



## POLÍTICA DO FANTÁSTICO

Nuno Manna

### RESUMO:

Este trabalho busca refletir sobre uma dimensão política implicada no fantástico, a partir de uma análise sobre a configuração sensível constituída por suas narrativas e sobre a normatividade do saber moderno. Para isso, evocamos uma compreensão de política baseada sobretudo na teoria de Jacques Rancière, e em seus conceitos de partilha do sensível, dissenso, e um entendimento de democracia baseada não na semelhança, mas nas diferenças. Além disso, convocamos as contribuições de contos de autores como Poe, Hawthorne e Borges para uma análise de uma potência política do fantástico.

### PALAVRAS-CHAVE:

Fantástico; política; Rancière

“A verdade não penetra num entendimento rebelde.”

(*O Aleph*, Jorge Luis Borges)

Se por um lado o projeto civilizatório do homem moderno pode ser caracterizado por um saber fundado em valores como a ordem, a racionalidade, a razoabilidade, o equilíbrio, o progresso, em noções como as de positividade, de linearidade, de atualidade, de correspondência entre causas e consequências, por outro lado, a literatura da modernidade nos oferece um vastíssimo repertório que coloca em crise tal empreendimento. Ou ainda, mais do que isso, essa literatura revela que tal empreendimento só existe *em função* de uma crise constante do pensamento ocidental. Se à luz o saber moderno é coerente e transparente, nas sombras ele se escreve ambíguo, misterioso, opaco.

Essas expressões da parte da sombra do pensamento moderno podem ser encontradas no terror gótico de Mary Shelley ou Bram Stoker, no romantismo de Hoffmann, Poe ou Maupassant, na *weird fiction* de Lovecraft, nas parábolas de Kafka ou Rubião, na ficção científica de Welles e Clarke, no insólito cotidiano de Borges e Cortázar, no realismo mágico de García Marquez ou Saramago... Ultrapassando definições e limitações de gênero, todas essas expressões podem ser reunidas pela insígnia do fantástico, termo que define aqui não uma generalidade abstrata que abarca uma diversidade de “não-realismos”, mas aquilo que atravessa cada uma dessas manifestações literárias de maneira



fundamental: construções narrativas cujas operações despragmatizantes e desfamiliarizantes colocam em crise a progressividade da experiência temporal; e se qualquer narrativa é fundada por um processo dinâmico de concordância discordante (RICOEUR, 1994), as narrativas fantásticas são aquelas em que a dimensão discordante – encarnada na sobrenaturalidade, no absurdo, no irrazoável, no insólito – se põe a desafiar a concordância – a normalidade, a estabilidade, o equilíbrio, a ordem.

Enquanto cada expressão do fantástico possui uma maneira singular de colocar tais operações em jogo e, assim, constituir singulares implicações, é inegável a maneira como todas elas colocam em questão uma visão unívoca da realidade coletivamente compartilhada, entram em conflito com a normatividade de um saber que define como as coisas são, como devem ser vistas e compreendidas. Nesse sentido, como apontam os mais diversos estudos desse universo de narrativas, o fantástico é caracterizado por um motor transgressivo em relação a um saber monumental, uma vez que não simplesmente nega ou fantasia o real, mas oferece novos e desafiadores olhares sobre ele.

Se parece inegável a dimensão poética que tal compreensão do fantástico implica, em um sentido de ação criadora da *poiesis*, nos lançamos à possibilidade de perceber nessa ação transgressiva uma dimensão política do fantástico. Cabe-nos, nessa breve reflexão, não simplesmente comprovar a efetividade de tal dimensão, mas precisar que compreensão de política é colocada em jogo na relação fantástico/política.

No prefácio do livro *Políticas da escrita* (1994), o filósofo francês Jacques Rancière nos diz que escrever é um ato que não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: “[...] uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma.” (1994, p. 7) Nesse prefácio, podemos encontrar o cerne de uma compreensão sobre a relação entre estética e política – tema ao qual Rancière tem se debruçado há décadas –, particularmente ali sobre a conexão entre a política e a escrita. Segundo ele, a escrita é coisa política não porque é o instrumento do poder ou a via real do saber. Antes de ser o exercício de uma competência, a escrita é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação; e é exatamente esse seu gesto que a torna coisa política, uma vez que ela “[...] pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.” (1994, p. 7)

O pensamento de Rancière parece-nos valioso para a compreensão de uma dimensão política implicada na narrativa fantástica, em primeiro lugar, ao oferecer uma percepção da política que não se restringe ao diagnóstico de que a linguagem é fundada por ideologia e fundadora de relações de poder – e, nesse sentido,



qualquer narrativa teria uma dimensão política –; em segundo lugar, o pensamento rancieriano se desfilia de uma noção de política tradicional que prevê uma troca pública de razões em uma cena previamente estabelecida, ou, ainda, que supõe a política pelo simples exercício de/luta por poder. Para Rancière a política opera no estabelecimento de uma **partilha do sensível**, em uma divisão dos espaços reais e simbólicos, na criação de uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Em um sentido ainda mais fundamental, essa partilha oferece uma divisão entre o que é e o que não é visível, distingue o que é da ordem do discurso e o que constitui simples ruído dos corpos. É por essa dimensão que a escrita pode ser política, uma vez que ela “[...] traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições.” (1994, p. 8)

A tarefa a que nos propomos aqui é a de promover uma reflexão sobre uma dimensão política em uma modalidade particular de ocupação do sensível, a qual Rancière parece nunca ter se dedicado em sua obra: a narrativa fantástica – tomada nesse ensaio em suas expressões literárias. Que configurações do sensível são tecidas pela narrativa fantástica? Que relações entre modos do **fazer**, do **ser** e do **dizer** são constituídas? Como o fantástico (re-)distribui os corpos e entendimentos em relação a suas atribuições e finalidades? Todas essas são questões que nos animam nesse exercício. Não propomos um apanhado sistemático de um conceito de política que tem em Rancière um importante teórico, nem mesmo um apanhado de manifestações ficcionais do fantástico (implicadas, aqui, por suas cargas teóricas); trata-se da promoção de uma interlocução e um diálogo teórico entre eles, tentando não dobrar levemente um ao outro, mas deixando-nos afetar, nas páginas que se seguem, por um e por outro.

### **Reductio ad absurdum**

Interessado em conhecer de perto um singular método de tratamento da loucura, um homem decide fazer uma visita à Maison de Santé, uma instituição manicomial pioneira em tal método. O diretor da instituição Monsieur Maillar resume ao homem no que consistia a famosa “prática de apaziguamento” na lida com os pacientes: “Não contradizíamos **quaisquer fantasias** que entravam na cabeça do enlouquecido; pelo contrário: não apenas as tolerávamos como as estimulávamos.” (POE, 2009, s/p, grifos do autor) Em seguida, o diretor exemplifica:

Tivemos homens, por exemplo, que se imaginavam frangos. A cura consistia em tomar a ideia como um fato, acusar o paciente de estupidez por não a perceber competentemente como um fato, e assim negar-lhe, por uma semana, qualquer outro tipo de dieta que não fosse propriamente típica a um frango. Desse modo, um pouco de milho e cascalho faziam maravilhas! (2009, s/p, grifos do autor)



Convidado a ficar para o jantar junto aos funcionários do manicômio, o homem se vê diante de um grupo de pessoas de comportamento esdrúxulo, que proseava, ria, cometia milhares de absurdos ao som de violinos que guinchavam e trombones que berravam como muitos touros de latão de Faláris. “De modo geral, não podia deixar de pensar que tudo o que via tinha algo de *bizarre* – contudo, o mundo é feito de todos os tipos de pessoas, com vários modos de pensar e diferentes tipos de hábitos convencionais” (2009, s/p, grifos do autor), ponderou ele. Enquanto isso, Monsieur Maillard explicava-lhe que tal prática de apaziguamento havia há algum tempo sido suspensa, depois de descobrirem a duras penas que nunca é seguro deixar um louco livre, sem ser vigiado.

Um lunático pode ser “apaziguado”, como se diz, por algum tempo, mas, no fim, é muito provável que se torne turbulento. Sua astúcia, além disso, é grande e notória. Se tem algo em mente, disfarça seu intento com maravilhosa prudência, e a habilidade com que dissimula sanidade apresenta, ao metafísico, um dos mais singulares problemas no estudo da mente. Quando um louco aparenta ser *completamente* são, já está mais do que na hora de metê-lo numa camisa de força. (2009, s/p, grifos do autor)

Se a estranha situação parece desde o início contaminada por bizarria e sarcasmo, ao final descobriremos que Monsieur Maillard, dois ou três anos antes, por ter sido acometido ele mesmo pela loucura, passara de diretor a paciente. Como tal, um tempo depois, liderou uma rebelião, quando não só a situação de dominação se inverteu, como os novos pacientes passaram a ser tratados a piche e penas, além de um pouco de pão e de água em abundância – “A última, através de uma boma, lhes era jorrada diariamente.” (2009, s/p). A situação, no entanto, ao final daquela noite, é contornada com a insurgência dos presos, e a ordem original é restabelecida.

Tendo presenciado a situação, o visitante conta que o sistema de apaziguamento, com importantes modificações, foi readotado no *château*, e comenta: “Contudo, não posso deixar de concordar com Monsieur Maillard: seu próprio sistema de ‘tratamento’ era, realmente, de primeira. Como ele mesmo observou com exatidão, era ‘simples, asseado, sem apresentar problemas – nem mesmo o menor deles.’” (2009, s/p)

O cômico conto de Poe *O sistema do Doutor Pixe e do Professor Penna* é exemplar no sentido de colocar em cena, de maneira bastante radical, uma redistribuição de lugares e de identidades, um rearranjo na hierarquia que define quem profere palavra e quem profere ruído. No manicômio, recorte de comunidade, as relações de poder são fortemente demarcadas, instituem quem detém a razão e quem sofre sua falta, definem dominadores e dominados. Nessa ordem, os loucos não constituem o excesso ou a falta, mas, nos termos de Rancière, a *parte dos sem parte*. Ao, ironicamente, colocar os loucos como detentores da palavra e inverter a situação de dominação, Poe promove uma



confusão na distinção entre sujeitos falantes e animais barulhentos. Mesmo com o retorno a uma situação inicial de “equilíbrio”, experienciamos a irrazoabilidade que funda os postos dessa comunidade. De uma realidade saturada, passamos a percebê-la por algo que lhe falta ou que lhe sobra, um ruído que se instaura na conta que inicialmente estabelecia o que era possível, pensável, dizível.

Não por acaso, o conto de Poe é mencionado, ainda que em uma pequena nota, no texto de Rancière *O continente democrático* (1994). Neste ensaio, Rancière explicita sua visão de política, particularmente da noção de democracia, a partir de uma crítica a uma concepção tradicional de democracia das ciências políticas, que tem os EUA como principal representante e Alexis de Tocqueville seu grande teórico/entusiasta. Rancière aponta que, para a teoria tocquevilliana, a igualdade se traduz na democracia estadunidense na medida em que, nos EUA, todas as leis saíam do mesmo pensamento, toda a sociedade se baseariam em um único fato, tudo decorreria de um princípio único. É uma democracia da luz, de um espaço simbólico da visibilidade integral e da semelhança infinita.

Uma vez mantido o princípio, a igualdade das condições, vê-se tudo. Tudo é identicamente repetição do princípio. A igualdade é uma estrutura do visível: a igual visibilidade do semelhante. A América é o lugar da visibilidade perfeita das condições e é o lugar que se assemelha infinitamente a si mesmo. (1994, p. 192)

Nessa perspectiva, como aponta Rancière, a democracia não é uma cena política, mas um estado dos corpos, um estado do social, em que o princípio da política se realiza esquecendo a si mesmo, absorvendo o excesso, o ser a mais, o que sobra da visibilidade e que produz a *perturbação democrática*. Na concepção tocquevilliana, a democracia estadunidense seria exemplar de uma boa democracia, boa porque excepcional, excepcional porque virgem, pura de qualquer antecedência em relação a si mesma, de qualquer mácula nascida de um combate contra um regime adverso. “A América é a democracia semelhante a si em toda parte, perfeitamente visível, perfeitamente opaca. Nela a democracia é absorvida exatamente em sua matéria, o social.” (1994, p. 200)

Rancière critica essa visão de democracia, afirmando que a América para Tocqueville é uma utopia sociológica, uma utopia da democracia exatamente semelhante à sua ausência, do visível absolutamente exposto/absolutamente opaco. Essa “boa” democracia, a democracia anestesiada, ignora uma relação tensa do visível e do invisível, ignora o que está no âmago da democracia tal como Rancière busca evidenciar:

[...] a fronteira instável, perpetuamente contestada e perpetuamente cruzada, às vezes erguida em barricada, a fronteira onde se definem as relações entre o ver e o não ver, ser visto ou não ser visto, ser visível e ser dizível; a fronteira onde o ânimo dá a si mesmo um nome que é o de alguma comunidade, onde o qualquer dá a si mesmo uma forma que é a da multidão, mas também, ao



contrário, o lugar onde aquilo que estava reunido se dispersa novamente, condenado à mentira o que era verdade, onde a promessa desfeita corre o risco de se transformar em ódio que reúne. O lugar da democracia é o da visibilidade provisória e ambígua, da verdade inverossímil. (1994, p. 200-201)

É esse visível problemático, essa verdade inverossímil que Poe instala em seu conto, e é por isso que ele é convocado por Rancière. A América (espaço simbólico) de Poe é uma manifestação dessa democracia viva, essa “má” democracia, em toda sua plenitude e sua radicalidade, configuração de jogos do múltiplo que, nos termos de Rancière, se faz e se desfaz nas relações complexas do visível e do dizível. A América não do consenso, mas do *dissenso*<sup>1</sup>. Nesse sentido, aponta Rancière, o lugar da visibilidade do semelhante da “boa” democracia relatada nas utopias sociológicas pouco se assemelha à América de seus ficcionistas; este, um território de um visível sempre problemático.

[...] onde há, não apenas um índio ou um bandido virtualmente oculto atrás de cada arbusto, porém, mais profundamente, um segredo por trás de cada porta e cada corpo; um alienado escondido em cada diretor de asilo, um culpado em cada inocente e um inocente em cada culpado, uma turba histórica em cada multidão de pessoas honestas e [...] uma inverossimilhança em cada verdade. (1994, p. 192-193)

Quando se refere aos ficcionistas da literatura estadunidense, Rancière menciona nominalmente Poe e Hawthorne, deste último pontuando seu romance *A letra escarlata*. O conto de Poe e o romance de Hawthorne têm lugar importante na argumentação de Rancière por encarnar a tematização de uma comunidade ordenada invadida pela ambiguidade, pela diferença, ou mesmo pela inversão. Ali, vemos de forma claramente manifesta, a ordem que fixa pessoas, suas palavras e sentidos, no tempo e no espaço, que prevê e limita as capacidades de atuação e visibilidade, que delimita a parcela dos sem parcela e a vemos ser invadida pelo jogo que tira corpos e entendimentos do lugar previsto, a instauração de uma cena dissensual.

No entanto, o fato de que Poe e Hawthorne representam autores emblemáticos das manifestações literárias do fantástico não parece pesar na análise do filósofo. As próprias obras mencionadas não são exatamente exemplares por possuírem aspectos fantásticos marcantes, se levarmos em conta outras inúmeras outras que se baseariam fortemente em tal dimensão. Perguntamo-nos, então, ultrapassando um pouco o escopo de Rancière, que configurações podem ser criadas e que implicações políticas estabelecidas quando o fantástico tem um papel ainda mais protagonista na constituição de uma narrativa. Não é preciso ir longe para encontrá-las.

<sup>1</sup> Compreende-se aqui porque Rancière é frequentemente associado ao pensamento da democracia radical, que tem em Chantal Mouffe e Ernesto Laclau alguns de seus representantes, e que é crítico em relação a qualquer forma de projeto universalista, a formas unívocas de luta (uma vez que as formas de repressão são múltiplas), que vai de encontro a noções de identidade e racionalismo e que ressalta a importância da diferença na luta pela igualdade e pela liberdade.





## O véu negro

A obra de Hawthorne está repleta de exemplares bastante expressivos do efeito entrópico na concepção da realidade precipitado pela intromissão do insólito. Seu antológico conto fantástico *O jovem Goodman Brown* é uma perfeita fábula de um dano encenado narrativamente. A vida pacata de Goodman (“Bom-homem”) e sua esposa pura e iluminada Faith (“Fé”) na puritana vila de Salém é profundamente abalada no momento em que descobre-se que a Salém das luzes pode ser somente uma face da Salém que se lança às trevas da floresta. O vislumbamento dessa vida oculta dos habitantes da comunidade, dessas novos posicionamentos de possíveis em tempos e espaços outros, é o provocador de um dano que comprometerá para sempre uma percepção de Goodman sobre a realidade como ordem e transparência. E a dúvida que se sustenta sobre a natureza daqueles acontecimentos – alucinação?, pesadelo? – será uma eterna fagulha de dissenso que impedirá qualquer tipo de adesão ou sujeição à realidade imediata, será uma parcela de vazio que jamais será solapado pela saturação.

Sempre, acordando surpreendentemente no meio da noite, ele abandonava o peito de Faith; pela manhã ou ao crepúsculo, quando a família se ajoelhava para orar, ele franzia a testa, sussurrava consigo mesmo, encarando cortantemente sua esposa, e saía. E depois de viver muito, deixando à cova um corpo encanecido, secundado por Faith, uma mulher de idade, e pelos filhos e netos, uma graciosa procissão, além de muitos vizinhos, não foi esperançoso o epitáfio que gravaram sobre a lápide, pois ele morreu cheio de culpa e cercado de trevas. (HAWTHORNE, 2008, p. 185)

Impossível não notar que a Salém fissurada de Goodman Brown possui relação umbilical com a perturbadora Salém de John Hathorne, ancestral de Nathaniel Hawthorne, juiz e executor nos famosos casos de julgamento por bruxaria de dezenas de pessoas no final do século XVII – protagonista lembrado particularmente por ser o único que, em nome do bem e da justiça, nunca se arrependeu de suas ações.

No conto *O véu negro do ministro*, Hawthorne encontra uma maneira mais sutil, mas não menos perturbadora, de precipitar o dissenso no seio de uma ordem consensual. Dessa vez, Hawthorne não promove grandes deslocamentos espaço-temporais dos corpos de uma comunidade, mas instaura uma incômoda alteridade no âmago desse grupo. Na frente do reverendo, Sr. Hooper, figura máxima da santidade na comunidade, estendeu-se um véu negro, interrompendo o trajeto direto do olhar entre ele e seus paroquianos, entre ele e a Divindade. Nada a princípio sobrenatural ou absurdo; insólito justamente porque inacessível a qualquer entendimento. O mistério e a opacidade do véu impediam o acesso a qualquer verdade. Ao mesmo tempo em que fechava o ministro com seus irrevelados demônios, revelava as trevas no espírito de sua própria comunidade. Diante do pedaço de crepe, mesmo o iluminado médico da aldeia se assombrava:



– Na inteligência de Sr. Hooper deve haver alguma deficiência [...] Mas a parte mais estranha dessa extravagância, é o efeito que causa até mesmo num homem equilibrado como eu. O véu preto, embora cubra apenas o rosto do nosso pastor, influencia toda a sua pessoa, torna-o fantasmagórico da cabeça aos pés. (HAWTHORNE, 1991, p. 38)

Ainda que cumprimentasse bondosamente seus paroquianos, ninguém retribuía a saudação de Sr. Hooper. Ao lado do reverendo que se escondia nas sombras, ninguém aspirou a honra de caminhar; e menos ainda a de com ele ficar a sós: “– Por nada desse mundo eu ficaria a sós com ele. Será que ele não tem medo de ficar a sós consigo mesmo?” (1991, p. 38) O véu negro do ministro – para os paroquianos e para o leitor – foi responsável por despertar um profundo sentimento de horror, “[...] nem claramente confessado nem cuidadosamente disfarçado” (1991, p. 41) Mesmo os pecadores em agonia da morte que gritavam pelo ministro eram assolados diante seu rosto velado quando ele se abaixava para murmurar uma palavra de consolo: “[...] tal era o terror provocado pelo véu, até mesmo no instante em que a Morte mostrava a sua cara!” (1991, p. 44)

No entanto, é no fim de sua própria vida, sem nunca mais ter retirado da face o pedaço de crepe preto, que o ministro aponta para o véu oculto na frente de cada um que o rodeia. Só ele, com as lentes negras e opacas, parece enxergar a realidade problemática:

– Por que tremeis apenas quando estais diante de mim? - gritou ele, voltando a face velada para o círculo de espectadores. - Tremeis também vós, uns diante dos outros! [...] Olho em torno de mim, e eis que vejo em cada rosto um véu negro igual ao meu! (1991, p. 47)

Nos dois contos de Hawthorne, o insólito funciona como uma espécie de catalisador para a evidenciação de uma cena dissensual, na medida em que produz um ruído nas relações significante-significado, causa-consequência, planta na teia de causalidades efeitos que não eram previstos. A desnaturalização, importante operação para a constituição da política, é o motor da narrativa fantástica. Seja uma situação delirante (o possível ritual satânico na floresta) ou a imposição de um misterioso objeto (o véu negro), o fantástico embaralha qualquer relação ordenada do saber. Nesse sentido, não é a simples irrupção do insólito que torna fantásticas tais narrativas, a insuperável sombra no rosto do ministro, mas o poder que o insólito possui de revelar a parte da sombra da realidade. E essa revelação nunca é a exposição de uma verdade oculta, mas o vislumbre de que por de trás da verdade está o mistério, vislumbre esse não pode se dar senão de forma enviesada e errante, ante a opacidade de um véu negro.

No fantástico de Hawthorne ou de Paul, não encontramos o território dos costumes suaves e do espaço visível de toda parte e semelhante a si mesmo. O mesmo podemos dizer sobre os territórios de Ambrose Bierce, de Washington Irving, de Henry James, de Herman Melville, de Francis Marion Crawford, de Charlotte



Perkins Gilman, entre tantos outros – se ficamos no fantástico estadunidense do século XIX, de contemporâneos não só das teorias de Tocqueville, mas de dispositivos fundamentais que caracterizam a tradição do pensamento político estadunidense, como o Destino Manifesto e a Democracia Jeffersoniana. Encontramos nesses autores territórios assombrados por algo de *outro*, ainda que as ficções sociológicas insistam em enxergar territórios do mesmo.

Podemos perceber, então, que o insólito não se oferece como uma nova razão posta em jogo, um novo termo para a conta de uma cena saturada, mas um elemento estranho que embaralha os entendimentos – não necessariamente dos personagens, mas necessariamente do leitor. O fantástico caracteriza-se, portanto, questionando a ordem de significados ao suspender as certezas e apontar para novos horizontes de possíveis, horizontes esses que surgem aqui de forma absolutamente incômoda e assustadora, justamente porque revelam as trevas onde a luz era suposta. A narrativa fantástica vem, então, propor uma nova cenografia do possível, do visível, do dizível, uma cenografia não de outro possível mas de possíveis outros. Ele quebra a organização prévia do comum e promove uma partilha do sensível aberta, porosa, inconclusiva, na qual a conta jamais fecha.

É nesse sentido que o fantástico é da ordem do suplemento, da promoção da desidentificação das identidades, da fixidez espaço-temporal. É a expressão de uma vida que não é a manifestação da lei; ao contrário, é a irrupção de vazios, de interstícios. Se, em termos rancierianos, o enunciado acompanhado, socorrido, explicado, conduzido do ponto de partida ao ponto de destino pelo dono é a matriz de qualquer pedagogia, o fantástico, à sua maneira, vem investir contra as pedagogias, vem incidir contra a normatividade do saber e embaralhar as relações ordenadas de uma sociologia, de um fazer, de um ver e de um dizer.

Se o fantástico pode estar pleno de potência política é justamente porque suas narrativas se constituem ante o estabelecimento de uma ordem ou do consenso. O fantástico pode ser político não por ser “engajado”, não por propor pedagogias de posicionamento, mas por criar situações e relações novas, por povoar um sensorium espaço-temporal por objetos e por um ritmo que interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. Retomamos aqui uma precisa definição de Rancière sobre a relação entre a arte e apolítica, na qual, acreditamos, o fantástico pode tomar parte:

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. (2010, p. 20)



Por ocupar uma posição de fronteira entre nosso mundo como o normalmente conhecemos, a realidade prática cotidiana, e o mundo do mistério e do desconhecido, o fantástico invade a instituição da realidade e injeta nela capacidade de imaginação. Se a realidade cotidiana é frequentemente formada por enquadramentos para as interações cujas contradições são passadas despercebidas e constitui situações fundamentalmente inalteráveis, o dissenso, como aponta Rancière, é o que permite um intervalo, a descontinuidade entre a norma e o vivido. As ficções fantásticas, fundamentalmente dissensuais, colocam o insólito exatamente no percurso naturalizado entre leis e fatos, criando idiossincrasias irrefutáveis. Assim como acontece com Goodman Brown, nosso mundo não será o mesmo depois da experiência do fantástico, uma vez que nossos quadros de sentido foram invadidos por uma fagulha de alteridade. Em última instância, o fantástico pode ser político ao se propor a questionar a universalidade pressuposta, ao verificar a verdadeira igualdade, não somente de indivíduos, mas de possíveis.

### **A multiplicidade**

Ao longo da obra de Rancière, os mais variados exemplos artísticos levantados para uma evidenciação da relação entre estética e política parecem ter em comum o fato de “representar” grupos de indivíduos que têm sua comunidade invadida pelo dissenso. Acreditamos, no entanto, que a potência política das narrativas fantásticas não se restringe àquelas obras que figuram essa comunidade de maneira tão direta, como parecem fazer mesmo os exemplos que levantamos de Poe e Hawthorne, verdadeiras alegorias do dissenso. Propomos, então, um último apontamento sobre manifestações em que o insólito interfere de maneira ainda mais sutil – e não menos poderosa – na reorganização da partilha do sensível, a recorreremos a Borges nessa dobra. Isso não implica, necessariamente, em um afastamento da concepção de política para Rancière. Talvez signifique dar um passo atrás da ponta mais fina onde o filósofo desenvolve seus diagnósticos e promove suas análises, para alcançar uma dimensão mais fundamental de seu pensamento. Nesse gesto, podemos encontrar grandes contribuições em sua herança foucaultiana, na qual encontramos não só bases para a teoria de Rancière, mas também pistas valiosas para a compreensão de uma dimensão política no fantástico.

Quando o protagonista narrador do conto *O Aleph* desce ao porão da casa de sua antiga amada, ele se depara com a visão de algo tão absolutamente fascinante que escapa-lhe a capacidade de relatá-lo de maneira coerente.

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (BORGES 1998, p. 695)

Mas o que poderia ser tão assombrosamente inescapável a ponto de atormentar o narrador? Diante dele, em um mesmo ponto, em um instante gigantesco, abre-se a mais absoluta multiplicidade das coisas do mundo. Porém, o fato de serem atos tão prazerosos ou atrozes não o assombraram mais do que o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. Dessa maravilhosa visão, nós, leitores, temos acesso somente ao relato do protagonista, que nada pode fazer a não ser transformar sua experiência em narrativa: “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é.” (1998, p. 695).

No conto de Borges, o dissenso encontra-se diluído na mais profunda estrutura da representação. Borges, uma das mais brilhantes mentes capazes a dar vida ao fantástico, nos oferece em seu conto uma expressão fascinante da relação entre unidade e multiplicidade. No *Aleph*, em um recorte mínimo de um sensorium espaço-temporal, encontra-se a mais plena diversidade do universo, que não é a universalidade ou a totalidade porque sequer constitui um todo. Supor a totalidade seria encerrar o múltiplo, impor a ele um limite, uma configuração última. Além disso, a multiplicidade implicada no *Aleph* não é universal porque não configura identidade nem apaga as diferenças: é a multiplicidade do universo convivendo no mesmo tempo, no mesmo espaço, sem transparência ou sobreposição.

Não é a simples aparência do *Aleph*, exemplar máximo de heterotopia, o que torna o conto de Borges uma narrativa fantástica, mas sim o fato de que tal heterotopia é plantada no seio da ordem e da regularidade cotidiana. E o fato de que o narrador precisa transformar sua própria visão do múltiplo em relato linear não significa a morte dessa multiplicidade; pelo contrário, é a transposição da multiplicidade à linearidade da narrativa que faz dela uma narrativa fantástica. O mundo ficcional do conto, assim, torna-se ele próprio uma heterotopia, uma vez que passou a abrigar o germe da multiplicidade dentro de si, uma fagulha potente de alteridade que, mesmo transformado em linguagem, nunca é aplainado, reduzido ou transformado em mesmo. Essa operação só é possível pela potencialização da dimensão discordante da narrativa, que, mesmo na sucessão, coloca em crise a linearidade progressiva.

O descobrimento de heterotopias são temas recorrentes na obra do escritor argentino. Ela é tema, inclusive, na crônica *El idioma analítico de John Wilkins*, que traz a famosa taxinomia do “Empório celestial de conhecimentos benevolentes”, celebrada por Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas*. Assim a relata Borges a organização da suposta enciclopédia:

En sus páginas remotas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (2005, p. 152-153)



O que tanto fascina Foucault na leitura da taxinomia de Borges não é o simples caráter “fabuloso” de seus animais, ou mesmo o caráter insólito do encontro de uma variedade desses seres. O gesto que causa genuína estranheza é a forma heterogênea como esses seres são dispostos em sua taxinomia, ou seja, a forma múltipla de relações estabelecidas entre a própria multiplicidade: o *e*, o *em*, o *sobre* que, em uma enumeração aparentemente lógica, garantem a possibilidade de uma coexistência. Nesse sentido, o que salta como impossível na classificação de Borges é “[...] a estreita distância segundo a qual são justapostas aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (*a, b, c, d*) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias.” (FOUCAULT, 2000, p. X).

O que Borges cria, então, em sua enumeração monstruosa é uma configuração espacial fantástica, em que o impossível “[...] não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se.” (2000, p. X) Nos termos de Foucault, o que Borges faz é subtrair o solo, o quadro, a tábua que permite ao pensamento deitar, colocar, dispor os seres e neles operar uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento pelo qual são designadas similitudes e diferenças. Tal subtração provoca, ao mesmo tempo, confessa Foucault, riso e mal-estar, confrontando-se com a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação que não convém: a desordem que faz cintilar fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, ordens que não possuem lei ou geometria.

Em vão nosso pensamento buscará uma coerência, guiado por uma necessidade constante de ordenação diante da perda de um encadeamento *a priori* e conteúdos imediatamente sensíveis, para essa heterotopia criada por Borges, sobrecarregada de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações. Ao contrário das utopias, que se situam na linha reta da linguagem, as heterotopias dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam toda possibilidade de gramática; elas são tão inquietantes

[...] porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (2000, p. XIII)

Nesse sentido, fica evidente que a narrativa fantástica é coisa política não somente ao encenar um dano a uma comunidade de forma figurada, mas ao desafiar os códigos fundamentais de uma cultura – “[...] aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas” (2000, p. XV). Esses códigos, como

diagnostica Foucault, tentam fixar logo de entrada as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar até formar o suporte positivo do conhecimento. Em última instância, a provocação feita pela narrativa fantástica vem questionar a ordem que determina qual pensamento é pensável e quem pode pensá-lo.

No entanto, se é nesse lugar que percebemos a ação do fantástico, é preciso, mais uma vez, retornar a Rancière para compreender a política não como máquina de relações de poder, mas como operação rara e com forte potencial de instituição da diferença. Eis a política do fantástico.

### O duplo

Enquanto muitos dos limites dos estudos de Todorov (2004) sobre o gênero fantástico parecem ter sido superados pelos estudos recentes, muitas de suas formulações permanecem valiosas, e auxiliam-nos, inclusive, a concluir de forma precisa as implicações políticas do fantástico. Dizia Todorov que o fantástico corre sempre o risco de ser minado no momento da leitura, se for submetido a uma interpretação “poética” e não literal da narrativa. Com isso, Todorov insistia que uma leitura que toma o fantástico por sua carga metafórica esvazia-o de seu mistério. Tais argumentos de Todorov já foram bastante criticados e devem, de fato, ser questionados, uma vez que a capacidade alegórica é uma das maiores forças da narrativa fantástica.

Como alegoria, no entanto, é preciso compreender a abertura para significados outros, uma experiência de intersecção viva entre texto e interpretação do leitor, verdadeiro momento em que a transgressão do fantástico ganha realidade. Transformado em metáfora, o fantástico, de possibilidades múltiplas de sentido e instauração de dissenso, é reconduzido à compreensão fechada, ditada pela ordenação de um sentido único. Tomemos como exemplo o caso célebre do conto de Cortázar *Casa tomada*, que frequentemente é sobressignificado como uma metáfora rasa da ação do peronismo da Argentina. Não há potência política que sobreviva à pedagogia da interpretação codificada.

Lembremos ainda do momento em que Todorov afirma que “[...] a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista.” (2004, p. 117) A formulação de Todorov pode apontar para além dos limites de um gênero restrito e dos seus limites do século XIX. Em todas as expressões literárias a que nos referimos aqui, o fantástico configura um má consciência de um regime de saber moderno. E, precisamente, uma *má consciência*, e não uma inconsciência ou outra consciência (em um sentido paralelo ou concorrente). Arriscamos, então, às últimas analogias com o pensamento de Rancière, parafraseando abertamente seus termos (1995, p. 201): assim como a “má” democracia, a má consciência oferecida pelo fantástico opera no ponto



sempre crítico entre o aparecimento e o desaparecimento do múltiplo, sua inocência e sua culpa, sua verdade e sua inverossimilhança. E é justamente porque essa analogia nos parece possível, por colocar em cena uma relação multiplicada do *visível* e do *invisível*, que o fantástico possui uma potência política, colocando em cena uma parcela do pensamento que não está prevista na conta da racionalidade moderna; uma parcela que, apesar de não estar prevista nessa conta, é produto das próprias ambiguidades e fraturas do saber moderno, e não sua negação.

Ao criar ficções baseadas fortemente na discordância, o fantástico encena o saber moderno diante de uma alteridade que revela-se o si próprio como outro. Não por acaso, o duplo é uma figura tão frequente e tão expressiva nas expressões do fantástico. O saber e seus duplos são todos colocados em uma mesma cena, compartilhando de um mesmo comum, no qual, no entanto, não há consenso nem sobreposição. Com Rancière, passando por Foucault, entende-se porque o fantástico pode ser político: porque lança mão das palavras que sobram, dos enunciados sem referente e relações que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem monumental das palavras e das coisas; porque, confrontados com o limite de um pensamento outro, atingimos (alcançamos/investimos contra) o limite do nosso pensamento, pensamento que é, ao mesmo tempo, próprio e comum.

---

## POLITICS OF FANTASTIC

### ABSTRACT:

This paper reflects the political dimension implied in the fantastic, from an analysis of the sensible configuration constructed in its narratives and of the normativity of modern knowledge. For that, we evoke an understanding of *politiks* based overall on Jacques Rancière's theory and his concepts of distribution of the sensible, dissensus, and an understanding of democracy based not on similarities, but on differences. Besides, we bring the contributions from tales of authors such as Poe, Hawthorne and Borges for the analysis of a *politik* potential of the fantastic.

### KEYWORDS:

Fantastic; *politiks*, Rancière





## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *El idioma analítico de John Wilkins*. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecê, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Aleph*. In: *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAWTHORNE, Nathaniel. *O jovem Goodman Brown*. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O véu negro do ministro*. In: HAWTHORNE, Nathaniel; KRAHENBUHL, Olívia. *O experimento do Dr. Heidegger: e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

POE, E. A. *O sistema do Doutor Pixe e do Professor Penna*. Trad. Bruno Penteado. Revista Litteris. Maio 2009. Disponível em [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O\\_SISTEMA\\_DO\\_DOUTOR\\_PIXE\\_E\\_DO\\_PROFESSOR\\_PENNA.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_SISTEMA_DO_DOUTOR_PIXE_E_DO_PROFESSOR_PENNA.pdf). Acesso em 23 junho 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *A estética como política*. Trad. Augustin de Tugny. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Edição e tradução de Steven Corcoran. Londres: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Campinas: Papirus, 1994.

ROAS, David. *La amenaza de lo fantástico*. In: ROAS, David (org.). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.