

NOTAS SOBRE A TEORIA ESTRUTURALISTA DO GÊNERO FANTÁSTICO DE TZVETAN TODOROV

Aline Sobreira de Oliveira¹

RESUMO

Tzvetan Todorov, um dos principais nomes do estruturalismo francês, publicou, em 1970, a seminal *Introdução à literatura fantástica*, obra de fôlego que ainda hoje goza de grande prestígio nos estudos dedicados à literatura fantástica produzida na Europa entre os séculos 18 e 19. Ainda que o livro tenha sido lançado após a crise do paradigma estruturalista, o modelo proposto por Todorov para a narrativa fantástica segue, de modo geral, os pressupostos de uma análise estrutural mais “ortodoxa”: sua tarefa consiste em elaborar um modelo global de análise do gênero fantástico, definindo-o relativamente aos seus gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, e trabalhando na imanência do texto literário. Além disso, são valorizados o método “científico” e a definição de categorias e regras para a realização do fantástico. Hoje, 40 anos depois de seu lançamento, quando tanto o estruturalismo quanto o chamado pós-estruturalismo já não constituem mais o paradigma teórico nos estudos literários, cabe retornar a esse livro, analisando seus pressupostos, suas contribuições para o estudo do fantástico e suas limitações, para, enfim, refletir sobre as implicações de se tentar forjar uma teoria totalizadora do fantástico.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Estruturalismo; Tzvetan Todorov

ABSTRACT

Tzvetan Todorov, one of the most important names of French structuralism, published in 1970 his seminal *Introduction to fantastic literature*, a remarkable work that still today is very prestigious in studies dedicated to fantastic literature written in Europe between the 18th and 19th centuries. Even though the book was released after the crisis of the structuralist paradigm, the model proposed by Todorov for the fantastic narrative follows, in a general sense, the basic premises of a more orthodox structural analysis: his task consists in elaborating a global model of analysis of the fantastic genre, defining it in relation with its neighboring genres, the strange and the wonderful, and working with

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais

the immanency of the literary text. Moreover, the “scientific” method is praised, and the definition of categories and rules for the realization of the fantastic. Today, 40 years after its release, when neither structuralism nor the so-called pos-structuralism are a theoretical paradigm of literary studies, it is fitting to return to this book, analyzing its premises, its contributions for the study of the fantastic and its limitations, so that one can reflect about the implications of trying to create a total theory of the fantastic.

Keywords: Fantastic literature; Estruturalism; Tzvetan Todorov

INTRODUÇÃO

Consultando os dicionários etimológicos, verificamos que a palavra *fantástico* tem sua origem na palavra latina *phantastĭcus* (-a, -um), derivada do adjetivo grego *phantastikós*, “ilusório”, “imaginoso”, termo, por sua vez, oriundo do substantivo grego *phantasía*, que, em linhas gerais, significa “imaginação criadora”, “o que é irreal”, “criação do que não existe na natureza” (CUNHA, 1967; BUENO, 1982). Entendido dessa maneira, podemos dizer que o fantástico não seria apenas uma propriedade de certos tipos de textos – ainda que esse corpo de textos fosse extenso o suficiente para abarcar autores distantes como Homero e Kafka –, mas se confundiria com a própria noção de literatura.

Por outro lado, *fantástico* também está relacionado à palavra grega *phantasma*, “aparição”, “visão”, “assombração”, derivada do verbo *pháinein*, “aparecer”, “mostrar”, “tornar visível”, “iluminar”. Nesse sentido, poderíamos dizer que toda literatura é, em alguma medida, “fantástica”, mas que algumas obras são mais “fantásticas” que outras – justamente aquelas que escapam à representação dos “eventos e sentimentos ordinários”, como diria H. P. Lovecraft (1973), e deixam o espaço da ficção aberto à intervenção de um ou vários elementos tidos como sobrenaturais, ou seja, “que não existem na natureza”.

Tal intervenção, naturalmente, pode acontecer de maneiras diversas: seja na constituição de um universo completamente maravilhoso, com forte pendor alegórico e muitas vezes pedagógico, como no caso dos contos de fadas; seja no caso das epopeias, em que homens e mulheres comuns (alguns nem tão comuns) interagem com deuses e

seres sobrenaturais e nas quais se destaca a função social do herói e do mito; seja nas histórias de horror, em que desfilam seres diabólicos de toda espécie e que levam o leitor ao auge do medo, conforme a tese do já citado Lovecraft; seja, ainda, em algumas narrativas do século 20, como as de Franz Kafka, nas quais o homem é abandonado num universo em que os meios se destituem dos fins e os fins não se ligam a meios, de modo que o insólito se impõe abruptamente como a lógica do universo.

Nesse sentido, há uma gama de estudos que tratam o fantástico no sentido *lato*, ou seja, como um elemento que perpassa toda a história da literatura e que opera constantemente o jogo entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, o ordinário e o extraordinário, trazendo à baila a questão da mimese e da verossimilhança (entendida, aqui, mais como uma espécie de lógica interna do que como “fidelidade” ou semelhança à realidade empírica). Selma Calasans Rodrigues, no seu introdutório porém indispensável *O fantástico* (1988), lista alguns autores que trabalham o fantástico nessa perspectiva ampla: Dorothy Scarborough (1917); Montague Summers (1969); Louis Vax (1970); Tony Faivre, Marcel Schneider (1964); Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin (1976); Emir Rodríguez Monegal (1980); Kathryn Hume (1984).

Há, ainda, os estudos que trabalham o fantástico no sentido mais restrito, tratando-o, mais ou menos, a partir da noção de gênero literário. Assim, poderíamos citar o famoso *Supernatural Horror in Literature*, em que Lovecraft trata especificamente da narrativa de horror, situando seu alvorecer literário no nascimento do romance gótico, no século 18.² “*Aminadab* ou do fantástico considerado como uma linguagem”, texto em que Jean-Paul Sartre comenta uma narrativa de Maurice Blanchot, aproximando-a diversas vezes da obra kafkiana, também desenha uma espécie de teoria do “fantástico humano”, típico do século 20 e que se dedica a representar a condição humana, característico de uma época de desilusão em que não se crê mais na existência ou no alcançamento da transcendência.

² Esse seria o momento da tardia manifestação do horror na “literatura” propriamente dita, mas, segundo Lovecraft, o horror diante do desconhecido, uma das experiências mais primitivas do homem, já era representado de outras maneiras, como, por exemplo, no folclore. A esse respeito, Lovecraft faz uma interessante constatação: “Quando paramos para refletir sobre isso, é genuinamente notável que a narração do estranho, como uma forma literária estabelecida e academicamente reconhecida, tenha tido um nascimento final tão tardio. O impulso e a atmosfera são tão velhas quanto o homem, mas o típico conto estranho é um filho do século 18” (LOVECRAFT, 1973, p. 22. Tradução minha).

Dentre esses estudos que tratam o fantástico de uma perspectiva mais restrita encontram-se os numerosos trabalhos que se dedicaram a analisar o gênero fantástico propriamente dito, ou seja, a modalidade narrativa que vigorou do fim do século 18, com autores como E. T. A. Hoffmann e Jacques Cazotte, ao fim do século seguinte, encontrando, segundo Italo Calvino (2004), sua última manifestação em Henry James, e, segundo Tzvetan Todorov (2007), em Guy de Maupassant. Este gênero, nascido sob a atmosfera do idealismo alemão e da ascensão do discurso científico, tinha como características principais a busca da representação da realidade subjetiva e o questionamento do alcance da razão, que não era capaz de explicar satisfatoriamente o singular³ – segundo Calvino (2004), a essência do fantástico seria justamente o problema da realidade daquilo que se vê, o qual a ciência não teria conseguido solucionar (considerando, é claro, que o advento do gênero fantástico é anterior ao surgimento da psicanálise e da parapsicologia). Dentre seus principais representantes, destacam-se E. T. A. Hoffmann, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Jan Potocki, Charles Nodier e Prosper Mérimée; e dentre seus principais temas, encontram-se o duplo, o pacto diabólico, a loucura, o sonho, o autômato.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, foi um dos autores que estabeleceu de forma mais sistemática as especificidades desse gênero literário, dispensando fôlego não apenas para definir a sua estrutura como também para determinar os seus gêneros vizinhos – o maravilhoso e o estranho –, a partir dos quais o fantástico se circunscreve. Além disso, Todorov se deteve no que ele considera ser o modo necessário de leitura do fantástico – que deve ser literal, nunca alegórica ou poética –, nas características do discurso fantástico, como o uso especial das figuras retóricas, e nos seus principais temas. Ao fim, Todorov ainda realiza uma reflexão a respeito do que seria o fantástico no século 20, tomando como central a figura de Franz Kafka.

Ao longo de todo o trabalho de Todorov (exceto no final, como veremos adiante), fica evidente a orientação estruturalista da sua empreitada – o que não é, na verdade, nenhuma novidade, visto que, tendo sido um divulgador do formalismo russo na

³ No entanto, o fantástico se alimentou abundantemente do imaginário científico, como podemos observar na figura do autômato em “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, na arqueologia em “A Vênus de Ille”, de Mérimée, dentre outros vários exemplos, sem falar no desdobramento posterior da *science fiction*.

França nos anos 1960, o teórico búlgaro foi também um dos maiores entusiastas do modelo estruturalista para a análise da narrativa, cujo auge se deu nessa mesma década.

Aqui se colocam finalmente o objeto e o objetivo deste trabalho. Dada a importância dessa obra seminal de Todorov, creio que seja relevante dedicar algumas linhas a uma reflexão sobre as contribuições e limitações dessa teoria para o estudo do fantástico e, simultaneamente, analisar as consequências de se adotar pressupostos estruturalistas no trabalho com o gênero fantástico, particularmente, e com gêneros literários de modo geral, por extensão.

O ESTRUTURALISMO E OS MODELOS NARRATIVOS

Inicialmente, é importante assinalar que o estruturalismo não é exatamente uma escola nem um movimento, configurando mais um estilo de pensamento que ao longo da história adotou diferentes formas (MERQUIOR, 1991; BARTHES, 1968). O que distingue o chamado estruturalismo francês, que se estendeu principalmente ao longo das décadas de 1950 e 1960 e conheceu grande prestígio entre os jovens acadêmicos, dos outros diversos estruturalismos é a inspiração teórica no modelo linguístico de Ferdinand de Saussure e uma concepção de estrutura já não mais pautada no sentido arquitetônico ou orgânico do termo, mas no sentido formal, abstrato, oriundo do campo da matemática (MERQUIOR, 1991).

De fato, Saussure, acrescentando-se a uma linhagem de linguistas que desde o século 19 se debruçavam sobre questões como as dicotomias significado x significante, sincronia x diacronia, língua x fala,⁴ elaborou um modelo teórico para os estudos linguísticos que posteriormente foi tomado como o paradigma ideal que reuniria todas as ciências humanas num projeto comum. Alguns aspectos fundamentais dessa construção teórica são as noções de arbitrariedade do signo, da língua como um sistema fechado sobre si mesmo, de sujeito ausente e da preponderância da sincronia. Dessa forma, a

⁴ Sobre a visão de Saussure mais como um continuador, ainda que de inegável importância, do que um inventor das noções propostas em seu *Curso de linguística geral*, ver principalmente os capítulos “O surgimento do estruturalismo”, de MERQUIOR (1991, p. 11-31), e “O corte saussureano”, de DOSSE (2007, p. 81-91).

língua é considerada como um sistema autônomo, em que seus elementos se significam apenas no jogo diferencial que estabelecem um com o outro, e não pela sua relação com o mundo das coisas, e cuja análise independe tanto do sujeito que fala quanto da história.

Apoiando-se nos pilares da teoria saussureana e afirmando-se como um modelo científico, o estruturalismo francês, assim, dado o seu evidente anti-humanismo e anti-historicismo, opunha-se veementemente ao existencialismo sartreano, cuja tônica era justamente a primazia da consciência e da história. O pensamento estruturalista busca encontrar, através do método científico, as estruturas subjacentes – seja ao homem, à língua, ao mito, à cultura, à arte. Em outras palavras, ele procura “as qualidades primárias, determinantes, por assim dizer” (MERQUIOR, 1991, p. 21).

A respeito da noção de *sistema*, fundamental para entender o estruturalismo francês, diz Foucault:

provavelmente, mais do que um efeito de superfície, uma reverberação, uma espuma, e que o que nos atravessa profundamente, o que estava antes em nós, o que nos sustentava no tempo e no espaço era o *sistema*. [...] Por sistema deve-se entender um conjunto de relações que se mantém, se transformam independentemente das coisas que essas relações religam [...] Antes de toda a existência humana, antes de todo o pensamento humano, haveria já um saber, um sistema, que nós redescobrimos... (FOUCAULT, 1968, p. 30-31.)

Claude Lévi-Strauss, espécie de “papa” do movimento, declarou, em seu *Antropologia estrutural II*, que, para que as ciências humanas atinjam a “maturidade científica”, três condições devem ser observadas: “a) seu objetivo deve ser universal; b) seu método deve ser sempre homogêneo, apesar da diversidade das áreas de aplicação; e c) devem ter o consenso das autoridades sobre a validade dos pressupostos básicos subjacentes a seu método” (MERQUIOR, 1991, p. 22).

No âmbito dos estudos literários, o estruturalismo francês, ao menos em seu momento mais “ortodoxo”,⁵ se deu na forma de uma crítica absolutamente imanentista, ou seja, uma crítica que dispensava de seu campo de atuação a figura do autor – daí a declarada “morte do autor”, que, segundo Barthes, dá-se no momento em que a escrita

⁵ Isso porque, a partir de 1966, quando obras como *A escritura e a diferença* e *Gramatologia*, do filósofo argelino Jacques Derrida, começaram a circular no meio intelectual francês, as concepções estruturalistas de um modo geral passaram por um intenso processo de reformulação.

começa⁶ –, do leitor e da história, para se concentrar no universo puramente intrínseco da obra, na sua estrutura, ou melhor, na procura e na análise das relações que os elementos estabelecem entre si, no mesmo nível e em níveis diferentes, e nas funções que eles cumprem na construção narrativa. Assim, Gérard Genette, um dos representantes dessa primeira leva estruturalista, considerava o crítico como um *bricoleur*, cujo trabalho se realizava a partir de um repertório limitado, isto é, o repertório da obra (GENETTE, 1968).

Nesse sentido, a finalidade da análise estrutural da narrativa seria, a partir de uma “desmontagem” da obra, construir um *simulacro* do objeto, de modo a fazer surgir, a partir dessa nova construção, seu sentido. Diz Barthes que a atividade estruturalista consiste em

reconstituir um “objeto” de maneira a manifestar nesta reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto. A estrutura é, pois, de fato, um *simulacro* do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, uma vez que o objeto imitado faz aparecer alguma coisa que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural. [...] é pelo retorno regular das unidades e das associações de unidades que a obra aparece construída, quer dizer, dotada de sentido. (BARTHES, 1968, p. 21, 24)

Todorov, no já citado *Introdução à literatura fantástica*, se vale dos pressupostos da crítica estruturalista para construir o “modelo global” da narrativa fantástica. Resta-nos agora observar como esse modelo foi construído.

TODOROV E A TEORIA ESTRUTURALISTA DO FANTÁSTICO

Já no início de *Introdução à literatura fantástica*, Todorov deixa claro qual é o seu objetivo: estudar o fantástico enquanto gênero literário. Em outras palavras, o trabalho de Todorov consiste na descoberta de “uma regra que funcione para muitos

⁶ Diz Barthes: “desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p. 35).

textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tem de específico” (TODOROV, 2007, p. 8).

Num estudo que se pretende “científico”, conforme ele mesmo explicita, o primeiro passo é então justificar a escolha da abordagem. Após discorrer sobre os possíveis problemas ou obstáculos que o trabalho com a noção de gênero poderia implicar – o suposto inconveniente de se ter que estudar todas as obras de um determinado gênero para constituir seu modelo, ao qual lança mão do método dedutivo; o problema do nível de generalidade, que poderia levar a pensar que cada obra constitui um gênero; e o problema estético, que tende a considerar a obra na sua singularidade, atitude que considera “romântica” –, Todorov argumenta que “é da própria natureza da linguagem mover-se na abstração e no ‘genérico’” (TODOROV, 2007, p. 11). Mais adiante, após mencionar a rejeição da noção de gênero manifestada por Benedetto Croce e Maurice Blanchot, Todorov, citando Gérard Genette, contra-argumenta dizendo que “o discurso literário se produz e se desenvolve segundo estruturas que só pode realmente transgredir porque as encontra, ainda hoje, no campo de sua linguagem e de sua escritura” (GENETTE *apud* TODOROV, 2007, p. 12).

A fim de reforçar seus próprios pressupostos, Todorov se dedica a descrever e analisar o modelo teórico desenvolvido por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*, apontando nele diversas assimetrias e arbitrariedades, e chegando, ao fim de sua exposição, a uma interessante constatação, que explicita de modo decisivo a sua adesão às premissas estruturalistas:

Eis o postulado [da teoria de Northrop Frye]: as estruturas formadas pelos fenômenos literários se manifestam no próprio nível destes; em outros termos, as estruturas são diretamente observáveis. Lévi-Strauss, ao contrário, escreve: “O princípio fundamental é que a noção de estrutura social não se liga à realidade empírica mas aos modelos construídos a partir desta” (p. 295). [...] Enquanto que a “estrutura” dos estruturalistas é antes de tudo uma regra abstrata, a “estrutura” de Frye se reduz a uma disposição no espaço. (TODOROV, 2007, p. 21)

Ora, o que precisamente Todorov realiza aqui, ao criticar a noção “ingênua” de estrutura presente na construção do modelo teórico de Northrop Frye, senão endossar a “autêntica” concepção de estrutura definida pelo “guru” Claude Lévi-Strauss e adotada

pelos “verdadeiros” estruturalistas?⁷ As reservas quanto ao modelo proposto por Frye advêm justamente do fato de ele não atender aos pressupostos de um modelo teórico global que forneceria as bases de uma análise da narrativa indiscutivelmente consistente.

Após estabelecer os princípios de sua teoria do fantástico, fundamentada nos sólidos pressupostos estruturalistas, Todorov parte para a definição da estrutura do gênero. Segundo ele, o “âmago do fantástico” seria a ambiguidade entre duas explicações para um acontecimento “que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2007, p. 30): ou se trata de um produto da imaginação, mantendo as leis que regem o mundo conhecido inalteradas, ou o sobrenatural realmente aconteceu, de forma que ignoramos as leis do mundo que julgamos conhecer. Em resumo,

O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2007, p. 31)

É possível observar primeiramente que, em concordância com os pressupostos estruturalistas, trata-se aqui de um modelo teórico dedutivo e a-histórico, baseado não nas particularidades que determinados textos apresentam, mas em uma estrutura subjacente a todos os textos que compõem o gênero fantástico. Essa estrutura torna-se compreensível a partir do gesto teórico de “desmontar” as obras tomadas de exemplo e reorganizar seus elementos num simulacro que a evidencia.

Além disso, o gênero fantástico é definido a partir da relação de diferença que estabelece com outros dois gêneros – o maravilhoso e o estranho, que posteriormente Todorov define –, e não pelo que tem de específico. A hesitação, característica principal do gênero fantástico, é justamente a “linha divisória” entre esses dois outros gêneros. Todorov chega inclusive a construir um diagrama que ilustra o fantástico como a “linha

⁷ É curioso observar, no entanto, que, em determinado momento do primeiro capítulo do livro, Todorov se inclua entre os formalistas russos, que ajudou a divulgar na França nos anos 1960, e não entre os estruturalistas: “Nenhuma dessas ideias [de Northrop Frye] é completamente original, (ainda que Frye raramente cite suas fontes): podemos encontrá-las por um lado em Mallarmé ou Valéry assim como em certa tendência da crítica francesa contemporânea que lhes continua a tradição (Blanchot, Barthes, Genette); por outro, abundantemente entre nós os *Formalistas russos*; finalmente em autores como T. S. Eliot” (TODOROV, 2007, p. 15. Grifo meu).

do meio” situada entre o que ele chama de fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, constituindo então uma “fronteira entre dois domínios vizinhos” (TODOROV, 2007, p. 51). Todorov vai mais longe e afirma que “de uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2007, p. 32). A abordagem estruturalista é aqui, portanto, clara: da mesma forma que a teoria linguística saussureana define a língua como um sistema de diferenças, em que o significado de cada significante não existe em si mesmo, mas se constrói em relação aos outros, a concepção de gênero de um modo geral é entendida por Todorov como uma rede de oposições.

Outro aspecto interessante da teoria de Todorov é o fato de que a hesitação, antes de ser uma atitude do leitor, é um efeito da estrutura. A ambiguidade pode ou não ser representada na narrativa, ou seja, vivenciada por um personagem, mas é necessário que o leitor se integre no mundo das personagens a fim de ter, ele próprio, uma percepção ambígua diante dos acontecimentos sobrenaturais. Mas isso não quer dizer que a responsabilidade do fantástico recaia sobre o leitor empírico:

É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2007, p. 37)

Prosseguindo em seu detalhamento das condições para a existência do gênero fantástico, Todorov se detém no modo específico de leitura que o fantástico exige, ou, mais especificamente, determina. Segundo ele, “O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 2007, p. 38). É necessário que o leitor se enrede literalmente no desencadear dos fatos, não se atendo a aspectos puramente formais do texto (o modo de leitura da poesia), ou nos possíveis sentidos mascarados por trás do texto (o modo de leitura da alegoria). Como no caso da definição do fantástico em relação a outros dois gêneros, o modo de leitura necessário para a realização do gênero fantástico é definido em relação a outros dois modos de leitura, o

poético e o alegórico, os quais o leitor não deve adotar sob o risco de “deslê-lo”, desfazendo assim a sua estrutura sempre evanescente.

Até este momento da elaboração desse modelo teórico, e de acordo com a delimitação do *corpus* escolhido para a exemplificação de seus postulados, podemos dizer que, de modo geral, a adoção dos pressupostos estruturalistas mais rigorosos não comprometeu o estudo das narrativas fantásticas produzidas ao longo dos séculos 18 e 19, mas, ao contrário, trouxe uma maior sistematização dos diversos conceitos que circulavam no espaço da crítica do fantástico, fornecendo aos estudiosos algumas ferramentas conceituais de grande relevância. Podemos destacar, por exemplo, as consistentes análises de *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, da *Aurelia*, de Gérard de Nerval ou do *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki presentes no livro.

No entanto, ao tratar do fantástico, Todorov não pôde se limitar às narrativas dos séculos 18 e 19 e desconsiderar um fenômeno literário cujo maior representante seria, ao menos na Europa, Franz Kafka. Assim, no último capítulo de sua obra, Todorov dedica-se a refletir sobre as peculiaridades que a obra kafkiana apresenta, e aqui se encontra, a meu ver, o que eu chamaria de crise do modelo de Todorov, similar à crise que o próprio estruturalismo sofreu a partir de 1966.

A CRISE DA TEORIA ESTRUTURALISTA DO FANTÁSTICO

Segundo Todorov, o gênero fantástico se caracteriza por uma curiosa brevidade: encontrando seu alvorecer na segunda metade do século 18 com *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte, as narrativas fantásticas deixariam de aparecer apenas um século mais tarde, com as novelas de Guy de Maupassant. A morte prematura do fantástico enquanto gênero é então atribuída à perda de suas duas principais funções: a de transgredir a censura a certos temas proibidos e a de questionar o real.

Quanto à perda da primeira função, Todorov argumenta que a psicanálise substituiu o seu papel de combater as interdições e de discutir os tabus, a loucura e as perversões, com os quais a narrativa fantástica sempre jogava. Com relação à perda da segunda função, Todorov a atribui à falência da “metafísica do real e do imaginário” que

vigorava até o século 19, de modo que, no século 20, assistimos à ruína do império das coisas, calcado em preceitos metafísicos, e ao advento de outro império, o das palavras. Logo, se não há mais o real, não é mais necessária uma literatura que o questione.

Ao decretar a morte do fantástico, Todorov declara, no entanto, que “desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura” (TODOROV, 2007, p. 177), a narrativa do sobrenatural do século 20, de que o texto mais célebre seria *A metamorfose*, de Kafka.

Em que consistiria então essa nova forma de fantástico? Todorov constata que as narrativas kafkianas não cumprem o primeiro critério para a existência do gênero anteriormente definido, ou seja, a hesitação: “a coisa mais surpreendente [em *A metamorfose*] é precisamente a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito” (TODOROV, 2007, p. 177). Isso porque, conforme Sartre, no século 20, o fantástico não constitui mais a exceção, mas a regra, de modo que o homem comum se torna absurdo. A conclusão, portanto, não é outra senão esta: “Se abordamos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais” (TODOROV, 2007, p. 179).

De fato, se pensarmos nas demais exigências do fantástico tradicional elencadas por Todorov ao longo de seu livro, veremos que as discrepâncias ultrapassam a simples ausência de hesitação (o que já inscreve uma cisão inconciliável entre Kafka e os escritores fantásticos dos séculos 18 e 19). Não precisando mais insinuar ao longo de toda a narrativa a ambiguidade entre o real e o irreal, o fantástico do século 20 não está mais preso ao jogo retórico do “como se”, realizado pelo peculiar emprego da linguagem figurada.⁸

Os temas explorados também divergem significativamente: se nos dois séculos anteriores temos a exploração das perversões, da loucura, do duplo, do sonho, dos seres diabólicos e dos fantasmas, as narrativas do século 20 se ligam aos mais diversos temas relacionados ao cotidiano do homem moderno.

Por fim, a relação entre leitor e obra é certamente distinta: se no fantástico tradicional o leitor se envolvia apenas no nível da ação, limitando-se portanto à leitura literal e aceitando o jogo de caça às pistas para a solução do mistério que ao final nunca se resolve, o leitor do século 20 aprecia de modo diferente o elemento sobrenatural na

⁸ Todorov discute a questão da linguagem figurada no fantástico no capítulo “O discurso do fantástico”, o qual optamos por não comentar aqui dadas as limitações deste trabalho.

narrativa e não necessariamente aceita a condição da leitura literal, podendo recorrer à psicanálise, por exemplo, para desfazer a hesitação. Nesse sentido, é importante observar também que a narrativa kafkiana impõe, ao mesmo tempo e com a mesma força, tanto a leitura abruptamente literal quanto diversas possibilidades de leitura alegórica, não determinadas pelo texto. Como não ler literalmente *A metamorfose* e, simultaneamente, ver nessa narrativa uma alegoria da sociedade moderna, por exemplo, em que o homem vale apenas pelo que produz?

Para dar conta de tamanha diferença, Todorov afirma que a contradição entre o fantástico tradicional e o contemporâneo é análoga à contradição que subjaz à própria literatura:

Kafka nos permite compreender melhor a própria literatura. [...] A obra de Kafka permite-nos ir mais longe e ver como a literatura faz viver uma outra contradição em seu próprio cerne [...]. Para que a escritura seja possível, deve partir da morte daquilo de que fala; mas esta morte torna-a a ela mesma impossível, pois não há mais o que escrever. A literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível. (TODOROV, 2007, p. 182-183)

O primeiro sinal da crise da teoria de Todorov é a insistência em manter relacionados o fantástico tradicional e o contemporâneo. Podemos, de fato, nos questionar se, sendo tão distinta do fantástico tradicional, a narrativa kafkiana possa ser chamada de fantástica, ou se não seria mais pertinente pensar que o século 20 engendrou um novo gênero literário, no qual Kafka se enquadraria. Num nível mais geral, podemos também nos questionar sobre a validade teórica de se estabelecer rigidamente uma teoria de gêneros, uma vez que a literatura, em suas constantes mutações, nunca apresenta uma forma homogênea, a ponto de dentro de um mesmo gênero estarem incluídos autores tão díspares como Prosper Merimée e Franz Kafka.

Esse impasse interior à construção teórica de Todorov certamente nos diz muito sobre a natureza do fantástico, e, por extensão, sobre a natureza da própria literatura. Afinal, é possível estabelecer um macromodelo que consiga abarcar todas as manifestações do sobrenatural na literatura, em todos os tempos e em todos os lugares? E, mesmo operando por recortes históricos, por exemplo, como é o caso do fantástico tradicional, é possível levar a teoria do fantástico às últimas consequências sem riscos de invalidá-la? É possível considerar Franz Kafka e Murilo Rubião, ou Murilo Rubião e Jorge

Luis Borges, como autores que se inscrevem num mesmo gênero literário? Por fim: há mais perdas ou mais ganhos em se encarar a literatura da perspectiva do gênero?

Mas esse impasse nos diz também muito sobre o estruturalismo e sua ambição de criar modelos globais. No caso da teoria de Todorov, além de o método estruturalista não ter sido suficiente para estabelecer o mesmo modelo abstrato para o fantástico tradicional e o para contemporâneo, também não foi o bastante para lidar especificamente com Kafka. Se ao longo de todo o livro Todorov sustenta o método científico e o pressuposto das estruturas, ao fim do livro adota uma postura notavelmente diferente, recorrendo, agora, não mais a Gérard Genette ou a Claude Lévi-Strauss, mas a Maurice Blanchot⁹ e a Freud.

No fim das contas, Todorov não cumpriu todas as condições estabelecidas por Lévi-Strauss para a verdadeira análise estrutural, e seria leviano concluir que isso se deva ao fato de ele ter assimilado mal as propostas estruturalistas. Isso nos leva a questionar, ao contrário, a tão sonhada universalidade que propagandeava o pensamento estruturalista, que o pós-estruturalismo se empenhou em “desestruturar”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos aqui realizar um breve comentário sobre a obra de Tzvetan Todorov dedicada à narrativa fantástica, enfatizando a sua orientação estruturalista. Esse exercício possibilitou observar as contribuições desse tipo de pensamento para a sistematização dos estudos sobre o fantástico, que careciam de uma análise de fôlego e mais voltada à estrutura do texto, e não a uma questão de temas, de intenção do autor ou de dependência no leitor.

No entanto, se Todorov alcançou um modelo satisfatório para lidar com as narrativas fantásticas tradicionais, de autores como Hoffmann, Cazotte, Poe, Nerval e Maupassant, esse mesmo modelo, por outro lado, se mostrou insuficiente para lidar com narrativas do século 20, contrariando a premissa de que a verdadeira análise

⁹ Vale observar, conforme assinalamos acima, que no início do livro Todorov contradiz Blanchot no que diz respeito à pertinência do trabalho com gêneros literários.

estruturalista deveria construir modelos universais. Além disso, ao tentar se aproximar do universo kafkiano, Todorov precisou se afastar da postura cientificista e dos argumentos estruturalistas que deram o tom a todo o restante de sua obra. Isso certamente nos leva a questionar os limites do estruturalismo, questionamento levado a cabo no auge do próprio movimento pelo chamado pós-estruturalismo.

Assim, se, por um lado, a inconsistência do modelo de Todorov nos leva a acatar com mais cuidado o seu modelo para a análise de escritores que não se enquadram no perfil dos autores que representaram o sobrenatural na narrativa dos séculos 18 e 19, por outro lado, nos alerta acerca dos riscos de se ceder à tentação das macroteorias.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugal, 1968. p. 19-27.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

BUENO, Francisco da Silveira. Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Saraiva, 1967. 8 v.

CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Bauru, SP: Edusc, 2007.

FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault à *Quinzaine Littéraire*. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugal, 1968. p. 29-36.

GENETTE, Gérard. Estruturalismo e crítica literária. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugal, 1968. p. 367-392.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Tradução de Ana Maria de Castro Gibson, com revisão do autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab* ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, [s.d.]. p. 108-126.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.