

## O FANTÁSTICO À LUZ DA TEORIA MUSICAL

Francisco Vicente de Paula Júnior<sup>13</sup>

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o estabelecimento do Fantástico nas narrativas à luz do conceito de Dissonância proveniente da Teoria Musical em uma analogia que nos possibilitará entender o gênero fantástico como uma *dissonância harmônica* no sistema dos gêneros literários. Tendo como suporte teórico as ideias de Aristóxenes, Tzvetan Todorov, Irène Bessière e Theodor Adorno, analisaremos a maneira como a narrativa fantástica surge em seu processo mimético e como a sua estruturação se opõe a uma *realidade harmônica* estabelecida. Para a efetiva comprovação do que é proposto, depois de uma necessária explicação sobre o Fantástico e a Música, utiliza-se o conto “O imortal”, de Jorge Luís Borges, no qual tais assertivas são confirmadas.

### Palavras-chave

Gênero; Fantástico; Dissonância; Borges.

### Abstract

This paper aims to examine the establishment of the Fantastic in the narratives in the light of the concept of dissonance from the Music Theory in an analogy that will enable us to understand the fantastic genre as a harmonic dissonance in the system of literary genres. Backed theoretical ideas of Aristóxenes, Tzvetan Todorov, Irène Bessière and Theodor Adorno, we analyze how the fantastic narrative emerges in his mimetic process and how its structure precludes a true harmonic established. For effective evidence of what is proposed, after a necessary explanation of the Fantastic and Music, uses the tale "The immortal" by Jorge Luis Borges where such assertions are confirmed.

### Key-words

Genres; Fantastic; Dissonance; Borges.

---

<sup>13</sup> Francisco Vicente de Paula Júnior é Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB e Mestre em Literatura Brasileira pela UFC. Atualmente, é professor adjunto da Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA.

“Um dia a dissonância será bela”  
(Flávio Venturini)

## Considerações iniciais

Reiterando necessariamente Tzvetan Todorov, é correto dizer que todas as definições ou estudos sobre o Fantástico restam incompletos, ora porque não desvendam o gênero, ora porque não o abarcam totalmente, ou ainda, porque este vive em constante transformação, segundo a visão mais contemporânea, difundida pela francesa Irène Bessière, na qual o Fantástico é visto como um gênero evolutivo, a reescrever-se de acordo com a época e com o homem.

Pensar, então, numa evolução não apenas do gênero literário, mas do próprio gênero fantástico, parece a solução mais viável para um estudo que se quer ao menos atualizado sobre temáticas sobrenaturais, pois quando passarmos a achar que delimitar o fantástico não traz nenhuma confusão, estaremos ignorando uma verdade: qualquer narrativa sobrenatural, que não esteja em seu estado puro, pode conter elementos do fantástico, ainda que este não predomine.

O que tencionamos dizer com isso é que o Fantástico, a despeito de estudos mais tradicionais, não deve ser encarado como uma manifestação literária estática e amorfa ou simplesmente como algo situado em um tempo distante, mas uma forma ou modalidade narrativa de caráter *evolutivo*, pois, ao menos modernamente, nunca devemos desconsiderar as relações do texto com seus pressupostos históricos, sociais, culturais e antropológicos, exatamente porque este posicionamento acaba sendo não apenas uma importante exigência para a compreensão do texto, mas uma singular característica do próprio sistema literário.

Posto isso, a relação que estabelecemos em nosso título entre a Literatura e a Música, entre o Fantástico e a Dissonância, categoria da teoria musical, faz parte exatamente dessa estratégia, a de pensar o Fantástico sob um novo prisma teórico. Assim, nada mais justo que recorramos a um dos melhores teóricos da contemporaneidade que “coincidentalmente”, estudou os dois assuntos: música e literatura.

Como grande esteta, conhecedor de muitas artes, inclusive de Música, Adorno apoderou-se do conceito de *dissonância*, categoria efetivamente musical, para aplicá-lo à Arte de forma geral e, notadamente, à Literatura. Com uma perspectiva muito mais específica, relacionaremos aqui o conceito de dissonância ao “texto de teor sobrenatural”, não com a intenção de defini-lo, porque isso já foi feito, mas com o objetivo de possibilitar uma nova forma de leitura a um dos gêneros mais antigos do mundo.

Essa necessidade de pensar o Fantástico a partir de um novo prisma ou mesmo sob o olhar de um outro teórico que não os tradicionalistas do gênero, foi o que nos animou a relacionar o pensamento de Theodor Adorno, e uma série de postulados, com importantes teorias do Fantástico.

A tarefa é árdua se observarmos as incongruências do próprio fantástico, mas sustentados pelo quilate indiscutível do teórico, damos mãos à obra.

## O Fantástico

Assinalamos uma vez, em outro artigo<sup>1</sup>, que o primeiro teórico do fantástico foi Horácio Quintiliano Flaco que, mesmo sem querer, em sua *Epístola ad Pisones*, lançou bases para a literatura do sobrenatural dentro do parâmetro que aqui aventamos, o da dissonância, uma vez que o Fantástico, que o próprio Horácio não sabia o que era, destruiria o que ele já denominara *unidade de tom* :

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, *bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo*, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (HORÁCIO, 1997, p.55)

Considerando que Horácio Quinto Flaco viveu de 65 a.C a 8 a.C, momento em que não havia uma *teoria do fantástico*, não seria correto dizer que o autor da *Epístola ad Pisones* tenha sido um defensor dos textos do sobrenatural. Mas, pela maneira como se posicionou em sua teoria contra o hibridismo dos gêneros literários, a chamada “unidade de tom”, podemos dizer, e isso não seria totalmente impróprio, que foi o primeiro a lançar bases não só para uma teoria do fantástico, mas, provavelmente, para que pensemos o fantástico como um *gênero dissonante*.

Pelo que se percebe, ao falar de “formas sem consistência” e “sonhos de enfermos”, relacionando a primeira expressão com as histórias de fantasmas do século XIX, e a segunda com as temáticas do absurdo incidentes no século XX, o autor clássico talvez estivesse antes “profetizando” que retaliando determinadas formas literárias. Dessa primeira divagação horaciana surgiriam naturalmente o Absurdo, o Estranho, o Horror etc.

Por isso, não seria justo ignorar as ideias de Horácio mesmo que sua opinião tivesse um direcionamento contrário àquela que se tornaria uma necessidade entre os autores do fim do século XIX, e uma verdadeira febre na contemporaneidade, a produção de textos de caráter extramundano.

Interessante é notar que, desde a retomada do gosto pelo sobrenatural, proposto por ingleses e alemães como Horace Walpole e E. T. A. Hoffman, nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, a cada dia, mais e mais escritores e críticos voltam a produzir e teorizar sobre o assunto, confirmando que as temáticas que versam sobre o desconhecido, o inefável e o sobrenatural atraem categoricamente o ser humano, como se a sua realidade não lhe fosse mais

suficiente, como se buscasse novas dimensões.

Esta busca por uma “realidade outra” faz com que o homem percorra caminhos os mais diversos e experimente as mais diversas sensações que aqui nos custa enumerar. Mas, numa perspectiva tanto artística quanto poética o que se pode dizer é que um dos caminhos mais utilizados é o do texto sobrenatural, e a sensação mais objetivada é o medo, talvez porque humaniza, coloca todos os seres humanos em pé de igualdade. Entramos nos limites do Fantástico.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p.30)

Expandindo essa noção todoroviana, o fantástico seria então aquele tipo de texto ou narrativa em que uma realidade “harmônica”, uma situação em que tudo está em seu devido lugar, regido por leis naturais (físicas, materiais, objetivas etc.), é subvertida com o surgimento de algo, ou de uma outra situação em que as leis naturais não existem mais ou, ao que parece, e é o mais aceitável, um novo conjunto de leis, “leis desconhecidas”, passa a reger aquela narrativa.

Mal comparando, mesmo em termos de ficção, o texto literário, um conto, por exemplo, é como esta realidade “harmônica” explicada por causalidades específicas: um mundo real, com pessoas reais, com espaço e tempo regidos por leis naturais, onde algo acontece e é narrado por quem viveu aquele fato ou por uma terceira pessoa. Mas quando isso não acontece? Quando não há harmonia, o que há?

A esta “desarmonia” da legalidade cotidiana, conceito musical elementar, denominamos “Dissonância”, que não vem a ser exatamente o que Pitágoras (VI séc. a. C.), inventor da Acústica, chamou de Diafonia, mas que, em Literatura, principalmente na Literatura Fantástica, segue os mesmos princípios.

## **A Música**

Em primeiro lugar, é bom que se destaque aqui o nosso exíguo conhecimento musical, algo suficiente apenas para os primeiros passos no âmbito da arte mais subjetiva de todas, jamais para o ensinamento de Teoria Musical a quem quer que seja, ao contrário do que fizeram Schönberg, Stravinsk, Adorno, Machado de Assis e Mário de Andrade, aos quais, numa escala de saberes musicais, humildemente, chamaríamos de mestres.

Mas, a sensibilidade, comum à Música e à Literatura, aguça o senso crítico, faz-nos

pensar em quão semelhantes são o gênero musical e o gênero literário. Seja enquanto arte subjetiva; seja enquanto linguagem expressiva e emotiva ou por sua natural dicotomia: Harmonia X Dissonância, no caso da Música; Realidade X Imaginação, no caso específico da Literatura.

Aproximando as referidas artes, seus conceitos, suas características e suas inúmeras categorias, diríamos que, em termos de literatura, o gênero que aqui se enquadra é o gênero fantástico, onde realidade e imaginação travam explícito embate, gerando singulares variações às quais denominamos: maravilhoso, estranho, fantástico, absurdo etc.

Entremos, pois no conceito amplo de Música, para que melhor possamos entender a relação que imediatamente postulamos. Grosso modo, pode-se dizer que Música é “som em combinações puras, melódicas ou harmônicas produzido por voz ou instrumento”. Na opinião de Shakespeare, “a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende”.

Em termos musicais, o seu caráter eminentemente físico e matemático é o que nos atrai, aproximando-a da realidade mais palpável, embora haja, em relação com a música, coisas mágicas como a flauta de Pã, a lira de Orfeu, o canto das sereias, a desnortear Ulisses e Vasco da Gama; daí refletirmos também sobre a precocidade genial de um Mozart, de um Bethoveen, de um Leonardo Da Vinci, encaminhando-nos para a associação de coisas reais da Música com as coisas irreais da Literatura, que as comporta e utiliza muito bem. Não é à toa que Bethoveen já brindava as pessoas de sua época com a fantástica definição de música como: “o pressentimento de coisas celestiais”.

O que se tem percebido, desde Aristógenes, filósofo grego, discípulo de Aristóteles, autor de um dos mais antigos tratados sobre Música, **Elementos Harmônicos** (350 AC) é que as noções de “harmonia” dominavam todo o princípio teórico. Na Antiguidade, não havia notação para a expressão musical. A música só podia ser transmitida *oralmente*: era a *tradição oral*. Assim foi até por volta do ano 1000 d.C. Depois escreveram-se os *neumas*, ou “sinais de respiração”, acima da letra para que o cantor pudesse entoar a melodia. Valiam, então, os intervalos harmônicos (simultâneos) e melódicos (sucessivos).

No início do Renascimento, *intervalos*<sup>ii</sup> como, por exemplo, a *quarta justa*, eram considerados como grandes dissonâncias que deviam ser imediatamente resolvidas. Por exemplo, do período barroco até o Romantismo, a harmonia, geralmente, era governada pelos acordes, que são conjuntos de notas geralmente consideradas consonantes, embora mesmo dentro deste sistema harmônico haja uma hierarquia dos acordes com alguns sendo considerados relativamente mais consonantes e outros relativamente mais dissonantes. Qualquer nota que não se enquadre na harmonia prevalecente é considerada dissonante, ou seja, torna-se uma Dissonância

... dois sons que não se ligam em consonância, mas que o ouvido recebe mediante certas condições. Dessas condições são *essenciaes* em todos os casos a resolução e em alguns a preparação. O fim da dissonância é variar a monotonia da consonância. A dissonância é o colorido da harmonia.<sup>iii</sup>

Mas seria a música apenas um caso de harmonia como sinônimo de beleza? Ao menos foi o que se passou a questionar desde as proposições mais modernas sobre Música. A história da música ocidental pode ser interpretada como iniciando com uma definição bastante limitada de consonância e progredindo em direção a uma definição cada vez mais ampla, onde caberiam observações sobre elementos destoantes, atonais ou dissonantes.

Na história antiga, apenas os intervalos baixos na série de *sobretons*<sup>iv</sup> eram considerados dissonâncias, por exemplo, uma *sétima*<sup>v</sup>. À medida que se avançava no tempo, mesmo intervalos mais altos na série de *overtones* eram considerados consonantes. O resultado final desta corrente de eventos foi, nas palavras de [Arnold Schönberg](#), a *emancipação da dissonância* por alguns compositores do século XX.

Apesar de a progressão histórica da “aceitação de níveis cada vez maiores de dissonância” ser algo complicado, além de excluir desenvolvimentos importantes na história da música ocidental, a ideia geral mostrou-se atraente a muitos compositores modernistas do século XX e passou a ser considerada um tipo de atitude “[modernista](#)”, de tal sorte que a música proposta também se compunha de uma metanarrativa, a exemplo do que fizeram Stravinsky (*A sagração da Primavera*) e Richard Wagner (*Tristão e Isolda*). É nesse ponto que, inevitavelmente, entramos na relação da música com a literatura, com o gênero Fantástico, em especial, tendo como pedra de toque os preceitos adornianos ligados à *Dissonância*.

## A Dissonância

Mal comparando, a relação de equivalência entre Música e Literatura passaria primeiramente pela relação música e língua, ampliada da relação essencial de som (neuma) e letra (fonema). Assim como a organização dos sons (neumas) é importante para a música, a organização dos fonemas é importante para a fala. Por conseguinte, se a música se processa em intervalos, a fala ocorre por frases, ou intervalos linguísticos, e este é o primeiro traço de equivalência necessário ao que discorreremos desse ponto em diante.

Estabelecida esta primeira relação, diz-se que, em Música, há intervalos consonantes e dissonantes. Posto o fato de organizarem-se sobre o mesmo parâmetro (o som), podemos dizer, também, que estruturalmente, pelos intervalos de que se compõem, há frases consonantes e dissonantes, em termos de linguagem, aplicáveis também à criação literária.

Como sempre, dando privilégio ao não-idêntico, Theodor Adorno, embasado em categorias musicais, nos liames da arte literária, confirma a ameaça ou derrocada da *consonância* imanente que perpassou a arte em todas as suas concepções, principalmente a musical e a literária. Seu conceito de dissonância é importante para quem estuda ou cria textos de teor sobrenatural como

o Gótico, o Estranho, o Grotesco etc. Vejamos o que diz:

Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio. Seja como for, o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte. (ADORNO, 1988, p.60)

Essa reflexão nos faz lembrar determinado momento da literatura em que se empregavam mais os hipérbatos, as sínquises, inversões drásticas que já poderiam ser comparados com as alterações que ocorriam na teoria musical. Interessantemente, o Barroco, onde estas figuras serão mais utilizadas, é uma estética essencialmente musical. Perdia-se a melodia, entrava em crise o ritmo, vingava o discurso atonal ou dissonante, tanto no sentido frásico, dos quais Gôngora, Vieira e Gregório de Matos são legítimos representantes, quanto no sentido temático, pois surgiu o gosto pelo grotesco, o culto ao feio.

No entanto, enquanto poesia, já que os sermões de Vieira, como prosa eram mais alegóricos e pouco narrativos, o Barroco não sedimentou em nós o Feio, o torto, o disforme, enquanto modalidade mimética, uma vez que entre seus próprios representantes foi motivo de desgosto, tornando-se inclusive pejorativo tachar alguém de gongórico.

Prevaleceu então o Cultismo, principalmente a linguagem do Belo, do harmônico, resquício clássico, conceptista, que entraria na falsa simplicidade dos neoclássicos, indo tornar-se hegemônico e melódico nas descrições do Romantismo; falseado nos temas do Realismo, o adultério como dissonância harmoniosa, e imperativo na compleição formal do Parnasiano.

Seria necessário mesmo, o Modernismo parodístico, de um Mário de Andrade, e seu estilo *kitsh*<sup>vi</sup>, para trazer de volta a dissonância literária e pô-la como moda. Até lá, apropriando-nos do dizer adorniano, prevaleceu a ideia do Belo, o Belo clássico, que tinha de eliminar tudo o que lhe fosse heterogêneo, mas aceitando a dissonância como algo eminentemente moderno.

A arte literária porquanto é morada do comportamento mimético. Imediatamente, um comportamento racional de imitação da racionalidade ou da legalidade instituída, ao menos em termos clássicos, e aí retomamos Auerbach, para quem o texto não parte da ideia de uma construção imitativa passiva, como acontece na *diegesis* platônica, mas de uma visão do mundo necessariamente dinâmica, e Horácio na sua *unidade de tom*. Como escrever, então, como imitar e ser verossímil, nas máximas da racionalidade, ferindo às vezes estes pressupostos? Nesse caso, o que se perguntava na verdade era que gênero seria capaz de comportar esteticamente, sem prejuízo de si mesmo, a *atitude dissonante*, o feio que se precisa aceitar.

A resposta correta seria dizer “todos eles”; a alegoria escatológica de Rabelais; a poesia fecenina e viscosa de um Gregório de Matos ou de um Bocage; os contos necrófilos de Álvarez de Azevedo; certas novelas passionais de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós; a sujidade e a

fealdade social de um Zola ou de Aluisio Azevedo; a podridão de Baudelaire ou a decomposição humana dos textos de Augusto dos Anjos seriam exemplos cabais da dissonância adorniana em forma de *mimesis* literária.

Mas, se considerarmos as muitas implicações que justificam e validam o efeito dos gêneros elencados, o princípio de harmonia lhes seria resgatado, veja-se o *erotismo* característico da poesia barroca e neoclássica, a *morbidez* sublime da ficção romântica; a *irreverência* do adultério no seio da sociedade; o tônus *científico-social* da ficção naturalista e a *decadência* total da poesia finissecular; o gênero que melhor comportaria a dissonância, exatamente porque dela nasce e se alimenta, seria o gênero fantástico, de textos como *O gato preto* e *O caso do Valdemar*; do não menos genial Edgar Allan Poe, embora o autor não nos sirva indiscutivelmente como exemplo por inserir-se ainda no Romantismo, onde existem as validações já citadas.

O Fantástico, em sua concepção mais contemporânea, capaz de abarcar gêneros correlatos (estranho, realismo-mágico, *science fiction* etc.) ou ser apenas uma *incidência*, pode ser mesmo uma reação à má irracionalidade do mundo racional. Dificilmente um outro mundo ou uma outra realidade, mas uma maneira ímpar de se pensar a realidade que se nos apresenta, como se o não-idêntico, o singular, fosse mesmo a sua razão de existir.

Aparentemente, não há no texto fantástico uma *harmonia* por conta da explícita subversão de preceitos como verossimilhança e mimese, categorias literárias seminais. Flagrantemente, estes requisitos são colocados em xeque para a própria sustentação da narrativa, o evento de natureza sobrenatural. Lembremos que o Fantástico, o texto de cunho sobrenatural, é o insólito, o que não pode ser; o que não costuma acontecer, o que não é comum, o imponderável, o que talvez nem se pense, o inominável, às vezes.

Então, como se deve falar de mimese e verossimilhança em contos como os de Jorge Luis Borges? O que acontece com estas categorias no texto borgiano? Resolvidas essas notas, o texto de Borges seria exatamente isso: dissonante, mas orquestrado de maneira tal que possuiria, interna e externamente, um “tipo especial” de harmonia, não uma harmonia dissonante como nos parece o Realismo machadiano, mas uma *dissonância harmoniosa*. Partamos para uma comprovação.

### **A dissonância harmônica de Borges**

Em “O imortal”, de *El Alef* (1949), conto emblemático do ficcionista argentino, um autor do *fantástico maravilhoso* ou do *realismo mágico* se colocado na tabula rasa todoroviana, apresenta como tema central a busca pela imortalidade, algo biológica e filosoficamente negado ao ser humano. Arma-se um primeiro choque: a busca é real e, cronologicamente, verossímil; o que se

busca é imponderável, impossível, ou seja, um princípio *dissonante*.

Em termos miméticos, entendendo a mimese como “representação da natureza”, também das situações vividas pelo homem, podemos dizer que a narrativa de Marcos Flamino Rufus, que diz ter conversado com Homero, este último já em forma de troglodita, quase um símio, mas que havia conseguido descobrir o segredo para a imortalidade, é completamente o *non sense*, em termos laicos, não imita nada.

Mas o que então valida a narrativa? O que faz o leitor continuar lendo e crer nos acontecimentos e nas personagens apresentadas: o tribuno e o troglodita, por exemplo. Que artifícios utiliza o autor para resgatar os preceitos (mimese e verossimilhança) desde o início ameaçados? Como diria Auerbach, a única resposta possível: a *cicatriz*<sup>vii</sup>.

Retomando a *Odisséia*, no canto XIX, quando a escrava Euricléia, ao ajudar no banho daquele ancião desconhecido, percebe nele uma cicatriz, na perna, algo que o fazia parecido com Ulisses, um ferimento de infância, do tempo em que Odisseu caçava javalis, observamos que a mesma técnica de “reconhecimento” utilizada por Homero na *Odisséia* pode ser aplicada, em menor ou maior grau, ao conto de Jorge Luís Borges. Vejamos.

Em “O imortal”, o troglodita que segue Marcos Flamino o faz silenciosamente e com usual fidelidade. O tribuno romano batiza-o, por isso, de Argos. No momento em que ocorre uma chuva, Marcos observa o troglodita que, estranhamente, geme e chora. Ato contínuo, Marcos lhe grita o nome: Argos!. A resposta vem num surto de memória, um tipo de epifania, como uma embolorada *madeleine*, e ele lembra, ou ao menos, revela quem de fato era: Homero.

Então, com mansa admiração, como se descobrisse uma coisa perdida e esquecida há muito tempo, Argos balbuciou estas palavras: “Argos, cão de Ulisses”. E depois, também sem olhar-me: “Este cão atirado no esterco”. Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real. Perguntei-lhe o que sabia da *Odisséia*. A prática do grego lhe era penosa; tive de repetir a pergunta. “Muito pouco”, disse. “Menos que o rapsodo mais pobre. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei.” (BORGES, 1998, p.11)

Aplicado em menor grau, o preceito da “cicatriz” seria o nome utilizado para batizar o troglodita que o acompanhava. Mas isso não representaria sozinho o processo de identificação, de revelação, o mesmo da obra de Homero. Mas chamá-lo especificamente de Argos, que era o nome do cão de Ulisses, foi o fato que, no mínimo, detonou o processo de autoentendimento na personagem.

Aplicado em grau maior, nos assustamos com o que mimeticamente Borges nos apresenta. O processo de reconhecimento dá-se de “um para outro”, no caso das situações dramáticas, como temos em *Amadis de Gaula*<sup>viii9</sup>, texto do *maravilhoso cristão*, em que Amadis é reconhecido pelo pai graças a um anel de família. Por pouco, evitou-se uma grande tragédia.

Em Borges, nesse conto, o reconhecimento, que parece dar-se de um para outro, também pode estar acontecendo de “um para um”, ou seja, enquanto Marcos Flamino Rufus começa a compreender que aquele troglodita é, na verdade, o próprio Homero, não se deve descartar a possibilidade de que o troglodita só lembre que é Homero por ter sido chamado de Argos.

Nesses pontos, a técnica do manuscrito, o reconhecimento de Homero, as datas dos eventos; erigem-se os processos miméticos de Borges. Em outros, avulta a desarmonia, a incongruência entre o tempo de vida do tribuno, que seria o de um mortal qualquer, e os fatos vividos por ele, que atestam a sua imortalidade. Avança dentro da narrativa o sobrenatural, o tema fantástico, marcado por uma série de dissonâncias, na acepção mais literária da palavra.

Retomando Adorno, a “fealdade” do troglodita, seu ar repulsivo, o hábito de comer serpentes, a bizarrice das edificações na Cidade dos Imortais, dentre muitos outros aspectos, materializam, nesse conto, a *dissonância* que, a partir de agora, compõe o fantástico. Isso para não falarmos das expressões de incerteza, nitidamente todorovianas, que permeiam o discurso do narrador, no capítulo II, em frases como: “Antes de perder-me outra vez no sonho e nos delírios, inexplicavelmente, repeti algumas palavras gregas”; ou “Habituei-me com horror a esse duvidoso mundo”, típicas do gênero fantástico. Pela ótica adorniana “A dissonância admite nos seus equivalentes ópticos a atração do sensível e transfigura-o no seu contrário (a dor) por meio da ambivalência (ADORNO, 1970, p.16).

Se lido atentamente, e essa é uma exigência da obra borgiana, o conto ainda nos mostra que o próprio Flamino Rufus, tribuno romano que militou em Tebas, tornou-se mesmo um “imortal”, pois narra eventos ocorridos em 1066,1638, 1714,1729,1921, numa temporalidade ao mesmo tempo verossímil, racional e impossível, embora os referentes sejam verdadeiros. Nesse ponto, reside o fantástico-maravilhoso, inclusive o realismo-mágico, de contorno latino-americano, do qual Jorge Luis Borges é, indubitavelmente, um dos melhores representantes.

### Considerações finais

O Fantástico é, pois, a dissonância no sistema de gêneros literários. É modo narrativo dissonante porque costuma apresentar ao leitor a subversão da “legalidade cotidiana”, no dizer de Todorov, ou seja, em um espaço notadamente real, físico e palpável, *ex-abrupto* ou gradativamente, como o queira o demiurgo, irrompe o sobrenatural, uma situação incomum (*A casa tomada*, de Júlio Cortazar), uma aparição (*Le Horla*, de Guy de Maupassant), um fato imponderável (*O imortal*, de Jorge Luis Borges) que destruirá toda uma harmonia pré-estabelecida.

Em contrapartida, valendo-nos do que já destacava Adorno, não se pense que o fantástico enquanto gênero tenha apenas o sentido de caos, de desordem, de ser o que não pode ser,

como se a dissonância, num reducionismo bobo, fosse apenas isso, pois é possível contar a alguém um fato ilógico, narrar algo estranho a alguém e ser compreendido, mesmo com a aparente desordem dos elementos textuais (fato, tempo, espaço, personagens, narrador, discurso etc.), somado a eventos notadamente insólitos, pois, aplicando a mimese como se deve: mais vale o impossível que convence (os contos de Jorge Luis Borges), que o possível que não consegue convencer, alguns *romances de alquimia*, por exemplo.

## Referências

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. 408p.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da Música**. 9. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1976. 245 p.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Melhoramentos, 1997.
- BESSIERE, Irene. **Le récit fantastique**. Paris: Gallimard, 1984.
- BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Carmem V. Cirne, São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, J.L. **O Alef**. Rio de Janeiro. Vários tradutores. Edições Globo, 1998.
- CALVINO, Ítalo. **Os melhores contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CORTAZAR, Júlio. **Bestiário**. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.
- DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA MÚSICA E MÚSICOS. Organização de Hans Koranyi. Tradução de Kleines Musik. São Paulo: São José, 1957.
- POE, Edgar Allan. **Histórias fantásticas**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectivas, Debates, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

---

## i Notas

O texto a que nos referimos é um artigo recente sobre a utilização da cor verde no gênero fantástico intitulado “A semântica das cores na literatura fantástica”, publicado pela Revista *Entrepalavras*, periódico do Departamento de Linguística da UFC.

- 
- ii *Intervalo* é a relação entre as frequências de duas notas musicais. São classificados quanto à simultaneidade ou não dos sons e a distância ou altura entre eles. Quarta justa ou quarta é a distância de cinco semitons entre os sons.
- iii Conceito do musicólogo português Ernesto Vieira, in. *Dicionário Musical*. 2ª. Edição. Labertini, Lisboa, 1899, p. 210.
- iv Um sobretom ou *overtone* é um componente senoidal de uma forma de onda com frequência maior do que sua frequência fundamental.
- v A Sétima, menor ou maior, como intervalo, é considerado o mais dissonante de todos.
- vi Kitsch é um termo alemão (*verkitschen*) utilizado para categorizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerado.
- vii Erich Auerbach (1892), em seu texto “A cicatriz de Ulisses” aborda a mimese, especificamente a “representação da realidade na literatura ocidental”, traçando um paralelo entre a Odisséia (canto XIX) e “O sacrifício de Isac”, episódio bíblico.
- viii Na novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, o herói só não matou o próprio pai porque foi reconhecido através de um anel de família deixado no cesto no qual fora abandonado, como Moisés, à própria sorte, num rio.