

NÃO PODE SER, MAS É. UMA TENTATIVA DE FUGA DA CATEGORIZAÇÃO “FANTÁSTICO”

Ana Luíza D. B. Drummond (UFRJ/CAPES)

RESUMO

Procuo repensar a categorização “fantástico” a partir de um recorte de Jorge Luiz Borges: “*No puede ser, pero es*”. Esse recorte é o embrião da discussão que proponho acerca do problema da categorização de contos, novelas, romances, entre outros, como “fantásticas”. Expondo o problema, busco propor a descategorização desses textos, especialmente no que tange às criações latino-americanas. Nesse sentido, acredito que a categorização “fantástico”, por mais bem-intencionada que seja, é reprodutora de uma diferença que só se sustém porque esconde o traço de similitude com o que quer que se considere “realismo”, uma diferença que começa exatamente a partir do ponto em que a teoria não consegue apreender esse “não pode ser, mas é”. Isso deveria bastar, mas não basta. Se o texto é concreto, toda leitura deveria se construir a partir dele e então ler seria estar ciente da presença daquilo que não poderia estar ali, mas está; da existência do que não poderia existir, mas existe! E isso não é uma aceitação subjugada, pois a literatura só se inscreve nesse contato tríade entre autor, texto e leitor, no qual nenhuma instância pode ditar as regras para a outra se não está, ela também, sujeita às mesmas regras.

Palavras-chave: Fantástico. Realismo. Literatura.

ABSTRACT

I aim to rethink the "fantastic" categorization from an excerpt by Jorge Luiz Borges: *No puede ser, pero es* ("It cannot be, but it is"). This passage is the core of the discussion I propose about the problem of categorizing short stories, novels etc. as "fantastic." Exposing the problem, I intend to propose the uncategorization of these texts, especially regarding to Latin American creations. In this sense, I believe that the "fantastic" categorization, however well-intended it may be, reproduces a difference that is only sustained by hiding the trait of similarity with whatever "realism" is considered to be, a difference that begins exactly from the point in which theory cannot grasp this "it cannot be, but it is." That should suffice, but it is not enough. If the text is concrete, all reading should be constructed from it and then reading it would mean being aware of the presence of what could not be there, but is; of the existence of what could not exist, but exists! And this is not a subjugated acceptance, since literature is only inscribed in this contact triad between author, text and reader, in which no instance can dictate the rules to each other if it is not, also, subject to the same rules.

Keywords: Fantastic. Realism. Literature.

No puede ser, pero es.

J. L. Borges

Este trabalho é, antes de tudo, um movimento de me debruçar hoje sobre um texto anterior, um texto que foi um traçado sobre um tema – a saber, alguns levantamentos e indagações sobre o que eu chamava, em minha monografia de graduação, apoiada em Remo Ceserani (2006), de “modo fantástico”. A título de resumo, esse texto anterior ao qual retorno definia-se como uma análise de contos fantásticos extraídos da antologia *Contos fantásticos do século XIX*, de Italo Calvino (2004), e por algumas exceções extraídas de outras fontes e incluídas na medida em que participavam das considerações individuais e comparativas com vistas à discussão das teorias sobre o modo fantástico. Nesse sentido, foram elaboradas análises individuais dos contos procurando perceber como – e se – eles possuíam características que poderiam ou permitiriam uma categorização como fantástico, de acordo com os estudos utilizados, além de uma comparação entre os contos que permitisse abrir o trabalho para as abordagens mais reconhecidas sobre o tema, especialmente a de Remo Ceserani em *O fantástico* e a de Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*. Foi, em resumo, um trabalho que priorizou a discussão e a confrontação das teorias sobre o tema, embora respeitando as potências e possibilidades de cada conto escolhido, especificamente.

O problema que vejo hoje, nesse trabalho de ontem, e que motiva este retorno, é o da necessidade de categorização dos contos como “fantásticos”, seja como gênero fantástico (teoria que o texto anterior repudia, e este também), seja como modo fantástico (teoria que este repudia e o anterior aceita). Quero repensar essa necessidade de selecionar uma espécie de teoria especial para “dar conta” da análise desses contos, por mais abrangente que essa teoria se proponha. O trabalho realizado com esses contos anteriormente, especialmente na questão estrutural, conseguiu propor alguns horizontes interessantes de leitura, mas, no entanto, não evitou um certo tropeço no fechamento de cada leitura e do trabalho final como um todo, especialmente no que tange à teoria de Ceserani (2006), que considere

como “capaz de abranger uma quantidade significativa de narrativas distintas em vários aspectos” (DRUMMOND, 2013, p. 98) e de realizar uma revisão da *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, permitindo a inclusão de textos diversos na categoria do fantástico, como, por exemplo, “O elixir da longa vida”, de Honoré de Balzac, cujo narrador em terceira pessoa ou heterodiegético já seria suficiente para excluí-lo da gaveta reservada às narrativas fantásticas da teoria de Todorov (2010). Talvez, no entanto, não se trate de um tropeço, mas sim de uma preparação necessária para o rompimento ou descategorização que proponho hoje.

Ao recuperar esse trabalho anterior não pretendo tentar refazê-lo, o que seria uma tarefa desnecessária e sem sentido, pois que ensaio aqui é uma primeira tentativa de “descategorização” dessa categoria. Em outras palavras, procuro discutir e rever essa necessidade crítica de etiquetar certos textos que apresentam elementos incomuns como “fantásticos” (note-se que digo *incomuns*, apenas). Não é, portanto, de forma alguma, uma correção, uma errata, nem mesmo um reconhecimento posterior de algum possível equívoco anterior, até porque o erro é sempre uma categoria presente.

Para isso, quero começar a pensar com um recorte de Jorge Luiz Borges (2009) em “O livro de areia”, aqui presente no título e na epígrafe e novamente repetido: “Não pode ser, mas é” (BORGES, 2009, p. 102). Uma oração simplíssima, mas daquelas simplicidades difíceis e que só se constroem após certo trabalho. Não pode ser, mas é! E isso deveria bastar, mas não basta. Quero dizer com essa repetição já quase excessiva de Borges que, a meu ver, o problema da categorização de contos, novelas, romances e outras criações artísticas – inclusive fora do escopo do que viemos chamando de literatura – como “fantásticas” começa exatamente a partir desse ponto, a partir do momento em que reconhecemos num texto algo que dista fortemente do que esperamos disso a que chamamos real e, após esse reconhecimento, não conseguimos apreender que simplesmente é assim, e ponto. Esse é o texto escrito, concreto e minha leitura deveria se construir a partir dele, sem que isso signifique, contudo, limitar-se a ele. E então eu deveria ler ciente disso, ciente dessa presença daquilo que não poderia estar ali, mas está, da existência do que não poderia existir, mas existe! Do que é impossível, mas é crível. Se é e se está, isso deveria

bastar e toda a leitura deveria partir da aceitação desse fato primeiro. É! Isso não significa uma aceitação subjugada, tendo em vista que a literatura se inscreve num contato tríade entre autor, texto e leitor. Nessa tríade, nenhuma instância pode ditar as regras para a outra se não está, ela também, sujeita às mesmas regras. O que quero dizer com isso é que a categorização dessa impossibilidade, desse *não poderia ser* como algo “fantástico”, distinto, assim, da realidade, despotencializa e subjug o texto a uma necessidade de realidade factual que não se inscreve em nenhuma instância da vida.

No entanto, nosso processo de entendimento da realidade passa, certamente, por esse embrião da expectativa, dessa projeção no presente de um futuro mais ou menos previsto. Quando uma laranja está madura demais, ela cai do pé e continuará caindo, isso é a lei da gravidade. Um pé de laranja só produz e sempre só produzirá laranjas, pelo menos até que ele resolva a gerar também jabuticabas. É claro que esse é um exemplo absurdo, mas estamos no terreno da literatura e das artes e, pelo menos nesse terreno, os absurdos deveriam poder ser lidos pelo o que são de fato e não pelo que deveriam ser, pelo que se negam a ser ou pelo que não são. São textos que negam ser outra coisa que não o que são de fato, mas insistimos em medi-los com esse nosso confuso senso de realidade. Não pode ser, mas é. E isso em algum momento tem que bastar. A coisa estranha exposta deve poder receber nosso olhar sobre ela mesma, primeiramente e acima de qualquer leitura posterior.

Mas, como todo movimento, esse trabalho também implica um atrito, algo que permita um andar adequado e não um constante deslizar. O atrito aqui será, especificamente, o conto *Cambio de luces (Alguien que anda por ahí)*, de Cortázar. É um conto de 1977 mencionado por Ceserani em *O fantástico*, que foi a forma como cheguei a ele. No entanto, esse é um texto de Cortázar que continua me intrigando através do tempo e, de par em par, acabo retornando a ele. Acredito que esta talvez seja uma oportunidade de discorrer sobre esse conto e deixá-lo, talvez, um pouco mais claro, pelo menos para mim.

Ceserani (2006) utiliza Cortázar como um exemplo, junto a Borges e Kafka, de grandes escritores do século XX que foram atraídos pelo fantástico e colocaram à disposição desse “modo” “instrumentos novos de representação, linguagem e uma concepção também nova da literatura” (CESERANI, 2006, p. 123). Para exemplificar essa mudança de

paradigmas literários e culturais, Ceserani utiliza Cortázar que, além de escritor, também refletiu publicamente sobre a questão. De acordo com o crítico, Cortázar declarava que, quanto ao seu gosto pessoal, sentia-se menos empenhado em aterrorizar os seus leitores, como era o caso do fantástico oitocentista, do que “a colocar em crise os seus pressupostos epistemológicos, a capturá-los dentro de uma teia de aranha (*una teleraña*) finíssima e geométrica, construída com a precisão rigorosa com que as teias de aranha são tecidas na natureza” (CESERANI, 2006, p. 123). Para diferenciar do anterior este “novo fantástico” que surge com a mudança de paradigmas culturais e literários, Ceserani utiliza o conto “*Cambio de luces*” e os estudos de Jaime Alazraki sobre o neofantástico. Ceserani afirma que, diferentemente do modo fantástico, em que o desenvolvimento do texto parte do natural para o sobrenatural, “os textos neofantásticos não só mantêm os dois níveis de realidade sempre sobre o mesmo plano e com a mesma carga de verossimilhança, mas em grande parte deles há “um processo gradual de apresentação do real que enfim cede diante de uma invasão de irrealidade” (CESERANI, 2006, p. 125).

Antes discutir essa consideração de Ceserani, que muito me interessa, acredito ser necessária uma breve exposição sobre o conto “*Cambio de luces*”, apenas no sentido de um resumo básico da narrativa, aportado em eventos de possível fixação. Logo na sequência volto à citação do crítico italiano.

“*Cambio de luces*” é um conto narrado em primeira pessoa por Tito Balcárcel. O conto *é e não é* uma carta. Tem, certamente, a presença de cartas, mas o limite entre a epístola e a narrativa aberta, isto é, aquela sem um remetente direto, se confundem. No início, tem-se uma narrativa um tanto comum, dessas que não têm um leitor ideal ou remetente declarado. Nesse início, Tito – um ator de radionovelas que sempre interpreta papéis secundários e, em geral, de vilões – conta sobre as cartas recebidas de Luciana, uma fã que se apaixonara por ele, apesar de seus papéis torpes. Na sequência do conto, Tito e Luciana encontram-se num café e desse encontro até morarem juntos leva-se pouquíssimo tempo. A partir do momento em que estão juntos, Tito procura, sem trégua, fazer com que Luciana corresponda às suas expectativas anteriores, aquelas que ele criou no imaginário antes de encontrá-la no café e a que tinha em mente quando escreveu a ela sua carta de

resposta: “escrevi como se aquela mulher que imaginava bem pequena e triste e com cabelos castanhos com olhos claros estivesse sentada ali e eu lhe dissesse que me comoviam suas palavras”¹(CORTÁZAR, 1977, tradução minha). Obviamente Luciana não era conforme a imagem que Tito havia feito dela.

Mas Luciana era uma mulher de mais de trinta anos, levados certamente conforme a lei, muito menor que a mulher das cartas na galeria, e com um lindo cabelo preto que vivia como que por contra própria quando ela movia a cabeça. Do rosto de Luciana eu não havia feito uma imagem precisa, exceto os olhos claros e a tristeza; os que agora me recebiam sorrindo eram castanhos e nada tristes sob aquele cabelo em movimento² (CORTÁZAR, 1977, tradução minha).

Apenas esse “mas”, esse “*pero*” é o bastante para ditar ou para abrir a cortina do que se seguirá no conto: a frustração de Tito e, conseqüentemente, a de Luciana. Tito, esse crítico quase pedante das novelas de Lemos, esse ator solitário ainda marcado pelo fim do relacionamento com Bruna, passará ou projetará todo o seu relacionamento com Luciana procurando adequá-la, adaptá-la à Luciana imaginada, pequena, frágil, triste e de cabelos castanhos e olhos claros. E não só o corpo de Luciana... Tito chega mesmo a modificar o ambiente, a cena, mudar os móveis de lugar para ter satisfeita a cena completa da Luciana imaginada. E Luciana cede a várias dessas tentativas e chega mesmo a tingir o cabelo para satisfazer o desejo de Tito. Tudo segue, então, com certa harmonia, apesar desses pequenos conflitos entre a imagem criada e a real. O final do conto, em que tudo isso desmorona, requer um destaque singular.

Eu sei que em algum despertar no meio da noite, observando-a dormir contra mim, senti que havia chegado a hora de contar para ela, para fazê-la finalmente minha pela aceitação total da minha lenta teia de aranha apaixonada. Eu não fiz isso porque Luciana estava dormindo, porque

¹ “escribí como si esa mujer que imaginaba más bien chiquita y triste y de pelo castaño con ojos claros estuviera sentada ahí y yo le dijera que me conmovían sus palabras” (CORTÁZAR, 1977).

² Pero Luciana era una mujer de más de treinta años, llevados eso sí con todas las de la ley, bastante menos menuda que la mujer de las cartas en la galería, y con un precioso pelo negro que vivía como por su cuenta cuando movía la cabeza. De la cara de Luciana yo no me había hecho una imagen precisa salvo los ojos claros y la tristeza; los que ahora me recibieron sonriéndome eran marrones y nada tristes bajo ese pelo movedizo (CORTÁZAR, 1977).

Luciana estava acordada, porque naquela terça-feira fomos ao cinema, porque estávamos à procura de um carro para as férias, porque a vida vinha em grandes tons antes e depois do pôr-do-sol em que a luz cinderela parecia condensar sua perfeição na pausa da poltrona de vime. Que ela conversava tão pouco agora, que às vezes me olhava novamente como se estivesse procurando alguma coisa perdida, retardando em mim a obscura necessidade de confiar-lhe a verdade, de finalmente explicar seus cabelos castanhos, a luz da galeria. Não tive tempo, um azar de horários trocados me levou para o centro no final da manhã, eu a vi sair de um hotel, não a reconheci ao reconhecê-la, não compreendi ao compreender que ela saía apertando o braço de um homem mais alto do que eu, um homem que se inclinava um pouco para beijá-la a orelha, para esfregar os cabelos cacheados contra os cabelos castanhos de Luciana³ (CORTÁZAR, 1977).

A descrição do homem com quem Luciana sai do hotel é similar à forma como ela imaginava Tito: “mais alto, com cabelos cacheados e olhos cinzas”⁵(CORTÁZAR, 1977). Tito vê as duas projeções unidas, a dele, pois Luciana está com o cabelo castanho, ou seja, já tingido, e a dela, um Tito mais alto com cabelos cacheados. Como espectador da cena, ele está excluído dela. Ele diz “um homem”. Que homem é esse, familiar e estranho?

Desde o início Luciana acredita conhecer Tito mais do que qualquer um, pois consegue o sentir além da interpretação, além dos papéis de vilão. Mas há um Tito além disso? Há um Tito que não encena? Um Tito além da máscara cômica ou trágica das novelas de Lemos? Há, é claro, pois além de nossas encenações diárias, há algo que permanece, algo da ordem dos afetos, de uma verdade pessoal e intransponível e não encenável, ainda que por vezes permaneça oculta e quase inacessível. Mas como pode Luciana ter acesso a esse Tito quando o Tito fora dos radionovelas que ela conhece é

³ Sé que en algún despertar en la alta noche, mirándola dormir contra mí, sentí que había llegado el tiempo de decírselo, de volverla definitivamente mía por una aceptación total de mi lenta telaraña enamorada. No lo hice porque Luciana dormía, porque Luciana estaba despierta, porque ese martes íbamos al cine, porque estábamos buscando un auto para las vacaciones porque la vida venía a grandes pantallazos antes y después de los atardeceres en que la luz cenicienta parecía condensar su perfección en la pausa del sillón de mimbre. Que me hablara tan poco ahora, que a veces volviera a mirarme como buscando alguna cosa perdida, retardaban en mí la oscura necesidad de confiarle la verdad de explicarle por fin el pelo castaño, la luz de la galería. No tuve tiempo, un azar de horarios cambiados me llevó al centro un fin de mañana, la vi salir de un hotel, no la reconocí al reconocerla, no comprendí al comprender que salía apretando el brazo de un hombre más alto que yo, un hombre que se inclinaba un poco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo contra el pelo castaño de Luciana (CORTÁZAR, 1977).

⁵ “más alto, con pelo crespo y ojos grises” (CORTÁZAR, 1977).

também um Tito projetado, colocado em cena numa peça criada pela imaginação de Luciana? Um Tito mais alto e de cabelos cacheados, um Tito pelo qual ela continuará procurando. Ao final do conto ela o encontra, ao mesmo tempo em que é vista por um Tito ao sair do Hotel com outro Tito.

Não há nada de irreal ou “fantástico” nesse conto de Cortázar. Não há nada de sub ou sobrenatural. Não se trata de uma pura fantasia. O espectro de Tito é real para Luciana e para Tito. O mesmo vale para o espectro de Luciana. O conto de Cortázar multiplica os Titos e Lucianas tornando-os todos estranhos e familiares uns aos outros e a eles mesmos. Tito não se vê ao se ver. Não reconhece Luciana ao reconhecê-la. Não somos, nós também, fantasmas de nós mesmos? Estranhos a nós mesmos? Impossíveis a nós mesmos? Cortázar, certamente, sentiu essa estranheza de um eu impossível. Ele chegou a se perceber como um fantasma, como no episódio abaixo.

[...] sentir-me como um fantasma já deve ser algo perceptível em mim, pois há poucos dias uma senhora argentina me assegurou no hotel Riviera que eu não era Julio Cortázar, e ante a minha estupefação acrescentou que o autêntico Julio Cortázar é um senhor de cabelos brancos, muito amigo de um parente seu, que nunca saiu de Buenos Aires. Como faz doze anos que resido em Paris, vocês compreenderão que minha qualidade espectral se intensificou notavelmente após tal revelação. Se eu desaparecer de repente no meio de uma frase, não ficarei muito surpreso; e quem sabe saímos todos ganhando (CORTÁZAR, 1999, p. 347).

Voltando a Ceserani (2006) e à afirmação de que o “modo fantástico” parte do natural para o sobrenatural enquanto os textos neofantásticos mantêm os dois níveis de realidade num mesmo plano ou sugere uma construção gradual de realidade que depois cede diante da invasão de uma irrealidade, sobre isso é preciso dizer, ainda, um pouco mais. Nesse sentido, pensando, agora, exclusivamente a partir da minha leitura, isto é, da leitura de alguém cuja vida foi bastante marcada pela presença circundante de uma realidade televisa de sonhos fantasmagóricos contrastantes (mas não de todo modo conflitantes, posto que é parte constitutiva dessa vida) com o cotidiano enfrentado; a partir dessa leitura, que é sempre, portanto, uma das que me acompanham, indiferente e complementar, ao mesmo tempo, às complexidades que cruzam a vida, coloco a pergunta: é justa a categorização

“fantástico”? Ela, de fato, procede? Porque o que tenho começado a desconfiar, especialmente no momento de escrita deste trabalho, numa desconfiança Roseana, é que essa categorização, seja ela “fantástico”, “realismo-mágico”, “maravilhoso”, “neo-fantástico” ou o que quer que surja a seguir, não cruza com a literatura de onde ela surge, sobre a qual ela diz. E aqui o exemplo utilizado é Cortázar, um argentino afrancesado e, portanto, muito próximo de um realismo europeu. Contudo, especialmente em Cortázar, o termo me parece, hoje, quase ofensivo. Digo isso tendo em mente que embora não cunhado por Todorov, é a partir de sua *Introdução à Literatura Fantástica* que o termo entra com mais vigor na América Latina. É fato que esse termo foi amplamente utilizado por aqui e a antologia de Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo contribui para ampliá-lo, fazendo-o chegar à Bíblia, a Homero, às *Mil e uma noites* e às novelas chinesas. Em seu Prólogo à *Antologia da literatura fantástica*, Bioy Casares chega a mencionar que, “como gênero mais ou menos definido, a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês”, embora haja precursores (entre os mais antigos ele cita Rabelais, no século XVI). A antologia de Borges, Ocampo e Casares é bem sintomática dessa tentativa de definição de uma categoria de textos que estariam fora do escopo de uma leitura realista, muito embora, nessa tentativa de definição de um gênero, sequer pudemos até hoje determinar suas fronteiras estruturais, semânticas e históricas, seja do fantástico, seja do realista. O interessante é que, embora com o título *Antologia da literatura fantástica*, essa magnífica antologia dos três amigos escritores abarca uma infinidade tão contrastante de textos que derrubaria qualquer tentativa de encontrar um traço definidor de categoria que atravessasse todos eles.

Nesse sentido, o que sugiro aqui, neste trabalho, é uma tentativa de repensar o alcance e a limitação desse termo, de repensar seu uso indiscriminado em qualquer conto que pareça fugir desse realismo demasiado ingênuo, como diria Cortázar, pois, indiferente das boas intenções do leitor analítico, a rotulação constante e excessiva mantém e sustenta uma distinção entre realismo e fantástico como se o realismo fosse, de fato, o real. Quando se cria e mesmo se abrandam essa oposição realismo e fantasia, como se ela fosse possível e/ou

abrandável, polos opostos ou um meio caminho, seja o que for, cria-se também uma antiquimera, aquela que separa os idênticos.

O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos, atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade (COSTA LIMA, 2006, p. 282).

Após a publicação, em 1970, da *Introdução à literatura fantástica*, várias críticas se direcionaram a Todorov, muitas delas contundentes, embora igualmente problemáticas, com destaque à de Remo Ceserani em *O fantástico*, de 1996. A maioria dessas críticas, indiferente de terem sido tecidas em solo europeu ou latino-americano, reconhecem em Todorov uma primeira tentativa de categorização teórica, mas não deixam também de tomá-lo como um bode expiatório para, fazerem, na sequência, a mesma coisa que ele. Quero dizer com isso que todo o ataque à *Introdução à Literatura Fantástica* acabou sempre se concentrando nas fronteiras, na necessidade de ampliá-las, de fazer entrarem textos que ficaram de fora de uma categoria criada já com o reconhecimento de sua própria marginalidade.

Pode-se, é claro, reclamar por uma categorização que distinguiria em termos de gênero textos que contém, por exemplo, um personagem que vomita coelhos ou que acorda transformado num inseto monstruoso daqueles isentos desse tipo de “fantasia”. Tudo bem, podemos fazê-lo. Mas, se pretendemos de fato uma separação genérica do que há fantasia e do que não há, é bom que estejamos preparados para uma tarefa hercúlea de definição daquilo que conta como verdade, como realidade e daquilo que, ainda que com um distanciamento temporal, mostrou-se fantástico ou fantasmagórico. No entanto, contando com a sorte de essa tarefa ser bem-sucedida, ao final, com toda a separação bem efetuada, ainda nos restará a pergunta: e daí?

Qualquer distinção desse tipo está sempre fadada a reproduzir uma diferença que só se sustém enquanto diferença porque esconde o traço de similitude. O “realismo” não é

apenas uma necessidade estrutural do texto dito fantástico porque não se pode trabalhar com outra coisa que não seja a realidade. O Deus de Dostoiévski está tão intrincado com a realidade quanto a máquina de Morel. O que incomoda, no entanto, não é que os dois existam ou não na realidade factual, experimentada ou não. O que interessa e deveria interessar primeiramente é que ambos são impossíveis presentes num texto que existe enquanto ficção. Esse tratamento diferenciado, no qual um aparece como comum, é uma leitura da realidade e de seus mecanismos sociais, enquanto o outro é um elemento que deve ser lido através da presença de metáforas que buscariam expressar os deslizos e fraquezas de uma leitura racional da vida, retira desse segundo boa parte de sua potência em si.

Por fim, esse movimento esboçado aqui apega-se a essa possibilidade, talvez impossível, de descategorização. O desejo que me motiva é o abandono, talvez possível e necessário, de uma categorização que seja taxativa e que ignore – fazendo uso de uma consideração de Vladimir Safatle – que o impossível produz “efeitos como qualquer outra coisa existente” e que “talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível” (SAFATLE, 2016, p. 35-36).

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. (Orgs.) **Antología de la literatura fantástica**. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

BIOY CASARES, Adolfo. **Obras completas de Adolfo Bioy Casares**: volume I. Org. Daniel Martinho. Trad. Sérgio Molina et al. São Paulo: Globo, 2014.

CALVINO, Italo. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**. Valise de Cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

_____. **Cambio de luces** (Alguien que anda por ahí). 1977. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/cambio.html>>. Acesso em: 27jul. 2017.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. **Indagações sobre o modo fantástico**. 2013. Monografia. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Mariana/MG, 2013.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. rev.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.