

SEXTO SENTIDO, CORPO FECHADO E SINAIS – FILMES DENTRO DAS TEORIAS LITERÁRIAS

Fábio Lucas Pierini

ENTRE A CRENÇA E A ARTE

O fantástico já foi discutido tanto como um elemento presente em narrativas de diversas épocas quanto como um gênero específico a partir do Romantismo europeu. Podemos admitir que ambos os lados da questão são verificáveis, mas, de um ponto de vista mais estrito, é mais válido considerá-lo como um gênero e aplicar aos elementos presentes em narrativas, como lendas, mitos, contos de fadas, etc., a nomenclatura de “fenômeno sobrenatural”.

O princípio pode gerar muitas discussões, mas para mim isso é fato: em narrativas cujos personagens podem ser divididos entre humanos, que são a maioria, e inumanos (capazes de feitos que desafiam as leis naturais do universo da narrativa em questão), o fenômeno sobrenatural é uma explicação, uma solução para as grandes questões e desafios da história. Já no caso da narrativa fantástica a partir do Romantismo, o sobrenatural não soluciona nem explica as questões e desafios que contém, pois ele próprio é o causador do mistério, deturpa a concepção de realidade dos personagens sem revelar sua verdadeira natureza.

Das teorias mais conhecidas sobre o fantástico, podemos citar a de Tzvetan Todorov, escrita no final dos anos 1960 e traduzida no Brasil em 1975 sob o título de *Introdução à literatura fantástica*. De acordo com Todorov, o fantástico “puro” seria raro, pois poucas eram as narrativas que seguiam o princípio que ele considera o ideal: manter no leitor a hesitação entre escolher uma explicação natural ou sobrenatural para os fenômenos ocorridos na narrativa.

Apesar de tentar descrever um mecanismo comum às narrativas fantásticas, Todorov esbarra numa questão extremamente problemática que é a interpretação do leitor. Além disso, segundo Jacques Finné (1981), outro grande furo da teoria todoroviana foi basear todo o seu pensamento em apenas três narrativas: *O diabo apaixonado*, *A vênus de Íle* e *Manuscrito encontrado em Saragoça* (esta última inacabada).

Em 1997, Antoine Faivre escreve para o Colóquio de Cerisy um “ensaio de periodização” da literatura fantástica e inscreve um critério bastante esclarecedor para as narrativas fantásticas: o acordo entre o autor e o leitor. Com base no fato de que o fantástico surge definitivamente como gênero numa época em que se poderiam escrever narrativas envolvendo fenômenos sobrenaturais sem que o leitor obrigatoriamente tivesse de acreditar neles. Assim, ficariam separadas narrativas de fundo mítico, lendário ou religioso em que ocorrem fenômenos sobrenaturais cuja manifestação no mesmo mundo que o do leitor dependeria de sua crença.

O conto maravilhoso, analisado por Vladimir Propp no final dos anos 1920 (que muitas vezes chamamos de conto de fadas), não pertenceria ao gênero do fantástico justamente porque nesse tipo de narrativa o sobrenatural é exercido por seres reconhecidos como parte de seu universo (bruxas, fadas, monstros, etc.) e sua simples existência justificaria seus prodígios. A leitura do conto maravilhoso exigiria um pouco de crença também, mas não nos feitos sobrenaturais e sim nos valores defendidos pela narrativa: o personagem sempre entra em apuros porque desobedece a uma lei e precisa por isso mesmo reparar o dano por ele causado.

Por falar em narrativas com valor moral, não nos esqueçamos das fábulas. Ainda que animais e plantas se comportem como humanos nessas narrativas, sua escolha é simbólica e seu todo deveria ser lido mais como uma alegoria dos valores humanos do que como uma narrativa com fenômenos sobrenaturais.

ENTRE A TEORIA E A LITERATURA

Todorov foi pioneiro ao tentar estabelecer, assim como Propp, uma “morfologia” do conto fantástico. De acordo com o teórico búlgaro, a narrativa fantástica teria três aspectos: o verbal, o sintático e o semântico.

O aspecto verbal é dividido em duas partes, a enunciação e o enunciado. A enunciação ficaria ao encargo do narrador, que deveria ser preferencialmente de primeira pessoa e protagonista da narrativa, pois, dado seu envolvimento com os fatos narrados, poderia ocultar, acrescentar ou confundir eventos. Já o enunciado é o texto em si e deveria ser composto pelo pretérito imperfeito por causa de seu efeito de ambiguidade: uma ação ocorrida no passado, mas de duração e frequência indefinidas.

O aspecto sintático diz respeito aos pontos culminantes da narrativa (sustos, aparições, desaparecimentos, revelações) e ao fato de uma narrativa fantástica ser

irreversível porque idas e vindas na linha do tempo destruiriam o efeito crescente rumo ao clímax narrativo.

Por fim, o aspecto semântico diz respeito aos temas e motivos da narrativa fantástica. Os temas são separados em temas do “eu” e temas do “tu”, sendo os primeiros aqueles que tratam das relações entre o ser humano e ele mesmo e os últimos os que cuidam das relações entre o homem e o mundo em que vive. Podemos assumir então que, de acordo com essa proposta, o duplo e a morte seriam respectivamente temas do “eu” e do “tu”.

Já os motivos de uma narrativa fantástica seriam a manifestações concretas do tema: no caso do duplo, podemos citar os contos *Willian Wilson*, de Edgard Allan Poe, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No primeiro caso, um segundo Willian Wilson que aparece na universidade e passa a rivalizar com o primeiro Willian Wilson que já a frequentava e, no segundo caso, temos o quadro que envelhece no lugar do verdadeiro Dorian Gray.

A noção de temas e motivos de Todorov é bem pouco precisa, mas foi alguns anos antes de *Introdução à literatura fantástica* que Louis Vax, em seu livro *La séduction de l'étrange* (1965), dá contornos mais precisos aos temas e motivos do fantástico, mostrando a inutilidade das tabelas de classificação feitas por vários outros autores. Assim como Todorov, ele estabelece um conceito que define os temas e motivos uns em relação aos outros dentro da narrativa: os temas seriam mais amplos e abstratos enquanto os motivos seriam mais restritos e concretos. Isso quer dizer que, se a morte é um tema, o fantasma, o vampiro, a múmia ou qualquer outra criatura que não deveria estar viva, mas interage com o mundo “dos vivos”, é um motivo desse tema.

No entanto, o passar do tempo muda a perspectiva não apenas dos leitores, mas dos autores também. Alguns temas e motivos tão em voga numa época podem simplesmente desaparecer em outra. Não apenas temas e motivos mudam, mas todos os elementos de uma narrativa podem se transformar com o tempo. Todorov sacramentou o fim do fantástico com a popularização das histórias de ficção científica e de fantasia, nas quais os prodígios ou fenômenos sobrenaturais seriam explicados pela tecnologia ou pela magia. E, para o teórico búlgaro, sem hesitação, sem fantástico.

Em 1974, Irène Bessière publica *La littérature fantastique : la poétique de l'incertain*, no qual retoma as discussões teóricas sobre a literatura fantástica e estabelece que nela deve haver uma contradição entre real e irreal, razão e desrazão,

natural e sobrenatural. Haver uma contradição não significa que uma instância substitua a outra, mas que a convivência de ambas é o que gera o fantástico numa obra. E arremata dizendo que o fantástico é a transcrição da experiência imaginária dos limites da razão, o que significa que ele é uma produção literária, artística e só pode ser vivenciada enquanto experiência intelectual e não empírica.

Além disso, Bessièrre defende que o realismo é um elemento fundamental para o fantástico porque se a narrativa não ocorrer dentro de um universo que seja o simulacro do mundo real, ou seja, passível de verossimilhança, não haveria como estabelecer uma contradição entre real e sobrenatural (são fenômenos ordinários que os personagens enxergam como se não fossem?) ou razão e desrazão (o personagem está louco ou vê o que os outros não veem?) ou real e irreal (é um sonho, uma miragem, efeito de drogas, delírio provocado por uma doença?).

Podemos até nos perguntar se Bessièrre não estaria retomando Todorov. Mas não está, pois Todorov deixa a cargo do leitor a sensação de hesitação ao passo que Bessièrre estabelece não haver sobre o que hesitar, pois a ambiguidade dos fatos por si só constituiria a natureza do fantástico.

No início dos anos 1980, Jacques Finné publica *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Além de criticar outros autores anteriores, Finné também estabelece seu paradigma para a literatura fantástica, segundo ele mesmo, por interesses próprios por ser escritor de ficção.

Finné propõe que o fantástico tem um componente onipresente, o mistério. Toda narrativa fantástica possui um fenômeno misterioso, algo que acontece e não pode ser, a princípio, explicado. O escritor belga estabelece então que a instauração do mistério seria o vetor de *tensão* enquanto sua solução seria o de *distensão*. O problema é que a proposta de Finné é bastante simplista e até mesmo os romances policiais poderiam ser colocados nessa classificação. O que realmente interessa em seu trabalho é que a questão da ambiguidade continua como componente crucial para o fantástico.

E é esse critério que adotaremos para a análise dos filmes a seguir.

SEXTO SENTIDO: VENDO PESSOAS MORTAS

O enredo é bastante intrigante e as cenas são montadas de maneira a enganar o espectador. Baleado no início do filme, o doutor Malcolm Crowe percebe

que os prêmios e honrarias que recebe pelo seu trabalho de psicólogo não refletem exatamente o seu êxito profissional.

Um ano após este evento, Crowe parece perseguir um garoto portador dos mesmos problemas que levaram seu outro paciente a atirar nele e matar-se em seguida. Aparentemente, a ideia é redimir-se da falha cometida com o suicida ajudando um novo paciente.

No entanto, o diretor M. Night Shyamalan cria uma série de cenas em que apenas um olhar muito atento ou um segundo olhar percebem: Crowe não interage com mais nenhum outro personagem, apenas com o menino Cole que, progressivamente, vai-se mostrando capaz de realmente ver pessoas já mortas. Ao invés de tentar “curar” seu paciente, convencendo-o de que não se podem ver os mortos, Crowe ajuda Cole a aceitar sua condição, encorajando-o a conversar com esses mortos, descobrir por que razão eles querem tanto falar com ele.

O motivo não podia ser mais óbvio: pendências da vida passada. Os mortos que procuram por Cole querem que ele entregue uma mensagem aos que ficaram para esclarecer as razões de sua morte (quando se tratou de um assassinato) ou o que gostariam de ter dito em vida, mas nunca tiveram coragem ou a ocasião.

Quando o menino finalmente parece ter resolvido sua relação com os mortos, ele deixa sua última mensagem ao doutor Crowe: “Os mortos só veem o que querem”. O psicólogo reexamina então seu último ano e descobre que não conseguia falar com sua esposa com quem estava aparentemente brigado por causa de sua obsessão pelo caso de Cole e que havia uma porta de armário (closet) que ele não conseguia abrir. Crowe se dá conta então de que ele era mais um morto que procurou Cole para resolver uma pendência do passado – sem o saber.

Essa narrativa cinematográfica conta com uma série de elementos fantásticos, mas o mais importante deles, a ambiguidade entre o natural (o menino tem distúrbios mentais) e o sobrenatural (de fato ele pode ver os mortos) fica claro quando o autor escolhe um psicólogo para contracenar com o menino. O fato de a história se passar numa cidade do mundo real, onde as pessoas têm problemas reais contribui mais ainda para acentuar a ambiguidade das relações entre este e o outro mundo. Progressivamente, Shyamalan nos revela haver em sua narrativa algo além do que nossos sentidos podem captar, mas não explica, de forma alguma, a ordem do sobrenatural: o que acontece com os mortos depois que sua obsessão é resolvida? Há outras entidades além deles? E Deus? E o Céu? E o Inferno? Como podemos ver, o sobrenatural aqui não responde nem explica mistérios: instaura-os.

CORPO FECHADO: ARQUIINIMIGOS COMEÇAM COMO GRANDES AMIGOS

A premissa de *Corpo Fechado* (em inglês, *Unbreakable*) é mais ligada ainda às teorias do fantástico do que *Sexto Sentido*. Aqui a história se passa no nível do humano e, ao contrário de seu predecessor, *Corpo Fechado* não apresenta fenômenos explicitamente sobrenaturais.

Sendo o único sobrevivente de um desastre ferroviário – sem qualquer ferimento – David Dunne é procurado por Elijah Price, vítima de uma doença que torna seus ossos totalmente frágeis: a osteogênese. Price, fã de histórias em quadrinhos desde a infância, vê em Dunne o super-herói do mundo real que, ao contrário dele, seria invulnerável.

A partir desse momento, começa a estabelecer-se um tema muito recorrente e caro ao fantástico: o do duplo. As oposições entre os personagens começam com essa simples distinção (vulnerabilidade/invulnerabilidade) e progridem até a última escala, que é a do herói/vilão ou, mais exatamente, a daquele que salva vidas contra a daquele que as tira.

A relação dos dois começa a se tornar uma amizade mais firme e Price, por meio de seu conhecimento de histórias em quadrinhos, elenca uma série de evidências que comprovariam a invulnerabilidade de Dunne, sendo uma o fato de este não se lembrar de alguma vez ter ficado doente e outra o fato de já ter sobrevivido ileso a um acidente (automobilístico) em que sua namorada de então perdeu a vida.

O filho de Dunne passa a ver no pai uma figura heroica e também incentiva-o a acreditar em seus poderes. Num momento de grande tensão (e que revelaria se Dunne realmente é invulnerável ou não – o que acabaria com o fantástico nesta narrativa) é quando o menino, da posse de uma arma, quer baleiar seu pai e provar de uma vez por todas que ele é mesmo invulnerável. Após uma tensa negociação, o menino desiste de atirar e entrega a arma, salvando seu pai – e o fantástico.

Outro poder atribuído a Dunne seria o da psicometria, ou seja, a capacidade de saber a história de uma pessoa ou objeto apenas pelo toque. Apesar de termos cenas em estilo flashback sobre os atos criminosos das pessoas tocadas por Dunne, não temos como saber se ele de fato vislumbra eventos reais ou se os imagina. E ainda que tenhamos a cena do sequestrador, na qual Dunne segue um sujeito que ele descobre ter invadido uma casa e feito de seus moradores reféns, sabemos que o protagonista trabalha como guarda de segurança num estádio e desenvolveu com sua

prática profissional a capacidade de descobrir se as pessoas pretendem fazer algo de errado ou não – o que não comprova, mas mantém sempre acesa a suspeita de que ele possa ser um psicometrista.

Como todo super-herói, Dunne tem um ponto fraco: fica imóvel quando mergulhado na água. Mais uma temos vez aí a ambiguidade, pois qualquer pessoa normal pode ter pavor de ficar debaixo d'água e não conseguir se mexer. Todavia isso não descarta a possibilidade de ser esse seu “calcanhar de Aquiles”.

Depois do resgate dos reféns, a figura misteriosa de Dunne com seu “traje” (uma capa de chuva com capuz em cujas costas se lê a palavra “segurança”) ganha os jornais. Seu filho passa a adorá-lo e aparentemente as coisas se acalmam em sua casa. Numa última conversa com Price, Dunne pela primeira vez aperta sua mão e ao tocá-lo revê seu histórico: o “homem de vidro” provocou três grandes acidentes (entre eles aquele ao qual sobreviveu Dunne) matando milhares de pessoas com um único objetivo: encontrar seu oposto, seu arquiinimigo. Segundo sua lógica, se existe um homem extremamente frágil como ele, deveria haver também um homem extremamente resistente.

Dunne abandona o seu agora inimigo e, diante do processo de “duplicação” completado, ouve de Price que todos os inimigos começam como grandes amigos. Não há como saber se esse herói e esse vilão continuarão se enfrentando como sempre acontece nas histórias em quadrinhos. Nem se Dunne continuará sua carreira de super-herói ou se ele realmente tem os poderes que a narrativa deixa entrever quanto os confunde com coincidências da vida comum. É também uma interessante narrativa dentro dos moldes do fantástico.

SINAIS: O INFERNO, O MILAGRE E A FÉ

Enganam-se aqueles que acham que *Sinais* é um filme de ficção científica e que as criaturas em cena são alienígenas vindos do espaço. Trata-se de um filme que se finge de ficção científica: mais uma vez Shyamalan engana o espectador por meio dos preconceitos destes. Os indícios de que algo sobrenatural está acontecendo não apenas numa plantação nos meio dos Estados Unidos, mas no mundo todo, vão se acentuando até culminar na fatídica invasão das criaturas que atacam as pessoas com uma espécie de gás venenoso.

Na verdade, o filme tem tudo para ser uma ficção científica, mas acaba sendo mais uma história ambígua e cheia de índices que colocam os invasores como

monstros do espaço ou como demônios. E entendamos aqui os demônios não como os anjos caídos do cristianismo, mas como criaturas de natureza avessa à do nosso mundo.

Os índices que nos levam a crer que se trata de alienígenas são dados pelos próprios relatos dos seres humanos que, diante de pontos luminosos no céu, acreditam estarem ali as espaçonaves dessas criaturas. O problema é que esses pontos luminosos estão sempre fixos e não se deslocam nem horizontal nem verticalmente, o que coloca em dúvida o fato de serem efetivamente aparelhos de voo.

Outro dado que convence os humanos de que os invasores são alienígenas é uma arma embutida ao punho usada por eles para lançar o gás venenoso com o qual eles matam suas vítimas. Ora, não estamos falando aqui de seres que se usarem magia são demônios e se usarem tecnologia, são alienígenas. A tal arma nada mais é do que um tubo que se projeta a partir do punho da criatura e que nossa cultura traduz como cano de uma arma produzida pela tecnologia. Nada impede de pensar que esse tubo faça parte da fisiologia dessa criatura, pois, até onde é possível verificar, eles andam sempre nus ou usam uma roupa que se confunde com sua própria pele, o que significa haver pouco espaço para ocultar objetos junto ao corpo. Pode ser um equipamento implantado? Se considerarmos a cena em que o monstro ferido pelo protagonista tenta matar o filho deste, podemos também pensar nessa possibilidade. O fato é que se trata de uma ambiguidade que não é definitivamente resolvida pela narrativa.

A Natureza também é um grande personagem dessa história. Desde o início, os seus elementos principais: o vento que não pára de soprar, os infinitos copos de água que Bo, filha do pregador Hesse, espalha pela casa, alegando que seu conteúdo esteja contaminado, a terra onde estão as plantações marcadas com os sinais e para baixo da qual o grupo de protagonistas vai para se esconder dos invasores. Já o fogo não aparece propriamente como tal, mas é simbolicamente representado numa figura em que um disco voador dispara contra uma construção no chão. E assim como o fogo aparece como instrumento da agressão vertical, a madeira, também representante da verticalidade (pois a árvore simbolicamente liga a terra ao céu) serve como instrumento de proteção por ser invulnerável aos golpes dos monstros.

E é exatamente por causa dessa incompatibilidade com a nossa natureza que eu questiono se eles seriam realmente seres do espaço e não criaturas de um universo avesso ao nosso, o que faria deles demônios e não alienígenas.

Mas o grande conflito dessa narrativa não é entre o humano que vive na Terra e o inumano que vem de fora para invadi-la, mas sim entre o humano e o inumano dentro do próprio homem.

O padre Hess tinha abandonado sua fé quando da morte trágica de sua esposa num acidente de carro – por que Deus permitiria que aquela mulher que nunca tinha feito nada de errado na vida morresse e deixasse escapar ileso o causador do acidente, interpretado no filme pelo próprio autor/diretor da história?

Com um filho asmático, uma filha autista e um cunhado ex-jogador de beisebol fracassado, esse homem defronta-se com o mistério dos sinais marcados em sua propriedade. Quem os estaria fazendo e por quê? Com o tempo, descobre-se que esses sinais estão espalhados por todo o mundo e antecedem à invasão maciça dos monstros.



Esses sinais, formados por vários círculos concêntricos alinhados não são ligados, mas atravessados por linhas que partem de outros círculos de natureza diferenciada até chegar ao seu centro. O que temos então é uma espécie de mapa ou plano para a saída de um mundo para a chegada a outro.

No entanto, é intrigante notar que, ainda que fosse um mapa, como os outros seres poderiam enxergá-lo para vir até este mundo? E se fosse apenas um plano, para que fazê-lo em grandes propriedades em vários lugares do mundo?

Nos filmes de Shyamalan, a palavra tem um poder muito grande. Quase sempre uma declaração que passa despercebida acaba sendo a chave para a resolução de um enigma da narrativa. Em *Sexto sentido*, Cole diz que os mortos só veem o que querem, que não sabem que estão mortos e só muito tarde percebemos

que ele estava revelando a condição de Crowe. Em *Corpo fechado*, Price admite que heróis e vilões começam sua relação sempre como grandes amigos. E finalmente, em *Sinais*, a esposa moribunda de Hess diz para Merrill “bater forte” – e é justamente o que ele precisa fazer para derrotar o monstro que faz de seu sobrinho refém. Da posse de um taco de beisebol, ele “bate forte” e derruba a criatura contra um móvel onde estava mais um dos tantos copos de água espalhados pela casa por Bo. A água, elemento purificador, se mostra fatal aos invasores e estes não têm alternativa senão abandonar a Terra.

Mas e os sinais? Qual o seu poder? Assim como os elementos de uma narrativa são um código que revela o sentido do texto na medida em que são decifrados, esses sinais abrem nosso mundo para o dos invasores. Muitas sociedades primitivas e religiões modernas, ao traçar seus símbolos no ar, nos objetos ou no corpo dos fiéis, permitem ou proíbem uma ação sobre eles. É exatamente o que ocorre quando todos os sinais ao redor do mundo se completam – nossa realidade se abre e surgem os pontos luminosos, ou seja, portais, fissuras entre os mundos, representados pelas linhas que perfuram os diferentes círculos que representam os mundos existentes entre o nosso e o deles.

Após a debandada dos monstros, o padre Hess percebe que tudo o que aconteceu de errado com sua família desde a morte de sua esposa conspirou para que sua família não apenas sobrevivesse à invasão como também passasse a ser mais unida. Bo, aparentemente portadora de um distúrbio mental espalha copos de água pela casa que acabam se tornando uma arma contra o invasor. A asma de Morgan o impede de respirar o gás venenoso expelido pelo monstro a milímetros do seu rosto. A falta de técnica de Merrill permite a ele manusear habilmente uma arma realmente efetiva contra a criatura. E por fim, o pessimismo do próprio Hess, que procurou enfrentar por conta própria a crise familiar que se instaurou com a invasão ao invés de pedir a Deus que o protegesse.

Teria tudo sido um plano de Deus para que Hess vislumbrasse uma nova realidade? Ou tudo não passou de coincidência? O fato é que Hess, num ponto da narrativa, quando decide que vai parar de lamentar a morte da esposa e enfrentar a invasão, diz que tinha chegado a hora de “virar pai”. Em português o efeito de ambiguidade se perde, mas, em inglês, ele se mantém: a palavra *father* significa tanto “pai” quanto “padre”. E assim como nos outros filmes de Shyamalan, a palavra se fez fato. Hess, diante do espelho, de costas para o espectador, prepara-se para algum

evento e quando se vira, a revelação acontece: vestindo a clégima (gola sacerdotal), o padre sai de cena assumindo sua posição diante do fantástico da vida.

CONCLUSÃO

Após analisarmos as três “narrativas” de Night Shyamalan dentro da perspectiva de teorias da literatura fantástica, podemos perceber que elas se encaixam perfeitamente dentro do que se pode classificar como narrativa fantástica. Em todas elas temos a ambiguidade das situações que podem tanto ser entendidas como um conflito entre o natural e o sobrenatural, o real e o irreal, a razão e a desrazão (como quer Bessièrè), como também podemos ver aí claramente a instauração do mistério que pode ser solucionado ou não ao fim da narrativa (segundo Finné). O fato é que temas muito recorrentes do fantástico também podem ser encontrados nesses filmes como a morte, o duplo e o além; e eles se realizam com a perfeição de grandes obras literárias.

O grande mérito do fantástico é estabelecer a dúvida, a incerteza, a incapacidade de decidir sobre a verdadeira natureza dos eventos vivenciados pelos personagens: há mesmo algo além do alcance dos nossos sentidos e que realmente podemos vislumbrar dentro de certas condições ou estaríamos entorpecidos por alguma droga, doença ou estado de espírito? O fato é que o realismo inspirado pelo excesso de racionalismo é um fator decisivo para o sucesso dessas narrativas.

Os protagonistas, homens que não têm motivos para acreditar no além, vão pouco a pouco experimentando situações que seu intelecto e ceticismo não conseguem resolver. E ainda que o mundo ao seu redor retome as rédeas após o final da narrativa, suas vidas jamais serão as mesmas depois de vislumbrarem o que há do outro lado.

Mas o que diabos é o “outro lado”?

Já disse Nietzsche que o homem diferencia-se dos animais porque sabe que um dia vai morrer e justamente por isso várias culturas ao redor do mundo criaram e desenvolveram seus rituais de morte: seja porque querem ser bem recebidos do outro lado, seja porque querem ficar mais tempo neste aqui.

O outro lado era o mundo dos mortos e com o tempo passou a ser o lado dos deuses e de outras criaturas imaginadas pelo homem para explicar os fenômenos que ele não podia (e ainda não pode) explicar. Já foi o fundo do mar, as profundezas da terra e as alturas do céu.

Como o homem evoluiu e chegou a todos esses lugares, ele não teria mais por que acreditar em seres como demônios, fadas, espíritos e fantasmas. A última fronteira da humanidade agora é a escuridão do espaço sideral, de onde talvez venham criaturas que possam finalmente rivalizar conosco e desafiar nossa racionalidade.

No entanto, o outro lado também pode ser uma dimensão paralela a esta e com a qual não podemos interagir porque não nos encontramos no mesmo estado de matéria. Porém, entre esse e o outro lado podem ser abertas fissuras por onde os outros entrem no nosso mundo e nós, no deles.

A ciência ainda não conseguiu provar a existência desse outro lado, mas o fantástico surgiu como forma de explorá-lo. Não que um livro ou um filme possam provocar numa pessoa a capacidade de enxergar através das dimensões, mas pode levar a vivenciar o outro lado da literatura, um lugar onde acontece o que é impossível mesmo dentro de uma narrativa de ficção. É um convite a uma experiência imaginária que procura não o porquê das coisas, mas sim o “por que não?”.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. *La littérature fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- FAIVRE, A. *La littérature fantastique*. Paris: Albin Michel, 1991.
- FINNÉ, J. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelas: Université de Buxelles, 1980.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VAX, L. *Arte e literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1972.
- _____. *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.