

Fantasia e Êxtase: um exercício de resistência através da forma¹

Eliane Bettocchi

mestre em Design
doutoranda em Design

Carlos Klimick

mestre em Design
doutorando em Literatura Brasileira.

Resumo:

Partindo do conceito de escritura de Barthes, onde *jouissance* é traduzida como êxtase, estabelece-se uma relação com o jogo de inovação e sedimentação da tradição postulado por Ricoeur. Propõe-se então o conceito de Fantasia apresentado por Tolkien como um possível deslizamento poético da forma na escritura barthesiana.

Palavras-chave: escritura; fantasia; forma; êxtase; Barthes; Tolkien

Abstract:

The article seeks to establish a relationship between Barthes's concept of scripture (*écriture*), where *jouissance* is translated as ecstasy, and the play between innovation and sedimentation of tradition as postulated by Ricoeur. It is then proposed that Tolkien's concept of Fantasy can be a form poetic sliding of the form in Barthes's scripture.

Keywords: scripture; fantasy; form; ecstasy; Barthes; Tolkien

Introdução

No livro "O prazer do texto", o pensador francês Roland Barthes nos apresenta os conceitos *plaisir* e *jouissance*, diferentes tipos de recepções que podemos ter ao tomar contatos com textos literários. O *plaisir*, traduzido como prazer, estaria mais ligado aos textos clássicos, e a *jouissance*, de controvertida tradução como "fruição" ou "gozo", seria mais facilmente encontrável nos textos modernos. Ambos se relacionam ao conceito de "escritura" em Barthes, onde é proposto um deslizamento da forma, uma trapaça, um logro magnífico sobre os discursos de poder da linguagem.

Por sua vez, o filólogo e escritor inglês J.R.R. Tolkien, mais conhecido como autor da trilogia literária "O Senhor dos Anéis", propõe em um ensaio sobre contos de fadas um conceito para Fantasia em que esta seria a criação de um mundo secundário, um ato

¹O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq -

consciente em que o estranhamento é aceito através da obtenção de uma “consistência de realidade”. A Fantasia é da ordem do desejo e não das possibilidades, mas não deve ser confundida com o sonhar, com devaneios sem compromisso de coerência, pois sua realização é um ato planejado, racional em que a Arte atua como elo operativo entre a Imaginação e a Fantasia.

Propomos aqui que a Fantasia proposta por Tolkien, por sua preocupação com o aspecto formal para sua obtenção, pode se constituir um texto escritural, pois, do ponto de vista barthesiano, escritura é o que pode ser lido como tal e se caracteriza justamente pela responsabilidade da forma.

Deslizamento para o êxtase: uma responsabilidade da forma

Relembrando Saussure, origem da semiologia de Barthes, o signo produzido pela comunicação humana é, até onde se sabe, o único "desmotivado": não existe relação natural entre um significante e um ou mais significados; a relação é sempre convencional. E é aí que, segundo Barthes (1977), o poder (a ideologia, a doxa, o "senso comum", o "natural", o "desde sempre") se infiltra, "cristalizando" esta fluidez.

Mas se é no deslizamento entre significante e significado que o poder se infiltra, congelando o signo, é aí, também, que se pode - e se deve - trapacear a linguagem, jogar com ela e com os signos: não na mensagem, mas no uso de seus códigos formais - o visível.² Neste momento, Barthes (1977, 1999) ressalta a responsabilidade (não a supremacia) da forma como promotora deste deslizamento: a escritura - toda manifestação de linguagem humana capaz de promover um "descongelamento" dos signos. Segundo Leyla Perrone-Moisés,

Considerando sempre como sua inimiga no. 1 a *Doxa*, ou Opinião dominante (conceito colhido em Brecht), seu [de Barthes] campo só podia ser o do paradoxo. E como a *Doxa* está sempre recuperando qualquer posição paradoxal, era preciso sempre deslocar-se para continuar exercendo a função que, segundo ele, era a do escritor: uma função crítica e utópica. (Perrone-Moisés, 1983:52).

A escritura difere do estilo, um conceito clássico de revestimento estético de um conteúdo, em que a idéia precede a linguagem. Assim, a escritura não se define pelos conteúdos e nem mesmo pelos sentidos que cria, e sim pelo aspecto formal, que em Barthes não remete ao estilo, e sim a uma materialidade do texto. Deste modo, é definível apenas por um discurso ele mesmo escritural: "[...] a ciência dos gozos da linguagem, seu

Brasil

² O mito, por exemplo, é uma operação de linguagem que cristaliza o signo. Seu processo se caracteriza não pelo congelamento de um conteúdo, mas pela intrusão de um conteúdo numa forma. Este conteúdo intruso, uma escolha histórica, "achata" o signo, eliminando todos os conflitos e naturalizando um processo que deveria ser convencional e fluido. A forma "roubada" se torna rasa, e muitas vezes insistente na sua representação (Barthes, 1999).

Kamasutra [...]” (Barthes, in: Perrone-Moisés, 1983:53). Não há critérios claros para demarcar que um texto é escritura, é escritura o que pode ser lido por alguém como escritura. A escritura questiona sem oferecer respostas, desliza a significação sem cristalizá-la, produzindo aqui e ali o próprio sujeito e sua voz, não exprimindo, mas fazendo o próprio conteúdo. Daí a responsabilidade da forma escritural: abrir uma fenda para que se ouça a voz única de um corpo que se receba como um êxtase (gozo ou fruição segundo diferentes traduções de *jouissance*), "sentido como intensidade, como perda do sujeito pensante e ganho de uma nova percepção das coisas." (Perrone-Moisés, 1983:56). Como descreve Gombrich (1988:345), Santa Tereza de Ávila, tendo seu coração trespassado pela candente flecha de ouro de um Anjo do Senhor enche-se de dor e ao mesmo tempo bem-aventurança, sentindo-se, desfalecida em êxtase, arrebatada para os céus.³



Lorenzo Bernini. *A Visão de Santa Tereza*. Altar em Santa Maria da Vitória, Roma. Construído entre 1644-47.

Uma vez que o sujeito se modifica em contato com a escritura, podemos dizer que o êxtase se completa numa dimensão ética de retorno ao campo prático. Leyla Perrone-Moisés (1983:56) diz que "A escritura é poesia no sentido moderno do termo: aquele

³ Vimos nesta escultura a perfeita tradução de *jouissance*, termo cuja tradução para o português é motivo de polêmica. Ficamos então com o termo "êxtase" devido à descrição do seu momento êxtase celeste, pela própria santa espanhola Tereza de Ávila, freira do século XVI, em seu livro sobre suas visões místicas. Êxtase (gr. *ekstasis*: ação de estar fora de si.) ¹. Em seu sentido estrito, estado ao mesmo tempo afetivo e intelectual marcado exteriormente por uma imobilidade quase total e por uma diminuição das funções de relação. (Japiassú, Marcondes, 2001:96)

discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior [...]".

Paul Ricoeur (1983) fala também deste ato poético ao analisar o processo de configuração da narrativa onde a constituição de uma tradição reside no jogo ou tensão entre inovação e sedimentação. A sedimentação consolida o repertório de paradigmas que constituem a tipologia da configuração: esquemas narrativos ocidentais que se combinam causalmente a partir de uma herança aristotélica, gerando um código paradigmático e uma tipificação de formas.

Segundo Coelho (*In*: Jobim & Souza, 2000:27-38), a repetição está na raiz dos discursos e não somente nas manifestações mais simples e óbvias (rituais, por exemplo). A tradição só se sedimenta através da repetição – persistência. Entretanto, esta mesma repetição corrói e esvazia o signo, interrompendo a fluidez da linguagem e abrindo espaço para as operações gregárias do poder: infiltrações, apropriações, substituições, cristalizações – insistência (o estereótipo, o oposto da escritura). 4

A tradição, entretanto, não se resume à repetição, mas desliza em dois sentidos: sedimentação e inovação. A sedimentação consolida a linguagem, mas pode cristalizar-se; a inovação avança a linguagem, mas pode causar estranhamento e afastamento, como tem acontecido, em alguns casos, na arte contemporânea.

Se a sedimentação universaliza, a inovação singulariza, pois cada poética produzida, cada maneira pessoal de operar os códigos de configuração, oferece desafios e transgressões às normas que acabam retro-alimentando o repertório sedimentado. Isto pode soar como um ciclo vicioso, mas Ricoeur lança mão da estética da recepção de Wolfgang Iser da relação prazer/êxtase do texto de Roland Barthes (2002) para demonstrar que o jogo entre transgressão e apropriação, que tem como um de seus grandes referentes o receptor que aceita ou rejeita a inovação, é vital para a constituição de um ciclo virtuoso da linguagem. Assim, a retro-alimentação passa a ter uma ação transformadora evocando o paradoxo ordem/caos.

O ato poético - como diria também Haroldo de Campos (1977) sobre o "poetar" - é o próprio ato de configurar, ou de formular a escritura. As obras poéticas, como qualquer discurso, acontecem na linguagem; entretanto, não se pode negar seu impacto sobre a experiência cotidiana devido ao seu poder de ataque subversivo contra a ordem moral e social. Esta interação do poético com o prático abre um leque de opções que vai da confirmação ideológica da ordem estabelecida (sedimentação, ou prazer) à crítica e problematização (inovação, ou êxtase), incluindo a alienação em relação ao real, uma interação de ordem ética.

A escritura, portanto, é o discurso poético que não exprime um sujeito, mas o coloca em processo; ela não é exclusividade ou produto de um determinado suporte ou linguagem (palavra, imagem, som), mas sim uma questão de percepção, ela aparece onde um sujeito a deseja. E assim como Leyla Perrone-Moisés arrisca em seu livro um exemplo de escritura barthesiana, nós arriscamos neste trabalho um exercício de êxtase no conceito de Fantasia desenvolvida por J.R.R Tolkien.

Tolkien e a Fantasia

Para entendermos melhor o uso criativo de um código - uma "resistência formal", propomos um breve ensaio sobre o conceito de Fantasia para J.R.R. Tolkien (1966)⁵, lingüista britânico, autor de vários textos literários entre eles a série *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1954/1988; Unwin Hyman Lt). Escolhemos este autor por se tratar da principal fonte de inspiração para a ambientação do primeiro RPG publicado, *Dungeons and Dragons* (EUA, 1974).⁶

Segundo Portinari (2003), Imaginário para Tolkien é a própria Imaginação: a atividade humana de "representar" que alcança sua melhor expressão a serviço da Fantasia, através da criação de um "Mundo Secundário".

Para Tolkien (1966) a arte é o elo operativo entre Imaginação e o produto final, que ele chama de "sub-criação" em virtude da formação católica ("Criação" é um ato de Deus; o ser humano só pode "sub-criar"). O universo que envolve a criação do "mundo secundário" apresentado por Tolkien em suas obras de ficção engloba ainda outros elementos da sua vida pessoal, como interesses em diferentes áreas de conhecimento, principalmente as línguas, a botânica, a caligrafia e os contos-de-fada.

A palavra escolhida por Tolkien para abarcar tanto a arte criativa (entendamos daqui para diante que "criativo" para nós é "sub-criativo" para o autor), quanto o estranho e o maravilhoso derivados da faculdade de imaginar, é "Fantasia". Fantasia passa a ser, deste modo, a mais alta criação artística: a representação daquilo que não existe no "Mundo Primário" (por oposição a "Mundo Secundário", o mundo banal, rotineiro).

Ao discorrer sobre a origem dos contos de fadas, *fairy-stories*, onde ele afirma que perguntar pela origem das histórias é perguntar pela origem da linguagem e da mente, Tolkien desenvolve um interessante raciocínio a partir dos adjetivos na linguagem. Ele postula que quando afirmamos que a grama é verde, percebemos tanto a grama quanto o verde. A mente que concebe conceitos como leve, pesado, cinza, amarelo, pode também

4 Barthes define o estereótipo como a palavra repetida fora de toda magia e entusiasmo que finge ser sempre adequada por razões diferentes: "palavra sem cerimônia, que pretende consistência e ignora sua própria insistência." (Barthes, 2002: 52)

5 Tolkien declarou que o ensaio foi inicialmente escrito em 1938-39, sendo publicado pela primeira vez em 1947 e republicado com pequenas alterações em 1966.

conceber uma mágica que altere os estados das coisas, concebendo um rochedo leve, por exemplo. Quando o verde é removido da grama, o azul do céu e o verde do sangue, temos o poder de um mago e o desejo de usá-lo. Podemos então imaginar um assustador rosto humano esverdeado, uma brilhante lua azul, árvores com folhas de prata, carneiros com lã de ouro e gigantescos répteis de sangue frio que cospem fogo de suas entranhas. Esse poder é tão poderoso quanto o maior dos encantamentos de Faërie, o reino perigoso das fadas. De fato, para Tolkien tais encantamentos são apenas outra visão dos adjetivos numa gramática mística. Aqui, na fantasia, vemos uma grande possibilidade de rearranjo da forma, de um logro magnífico na linguagem, jogando com os adjetivos como proposto pelo autor.

O Mundo secundário é alcançado pela suspensão voluntária do descrédito (*willing suspension of disbelief*), exercício em geral mais fácil para crianças. Operação que no adulto moderno resvala, por força cultural, na confusão entre Fantasiar e Sonhar, mas enquanto no Sonhar normalmente não há arte no sentido de elo operativo aqui descrito, a Fantasia é uma atividade racional. Cabe lembrar também que para Tolkien a associação dos contos de fadas com a literatura infantil é um acidente histórico. Construir um Mundo Secundário capaz de evocar a crença literária (*literary belief*) é, para Tolkien, tarefa artística das mais difíceis e requer muito trabalho e pesquisa e uma busca quase heróica para conferir ao fantástico uma consistência de realidade. Ou seja, aquilo que sabemos impossível no Mundo Primário, mas que, por força de tal coerência narrativa interna, acreditamos possível e sensato no Mundo Secundário.

Fantasiar é ser bem sucedido em fazer ou vislumbrar outros mundos. Não mundos possíveis, mas mundos desejáveis. Tolkien não desejou viver as aventuras de Alice, elas apenas o divertiram. Mas as antigas lendas do Rei Artur e as sagas nórdicas despertaram-lhe o desejo. O dragão tem, para ele, a marca de Faërie: "*I desired dragons with a profound desire.*" (Tolkien, 1966:64) Não, obviamente, na vizinhança da sua casa, ameaçando sua integridade, mas na Fantasia, a permissão de vislumbre de "Outros-Mundos", quaisquer mundos que dragões habitassem.

Esta Fantasia é, para Tolkien, a qualidade essencial do Conto-de-fada. Contos-de-fadas nunca estiveram preocupados com possibilidades, mas com desejabilidade, preocupação perdida ao longo de uma trajetória histórica esquecida, portanto, perigosamente redutora: a religião antiga que se tornou mito (portanto, não mais cultuada), sobrevivendo em fragmentos lendários através dos tempos pela força da oralidade, esta reduzida a "*folk-lore*" em uma cultura - a nossa - que insiste na separação entre "popular" e "erudito". A aproximação ideológica, no século XIX, entre a classe popular e o infantilismo

6 O RPG, Role Playing Game, como forma interativa de criar histórias cooperativamente, é nosso objeto de pesquisa para ambos os autores deste artigo em seus respectivos doutorados.

aumenta ainda mais este abismo, no qual é precipitado o conto-de-fada atrelado ao peso de "literatura infantil".

Tolkien busca uma explicação para esta precipitação na própria dificuldade de se alcançar a Fantasia: uma vez difícil de se conseguir tal consistência de realidade, esta consistência deve ser, portanto, representada com material mais "sóbrio"; daí a atrofia da Fantasia, relegada ao "*fanciful*" (segundo Tolkien, etimologicamente, *Fancy* seria uma redução de *Fantasy*; por sorte, *Fantasy* partilha da mesma origem de *Fantastic*), frívolo, pouco sério ou simples decoração (Tolkien, 1966:68-70).

Resta ao adulto - principalmente ao "culto" - a permissão da atual "cultura de massa", uma desculpa para continuar a consumir o conto-de-fada embutido nas novelas e seriados de TV, na publicidade, no cinema clássico narrativo e, mais abertamente, nos jogos eletrônicos.⁷

Este mascaramento constitui-se em problema também para Tolkien (1966:65-66), ainda que em terminologia diferente da nossa, de sobrevivência de signos - persistência, sob a forma naturalizada e redutora de estereótipos - insistência. Uma fórmula perigosa de achatamento dos desejos.

Tolkien toma para si, deste modo, não a tarefa de um resgate histórico, sociológico ou antropológico desta trajetória, mas sim a difícil tarefa de construir com palavras a representação artística da Fantasia. Segundo Portinari,

Portanto, conclui Tolkien, a definição de *fairy-story* – o que isso é, ou deveria ser – não depende de qualquer definição ou reconstrução histórica da noção de fadas e elfos, e sim repousa sobre a própria natureza de Faerie, o Reino Perigoso, e dos ares que por ali sopram. Mas Faerie “não pode ser pescado em uma rede de palavras”, uma de suas qualidades é a de ser indescritível, ainda que não imperceptível.

Então, uma “história de fadas” é *toda aquela que versa sobre ou faz uso de Faerie*, seja lá qual for o seu propósito: sátira, aventura, moralidade, fantasia. Em outras palavras, ele prefere indagar dos *efeitos* que os contos-de-fada (assim como os fragmentos poéticos e míticos das línguas desaparecidas) continuam a exercer aqui e agora. (Portinari, 2003:slides 9-10).

Os contos-de-fada seriam, então, para Tolkien, a forma narrativa por excelência da Fantasia, do Desejo e do Imaginário. O "drama faérico", para Tolkien, é aquele que pode produzir Fantasia com realismo, cujo resultado é a suspensão da descrença, permitindo a imersão "corporal" no Mundo Secundário. Para Tolkien essa é a arte élfica, melhor expressa pela palavra Encantamento: "*Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses when they are inside; but*

⁷ Dois interessantes estudos sobre este assunto são: *O Mito na Mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*, dissertação de mestrado do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, de Marlene Segura Contrera, publicada pela Annablume (São Paulo, 1996); e *O Herói das Mil Faces (The Hero With a Thousand Faces)*, Princeton University Press, [1949] 1973, estudo de base jungiana de Joseph Campbell.

in its purity it is artistic in desire and purpose." (Tolkien, 1966:73). Encantamento é, neste sentido, um desejo de criar e crescer em conjunto; corrompe-se quando pretende iludir para dominar um "receptor passivo".

Fantasia e Desejo: um exercício de êxtase

A recuperação da fantasia como desejo e da dimensão histórica do conto-de-fada proposta por Tolkien não deve ser confundida, como ele mesmo alerta, com estudos analíticos e históricos: isto seria uma preparação falha tanto para apreciar quanto para construir Fantasia. "*It is easy for the student to feel that with all his labor he is collecting only a few leaves, many of them now torn or decayed, from the countless foliage of the Tree of Tales, with which the Forest of Days is carpeted.*" (Tolkien, 1966:76).

Construir e apreciar Fantasia também não significa desesperar-se porque "tudo já foi feito no passado", nem porque o desenho resume-se a linhas e cores, trazendo uma sensação de tédio e uma ansiedade por ser original que pode levar a uma repulsa por formas delicadas e cores "bonitas", ou ainda à mera manipulação inteligente porém sem emoção de materiais antigos. Tampouco significa estereotipar tudo ao ponto da violência ou da complicação delirante. Antes de chegarmos a tais extremos, precisamos de recuperação, sem abandonar o passado, mas sem mitificá-lo: "*Recovery (which includes return and renewal of health) is a re-gaining - regaining of a clear view.*" (Tolkien, 1966:77). Um processo que nos parece muito similar ao ato poético discutido anteriormente, sobretudo sob a ótica de Ricoeur: uma configuração que leva a uma "refiguração" do sujeito e da própria linguagem.

O que para Tolkien somente podia ser materializado em palavras, para nós estende-se a qualquer linguagem. Para ele, a Fantasia representada pictoricamente resvala na tolice ou na morbidez; e dramatizada, na ridicularização: pessoas vestidas de bichos, plantas ou monstros e a inadequação dos efeitos de palco criam uma pantomima que torna a Fantasia infantilizada e inconsistente. Ele menciona uma peça onde assistiu a transformação de um ogro em rato que, se tivesse sido materialmente levada a sério poderia ter causado encantamento.

Pois bem: em defesa da linguagem visual, vamos em primeiro lugar ressaltar que Tolkien vive o momento tecnológico da primeira metade do século XX e que não poderia prever a computação gráfica. Em segundo lugar, o próprio esforço por ele empreendido em dar consistência de realidade à Fantasia abriu caminho para que artistas visuais revissem seus "cacoetes" de representação do fantástico, passando muitas vezes a também perseguir a sensação de consistência e coerência que caracteriza a Fantasia. Barthes alerta que não há exterioridade de uma linguagem em relação à outra e da narratividade das

imagens, assim, da mesma forma que imagem e escrita podem se unir cristalizadas no estereótipo, elas também podem jogar com a inovação para deslizar numa escritura.

Com este conceito de Fantasia, Tolkien parece propor um uso criativo e crítico - poético - de um código (no caso, literário, mas que, para nós, aplica-se a qualquer outro), ou seja, deslizando uma tradição no sentido da inovação, deslizamento de linguagem que abre uma fenda da qual o sujeito retorna marcado pelo êxtase assim como na escritura barthesiana.

Bibliografia:

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, (1957) 1999, 10ª. ed.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002, 3a. ed.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4a. ed.

COELHO, Luiz Antonio L. A repetição na cultura. *In*: JOBIM E SOUZA, Solange (org.). **Mosaico: Imagens do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000, pp. 27-38.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 4a. ed. 1988.

JAPIASSÚ, Hilton et MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORTINARI, Denise B. A Construção do Cenário da Terra Média por J.J.R. Tolkien. Palestra conferida no **I Histórias Abertas: Simpósio de RPG em Educação**, Laboratório de Pedagogia do Design - Departamento de Artes e Design, Departamento de Letras e Coordenação Central de Educação a Distância, PUC-Rio, 2003.

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit, Tome I**. Paris: Editions du Seuil, 1983.

TOLKIEN, J.R.R. **The Tolkien Reader**. New York: Ballantine Books, 1966.

_____. **The Lord of the Rings**. London: Unwin Hyman Limited, (1954) 1988.