

# Entre a ética e a estética: O declínio da hesitação como limiar definidor do fantástico

João Batista Pereira <sup>[1]</sup>

[1] jmelenudo@hotmail.com - <sup>1</sup> Universidade Federal Rural de Pernambuco.

## RESUMO

Este artigo visa a refletir sobre os motivos que levaram ao declínio dos limiares nas vivências contemporâneas. À luz dos conceitos de fronteira e limiar propostos por Walter Benjamin, sugerimos que essa decadência encontra um paralelo com a literatura fantástica, cuja transfiguração do insólito e do absurdo na modernidade dissipou a hesitação como seu traço definidor. Jeanne Marie Gagnebin vincula essa transformação à forma como a experiência e a tradição foi suplantada pelo capitalismo, provocando a supressão das transições na percepção do mundo e interferindo na criação e recepção das expressões simbólicas.

**Palavras-chave:** Fronteira. Limiar. Walter Benjamin. Literatura fantástica.

## ABSTRACT

*This paper aims at reflecting about the leading reasons for the threshold (luminal) decline in contemporary living experience. Under Walter Benjamin's concepts of boundary and threshold, we suggest this decadence parallels the fantastic literature, whose transfiguration of the unusual and the absurd in modernity has dissipated hesitation as its defining feature. Jeanne Marie Gagnebin connects this transformation to the way experience and tradition have been supplanted by capitalism, with the consequence of suppression of transitions in the perception of the world, interfering on creation and reception of symbolic expressions.*

**Keywords:** *Border. Threshold. Walter Benjamin. Fantastic literature.*

“Sendo a literatura o produto variável e flutuante de cada sociedade, está por isso sujeita às mudanças sociais e às revoluções do espírito humano, cujas evoluções seguem, refletindo as ideias e paixões que agitam os homens, e aquinhoando das suas preocupações”

(Antonin Artaud)

## 1 Introdução

A afirmação de que há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã filosofia, transposta da fala de Hamlet a Horácio a propósito da aparição do fantasma do seu pai, em *Hamlet*, de William Shakespeare, evoca um componente definidor da vida: aceitar a existência de fatos que extrapolam a racionalidade. Os acontecimentos inexplicáveis pelas leis da realidade, deslocando-se do que arbitrariamente nominamos de normal, causam estranheza, quase sempre provocando insegurança. Essa expres-

são do desconhecido, do que se mostra incompreensível e obscuro, foi ignorada pela estética ao longo do tempo. Desde a Grécia Antiga essa expressão foi destituída de valor, quando a nobreza de caráter e a edificação de valores éticos e morais estavam restritas às epopeias, poemas e tragédias, restando às comédias dar vazão à feiura, à decrepitude e ao vício do ser humano.

Em outra configuração espacio-temporal, ainda alusiva a esse enfoque restritivo na percepção da estranheza que causa desconforto, provoca repulsa e sugere o medo no universo das artes. Hugo São

Vítor, filósofo do simbolismo metafísico de meados do século XII, para quem o mundo se mostrava como um livro escrito por Deus, à sua imagem e semelhança, assevera que, atendendo ao que era preconizado pelo espírito da época

a sensibilidade à beleza, própria do homem, é endereçado essencialmente à descoberta do belo inteligível. As alegrias da visão, da audição, do olfato, do tato nos abrem para a beleza do mundo, para que nele descubramos o reflexo de Deus. [...] Diante do feio a alma sente que não pode aquietar-se na visão (e não permanece sujeito à ilusão da coisa bela), sendo naturalmente levado a desejar a verdadeira e imutável beleza (ECO, 2010, p. 120-121).

Divisado na vida psíquica por Sigmund Freud com o que é amedrontador, o tema do que é estranho coincide, em seu sentido lato, ao que desperta aflição, causa temor, suscita horror. Esses sentimentos, responsáveis por expor a suspensão do que é familiar à vida, encontraram uma incipiente aproximação com a arte, a partir do século V, quando, no período pós-agostiniano da patrística, Dionísio Aeropagita voltou as suas reflexões para a forma de educação dos bárbaros. Inspirado no pensamento platônico e pautado no processo analógico de pensamento e funções da analogia, ele ponderou sobre a importância das alegorias para a interpretação dos mistérios religiosos. Porém, posicionou-se contra a tradição alegórica na qual as essências celestes aparecem sempre luminosas e refulgentes. “As imagens que tentam mostrar o invisível da transcendência apenas através das belas representações podem induzir ao erro, pois é impossível contemplar ou representar somente assim o indefinível” (GRAWUNDER, 1996, p. 61).

Nessa leitura, as imagens não deveriam ser consideradas, *a priori*, sagradas, mas remeteriam, em sua essência, ao significado do sagrado. Como à época a arte se destinava à contemplação de imagens para as demandas do espírito, Dionísio Aeropagita propõe que ela também deveria alcançar as manifestações imateriais do feio e do horrendo, as quais portariam vestígios da beleza divina em suas representações. Predomina nesse redimensionamento da ideia de como falar do indizível e do infigurável próprios da palavra de Deus uma nova visão do Cristianismo, que vai compreender pragmaticamente o surgimento e ascensão dos infernos, monstros, bestas, quimeras, dragões, grifos e hipogrifos nos bestiários que marca-

riam a arte imagética na Idade Média (GRAWUNDER, 1996, p. 61-62).

Opondo-se à ideia de beleza que perdurou na Antiguidade Clássica e se prolongou até o medievo, a conotação de estranheza e desconcerto oferecida pelos motivos artísticos teria longa permanência na estética a partir do século XVIII com o grotesco, movimento que iria encontrar um tardio reconhecimento ao tema na literatura, na qual seria instituída sua legitimação e autonomia. Esse registro tem sua gênese no Romantismo, quando Victor Hugo advogou que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26-27). Preludiando o que seria a força motriz das expressões simbólicas no mundo moderno, o crítico assevera que a divisão do belo e do feio não estaria em simetria com a natureza; que nada é belo ou feio nas artes senão pela execução.

Ultrapassando o componente religioso-teológico das propostas de Dionísio Aeropagita, o libelo artístico de Victor Hugo e, ainda, o grotesco festivo recuperado por Mikhail Bakhtin a partir da obra sobre François Rabelais, a definitiva sistematização dos motivos caracterizadores do que é estranho na estética iria adquirir grandeza no campo literário com as narrativas fantásticas, objeto de pesquisa do livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Na obra o crítico demarcou os traços temáticos, formais e estruturais do gênero no século XIX<sup>1</sup>.

O valor desta obra é comprovado ao se constatar a inexistência de uma classificação que orientasse a heterogeneidade discursiva dos relatos através de tipos, modos e modalidades de ocorrência da nominada literatura fantástica. Todorov busca aclarar o que distingue o gênero fantástico no âmbito literário, definindo características e emoldurando o que o qualifica. Ele o divide sob três aspectos: o verbal, baseado nas frases concretas que constituem o texto; o sintático, centrado nas relações que as partes de uma obra mantêm entre si, e o semântico ou temático, manifestados numa inter-relação complexa.

<sup>1</sup>Buscando destacar os elos entre a concepção todoroviana do fantástico e como ela dialoga com a perda dos limiares na modernidade, tomo a liberdade de resgatar trechos do artigo Visagens e assombrações no Recife velho: sobre o fantástico, a alegoria e a história, em que problematizo o alcance e limites oferecidos pela sistematização de Todorov em narrativas históricas (PEREIRA, 2014).

Ele conceitua o gênero a partir desse prisma para endossar o que advogará como *tour de force* em seu livro: assinalar o que modela o fantástico, o estranho e o maravilhoso, os seus temas mais recorrentes, e destacar os impedimentos que a poesia e a alegoria provocam na apreensão da resultante estética no discurso da literatura fantástica (TODOROV, 1975, p. 13).

Para desenvolver sua argumentação, Todorov rememora inicialmente o significado dos termos alegórico e literal. Considerando este como o que designa um sentido próprio, opondo-se ao figurado, no que consistiria o alegórico? Seguindo um percurso diacrônico para oferecer respostas a essa indagação, ele requisita o conceito de alegoria utilizado pela poética na Antiguidade Clássica, quando seu uso foi frequente pelos mestres da retórica, a exemplo de Quintiliano. Assimilada à época em similaridade com a metáfora, ela indicaria apenas uma maneira figurada de falar e, quando classificada como metáfora continuada, revelaria, também, a intenção de falar de outra coisa, além do objeto primeiro do enunciado.

O endosso feito por Todorov ao perigo de a alegoria restringir a ocorrência do fantástico segue com o livro *Allegory: the theory of a symbolic mode*, de Angus Fletcher. Relativizando o que seria bem mais complexo diante do que é apresentado na obra, ele justifica sua restrição com a afirmação de que a alegoria diz uma coisa e significa outra. Sem deflagrar nenhuma restrição para essa assertiva e sem referências de fontes ou autores, elenca-se uma concepção de alegoria mais próxima da detida pelo senso comum, na qual ela se assume como uma proposição de duplo sentido, cujo significado literal se apagaria ante o processo interpretativo. Reforçando a visada que envolve a alegoria nas limitações impostas pela retórica, Todorov retoma postulações de Émile Fontanier, que sugere ser ela uma figura portadora de duplo sentido: o literal e o espiritual, simultaneamente (TODOROV, 1975, p. 69).

Após expor possibilidades hermenêuticas permitidas pela alegoria, são divisados subgêneros para a literatura fantástica, cujos textos poderiam ser lidos no sentido literal e alegórico. Neste, eles guardariam a conotação figurada, constituída em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação feita e o desaparecimento do sentido primário. Com essa sucinta distinção, apreende-se que a presença da alegoria é assegurada a partir de uma perspectiva que é menos de natureza e mais de grau, mais adjetiva do que

substantiva. Haveria a alegoria evidente ou pura (perceptível nas fábulas de Charles Perrault), a ilusória (a exemplo do que consta no conto “O nariz”, de Gogol), a indireta (presente nas obras de Honoré de Balzac) e a hesitante (notória nos textos de Hoffmann e Edgar Allan Poe), cada uma delas pondo em questão a validade do fantástico como gênero (TODOROV, 1975, p. 73-81).

Como uma síntese ligeira extraída desse breve panorama teórico, caberia destacar que o registro da alegoria para Tzvetan Todorov implica na existência de dois sentidos, indicados de maneira explícita na obra, ambos independentemente de exegeses exteriores, sejam elas arbitrárias ou não: quando o primeiro deles deve desaparecer e quando eles permanecem para o entendimento do que é lido. Deve-se, ainda, notar nas conclusões do crítico que não haveria a possibilidade de existência do fantástico em obras que descrevam fatos sobrenaturais, cuja narrativa não seja tomada no sentido literal, mas em outro que a ele não remeta.

O livro finda elencando os temas mais recorrentes do gênero, divisados entre os que remetem ao *Eu* (as situações nas quais o sobrenatural se conecta a metamorfoses, os desdobramentos da personalidade, quando objetos se tornam sujeitos, em transformações operadas no tempo e no espaço), e as que remetem ao *Tu* (o desejo sexual puro e intenso, diabo e a libido, a religião, a castidade e a mãe, o homossexualismo, o incesto, a crueldade que invoca ou não o prazer, as contiguidades e equivalências da morte com o desejo, além da necrofilia e dos vampiros, entre outros) (TODOROV, 1975, p. 85, 115, 133).

A amplitude analítica e temática oferecida pela sistematização de Todorov ultrapassa o que acima citamos, levando-nos a refletir neste artigo sobre o que é basilar na obra: assinalar o que modela o estranho, o fantástico e o maravilhoso. O fantástico se daria quando, no mundo que é o nosso, aquele familiar, produz-se um acontecimento inexplicável pelas leis deste mesmo mundo. Os que o percebem, personagem, leitor implícito e o próprio leitor, devem optar por uma das soluções possíveis para elucidar sua validade: ou é uma ilusão dos sentidos, fruto da imaginação, e, nesse caso, as leis do mundo continuam a ser o que são; ou, o fato realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, regido por leis desconhecidas. Ao escolher uma ou outra resposta deixa-se o fantástico e migra-se para o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 1975, p. 30). A plasmação

do fantástico ocorreria na incerteza, na hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, quando defrontado com um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Ao definir o estranho, Todorov o circunscreve em dois modelos: o puro, quando se relatam fatos explicáveis pela razão, mas que são inquietantes, extraordinários, a ponto de provocar reações análogas àquelas vivenciadas com os textos fantásticos; e o fantástico-estranho, quando ocorrências aparentemente sobrenaturais apresentadas ao longo da narrativa recebem uma explicação racional em seu final. Ambas as tipologias estão envoltas sob a temporalidade que demarca suas aparições: o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, situada no passado (TODOROV, 1975, p. 51). Essa questão temporal se conecta com o que fora antevisto no artigo *O estranho*, de Sigmund Freud, no qual o psicanalista austríaco opõe a palavra *unheimlich* (estranho) a *heimlich* (doméstica) e a *heimisch* (nativo). Uma vez que aquela detém uma significação oposta ao que é familiar, o texto freudiano conclui ser o estranho assustador exatamente porque acolhe o que não é conhecido por quem o vivencia, conotação aproximada das prerrogativas detidas pelo conceito também no campo literário.

Se a ocorrência do estranho encontra o seu registro como uma ação pretérita, o maravilhoso, por corresponder a um fenômeno desconhecido, jamais visto, ainda por vir, realiza-se no futuro. Todorov o tipifica como fantástico maravilhoso e maravilhoso-puro: aquele, modelado por narrativas apresentadas inicialmente como fantásticas, findam com a aceitação do sobrenatural; este, do início ao fim, porta elementos sobrenaturais que não têm explicação pelas leis da realidade (TODOROV, 1975, p. 58-59). Relevante por instituir outra visada no campo do fantástico, o maravilhoso foi problematizado ao longo do século XX por meio do realismo maravilhoso, também chamado de realismo mágico. Autores como Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo e Júlio Cortázar desvelaram uma América Latina onde a transfiguração simbólica de mundo encontrou outros domínios e concepções. Em suas obras, a definição do maravilhoso todoroviano torna-se mais elástica e se converte numa poética na qual o extraordinário e os conteúdos mágicos são lastreados pelo real, coadunando-se com uma história que legitima a expressão de uma realidade onírica e telúrica como traço da cultura latino-americana.

## II

A brevidade dessas digressões oferece o escopo para fundamentar o nosso propósito neste trabalho: ressaltar a relativização sobre a concepção do fantástico na modernidade. A variedade de narrativas permeadas pelo absurdo e o insólito das situações narradas destituiu a primazia dos contornos definidores para o gênero elaborado por Todorov, estruturado como um modo de produzir no leitor duas inquietações: a física, centrada no medo, e a intelectual, mantida pela dúvida. Sendo o medo e a dúvida efeitos discursivos elaborados pelo narrador, a partir de um acontecimento que apresenta um duplo referencial, tanto natural quanto sobrenatural, nesse ambíguo território, o fantástico procura suscitar hipóteses falsas – já que o seu possível é improvável –, e sacudir as convenções culturais, sem oferecer ao leitor nada além da incerteza, mantendo acentuada a dicotomia entre as instâncias do racional e do irracional (CHIAMPI, 1980, p. 53, 56).

Essa indecisão marcada pela dúvida, adotada por Todorov para instituir a acepção do fantástico em relatos oitocentistas, foi suplantada ao longo do século XX, mostrando-se insuficiente para definir o gênero. Passou a ser impertinente recuperar essa ambivalência, esse campo de transição que situa o fantástico entre o estranho e o maravilhoso, para compreender grande parte dos relatos na contemporaneidade. Consolidou-se a visão de que a literatura plasmou novos formatos temáticos e narrativos para expor a presença do homem no mundo, nos quais o sobrenatural que o assombrava perdeu proeminência como força motriz para validar as assertivas todorovianas. Ganha ascendência as situações insólitas, divisadas em tempos descontínuos, alineares, por vezes incompreensíveis, marcadas pela incompletude e instabilidade de personagens atordoados em um mundo que os desconhece como sujeitos, a exemplo dos que povoam atônitos as obras de Franz Kafka. Como consequência da aparição de narrativas que potencializam o absurdo da vida dentro de uma pretensa normalidade, dá-se a naturalização do sobrenatural no campo ficcional, cuja validação prescinde de qualquer forma de hesitação para referenciá-las no campo do fantástico.

Mediante esse contexto social que, antes de ser conjuntural, surge como estrutural, propomos que a dissipação do hiato que determina o instante em que a realidade é suspensa pela hesitação de personagem e leitor frente a fatos aparentemente sobrenaturais,

sem que haja explicação a partir das leis que regem o real, pode encontrar uma chave interpretativa na história. A afirmação benjaminiana de que arte e sociedade, influenciando-se mutuamente, amplificam a ideia de que, na atualidade, as experiências limítrofes escassearam, é o pano de fundo de nossa hipótese de trabalho. Acolhendo o gradativo desaparecimento dos estados limiares como causa, sugerimos que o declínio da hesitação como fator desencadeador do fantástico vincula-se às transformações econômicas instituídas na vida moderna pelo capitalismo. Os pressupostos filológicos e conceituais desta proposta tiveram seu percurso desenvolvido por Jeanne Marie Gagnebin no artigo *Limiar, aura e rememoração*, ponto de partida e de chegada para o que destacamos a seguir.

Para refletir sobre como o capitalismo impactou nas formas de apreensão da vida, a autora pondera que, se o tempo e as vivências na modernidade ficaram mais curtos, reduzidos a uma sucessão de momentos indistintos sob o véu da constante novidade, o resultado dessa contração é o embotamento drástico da percepção de ritmos diferenciados de transição no que tange às experiências sensorial, espiritual e intelectual. Os momentos de transição em suas mais variadas modalidades devem ser encurtados. O ideal seria poder anulá-los e passar de um lugar a outro, de um pensamento a outro, sem nos demorarmos inutilmente no limiar das necessárias mediações exigidas pela vida. Com esses ritmos frenéticos não se perderam apenas os espaços físicos, as reflexões e os interstícios temporais, mas, principalmente, os chamados ritos de passagem. Arnold van Gennep, no livro *Ritos de Passagem*, identifica três dessas situações, às quais tipifica de ritos de separação, aos quais pertencem a maior parte das cerimônias funerárias; os de agregação, que constituem a passagem de uma pessoa de um grupo a outro através, por exemplo, de casamentos; e, os ritos de margem, nominados de ritos de limiar, que designam as ações e mudanças ligadas a períodos de transformação, como a infância e a puberdade (GAGNEBIN, 2014, p. 38).

A leitura dessa visão antropológica ganhou outra dimensão na perspectiva de Walter Benjamin. Conectando a ocorrência desses ritos e, principalmente, sua ausência, à efemeridade dos vínculos de permanência das relações sociais na modernidade, ele reflete sobre o impacto dessas perdas na vida espiritual do homem, e, claro, nas expressões simbólicas em geral, entre as quais se inclui a literatura. Em um

reconhecido fragmento que tematiza essa questão no livro *Passagens*, ele registra:

*Ritos de passagem* – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, como também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. [...] Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas dos sonhos – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schuellen* [inchar, entumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar [manter, constatar] o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN, 2007, p. 535, *grifos do autor*).

Como percebe-se nesta citação, a reflexão do crítico alemão, ainda que ofereça margem para outras inflexões, volta-se para duas questões centrais: uma, histórica, na qual ele antevê a perda dos ritos de passagens em decorrência do *modus vivendi* moderno, e a outra alude às implicações estéticas portadas nas ideias de fronteira e limiar, o que exige qualificar suas definições para compreender seu alcance nas narrativas fantásticas, objeto de interesse deste artigo.

O componente histórico implicado na ótica de Walter Benjamin pressupõe que a dinâmica imposta pelo capitalismo levou ao apagamento dos limiares nas latitudes material e espiritual do homem. Pano de fundo de sua leitura, para ele o domínio geográfico da Paris do fim do século XIX e início do XX ainda tornava possível essa transição, experienciada na vida citadina de forma luminosa e coletiva com o Outro. Sintoma das abruptas transformações que alcançariam as metrópoles ocidentais, as galerias e passagens parisienses, resíduos desse passado que se esvaía com o progresso, foram desaparecendo

paulatinamente. A emblemática destruição da passagem da L'Opéra, que teria desencadeado o relato *Um camponês em Paris*, de Louis Aragon, exemplifica como lugares mobilizados para mediar transições no curso da vida cotidiana foram suplantados em nome de um duvidoso, incerto e questionável progresso econômico e social.

Deve-se lembrar que a ascensão e cristalização dos valores burgueses no campo material e no *continuum* histórico iriam comprometer de variadas formas a subjetividade do homem, tendo precipitado a dissipação dos limiares de suas vivências. Citamos como exemplos dessas perdas a assepsia e frieza envolvidas no ato de morrer, destituído das cerimônias fúnebres que edificavam o caminho para uma eterna rememoração do passado; o território da infância, cada vez mais diluído em comportamentos análogos aos da puberdade; a intercessão do profano com o sagrado, objeto de intensa mercantilização na atualidade, além da definitiva unificação do público com o privado. Esses comportamentos explicitam transformações sociais unificadas sob um desígnio: cada vez mais desaparecem as transições que outrora sedimentavam a vida do espírito. Walter Benjamin lembra que essas mudanças iriam impactar incisivamente nas expressões simbólicas, especialmente, a literatura: o declínio das narrativas tradicionais, calcadas em vínculos comunitários, e o nascimento do herói romanesco, a exemplo daquele identificado por Geörg Lukács em *A teoria do romance*, símbolo e reflexo da solidão vivida nas grandes cidades, endossam sua afirmação.

Porém, sem abdicar do componente transgressor e visionário que lhe é inerente, a resistência da arte como uma via para transfigurar um mundo em agonia, destituído dos seus valores originários, ganhou relevo em manifestações que visavam a reintroduzir a intensidade das experiências limiares perdidas. Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, o faz com digressões sobre o adormecer e o acordar, revelando faces imprecisas de uma inovadora experiência do tempo e da memória; os fundamentos do manifesto surrealista, sobretudo suas experimentações sensoriais, oníricas e filosófico-políticas, embaralham as distinções cartesianas entre realidade e ficção ou mitologia, sonho e vigília; e *Ulysses*, de James Joyce, redefine a literatura no século XX, ao ignorar a linearidade temporal e demonstrar as inconsistências de uma realidade caótica e cambiante, não convindo mais perceber o mundo

sob uma perspectiva previsível, estanque e contemplativa (GAGNEBIN, 2014, p. 39).

Estabelecidos esses condicionantes que concorreram para a perda dos ritos de passagens na modernidade, pode-se afirmar que a radicalidade das alterações temática, formal e estrutural que alcançou a arte literária no início do século XX foi profícua. Ao tentar recuperar por meio da estética uma percepção das transições presentes no curso da existência, foram restabelecidos valores em vias de extinção, notadamente os que pertinem à liberdade de o homem especular sobre sua forma de pertencimento no mundo. Ao componente histórico implicado na leitura benjaminiana, convém complementar estas reflexões com o ângulo estético-filosófico exigido pelo crítico para iluminar o campo conceitual que os termos limiar e fronteira habitam. Essa demarcação se mostra fundamental para estabelecer os vínculos entre a supressão do limiar como um componente da vida social e o declínio da hesitação como critério definidor do fantástico na literatura.

Jeanne Marie Gagnebin destaca que a ideia de fronteira (*Grenze*) constitui uma metáfora essencial para designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e evitar que esse algo se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente, informe, vago. A fronteira, em seu caráter limitativo, contém e mantém algo, evitando seu transbordar; ela define os seus contornos não só como os limites de um território, mas também dos seus domínios. O universo filosófico assimila esse uso crítico da palavra quando contempla a tarefa do pensamento como um constante estabelecer de fronteiras, tanto em proveito da determinação e da diferenciação conceitual quanto na intenção de proibir ultrapassagens perigosas ou falsas transcendências. Trata-se de uma ascese, de um exercício de limitação reconhecido contra a *hybris* de um pensamento pretensamente totalizante ou contra o entusiasmo ingênuo da alma. Em seu sentido mais conhecido, o conceito de fronteira remete, ainda, a contextos jurídicos de limites territoriais: entre a cidade e o campo, entre propriedades fundiárias ou territórios nacionais, designando a linha cujos traço e espessura podem variar, não podendo ser transposta impunemente.

Sutil, alheio à concretude inerente à ideia de fronteira e credenciado por um refinamento que ultrapassa o contexto linguístico, o conceito de limiar (*Schwelle*) pertence igualmente ao domínio

das metáforas essenciais que designam operações intelectuais e espirituais. Todavia, ele se inscreve em um registro mais amplo que inclui movimento, passagens, ultrapassagem. Na arquitetura, o limiar preenche justamente a função de transição, permite que o andarilho ou o morador transite de um lugar a outro, quer eles sejam contíguos ou separados. Esses espaços podem assumir a ideia de uma rampa, a soleira de uma porta, um vestíbulo, um corredor, uma escadaria, um pórtico, um portão, enfim, espaços de transição, mas uma sutileza os diferencia da ideia física, concreta, presente no conceito de fronteira: o limiar não faz apenas separar dois pontos geográficos, mas leva em conta a forma como se dá a transição desses territórios, de duração variável e imprecisa. Ele pertence à ordem do espaço, mas também e essencialmente à do tempo. Assim como ocorre em sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível e depende tanto do tamanho do limiar a ser transposto quanto da rapidez, lentidão, agilidade, indiferença ou respeito de quem vivencia esse provisório instante (GAGNEBIN, 2014, p. 35-36).

Essa transitoriedade do instante vivido por quem transpõe um limiar encontra correspondência com a faculdade detida pelo pensamento para romper com o pragmatismo que situa o mundo sob uma ótica binária, dicotômica. Contra o ideal de clareza imposto ao homem na contemporaneidade para refletir sobre sua realidade, é útil voltar aos *Diálogos*, de Platão, como lembra Jeanne Marie Gagnebin, livro no qual o filósofo grego valoriza o ato de ousar pensar devagar, por desvio, com as necessárias pausas, sem pressupor a necessidade de um resultado prático, urgente, que levaria a respostas imediatas, antepondo-se a uma visão linear e definitiva do real. Não sem razão, no livro das *Passagens*, Walter Benjamin remete usualmente à obra de Sigmund Freud, povoada de remissões aos sonhos, aos mitos e às especulações que o levam a definir o inconsciente, além de resgatar a importância do fantasmal, do onírico, do desejo e da imaginação, temas com os quais ele busca, utopicamente, reconquistar para o pensamento os fugazes territórios do intermediário, da suspensão e da hesitação.

No plano das utopias, portanto, o abandono das certezas cartesianas aponta para a necessidade de ousarmos deixar as ilusões de soberania e controle do chamado sujeito iluminista, do pensar em prol da multiplicidade e riqueza do real, de buscar serenamente um reconhecimento da concretude irre-

duzível das coisas (ADORNO, 2003, p. 34). A súbita sucessão de momentos indistintos que caracteriza a capacidade de reflexão não deve ser limitada por categorias estanques ou restritivas, ignorando os fluxos e contrafluxos que permeiam as ideias, as idas e vindas percorridas pelo pensamento para a criação e consolidação dos conceitos. Manter-se nessa zona imprecisa onde reside a dúvida, deparar-se com o insólúvel que leva aos impasses são ganhos a serem celebrados pelo homem, imerso cada vez mais em maniqueísmos que o impossibilitam de perceber as infinitas nuances do mundo que o rodeia.

## 2 Considerações finais

As considerações sobre o declínio do limiar nas vivências modernas e da hesitação como critério definidor do fantástico permitem que tracemos duas indagações a partir do que foi pretendido nessas reflexões: Como essa falência dos conceitos alcança as narrativas fantásticas? Como essa derrocada fala à vida na atualidade?

Mediante o que ficou prenunciado no início deste artigo, buscamos distinguir o que demarca o limiar e a fronteira, relativizando o que surge como significado para os termos pelo senso comum, uma vez que ambos remetem, de forma direta ou indireta, à separação entre dois domínios do real. Destacamos que limiar não significa apenas uma separação de ordem espacial – o que restringiria o seu alcance e sentido –, mas ele aponta para um lugar ou tempo imprecisos, podendo ter extensão variável, indefinida, sobretudo quando voltado para as especulações do pensamento. A amplitude desse enfoque para o termo permitiu problematizar como se dá a transposição das ideias de um espaço para outro, migrando de uma margem a outra, haja vista ser intrínseco ao limiar se configurar entre duas categorias de mundo, em polos que ora surgem em convergência, ora em oposição.

Ainda que marginais em relação aos estados mais longos, lembrar do fim dessas transições foi salutar para identificar correspondências contextuais no declínio do limiar e da hesitação na modernidade. Historicamente, a decadência dos limiares resulta de um tempo que ignora a importância da oralidade, por exemplo, demarcando um modo de vida que garantia a presença do ato de narrar em um fluxo maior de relatos transmitidos de geração em geração, expondo o desencantamento de uma época em que a experiência está perdida. Esteticamente, convindo

ser a literatura um espelho distorcido e deformado da vida, da qual retira e transfigura os seus temas e motivos, ela não ficou imune a esse quadro social. A naturalização do sobrenatural, a passiva aceitação do absurdo e do insólito que permeiam a existência foram absorvidos como um registro dessa nova realidade. A hesitação que demarcava o fantástico perde importância, surgindo como um instável e fugaz momento entre dois territórios, o estranho e o maravilhoso.

E, por fim, análogo ao que destacamos sobre a supressão dos limiares na vida espiritual, perdura transversalmente neste artigo uma reflexão sobre visões do mundo contemporâneo, em que têm sido perdidas as zonas intermediárias e pontes que propiciam à convergência de ideais comuns. A história teima em lembrar: no radicalismo que prioriza os extremos, que é intolerante com a diferença e não se pauta pela prática da alteridade, o Eu sempre naufraga ao aniquilar o Outro. Nessa atmosfera de permanente confronto, a resistência dos valores éticos que dignificam o homem surge como fiapos de uma incerta esperança que não sabemos até quando sobreviverá.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura**

I. Tradução de Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Passagens**. 2007. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos** (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. (Volume XVII).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**.

Prefácio de Cromwell. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção ELOS, 05).

PEREIRA, João Batista. Visagens e assombrações no Recife velho: sobre o fantástico, a alegoria e a história. In: **Revista Criação & Crítica**, v. 13, p. 102-112, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.