

---

## A SEMIOSE DA FANTASIA LITERÁRIA

---

JULIO JEHA\*

---

### RESUMO

A literatura refere-se tanto ao que existe na fisicalidade quanto ao que existe apenas como um construto da mente. Isso é possível por causa da natureza relacional do signo e, portanto, da linguagem. A fantasia é vista pelas teorias literárias em geral como uma manifestação artística inferior. No entanto, a natureza epistemológica e ontológica do signo literário implica que ambas as tendências em direção ao real e à fantasia são igualmente válidas, pois uma depende da outra para existir.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiose, fantasia na literatura, epistemologia, ontologia.

---

Ao contrário das ciências, que tentam descrever um mundo objetivo o mais próximo possível do ambiente físico, as artes podem negligenciar essa tentativa de correspondência unívoca. As literaturas de cunho realista, é certo, buscam aproximar-se ao máximo de uma descrição fiel do universo “lá fora”. As literaturas que enfatizam a fantasia, ao contrário, não se deixam tolher por supostas correspondências com o mundo experimentado. Elas fazem da criação de seres que dependem totalmente da cognição o traço distintivo de sua natureza, em oposição às literaturas ditas realistas, que tentam trabalhar, por definição, com seres objetivos que poderiam corresponder a seres físicos.<sup>1</sup> A possibilidade de a literatura referir-se ao que existe tanto apenas ficticiamente quanto objetiva e fisicamente se deve ao caráter relacional da linguagem como atividade sónica.

Ao ser corporificada em um código, oral ou escrito, e desviada de sua função original, a linguagem se presta de base para um novo sistema modelador, a literatura. A literatura funciona como um sistema modelador ao retratar mundos possíveis (ou impossíveis), abstraídos do ambiente

---

\* Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

físico maior no qual ela existe. E ela é um modelo terciário porquanto se origina como objetividade em um *Umwelt*, toma forma no *Innenwelt* especificamente humano (a linguagem), para finalmente se cristalizar em uma estrutura pós-lingüística, oral ou escrita, exclusiva do *Lebenswelt*.<sup>2</sup>

A capacidade de transformar o mundo objetivo em um número de modelos variantes através da linguagem distingue o *Umwelt* humano – o *Lebenswelt* – das experiências desenvolvidas de maneira apenas zoossemiótica. Ao experimentar semiosicamente o “outro” e marcar essa experiência lingüisticamente, ao invés de simplesmente extingui-la, o ser humano se torna capaz de criar, além de um modelo reduzido da fisicalidade, também um código como sistema de relações contrastantes. Tal capacidade existe porque o *eu semiótico* do *Innenwelt* está em relação dialógica com o *outro semiótico* do *Umwelt*, criando um mapa interior do mundo externo e, ao mesmo tempo, transformando-o e sendo por ele transformado.

A relação entre *Innenwelt* e *Umwelt* nos mostra que Oscar Wilde estava certo ao declarar que é a vida que imita a arte, e não o contrário. A arte, puramente objetiva, é a expressão de uma semiose que faz da vida, física e objetiva, uma imitação daquilo que começou como puramente objetivo: o *Innenwelt* (LODGE, 1977; DEELY, 1990). A arte remodela o mundo objetivo de modo a incluir algo da fisicalidade exterior a ele, mas sem depender de uma coincidência total com essa fisicalidade, pois a fronteira entre o que depende e o que independe da cognição é muito volátil. Cada novo êxito da cognição altera o interpretante coletivo de real, demonstrando que ele é essencialmente semiótico.

#### LABIRINTO DE TEORIAS

A filosofia e a teoria crítica ocidental têm relegado a imaginação a um plano inferior. Começando com Platão e Aristóteles, até hoje privilegia-se a mimese em detrimento da fantasia, por se entender que esta falseia a “realidade”. Por isso, as teorias da fantasia se encontram em franca desvantagem em relação à doutrina mimética.

Hume (1984, p. 8) aponta como uma possível causa para essa deficiência a posição tomada pelos teóricos de ver a literatura enfatizando um interpretante de realidade, mimético, e ver a tendência para um

interpretante de fantasia como um fenômeno literário marginal, portanto isolável. A consequência mais daninha dessa abordagem é a exclusão da fantasia do *corpus* literário tradicional e a subsequente tentativa malograda de criar um gênero para acomodar esse fenômeno não mais irregular que a literatura em que predomina a mimese.

#### Procedimentos tradicionais

Nos estudos sobre as manifestações literárias da fantasia encontramos dois procedimentos principais.<sup>3</sup> O primeiro é desconhecer a fantasia e apenas distinguir entre o que se convencionou chamar de gêneros maravilhoso, fantástico e ficção científica. Essa distinção nem sempre é clara e precisa, frequentemente confundindo mais que esclarecendo.<sup>4</sup> O segundo procedimento é reconhecer a existência da fantasia, porém como gênero. Toma-se fantasia por maravilhoso, fantástico, horror ou estranho, ou ainda, faz-se com que um seja espécie do outro, o que confunde ainda mais o assunto.<sup>5</sup>

Como seria de esperar, as teorias sobre as manifestações da fantasia se contradizem, rotulam e categorizam obras dentro de definições procrustianas. De acordo com algumas definições, obras como *Frankenstein* (SHELLEY, 1965) e *The island of Dr. Moreau* (WELLS, 1964) seriam ficção científica (AMIS, 1960, p. 22-23), enquanto para outras elas seriam literatura de horror ou gótica (ROSE, 1976, p. 2; PUNTER, 1980). A confusão é tamanha que Vax (1964, p. 121-122) opta por uma definição estipulativa: cada crítico ou leitor deve estabelecer arbitrariamente o que entende por fantástico. Da mesma forma, Gattégno (1971, p. 5) desconhece qualquer definição satisfatória de ficção científica e deixa a cargo do leitor a tarefa de identificar o que seja tal tipo de literatura. Bleiler (1948, p. 3) e Manlove (1975, p. 1), por sua vez, reclamam que fantasia possui diferentes significados para diferentes pessoas, e confessam sua incapacidade de definir o termo.

Um denominador comum à maioria dessas teorias é a tentativa de delimitar ao máximo (ou talvez eu devesse dizer a um mínimo) o número de obras que correspondem aos requisitos exigidos por elas. Certamente devemos levar em conta toda contribuição que elas podem nos oferecer, mas, ao mesmo tempo, devemos procurar uma abordagem que proceda ao contrário – que abranja o maior número de obras possível.

Uma teoria da fantasia não pode ser restritiva por causa da própria falta de limites do seu objeto: a fantasia é uma atividade ilimitada.

#### A tradição anglo-saxônica

Na Inglaterra da primeira metade do século 20, um grupo de autores literários escreveu também sobre a fantasia: E. M. Forster, Herbert Read, J. R. Tolkien e C. S. Lewis. A importância de seus trabalhos está em que esses autores introduzem a distinção entre fantasia como processo mental e como produto literário.

Para Forster (1927), fantasia é uma disposição espiritual voltada para o jogo e o resultado desse estado de espírito, mais do que um gênero literário. Herbert Read (1984) distingue entre processo mental (*fancy*) e produto literário (*fantasy*), reintroduzindo a distinção entre fantasia e imaginação, comum na estética romântica, agora voltada para a estilística.

Em um longo ensaio sobre a fantasia na literatura, Tolkien (1984) concebe a fantasia como uma capacidade, uma atividade racional, uma arte “subcriativa”, voltada para a produção de um mundo e uma crença secundários, que provocariam uma sensação de encantamento no leitor. A fantasia seria uma atividade inata ao ser humano, que não combate, mas se alia à razão na tarefa de diferenciar entre o que é e o que não é real. “Se os homens não conseguissem distinguir entre sapos e homens”, escreve ele (TOLKIEN, 1984, p. 85), “histórias de fadas sobre reis-sapos não haveriam surgido.” Só o ser humano consegue estabelecer relações de diferença e depois jogar com elas, criando novos entes em mundos possíveis e impossíveis.

Essa capacidade psíquica do ser humano e sua expressão literária ocuparam grande parte da obra de C. S. Lewis. Ele mantém as duas separadas e diz que a primeira pode levar à morbidez, o que não interessa à literatura. Lewis (1961, p. 129) rejeita a linha freudiana por lhe parecer “uma grande escola de pudor e hipocrisia” e se inclina em direção a Jung, que lhe soa “mais cortês e humano”.<sup>6</sup>

“Como termo literário”, escreve Lewis (1961, p. 50), “fantasia significa qualquer narrativa que lida com o impossível e o preternatural.” Tal especulação literária sobre o impossível ou preternatural está longe de levar a sensacionalismo ou curiosidade mórbida e ociosa. Antes,

especular sobre o que parece escapar ao *Lebenswelt* é liberar a cognição do cotidiano próximo ao zoessemiósico e ampliar a experiência.

De maneira semelhante a Tolkien e C. S. Lewis, I. R. Irwin (1976) afirma que a fantasia permite ao ser humano transcender sua finitude animal e brincar de Deus. Irwin (1976, p. 5) trata a fantasia como um subgênero da ficção em prosa e a define como “uma história baseada em, e controlada por, uma violação explícita do que se aceita geralmente como possibilidade; é o resultado em forma de narrativa do transformar a condição contrária aos fatos nos ‘próprios fatos’”. A fantasia literária caracteriza-se por uma reversão de ontologias.

Grande parte da crítica literária, Irwin (1976, p. 8) denuncia, confunde fantasia e fantástico. O fantástico, diz ele, “a existência factícia do anti-real, é verdadeiramente material”. Ele não é uma forma literária, e nem sua presença, ainda que maciça, faz de uma narrativa uma fantasia. Elementos do fantástico podem aparecer em qualquer forma literária de qualquer época, mesmo naquelas com propósito realista. Onde que não se pode definir um gênero pelo seu conteúdo: a fantasia se define como um construto mental arbitrário, controlado pela lógica e pela retórica.

Para Irwin (1976, p. 59), o que caracteriza a fantasia são os métodos de persuasão que o autor utiliza; mais especificamente, “as fantasias são controladas por uma proposição ou um entendimento, geralmente não afirmado, mas facilmente formulado, que se opõe à norma e a desloca temporariamente”. A retórica na fantasia tem como propósito “persuadir o leitor por meio da narrativa de que uma invenção contrária aos fatos conhecidos ou presumidos é existencialmente válida”.

Entretanto, ao definir um gênero pela maneira como ele é narrado, Irwin produz uma definição formalista, na melhor das hipóteses, ou o reduz a uma literatura formulística. Ainda, caracterizar a fantasia principalmente pelo efeito produzido no leitor, como já propusera Todorov (1970), transfere para o leitor uma responsabilidade que é muito mais do autor: a eficácia do texto.<sup>7</sup>

#### A fantasia como impulso primário

Alguns autores reconhecem a fantasia como uma característica do ser humano, existindo por trás de toda literatura, senão por trás de

todo feito distintivo do *Homo sapiens*. Esses autores indicam a existência da fantasia e suas manifestações literárias, mas em seus estudos a fantasia aparece como um supergênero ou como indistinta de suas manifestações.

Poul Anderson (1982, p. 9-10) considera a capacidade de fantasiar “tão básico para o ser humano como são o uso de ferramentas e a sexualidade o ano todo”. Com perspicácia semiótica, ele nota que os filhotes dos mamíferos superiores jogam para aprender a lidar com o mundo; os filhotes humanos se distinguem por jogar também com sua imaginação. Mas os adultos humanos, alguns pelo menos, conservam essa capacidade e a empregam em jogos intelectuais que vão desde os planos dos recém-casados até às visões quase metafísicas de um Einstein ou um Bohr. Anderson se pergunta se “a linguagem humana, a capacidade mesmo de linguagem como a conhecemos”, não teria se originado na fantasia.

E ele vai ao cerne do problema quando diz que “toda fantasia é ficção, ao lidar com acontecimentos que nunca ocorreram, pessoas e lugares que nunca existiram. Toda fantasia é realista, ao nos dizer algo sobre o mundo real”. Qualquer manifestação literária, não só a fantasia, é ao mesmo tempo mimese e poiese.

De maneira igualmente perspicaz, Searles, Meacham e Franklin (1982, p. 208) dizem que “toda fantasia é ficção, não importa quão realista. Madame Bovary é tanto uma criatura da imaginação como qualquer bruxa ou elfo ...”. E, ainda como Poul Anderson, Searles, Meacham e Franklin definem fantasia como “uma ficção na qual as pessoas, lugares, e/ou acontecimentos são impossíveis ou totalmente improváveis”. Eles distinguem a fantasia, como gênero, de alegoria e sátira; embora essas sejam fantasias, seu propósito vai além da história que elas contam: “gasta-se pouco para tornar a história e sua fantasia convincentemente real”.

Esses autores reconhecem que várias alegorias e sátiras são fantasias, mas eles se concentram em “um tipo de fantasia que é contada por si mesma e que tenta convencer o leitor de que os assuntos inverossímeis ou improváveis ou impossíveis sendo narrados são verdadeiros – ao menos enquanto durar a leitura da história” (SEARLES, MEACHAM e FRANKLIN, 1982, p. 208). O problema aqui é um erro categórico lógico: eles passam de um plano para outro sem distinguir entre fantasia como impulso, como supergênero, como elemento narrativo e como forma

literária. Esse erro se repete nos subgêneros que eles propõem: de acordo com o tratamento que os elementos de fantasia recebem temos ficção científica, história de fantasma ou conto sobrenatural e fantasia pura.

Como Searles, Meacham e Franklin, Hume (1984) também comete um erro lógico. Ela propõe o estudo da fantasia em contraste com a mimese como dois impulsos na literatura. Porém, ela analisa diversas teorias do fantástico (gênero) como teorias da fantasia (impulso). Ao fazer isso, ela confunde a causa (o impulso) com o efeito (suas manifestações). Daí resulta um erro categórico lógico que invalida sua proposta.<sup>8</sup>

De maneira similar a Hume, David Pringle (1989, p. 14) considera a fantasia a fonte e origem de outras formas de literatura: “um gênero primevo, essencialmente sem forma, um pântano que tem servido como campo reprodutor para todos os outros gêneros ficcionais populares”. Ele define a fantasia como “um grupo de histórias que lidam com o maravilhoso, o mágico e o outro mundo” (PRINGLE, 1989, p. 13). Sua falta de forma essencial faria dela um balaio grande o suficiente para conter “o sobrenatural e o estranho, o visionário e o repelente”. Com isso, ele distingue fantasia de ficção científica, que se volta para a ciência moderna, mas as coloca na mesma categoria: gêneros literários.

Em uma obra anterior, Pringle (1985, p. 9) definira a ficção científica como “uma forma de ficção fantástica”. Outras formas seriam “a história de horror sobrenatural e a fantasia heróica”. Daí que ficção científica e fantasia, assim como conto de horror, são divisões de um supergênero literário, a ficção fantástica. Dois problemas surgem aqui. Se a fantasia é um “gênero primevo [...] que tem servido como o campo de reprodução para todos os outros gêneros ficcionais populares”, então ela não pode estar na mesma categoria dos outros gêneros (aqui, a ficção científica). Seguindo o mesmo raciocínio, ela não pode estar subsunta na ficção fantástica.

Embora Pringle, Hume, Searles, Meacham e Franklin e Poul Anderson atentem para a fantasia como um impulso primário do ser humano, eles nem sempre mantêm clara a distinção entre fantasia como um fenômeno extra e intraliterário. Essa confusão prejudica suas teorias, tornando-as apenas parcialmente úteis para o estudo das manifestações literárias da fantasia.

## CONHECIMENTO DO MUNDO OU MUNDOS POSSÍVEIS?

As manifestações literárias da fantasia são tidas, em geral, como maneiras de conhecer o mundo, mas talvez seja mais exato falar delas como representações de mundos que parecem possíveis para os autores. Os teóricos mencionados anteriormente definem tanto o fantástico quanto o conto maravilhoso e a ficção científica em termos epistemológicos. Para eles, a tendência à fantasia caracterizar-se-ia como uma tentativa de apresentar ao leitor um mundo diferente daquele que ele está acostumado a experimentar todos os dias. Embora criado com elementos naturais, esse outro mundo possui também elementos sobrenaturais ou irrealis, estranhos à economia do real do leitor. Essa mistura provocaria um estranhamento que, por sua vez, despertaria o leitor para a possibilidade de cada indivíduo experimentar o mundo de maneira singular.

A cada percepção individual corresponde um “mapa” diferente do *Umwelt*. Essa noção parte do pressuposto de que todo organismo experimenta o mundo como constituído da mesma maneira. O que varia é o modo de percebê-lo. Mas nada nos garante que isso se dê, pois, variando a percepção, altera-se o objeto percebido.

A teoria do *Umwelt* nos mostra que a cada organismo corresponde um mundo de sensações que lhe são próprias. Dado que a “realidade” é um modelo que recortamos no contínuo tempo-espaço para nos ajudar a sobreviver e prosperar, podemos supor que existam outros modelos que formam não várias interpretações de um mesmo universo mas outros universos. Borges (1988, p. 103), ao comentar uma enciclopédia chinesa e o sistema catalográfico do Instituto Bibliográfico de Bruxelas, diz que devemos duvidar da existência de um universo “no sentido orgânico, unificador que possui essa palavra”.<sup>9</sup> É de se supor que a experiência do contínuo tempo-espaço possa ser diferente para diferentes organismos. O *Umwelt* deixaria, então, de ser uma diferença de percepção entre espécies para se tornar efetivamente um outro mundo obedecendo a regras de organização próprias.

A fantasia na literatura opera nessa esfera ontológica: ela nos mostra que, além de podermos perceber o mundo de maneira singular, cada percepção determina um mundo possível. Suas manifestações nos mostram como, ao estabelecer um modelo de mundo, determinamos a



existência daquele mundo de acordo com aquele modelo. E, no entanto, ele poderia ser diferente, se apenas o modo de recortá-lo fosse outro.

Esse raciocínio implica que mimese e fantasia são inseparáveis e equípotentes. A mimese pretende ser imitação ou representação do mundo, mas toda imitação ou representação só se dá através de modelos preestabelecidos. Haverá, sempre e necessariamente, pelo menos uma divergência parcial entre objeto e coisa. Por outro lado, a fantasia imita (ou representa) o processo de modelagem do mundo, explicitando a convencionalidade da relação entre objeto e coisa, na medida em que o objeto é absorvido no mundo lingüístico. Tomando as palavras que Weiss (1978, p. 15) usou em um outro contexto, eu diria que a divisão entre mimese e fantasia “mostra ser meramente a expressão da monomania humana de dotar pontos de vista pessoais antitéticos de validade de pertinência universal”.

Voltamos à pergunta inicial: a fantasia trata dos modos de conhecimento do mundo ou da criação de mundos possíveis? A fantasia é mais que mera representação do produto, isto é, do mundo como o conhecemos, ou de uma teoria de conhecimento do mundo. Podemos abordar a fantasia como um tipo especial de mimese: uma *representação* do processo de criação ontológica, pelo qual mundos possíveis e impossíveis adquirem existência.

Evidencia-se aqui a vantagem que um estudo semiótico da fantasia e suas manifestações tem sobre as abordagens psicanalíticas, estruturais ou heurísticas. Enquanto essas abordagens só percebem seu aspecto de teoria cognitiva, a semiótica permite que se estude a fantasia de um ponto de vista epistemológico e principalmente ontológico, como uma realidade objetiva criada no jogo das relações.

#### O JOGO DA FANTASIA

Definamos “jogo” como a possibilidade de desligar as relações de seus termos e fundamentos e religá-las a outros termos e fundamentos. Como tal, o jogo está na origem da fantasia e da linguagem, e torna possível a subsequente criação de mundos puramente objetivos, como a arte e a ficção, e de mundos objetivos que mais tarde se tornarão também físicos: o todo da cultura.

O jogo aparece primeiro como uma idéia no *Innenwelt* do indivíduo e se torna público no *Lebenswelt* através de um código comum. Aquela criação individual que começou como um devaneio, uma primeiridade, acaba por se tornar um mundo ainda que puramente objetivo. “Todo jogo”, diz Caillois (1961, p. 19), “pressupõe a aceitação temporária, se não de uma ilusão [...], ao menos de um universo fechado, convencional e, em certos aspectos, imaginário.” Esse universo (ou campo de referência) possui uma ontologia própria, determinada pelas regras do jogo.

As regras, além de determinar o modo de existência do jogo, permitem que ele seja compartilhado. Elas garantem aos participantes que eles estão praticando aquele jogo e não um outro. Desde a amarelinha até a linguagem, todos os jogos seguem uma sintaxe, uma base lógica. Ou, segundo Huizinga (1967, p. 10), o jogo “cria ordem, é ordem. A um mundo imperfeito e à confusão da vida ele traz uma perfeição temporária, limitada. O jogo exige ordem absoluta e suprema”. A ordem garante e legitima a participação dos jogadores.

Nos jogos da linguagem, as regras garantem a comunicabilidade e a compreensão da mensagem. Mais ainda, elas tornam possível a existência do *Lebenswelt*. E dentro desse mundo objetivo especificamente humano, o jogo permite que se proponham alternativas, outros mundos objetivos possíveis. Surgem daí as mudanças, as revoluções e as criações. Porém, longe de abolir a ordem, toda mudança, revolução ou criação implica novas regras que substituam as anteriores. Essa dialética entre seguir as regras e mudá-las forma a matriz da “lógica” criativa (INNIS, 1985, p. 131).

Fantasia, em última instância, é um outro nome para jogo. Faz parte da sua natureza essa dialética de ordem, subversão da ordem e instauração de uma nova ordem. A fantasia na literatura tende a ser representada ou interpretada como reacionária, restauradora da ordem original. Tal contra-senso é causado ou por autores que não apreendem sua verdadeira natureza, ou por uma interpretação errônea que não capta o jogo da fantasia. Ela apresenta uma outra ontologia não para substituir a nossa, mas para nos mostrar que ontologias são construídas e, daí, a possibilidade de alternativas.<sup>10</sup>

Através do jogo intelectual que caracteriza a fantasia, o que era ontologicamente uma primeiridade passa a ser uma terceiridade (e pode

vir a ser uma secundidade, como no caso de planos e projetos factíveis). Dessa especulação imaginativa se origina toda a criação artística e científica. Mas, para propor novos fenômenos, a fantasia depende da existência de relações estabelecidas que possam ser desligadas e religadas a outros términos e fundamentos, desconstruídas e reconstruídas de maneira inusitada. Essa capacidade de desligar e religar relações possibilita ao ser humano, por intermédio da fantasia, transcender os limites da zoosseiose e passar para o nível da antroposseiose, em que os vãos libertadores da imaginação tornaram possíveis a cultura em sua diferença de uma sociedade animal.

#### FANTASIA: COSMOGÊNESE E ONTOLOGIA

Tolkien (1984) considera o autor de fantasias (como gênero) o criador de um mundo secundário, um “outro” mundo em contraste com o primário. No mundo secundário, ou *Faërie* (reino das fadas), o autor projeta uma “realidade” que deve inspirar uma crença secundária no leitor. Para tanto, esse mundo deve apresentar coerência interna, isto é, sua ontologia deve ser consistente. Quanto aos requisitos de maravilhas produzidas por mágica e a existência de fadas, Little (1984, p. 3) nota que acontecimentos maravilhosos podem acontecer nos mundos secundários sem a intervenção de mágica, e, como o próprio Tolkien (1984, p. 16) afirmou, contos de fada podem prescindir de fadas.

Inadvertidamente, Tolkien definiu a literatura em geral, e não apenas a fantasia. Toda literatura cria mundos secundários cuja coerência deve levar o leitor a suspender sua descrença. O material do mundo primário deve sofrer transformações antes de ser utilizado na criação do mundo secundário. Como tal, o mundo secundário está sempre sob suspeita, pois, por mais realista que seja, toda representação se dá sempre segundo a perspectiva de algum observador.

Como Tolkien, C. N. Manlove define a fantasia segundo a criação de mundos impossíveis ou supernaturais. Para Manlove (1975, p. 10), fantasia é “uma ficção que evoca um sentimento de prodígio e contém um elemento substancial e irredutível de supernatural ou mundos, seres ou objetos impossíveis, com os quais o leitor ou as personagens na história se tornam pelo menos parcialmente familiares”. O autor deve reconhecer seu texto como ficcional e não como um relato de acontecimentos

espantosos que ele pretende serem verdadeiros. Quando uma explicação do sobrenatural é possível, diz Manlove, abandona-se a fantasia e adentra-se a ficção científica.

O fato de um evento narrado ser concebível ou inconcebível não basta para distinguir entre fantasia e ficção científica. Manlove define o mundo da fantasia pela ausência de conexões “com nossa esfera de possibilidade: o autor não sugere qualquer maneira pela qual ele poderia ser alcançado a partir do nosso mundo, nem dá-lhe qualquer localização no tempo ou espaço”. Enquanto o mundo da fantasia “é impossível ou totalmente ‘outro’ em relação ao nosso [...], [n]a ficção científica descobrimos que tal ‘alteridade’ jamais está presente, não importa quão remota a localização” (MANLOVE, 1975, p. 3).

Little (1984, p. 7) argumenta que um mundo de difícil localização no espaço e no tempo não é necessariamente um “outro” mundo. Em geral, diz ele, os mundos da fantasia são menos estranhos que os da ficção científica. E se basta o autor proclamar seu mundo ficcional em um outro planeta, então toda fantasia poderia ser ficção científica se apenas seus autores assim fizessem.

A diferença entre fantasia e ficção científica se reduz às perspectivas adotadas pelos seus autores. Tudo é igualmente impossível no *Lebenswelt* do autor, embora possa ser concebível. Se alguma diferença existe é que os eventos na chamada fantasia dificilmente tornar-se-ão realidade, ao passo que a ficção científica tende a trabalhar com possibilidades científicas.<sup>11</sup>

Todos os escritores criam mundos secundários a partir do mundo primário, quer eles escrevam literatura realista ou fantástica. O texto do autor realista tenderá à mimese: o mundo ficcional (signo) se aproximará do *Lebenswelt* (objeto) de acordo com as intenções e capacidades do seu criador. Ao contrário, o autor de fantasias afastará o mundo ficcional do mundo objetivo de modo a criar uma ontologia incomensurável com aquela que ele experimenta aqui e agora. Em ambos os casos, o mundo primário (extratextual) servirá sempre como referência básica para o mundo secundário (textual).

O autor realista usa uma licença poética para trabalhar o material de mundo primário e criar mundos secundários. Essa licença tem limites que ele não pode ultrapassar se quiser manter a verossimilhança e fazer com que o leitor creia nos eventos narrados. Tais limites marcam o

ponto de partida para o autor que trabalha com a fantasia: ele deve transgredi-los na criação do “outro” mundo. Embora esse escritor deva manter a coerência intratextual, ele deve necessariamente divergir de uma verossimilhança interontológica.

Passo a utilizar os termos de Tolkien, mas de maneira diferente. Para evitar confusões ontológicas, chamo de primário o mundo no qual vivemos, que é a fonte e origem do secundário, sua representação tanto na literatura realista quanto fantástica. Àquele mundo distintivo da literatura com tendência à fantasia, que não poderia existir no nosso *Lebenswelt*, dou o nome de terciário. O autor cria um mundo terciário cujo efeito de estranhamento é realizado através do irreal e da fantasia, sem romper as barreiras ontológicas que separam os mundos textual e extratextual. Tem-se assim o mundo primário (extratextual) representado como um mundo secundário (textual), ao qual se opõe um mundo terciário possível ou impossível (textual).

Os mundos terciários da fantasia existem necessariamente em coordenadas espaço-temporais diferentes das do mundo primário como representado no secundário. Os mundos terciários podem localizar-se em um passado remoto, em um futuro distante e em um presente alternativo, representados por regiões desconhecidas, reinos mágicos ou mitológicos, outros planetas e outras dimensões.

O mundo terciário pode também ser representado do ponto de vista de formas de vida diferentes do *Homo sapiens*. Para que o leitor tenha acesso a uma ontologia puramente zoossemiótica, o autor deve acrescentar-lhe a marca distintiva da antropossemiose: a linguagem.

O autor joga com essas diferentes maneiras de criar mundos para produzir fantasias textuais nas quais a ontologia representada contrasta com as ontologias do autor e do leitor.<sup>12</sup> Desse contraste surge a consciência de que a realidade como experimentamos não é única e dada, mas, sim, formada a partir de um sistema modelador. Tendo estabelecido esse fato, o autor tem em mãos material para exercer uma crítica ao *Lebenswelt* (o seu ou qualquer outro), propor melhoramentos, modificar as relações pelo prazer de poder jogar com elas, ou criar todo um mundo puramente objetivo, que, no entanto, pode vir a ser também físico.

#### UMA DEFINIÇÃO OPERACIONAL

Defino, então, a fantasia como a criação de seres objetivos, em uma divergência intencional entre coisa e objeto, conforme um *Lebenswelt* dado. Essa divergência se presta ao propósito de transcender um estado que se apresenta como anterior à nossa experiência dele. Na literatura, a fantasia se manifesta tanto nos textos que tendem explicitamente à fantasia como nos textos com pretensões realistas. Toda ficção nasce da fantasia, e toda fantasia depende do real para existir.

As obras ficcionais de cunho realista trazem uma nota sobre a mera coincidência entre as personagens e fatos narrados e pessoas e fatos reais, o que faz parecer que elas também tentam, intencionalmente, evitar uma correspondência entre coisa e objeto.<sup>13</sup> Esse não é o caso, como sabemos. A tendência à mimese implica uma busca de correlação entre mundo narrado e mundo físico como ele aparece no *Lebenswelt*. A tendência à fantasia, ao contrário, exige que a narrativa divirja intencionalmente daquele mesmo mundo físico, seu ponto de partida e origem, para criar um outro mundo possível.

O outro mundo é possível de acordo com leis físicas e sociais próprias, que capacitam o autor a projetar uma ficção em algum ponto no espaço e no tempo. Essas leis permitem a existência de seres alienígenas, réplicas de seres humanos, utopias e antiutopias, universos paralelos, viagens interestelares, milagres e monstros, partes do corpo humano com vida própria e objetos animados, cidades invisíveis, metamorfoses etc., etc., que não saberiam existir no *Lebenswelt*, aqui e agora.

#### ABSTRACT

Literature can refer to what exists in the physicality and to what exists as a mind construct. This is possible because of the relational nature of the sign and, therefore, of language. Fantasy is seen by literary theories in general as an inferior artistic manifestation. However, the epistemological and ontological nature of the sign implies that both tendencies toward the real and the imaginary are equally valid, for one depends on the other to exist.

KEY WORDS: Semiosis, fantasy in literature, epistemology, ontology.

## NOTAS

1. Adoto aqui uma versão semiótica do uso escolástico de *esse subjectivum* e *esse objectivum*. Coisa, para Peirce e os escolásticos antes dele, é tudo aquilo que está lá para a mente encontrar. Quando uma coisa é conhecida, ela se torna um objeto. Objetivo, na semiótica de Peirce, não se refere àquilo que pertence ao mundo sensível e é observável ou verificável. Ao contrário: objetivo significa aquilo que existe em relação a um sujeito cognoscitivo, quer esse objeto seja uma criatura da natureza ou um construto da mente.
2. O *Innenwelt* é o mapa interior que cada indivíduo constrói e utiliza para orientar-se no mundo objetivo da sua espécie (UEXKÜLL, 1909). Esse mapa compreende o conjunto de estruturas e funções corporais (LORENZ, 1971, p. 275) que vão orientar o comportamento do organismo no *Umwelt*, o mundo objetivo próprio de cada espécie que o organismo preenche com suas percepções, incorporando a circunvizinhança física. Dentro desse mundo construído com os objetos da experiência – donde o significado de objetivo –, a linguagem se torna a possibilidade de controlar as entidades objetivas em sua relação e contraste com o ser físico e os elementos do *Umwelt*. Surge daí o *Lebenswelt*, o mundo objetivo especificamente humano que chamamos de “cultura”.
3. Uso o termo “manifestação” no lugar de gênero por concordar com Schaeffer (1989) que nada é mais simples e enganador que atribuir um texto a esse ou àquele gênero. Segundo ele, de Aristóteles a Hegel a Brunetière, os autores das mais diversas poéticas têm perseguido a miragem de uma teoria unitária dos gêneros literários. Ora, dizer que *A utopia* é uma narrativa, ou que “Alma minha gentil” é um soneto, é certamente nomear e classificar esses textos, mas de acordo com lógicas bastante diferentes – o primeiro caso colocando em jogo a exemplificação de uma propriedade, o segundo a aplicação de uma regra. Schaeffer conclui que a pluralidade das lógicas “genéricas” é irreduzível. Daí minha opção por considerar que a fantasia se manifesta – no sentido de dar-se a conhecer, revelar-se, exprimir-se, traduzir-se – de várias maneiras, sem me importar com classificações genéricas, necessariamente procrustianas.
4. Por exemplo, Vax (1960), Todorov (1970), Bellemin-Noël (1972), Bessière (1974), Caillouis (1976), Zgorzelski (1979).
5. Por exemplo, Amis (1960), Lewis (1961), Heinlein (1969), Pfeiffer (1971), Kagarlitski (1971), Panshin (1971), Suvin (1972), Aldiss (1973), Manlove (1975), Jackson (1981), Le Guin (1982), Little (1984), Anderson (1982), Edwards and Holdstock (1983), Asimov (1984) e Carroll (1989).

6. Para Jung (1926, p. 573), a energia psíquica se manifesta freqüentemente através da “fantasia”, termo que ele usa para se referir à capacidade e ao exercício da capacidade. O produto é um “fantasma”, que ele define como um complexo sem correspondente no mundo exterior. Como Jung, Freud (1971, p. 750) relaciona o trabalho criativo do artista a seus sonhos ou fantasias. Ao contrário de Jung, Freud afirma que “uma pessoa feliz nunca fantasia, apenas uma [pessoa] insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos não satisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. De acordo com a teoria freudiana, a arte exprime a insatisfação através da fantasia, e o artista é um insatisfeito que devaneia para escapar das restrições de uma condição que não o satisfaz.
7. Para críticas a Todorov, ver Lem (1974), Bessière (1974), Brooke-Rose (1976) e McHale (1987).
8. É de se estranhar que Hume não cite Forster ou Read, nem mencione que sua idéia de fantasia como impulso repete o título da obra de Manlove (1983).
9. Movido pelo texto de Borges, Foucault (1970, p. 88) escreveu que toda taxonomia implica um sistema de signos e “um certo contínuo das coisas (uma não-descontinuidade, uma plenitude do ser) e uma certa potência da imaginação, que faz aparecer o que não é, mas, permite, por isso mesmo, trazer à luz o contínuo”.
10. Pringle (1985, p. 9), por exemplo, vê a ficção científica – “uma forma de ficção fantástica” – explorando as perspectivas imaginativas da ciência para a criação de mundos possíveis.
11. Pfeiffer (1971, p. 3) escreve que “a fantasia apresenta não apenas o ficcional – o que nunca aconteceu – mas, em termos de experiência racional, o improvável em direção ao impossível. [...] Por outro lado, a ficção científica é a fantasia de uma humanidade racionalmente tecnológica”.
12. Bleiler (1978, p. xi-xxi) lista 87 fenômenos principais tratados em obras de ficção científica e “ficção supernatural”. Esses fenômenos podem ser combinados de maneira a fornecer vários campos internos de referência que determinarão diferentes ontologias ficcionais.
13. Deve haver pelo menos uma divergência. Essa é a exceção que prova a regra: os autores poderiam ser processados por difamação.



## REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian W. *Billion year spree*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- AMIS, Kingsley *New Maps of Hell*. New York: Ballantine, 1960.
- ANDERSON, Poul. Foreword. In: SEARLES, B.; MEACHAM, B.; FRANKLIN, M. (Eds.). *A reader's guide to fantasy*. New York: Avon Books, 1982. p. 9-11
- ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique. *Littérature*, v. 8, p. 3-23, 1972.
- BESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- BLEILER, Everett Franklin. *The checklist of modern fantastic literature*. Chicago: Shasta, 1948.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1988.
- BROOKE-ROSE, Christine. Historical genres/theoretical genres: a discussion of Todorov on the fantastic. *New Literary History*, v. 8, n. 1, p. 145-158, Autumn 1976.
- CALLOIS, Roger. *Man, play, and games*. Trans. by M. Barash. New York: Free Press, 1961.
- \_\_\_\_\_. Au coeur du fantastique. In: \_\_\_\_\_. *Cohérences aventureuses*. Paris: Gallimard, 1976. p. 69-192.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror; or, the paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1989.
- DEELY, John. *Basics of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- ESWARDS, Malcom; HOLDSTOCK, Robert. *Realms of fantasy*. Garden City, NY: Doubleday, 1983.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, Brace, 1927.
- FOUCAULT, Michel. *The order of things*. New York: Pantheon, 1970.
- GATTÉGNO, Jean. *La science fiction*. Paris: PUF, 1971.

GUMPEL, Liselotte. *Metaphor reexamined: a non-aristotelian perspective*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

HEINLEIN, Robert A. Science fiction: its nature, faults and virtues. In: *The science fiction novel: imagination and social criticism*. Chicago: Advent, 1969. p. 14-48.

HUIZINGA, Johann. *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Boston: Beacon Press, 1967.

HUME, Kathryn. *Fantasy and mimesis*. London: Methuen, 1984.

INNIS, Robert. *Semiotics: an introductory anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

IRWIN, W. R. *The game of the impossible: a rhetoric of fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.

KAGARLITSKI, Julius. Realism and fantasy. In: CLARESON, T. D. (Ed.). *SF: The other side of realism: essays on modern fantasy and science fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1971. p. 29-52.

LE GUIN, Ursula K. *The languages of the night: essays on fantasy and science fiction*. Ed. and introd. Susan Wood. New York: Berkley, 1982.

LEM, Stanislaw. Todorov's fantastic theory of literature. *Science-Fiction Studies*, v. 1, n. 4, p. 227-237, 1974.

LEWIS, C. S. *An experiment in criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

LITTLE, Edmund. *The fantasts: studies in J. R. R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame*. Amersham: Avebury, 1984.

LODGE, D. *The modes of modern writing: metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*. London: Edward Arnold, 1977.

LORENZ, Konrad. *Studies in animal and human behavior 2*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971.

MANLOVE, C. S. *Modern fantasies: five studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

- MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987.
- PANSHIN, Alexei. Science fiction in dimension. In: CLARESON, T. D. (Ed.). *SF: The other side of realism: essays on modern fantasy and science fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1971. p. 326-333.
- PFEIFFER, John R. *Fantasy and science fiction: a critical guide*. Palmer Lake, CO: Filter Press, 1971.
- PRINGLE, David. *Science fiction: the 100 best novels: an english-language selection, 1949-1984*. New York: Carroll & Graff, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Modern fantasy: the hundred best novels: an english-language selection, 1946-1987*. New York: Peter Bedrick Books, 1989.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980. [Segunda edição em 2 v., 1996].
- READ, Herbert Edward. Fantasy (Fancy). In: BOYER, R. H.; ZAHORSKI, K. J. (Eds.). *Fantasists on fantasy*. New York: Avon: Discus, 1984. p. 44-58.
- ROSE, Mark. Introduction. In: ROSE, M. (Ed.). *Science fiction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976. p. 2-7.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1980.
- SEARLES, Baird; MEACHAM, Beth; FRANKLIN, Michael. *A reader's guide to fantasy*. New York: Avon Books, 1982.
- SUVIN, Darko. On the poetics of the science fiction genre. *College English*, n. 35, p. 372-383, Dec. 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TOLKIEN, J. R. R. Fantasy. In: BOYER, R. H.; ZAHORSKI, K. J. (Eds.). *Fantasists on fantasy*. New York: Avon: Discus, 1984. p. 78-85.
- UEXKÜLL, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tieren*. Berlin: Springer-Verlag, 1909.
- \_\_\_\_\_. A stroll through the worlds of animals and men. In: SCHILLER, C. H. (Ed.). *Instinctive behavior: the development of a modern concept*. New York: International University Press, 1957. p. 5-80.

VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris: PUF, 1960.

WEISS, Paul A. Causality: linear or systemic? In: MILLER, G. A.; LENNEBERG, E. (Eds.). *Psychology and biology of language and thought: essays in honor of Eric Lenneberg*. New York: Academic Press, 1978. p. 1-28.

ZGORŽELSKI, Andrej. Is science-fiction a genre of fantastic literature? *Science-Fiction Studies*, v. 6, n. 7, p. 296-303, 1979.