, significa "a ilimitada e pura divindade". Finalmente, o narrador lança dúvidas sobre a autenticidade do Aleph que ele próprio vira. Estas dúvidas foram-lhe suscitadas pela leitura de um manuscrito do capitão inglês Burton, no qual se refere a existência de vários objetos distintos (a maioria em forma de espelho) que supostamente conteriam o universo dentro de si. Burton, entretanto, crê que o universo está contido, de fato, no interior de uma coluna da mesquita de Amr, no Cairo.

Como se vê, o conto "O Aleph" nada mais é do que uma fantasia sobre o espaço, assim como "A outra morte" era uma fantasia sobre o tempo. O evento extraordinário que figura em "O Aleph", e que vem precedido por cenas de intimidade doméstica e por discussões literárias que em nada parecem antecipá-lo, é a visão desse inconcebível ponto que conferia o universo em seu interior. Na verdade, se o Aleph existisse não seria apenas algo extraordinário, mas colocaria em xeque as ciências modernas e mudaria completamente nossa idéia comum sobre o espaço. Porém é preciso notar que o Aleph não se enquadra, novamente, nos moldes do sobrenatural maligno e ameaçador que figura nos contos fantásticos tradicionais. O próprio narrador confessa haver sentido diante do Aleph "infinita veneração, infinita lástima". O leitor, por seu turno, pode ficar espantado e confuso diante deste novo "escândalo da razão" que o conto lhe proporciona, mas não correrá

qualquer perigo de sentir os "terrores sobrenaturais" provocados pela leitura dos contos de Maupassant analisados acima. Não há, em "O Aleph", figuras amedrontadoras, como o fantasma de "Aparição" ou o invisível vampiro de almas de "O Horla". Pelo contrário, a existência do Aleph aparece novamente associada à idéia de Deus.

A hesitação do leitor, igualmente, fica comprometida pela composição do conto "O Aleph". O narrador simplesmente afirma a existência do Aleph, e em nenhum momento a coloca em dúvida (embora questione ao final sua autenticidade). Resta apenas ao leitor hesitar entre crer ou não na veracidade das palavras do narrador, mas esta já é outra questão, pois a hesitação inerente ao fantástico deve ser apoiada pela ambigüidade do próprio texto, o que não ocorre aqui.

Resta comentar a exigência de uma leitura literal para o fantástico, com o consequente expurgo das leituras poética e alegórica. O conto "O Aleph" tangencia esta questão no próprio texto, no momento em que o narrador confessa a insuficiência da linguagem para descrever o Aleph. Se a linguagem (referencial) não dá conta desta tarefa, restam ao narrador duas opções: recorrer à linguagem metafórica (o que ele ironicamente recusa, para não se contaminar da "falsidade" da literatura), ou manter-se nos limites da linguagem referencial, mas acusando sua insuficiência (procedimento que igualmente implica um convite ao leitor para que leia além do que está escrito). Embora afirme preferir a segunda opção, o narrador recorre, de fato, às duas de modo simultâneo, o que fica patente pelo uso da enumeração caótica e pela criação de belas imagens, como esta: "vi a engrenagem do amor e a modificação da morte". Assim, o próprio texto sugere uma leitura que ultrapasse os significados literais.

Escritos num estilo original, os contos de Borges apresentam um traço de intelectualização que extravasa as fronteiras do gênero fantástico tradicional. O aspecto intelectualizado se relaciona com as discussões metafísicas e teológicas propostas pelos contos, e também com a sua estruturação em forma de enigmas, de jogos de raciocínio que desafiam a inteligência do leitor. Enquanto os clássicos no gênero lidavam com contraposições entre natural e sobrenatural (ou entre conhecimento e superstição), contos como "A outra morte" e "O Aleph" aprofundam a perquirição dos próprios limites da racionalidade. Por sondar tais limites, é inevitável que Borges componha textos algo herméticos e, a seu modo, "fantásticos" (afastados da mera descrição realista). Mas ainda caberá denominá-los de fantásticos, se já não se enquadram nos moldes tradicionais do gênero? A conclusão deste trabalho procurará responder a esta questão.

3. Conclusão: Um ou Muitos Fantásticos?

O termo fantástico, que provém do latim *phantasticu*, que por sua vez deriva do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*, refere-se ao que é criado pela imaginação, ao que não existe na realidade, ao imaginário, ao fabuloso. Na área dos estudos literários, o termo tem se prestado a usos distintos. Num sentido mais amplo, designa todas aquelas obras que representam seres e acontecimentos irrealis ou imaginários. Na acepção mais restrita, refere-se a um gênero literário definido, que floresceu basicamente na Europa do século XIX, e cuja descrição já foi realizada por Todorov, Furtado e outros teóricos.

Jorge Luís Borges utilizou este termo sempre em seu sentido mais amplo, sem se preocupar com a questão do gênero. Para Borges, que desprezava a literatura realista e psicológica, pelo fato de estas apenas duplicarem o caos que a realidade já é em si mesma, a literatura fantástica é a única digna de ser escrita. Para justificar esta opção, Borges recorre a dois argumentos distintos: a) os relatos fantásticos estão na origem de todas as literaturas e provavelmente ainda sobreviverão por muitos séculos além de nós, enquanto o realismo é uma invenção recente e pode não permanecer; b) as obras fantásticas não pretendem copiar a causalidade da vida real (ou a causalidade que a ciência de cada época considera "real"), mas se pautam pelas leis mais antigas e gerais da causalidade mágica, sendo por isso mesmo mais rigorosas. Para Borges, a novela fantástica "debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (ver Monegal, *Borges por él mismo*, p. 61).

As propostas teóricas de Borges são magnificamente exemplificadas pela sua produção ficcional. Seus contos são construídos sem qualquer preocupação realista, mas inventam suas próprias leis e constituem um universo altamente original. Talvez também pudéssemos diagnosticar em Borges a mesma "loucura poética" que Maupassant atribui a algumas de suas personagens mais radicalmente insatisfeitas diante do mundo dado. Negando-se a capitular diante da desordem do mundo real, Borges se lança à construção de um mundo imaginário mais belo e mais perfeito. Este mundo, que ele chama de fantástico, não se propõe simplesmente a servir de objeto de contemplação ou fruição estética, mas pretende iluminar de forma mais profunda a realidade cotidiana, conferindo-lhe um sentido mais elevado. Como ressalta Monegal, na obra já citada, para Borges "la literatura fantástica se vale de ficciones no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. Es precisamente por su valor de metáfora de la realidad, o de alegoría de la realidad, que la literatura fantástica expresa una visión más compleja de lo real" (p. 69).

Borges, como já foi dito acima, não considera o fantástico um gênero literário. Dessa forma, ele pode ser aproximado de Maupassant, pois ambos escreveram contos em que avultam elementos imaginários. Mas é preciso notar que os contos fantásticos de Borges se estruturam de forma muito

distinta daqueles de Maupassant (pelo menos é o que procurei demonstrar em minha análise), ficando assim problemático incluir as obras de ambos nos limites de um mesmo gênero. Uma resposta para esta questão é apontada por Selma Calasans Rodrigues, no livro *O fantástico*, e se baseia na tese da evolução do gênero. A autora distingue o fantástico tradicional (aquele dos séculos XVIII e XIX) do fantástico moderno (do século XX), e entende que este último surgiu a partir de uma transformação do primeiro. Selma Calasans Rodrigues centra sua análise do fantástico moderno exclusivamente nas obras de autores latino-americanos (inclusive Borges), e afirma que as obras destes possuem como intertexto a literatura européia fantástica, porém operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos de verossimilhança.

Nessa altura, já nos deparamos com três conceitos de fantástico. Num sentido amplo, e elidindo a questão do gênero, seriam consideradas fantásticas as obras que apelam sobretudo à imaginação. Num sentido mais restrito, teríamos o fantástico configurado enquanto um gênero literário, que por sua vez se desdobra em fantástico tradicional e moderno. Pessoalmente, estou inclinado a pensar, com Todorov, que se o fantástico algum dia se catalisou num gênero literário específico, este teve uma vida curta e já caducou. Por outro lado, entendo que a literatura de uma forma geral sempre se serviu e continuará se servindo de elementos fantásticos, o que é fartamente corroborado pela produção de Borges, autor que significativamente se insurgiu contra a compartimentação das obras literárias em gêneros estanques, e que, segundo Monegal, "borra la distinción entre los géneros, niega las categorías de las retóricas aristotélicas y termina por producir formas nuevas" (op. cit., p. 30).

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*, 8. ed. São Paulo: Globo, 1992.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luís e OCAMPO, Silvina (organizadores). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamérica, 1967.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- MAUPASSANT, Guy de. *O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Avila, 1980.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.