

• TENDÊNCIAS DA LITERATURA •

1

{ OLHARES SOBRE O FANTÁSTICO }
{ NA LITERATURA }

Coordenação: Henriqueta Maria Gonçalves

Publicações
Pena perfeita

DIAFANEIDADES E FRONTEIRAS:
O FANTÁSTICO EM ANTÓNIO VIEIRA,
M. GABRIELA LLANSOL E MÁRIO DE CARVALHO

Maria João Simões¹
mjsimoes@ci.uc.pt

“Fronteira” é o título de um conto de Miguel Torga cujo sentido mais profundo se encontra para além da presumível pretensão moralizante veiculada pela interrogação dos limites éticos por parte das personagens, pois apresenta, isso sim, um questionamento do conceito de fronteira. O referente é, à primeira vista, uma fronteira concreta — tanto que o próprio *crontótopo* do conto é uma terra que se chama Fronteira; porém, ao postular a prevalência das leis da vida sobre a legalidade das leis fronteiriças, os sentidos do conto alargam-se, transfigurando-o numa longa metáfora e (mais além) numa longa alegoria da própria ideia de fronteira. E ainda mais curioso é ver que, para além doutros signos subsumíveis à mesma isotopia — como “ribeiro” e “margens” —, há também a imagem do “salto” (que tanto marcou e marca a nossa identidade como nação), representada personificadamente numa personagem que tem esta alcunha. A imagem do “salto” pressupõe a ideia de “ponte” — ideia crucial para o entendimento do Outro e para a construção de uma outra “fronteira”² que não a fixa e legal fronteira física. Só estas ideias de “salto” e de “ponte” podem explicar a nova compreensão de Robalo face à contrabandista Isabel, geradora de vida e, por isso mesmo, de mudança.

Estas metáforas, indiciadoras da diluição ou da revisão das “fronteiras”, tornam-se muito prementes quando se pensa no jogo que se entretence entre a representação do real e do fantástico nos textos literários.

Neste sentido, é importante observar o contributo inovador carreado pela obra de Lucie Armitt, intitulada *Theorizing the Fantastic*. A nota inovado-

¹ Professora da Universidade de Coimbra.

² Como esclarece António Sousa Ribeiro (2001: 468), a construção cultural do Outro na contemporaneidade é analisada por John Frow como algo especular e dinâmico.

ra presente na sua abordagem do fantástico advém da acentuação do carácter subversivo, da sua capacidade de transgressão das fronteiras, da sua índole irredutível a formas fixas — o que leva esta investigadora à recusa da consideração do fantástico entendido como género (enquanto categoria funcional com características fixas). Segundo esta autora, devemos “olhar para o fantástico como uma forma de escrever que abre espaços subversivos dentro da fantasia em vez de a levar para um gueto que a encaixotasse dentro de géneros”. Neste processo, o fantástico “mantém propriedades subversivas importantes sem capitular a uma classificação”³ (Armitt 1996: 3). Embora reconheça o género como uma “etiqueta conveniente” relativa a uma “configuração de propriedades literárias”, na sua opinião, o facto de este conceito funcionar como uma categoria⁴ inclusiva (“que contém”) faz com que ele não seja aplicável ao fantástico, pois o sentido do fantástico revolve-se no mundo do que está “para além de”: “beyond the galaxy, beyond the known, beyond the accepted, beyond belief” (*idem* p. 4). Este quebrar dos limites e das convenções caracterizador do fantástico coloca “uma perigosa ameaça às noções de conformidade e fixidez”. Na verdade, os textos fantásticos, indefinidamente abertos e não-contidos dentro de fronteiras, tornam-se “uma apelativa forma para a exploração da marginalidade sócio-política e da excentricidade”. Será mesmo este sentido da transgressão o maior interesse que a autora parece resgatar da conhecida teorização de Todorov, mostrando como as suas explicações do fantástico se aproximam do modo como a transgressão é definida por Michel Foucault: “Transgressão é uma acção que envolve o limite, essa estreita zona de uma linha onde mostra o reverbero da sua passagem” (*apud* Armitt 1996: 33). O fantástico moderno, onde pontuam Kafka e Borges, distende ainda mais esta zona limítrofe do impensável, do irreal e do imponderável enquanto transgressão do mundo assumido como real.

O facto de o fantástico dificilmente se poder arrumar dentro da estreiteza das convenções de um género ressalta ainda mais se se pensar como, ao lidar com a representação, o fantástico ultrapassa as fronteiras do literário,

³ Ao invés das “definições de género que tendem a encerrar os textos [dentro de fronteiras], o fantástico abre os textos a uma ambivalência que conspira contra as fórmulas” (Armitt, 1996: 2).

⁴ Sendo reconhecida a paixão de Kant pela sistematização, nomeadamente no diz respeito à noção de categoria, já é menos referida a complexidade das suas destriças relativamente ao entendimento categorial, bem visível nas seguintes afirmações: “To think an object and to cognize an object are by no means the same thing. In cognition there are two elements: firstly, the conception, whereby an object is cogitated (the category); and, secondly, the intuition, whereby the object is given. (...) Consequently the categories do not, even by means of pure intuition, afford us any cognition of things; they can only do so in so far as they can be applied to empirical intuition. That is to say, the categories serve only to render empirical cognition possible. But this is what we call experience. Consequently, in cognition, their application to objects of experience is the only legitimate use of the categories.

The foregoing proposition is of the utmost importance, for it determines the limit of the exercise of the pure conceptions of the understanding in regard to objects, just as transcendental aesthetic determined the limits of the exercise of the pure form of our sensuous intuition.” (Kant, 1781, §§ 18, §§ 19).

o que leva a que ele deva ser entendido na esfera mais alargada da Estética, uma vez que surge em diversas manifestações artísticas — basta recordar a sua importância na pintura e no cinema, actualmente. Só no âmbito mais lato da fenomenologia estética se poderá abarcar a polivalência semântica e processual do fantástico. Na verdade, este alargamento do literário ao estético não se aplica exclusivamente à conceptualização do fantástico, antes se revela crucial para os Estudos Literários em geral⁵: uma posição que, conforme se salientou, foi defendida por G. Genette a partir de 1992⁶, no texto introdutório do volume *Esthétique et Poétique*, onde salienta o interesse das reflexões estéticas para os diferentes domínios artísticos e, reciprocamente, como as manifestações actuais destes determinam aquelas.

Neste sentido, é útil observar o modo como os estetas R. Blanché e É. Souriau abordam o que designam por “categorias estéticas”, onde incluem o fantástico, o grotesco, o burlesco, o pitoresco, o cómico, etc.. O primeiro não só salienta o carácter permeável destas categorias como a impossibilidade de as esgotar numa lista definitiva⁷; o segundo acentua (o que se diria hoje ser) a multidimensionalidade deste conceito entendido como um composto de características: um ethos peculiar, um sistema de forças orgânicas interrelacionais, e um valor estético especial⁸.

De acordo com esta perspectiva, o fantástico tem mais um sentido qualitativo⁹, é mais um predicado estético¹⁰ presente no objecto artístico, uma propriedade artística¹¹, alcançando uma dimensão modal¹² mais abstracta que

⁵ Um alargamento fundamental também para a Literatura Comparada, como acentua Lowry Nelson, Jr.: “The purpose of literary study is (...) to understand and appreciate, to perceive, enjoy, and evaluate works of literature in their artistic integrity and aesthetic interrelatedness”(1988: 39). Se G. Genette fala em *esfera* da estética, Nelson, Jr. fala em *reino*: “In saying that literature is an art and not merely a semiotic product, one sets it in the realm of aesthetics and not epistemology or logic or metaphysics.”

⁶ A ampliação da Poética à Estética é considerada como um passo lógico por este estudioso, no texto de apresentação de *Poétique et Esthétique*. Porém, como há muito se salientou, em Genette a grande “revolução copernicana” verifica-se com a publicação da sua obra *L'Oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance*, de 1994 (cf. Simões, 1995: 40).

⁷ Robert Blanché (1979: 40) desenvolve a figuração em rosácea proposta por É. Souriau colocando as categorias estéticas por oposição nos extremos dos raios que atravessam o círculo: ao belo opõe o grotesco, ao cómico o sublime, ao irónico o enfático, ao grandioso o satírico, ao fantástico o patético, etc.

⁸ Segundo a explicação apresentada no *Vocabulaire d'Esthétique*, este ethos implica “une atmosphère affective spécialisée”, o sistema implica “l'agencement des éléments dans une relation et interaction organique” e o valor indica “une variété particulière d'idéal esthétique” (Souriau, 1990).

⁹ “Qualidade” é uma das categorias que Aristóteles distingue, as quais eram ensinadas, na língua latina, como *praedicamentum* (-a), evidenciando assim a sua raiz grega ligada ao sentido de “praedicare” (Gomes, 1982: 117). No que diz respeito à qualidade Aristóteles afirma no § 59 de *Categorias*: “Eu chamo qualidade a aquilo por onde se designa quais sejam certos e determinados objectos”. Adiante, no § 63 explica que as qualidades são a figura e as modificações de cada figura” (Aristóteles, 1982: 45).

¹⁰ Esta designação é utilizada por G. Genette (1999: 113), que indica como sua fonte Kant. Este filósofo, ao abordar “O problema da dedução” (§ 36), afirma: “To form a cognitive judgement we may immediately connect with the perception of an object the concept of an object in general, the empirical predicates of which are contained in that perception. In this way, a judgement of experience is produced. Now this judgement rests on the foundation of a priori concepts of the synthetical unity of the manifold of intuition, enabling it to be thought as the determination of an object.” (Kant, 1790).

¹¹ Sobre a distinção entre propriedades estandardizadas e variáveis da obra de arte, cf. Walton, 1992: 88 e Genette, 1996: 214.

¹² Carlos Reis opta pela expressão “modos derivados”, de proveniência bakhtiniana (1997: 241).

se cruza transversalmente com outras categorias como a de género¹³ — o que implica pensar a multidimensionalidade da obra de arte dentro de um paradigma relacional (Morin 1991: 291).

Neste sentido, o fantástico surge na obra artística como um componente “fluido, constantemente transbordando as formas que adopta, sempre expectante”, (Armitt 1996: 3); mas a consciência desta caracterização permite uma abordagem mais incisiva da sua labilidade e coabitabilidade com outras categorias estéticas¹⁴.

Ressalta, por tudo o que se referiu, o interesse de observar os procedimentos através dos quais o fantástico põe em causa a delimitação de fronteiras genológicas, axiológicas e outras — sem perder de vista que a sua fluidez torna impossível estabelecer uma lista exaustiva e imutável dos elementos que o engendram.¹⁵

Portanto, sem a pretensão de exaurir o mundo dos elementos fantásticos, revela-se mais produtivo tentar perceber e abstrair algumas estratégias utilizadas pelos autores que pretendemos abordar — muitas das quais já há muito conhecidas como propulsoras da ficção fantástica. Entre essas estratégias contam-se: A) a **fusão paradoxal da disparidade**, B) a **acronia**¹⁶, C) a **redução ao absurdo do real quotidiano**, D) a **causalidade irreal ou mágica** e E) a **referência do irreferente** (designação possível na medida em que a referência carece de referente real — trata-se da estratégia de figuração de objectos, animais ou entidades divinas, frequentemente pertencentes aos domínios do misticismo, da magia e/ou do imaginário).

A compreensão destas estratégias ajudar-nos-á a seguir o processo de acreditação do fantástico propulsionando um pretender acreditar (pretending belief) da parte do leitor que aceita este jogo de faz de conta (*make-believe*), notavelmente teorizado por Kendall Walton¹⁷. Para além disso, a análise das estratégias utilizadas permitir-nos-á descortinar algumas diferenças entre os autores abordados.

¹³ Note-se que G. Genette afirma que os predicados estéticos são “eficazes operadores de objectivação (1997: 114), de certa forma por uma “saturação da atenção” estética (*idem*, p. 63). Isto permite compreender melhor como determinadas propriedades estéticas podem sofrer um processo de *crystalização* que as torne salientes em certos momentos históricos, ou seja, dentro do dinamismo que caracteriza a pertença categorial genológica — é o que parece acontecer com o *gótico*, no âmbito do fantástico.

¹⁴ A designação de “categorias” é mais utilizada no domínio da estética, como acontece com Étienne Souriau e Robert Blanché. Por sua vez, G. Genette prefere a designação de “predicados” estéticos (de origem kantiana, no dizer deste autor), conforme já foi evidenciado em estudo anterior (cf. Simões, 2002: 760-762).

¹⁵ Não deixará de ser útil, e muitas vezes até pedagógico, tentar elencar os ingredientes do fantástico, como realiza Ana M. Ramos (2000: 8); mas convirá alertar para o facto de os textos os ultrapassarem facilmente — como também anota esta autora.

¹⁶ Cf. Collins, R. A. and Pearce, H. (1985: 74).

¹⁷ Já anteriormente se apontou a importância da teoria explicativa da ficção proposta por Kendall Walton em *Mimesis as Make-Believe*, de 1990. Cf. Simões, 2000: 83.

A) A FUSÃO PARADOXAL DA DISPARIDADE

A fusão paradoxal da disparidade ou amálgama de elementos diferentes é um desses processos actuando pela junção de universos de referência diferentes, pela confusão de planos ou níveis, pela mistura da realidade e do sonho, pelo abraço entre registos diferentes — que leva a poder falar de uma arte combinatória. Isto mesmo se revela claramente nas palavras iniciais do “Post-scriptum” que António Vieira elabora como momento de reflexão metaliterária e autocrítica, onde se afirma:

Estes contos nascem de uma fusão de universos em aparência incompatíveis e que uma mudança de plano da realidade permite urdir em comum. Procuram participar do dom dos sonhos de reunir diferentes redes em um enredo único. Conglobam mónadas de mitos, lendas e memórias, que, como os elementos do universo, se podem combinar de cem mil maneiras produzindo tessituras sempre novas; são puras emanações do desejo, caprichos entregues, propriedade ordenadora da palavra, itinerários contados como histórias. (1999: 117)

Esta estratégia claramente se serve de figuras como a **analogia** e o **paradoxo** e opera sob o signo da **simultaneidade** e da **coalescência**. Eis por que se pode incluir neste campo a figura do **duplo**, mas também o **sonho**¹⁸. Esta estratégia joga recorrentemente com o entendimento comum do espaço e do tempo, pela imbricação de espaços e tempos diferentes. Um exemplo conhecido é o da mistura de tempos observada pelo narrador da “Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho” de Mário de Carvalho, onde insolitamente se cruzam dois espaços-tempos: o da Lisboa do século XX e o da Lixbuna do séc. XII, de dominação árabe. É conhecida a confusão gerada pelo recontro entre “a tropa do almóada Ibn-el-Muftar” e os “pelotões da Polícia de Intervenção” que surgem na sequência do assustado relato “do agente de segunda classe da PSP Manuel Reis” (1997: 27-32). A origem desta fusão é candidamente fornecida pelo narrador que explica dever-se ela ao adormecimento da deusa Clio, a fiandeira da linearidade da História.

Em Maria Gabriela Llansol a fusão entre o tempo da escrita, o tempo histórico (mais sugestivamente evocado que representado) e os tempos da

¹⁸ O propósito analítico norteador desta pesquisa leva à inclusão do sonho nesta estratégia genérica, mas isso não implica que não haja consciência da permeabilidade das fronteiras entre as diferentes estratégias, como já se afirmou anteriormente e como está implícito no título desta abordagem crítica. De facto, o sonho pressupõe uma certa acronia na medida em que não se rege pela inexorabilidade e a linearidade do tempo “acordado”. Por outro lado, o onírico carece muitas vezes de referente concreto ou historicamente determinável.

memória entretece-se na heterogeneidade das falas e no que se designará por *desfocalização* das perspectivas pela coalescência entre elas. Silvina Rodrigues Lopes (1988: 39) fala, a este propósito, do “desfazer de um ponto de vista fixo” para “chegar ao ponto de vista inclassificável”¹⁹, que “constitui um trânsito sem sujeito que o suporte”²⁰ (Lopes 1988: 39). Como esclarece esta investigadora “a anulação de fronteiras ou passagem, em que consiste a errância, desmultiplica-se numa errância das linguagens” (*idem*: 38).

Tendo em conta estes aspectos (e vários outros) entende-se como, em Maria Gabriela Llansol a própria categoria da personagem é posta em causa²¹, uma vez que se apagam as fronteiras que a podiam delimitar²², gerando esse tal mundo inquietante onde “se apagam os limites entre imaginação e realidade”, como dizia Freud²³. E, para além destas diluições de fronteiras geradores de diáfanas margens que atingem todas as categorias da narrativa, até a própria pertença ao género é questionada pela impositiva errância, pois a narrativa de *Contos do Mal Errante* está longe de corresponder às fronteiras convencionais do género conto. “Por isso mesmo a sua auto-designação corresponde a um processo de participação-desconstrução do género” — afirma Silvina Rodrigues Lopes.

B) A ACRONIA

Próxima da simultaneidade, dada a postulação da inseparabilidade do espaço-tempo, a estratégia da acronia distingue-se daquela porquanto incide preferencialmente sobre o tempo. Muitas vezes a acronia é originada por um avolumar e um adensar da sincronia de forma a pressupor uma anulação do tempo. Esta situação pode ser explorada, por exemplo, nos sonhos, como acontece num dos fragmentos de sonhos figurados em *Contos do Mal Errante* onde o “eu” que sonha se imagina ser duas crianças — duplicidade significativa — através do “Olho do Sonho”. Mas o sentido vertiginoso²⁴, claramente

¹⁹ Este processo põe em causa a categoria da focalização tal como foi teorizada por Genette (Silvina, 1988: 39), fazendo emergir a necessidade de distinção traçada por Daniel F. Chamberlain entre os momentos de *prefiguração*, *configuração* e *refiguração* da perspectiva narrativa — o que põe em evidência a complexidade da perspectiva narrativa, como já se salientou noutro lugar (Simões, 2000: 233-235). Para Maria Gabriela Llansol, a memória e/ou o seu apagamento progressivo são os grandes responsáveis pelas metamorfoses da contemporaneidade, sendo a escrita também uma (senão a derradeira) metamorfose.

²⁰ Neste sentido o fantástico contemporâneo faz jus à afirmação de Borges (através da sua célebre personagem Funes) “a memória é como uma lixeira” (1998, I : 507).

²¹ Cf. Lopes, 1988: 42.

²² Tome-se como exemplo a indefinição/sobreposição de dois nomes para a mesma personagem Isabel de *Contos do Mal Errante*.

²³ Cf. Freud, 1919.

²⁴ Significativamente, o adjectivo vertiginosa(s) qualifica “velocidade” e “duas metades”. (Llansol, 119).

expresso no texto conduz, no remate desta passagem, à seguinte expressão “o nosso tempo se reduz a quase nada”. Esta espécie de esvaziamento do tempo, trabalhada pelos surrealistas, constitui uma estratégia do “neofantástico”²⁵, se por esta expressão entendermos uma procura de inovação no fantástico, realizada por escritores contemporâneos.

C) A REDUÇÃO AO ABSURDO DO REAL QUOTIDIANO

Exímio neste jogo de redução ao absurdo dum real trivial e quotidiano é, sem dúvida, Mário de Carvalho, como se torna evidente nos *Casos do Beco das Sardinheiras*. Fenómenos, pormenores ou objectos simples como uma torneira, uma corda, uma máquina de costura, de repente exibem um “desarranjo” “escanifobético” (p. 46) que logo os habitantes do Beco se apressam a trivializar, tirando partido das suas características inusitadas para o viver do seu dia-a-dia. É o que acontece com a máquina de costura (“de segunda mão”) estranhamente geradora de frio, que Marina, a mulher de Zeca, se apressa a utilizar como frigorífico e congelador (que não tem), porquanto — argumenta ela — é falta de inteligência comprometer “a utilidade com a estranheza”, e isso “é ainda mais parvo que confundir género humano com Manuel Germano”. (CBS: 50). Esta trivialização do estranho serve também a subversão do mundo oficial que assim fica ridicularizado, como acontece no conto “Chuva ao domicílio”, quando o fiscal da companhia das águas quer arranjar o chafariz clandestino de forma a fazer pagar “as tarifas competentes”. Com paciência, os moradores bem lhe explicam que o dito chafariz não passa de uma nuvem que eles caçaram e aprisionaram. No final da obra, é a própria trivialidade das histórias a razão que o narrador ironicamente invoca em sua defesa para recusar contar mais casos, quando para tal é instado pelos moradores que pirandellinamente lhe invadem a casa.

De uma forma diferente também na escrita de Maria Gabriel Llansol se processa uma trivialização da estranheza das memórias e sua intromissão no presente das figuras, assistindo-se, segundo João Barrento (2004: 14), nas suas obras mais recentes, a um acentuar da “ordem figural do quotidiano” em detrimento das evocações de figuras históricas.

²⁵ Esta designação é utilizada por Jaime Alazraki em “Qué es lo neofantástico?” (Alazraki, 2001: 265).

D) A CAUSALIDADE IRREAL OU MÁGICA

Relacionados com esta estratégia estão muitos daqueles processos mais facilmente identificáveis com o fantástico: as **transformações**, as **metamorfoses**, os **fenómenos estranhos e mágicos** que operam sob o signo de uma causalidade que choca e põe em causa a causalidade plausível e/ou crível. Admiravelmente, J. L. Borges chama a atenção para a ligação entre a magia e a causalidade racional: “a magia é a coroação ou pesadelo do causal, e não a sua contradição. (...) Esta perigosa harmonia, esta frenética e precisa causalidade (...) comanda no romance²⁶” (1998: 239).

Borges recorda como Frazer²⁷, ao abordar as crenças mágicas antigas, as submete a “uma conveniente lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes”, a qual se origina por dois modos diferentes: “quer por a sua figura ser igual — magia imitativa, homeopática —, quer pelo facto de uma proximidade anterior — magia contagiosa”. (1998: 238)

É claramente este tipo de “magia contagiosa” discriminado por Borges aquele que António Vieira explora no conto precisamente intitulado “Objecto”, onde o leitor pode sentir o poder mágico de uma máscara africana que Elena, “uma antropóloga russa emigrada”, trouxera para a sua biblioteca. Este espaço fica contagiado pela energia maléfica emanada por este objecto mágico:

— Acontecem coisas inusitadas nesta biblioteca — disse Elena, como quem não duvida do que afirma. — “Decerto nem supões que algumas destas estátuas, máscaras, figuras de génios, reis, chefes e antepassados se mantêm activas, trocam entre elas, vivas forças... Algumas odeiam-se e evitam-se, outras há que se desejam com paixão violenta — e pela noite fora viram-se umas para as outras, aproximam-se ou afastam-se, movem-se lentamente dos sítios onde as tenho, derrubam mesmo às vezes as que estão pela frente. Alta noite ouvem-se ruídos, crepitações, rangidos, que vêm desta sala: de manhã encontro a ordem das peças alterada. E contudo ninguém aqui entra para além de mim própria. (Vieira 1999: 121).

É inserido (ou desinserido) neste contexto que ganha relevo o ‘objecto’ — a máscara e a sua magia:

²⁶ J. L. Borges (1998: 238) opta claramente pela causalidade mágica, não sendo pois de admirar que afirme: “Distingui dois processos causais: o natural, que é o resultado incessante de incontroláveis e infinitas operações; o mágico, em que profetizam os pormenores, lúcido e limitado. No romance, penso que a honestidade possível está com o segundo. Fique o primeiro para a simulação psicológica.”

²⁷ Trata-se de James Frazer British: “anthropologist, historian of religion and classical scholar, whose best-known study, published in 1890, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, traced the evolution of human behavior, ancient and primitive myth, magic, religion, ritual, and taboo”. (Cf. <http://www.kirjasto.sci.fi/jfrazer.htm>).

Tinha à minha frente, explícito, o objecto. Era uma máscara de madeira escura e baça, que se dissimulava naquela reentrância entre lombadas salientes de livros, como numa clareira sombreada da floresta a que só iniciados acediam. Peguei-lhe e observei-a no cone de luz de um abat-jour: era escavada como um elmo, erguida como um cone; o contorno, ornamentado e saliente, destacava a vertente da face, sisuda em traços rígidos, tendo arestas elípticas por maçãs do rosto. A fronte alta e lisa empurrava para baixo e reduzia a face, o nariz ríspido, a boca com os lábios cerrados como se estivesse no limiar de proferir um impropério, talvez mesmo uma maldição ritual. Mas o que valia o meu parecer intuldo, onde nada sabia?

No fundo de órbitas largas e escavadas como as de um crânio rasgavam-se duas pequenas fendas palpebrais sobre um fundo escuro que quase as elidia. Olhei de frente a máscara: destacava-se dela uma violência inexprimível. Segurei-a na mão esquerda, senti como pesava: percorri-lhe a superfície com os dedos da mão direita, tacteando-a. E eis que o toque me deu dela pormenores ainda ocultos: senti-lhe a aspereza, as linhas-lâminas que a delimitavam; e quando a polpa do indicador passou sobre o rebordo da mandíbula encontrou fundos sulcos cujo padrão — ó enigma — era o que estava impresso no corpo de Elena: três traços paralelos e, frente a eles, um risco vertical! (...)

(...) Experimentei então o uso mesmo da máscara (...) olhei pelas frestas das pálpebras (...) para Elena, a meu lado : vi o seu semblante carregar-se de pavor, e ouvi o grito abafado que soltou. (...)

— Não, não queria voltar a ser olhada por esse monstro...

Este terror que se apossa de Helena é explicado pela própria personagem, e a razão apontada claramente refere esse poder contagiante da magia:

— Uma máscara africana como esta chama a si o génio maléfico a que pertence. Quem a usar, mesmo por um instante, pode ou ficar em perigo, ou proteger-se do poder do demónio que invocou: então, serve-lhe de suporte e põe em risco quem estiver próximo. (Vieira 1999:127)

E) A REFERÊNCIA DO *IRREFERENTE*

Variadíssimos elementos conformam esta estratégia que põe em questão toda a problemática da referência, como notavelmente explora Umberto Eco na sua obra *Kant e o Ornitorrinco*, nomeadamente quando aborda a questão

dos “Objectos impossíveis”, dos *impossibilia* (Eco, 1999: 310). Lembra-nos este autor que “todos os objectos impossíveis são inconcebíveis, mas nem todos os objectos inconcebíveis são impossíveis”. Documenta esta diferença o facto de “um universo ilimitado superar as nossas capacidades de imaginação, mas em princípio não ser impossível” (*idem*: 311). Mas isto não nos impede de poder denominar objectos inconcebíveis, pois como explica este autor “não só podemos denominar estes objectos como também, por ilusão cognitiva, podemos ter a impressão de que os concebemos. Tal como existem ambiguidades perceptivas existem igualmente ambiguidades cognitivas e ambiguidades referenciais” (*idem*).

Na verdade, de tanto ouvirmos falar do unicórnio e de tanto termos visto várias representações visuais ou descrições mais ou menos exaustivas suas já concebemos este animal como algo conhecido, ainda que não deixe de ter conotações estranhas ligadas à monstruosidade. Assim sendo, será sentido como mais estranho o grande animal marinho igualmente fabuloso. É precisamente um esqueleto do raríssimo monstro que o cavaleiro Helgi encontra no seu caminho de procura, no conto de António Vieira que tem precisamente este título “A procura”. Eis como se relata esse achado do protagonista:

De vê-lo, entendeu a semelhança entre um esqueleto, mesmo monstruoso, e uma nave — fosse nave de navegar ou de uma catedral, suspensa de arcobotantes sucessivos, habitada, é certo, pela ideia de Deus, mas onde as gárgulas assinalavam a imanência do Mal. Eis que um monstro do mar repetia o rigor de um templo, e um tempo continha o mistério e o sopro de vida de um ser vivente. Reparou então o cavaleiro num extraordinário pormenor: do crânio em bigorna saía, intacto, um corno longo como uma lança, torneado em fantástica espiral — mas que ele já vira algures. Era um licorne, animal temido e venerado por todos, por todos procurado, de todos desconhecido. Quem jamais o encontrara? Ora, tinha ali testemunho da sua existência verdadeira, no mundo exterior ao da fantasia dos homens. E se poucos haviam vislumbrado o unicórnio das florestas, quem teria visto alguma vez o licorne dos mares? — porque era um ser mágico dos bosques, não do oceano — assim o afirmavam os códices e a própria tradição da Cavalaria (Vieira 1999: 105).

Não é por acaso que este cavaleiro andante encontra este esqueleto de mau presságio aqui comparado a uma catedral. Convidado a prosseguir viagem orientado por uma intrigante e sedutora figura feminina que surge inopinadamente, o protagonista chegará a uma ilha onde se esconde o objecto da

sua demanda: o Graal. Este objecto sagrado e mágico desvenda ao cavaleiro os seus poderes incomensuráveis:

Desceram uma ladeira subterrânea e tomaram por uma galeria que desembocou em grande cripta fosforeante. Iam em silêncio concentrado, cada um erguia alto o seu archote. A luz cristalina da cúpula encantava-os, o fulgor do que se preparava rondava-os, premonitório. Entre fragmentos inúmeros de cristais amontoados no solo da caverna o cavaleiro distinguiu os contornos regulares de um corpo coruscante. Inclinou-se: no meio dos blocos desconjuntos tinha o que pela vida inteira procurara, forma perfeita perfulgindo do caos. Agarrou o Graal com as mãos ambas, olhou o seu fundo, e esperava ver-se nele, como acontecera no entardecer da água: mas, em vez da sua imagem, corriam por aí reflexos dos tempos dos primórdios. (Vieira 1999: 110)

Porém, os mistérios deste objecto sagrado não pertencem ao homem e, por isso, o cavaleiro não poderá sobreviver à visão avassaladora que proporciona este objecto que, como um olho dos tempos e dos espaços²⁸, se abisma na infinitude das imagens:

Mas, antes da morte, tomou ainda o Graal, sondou o espelho de ouro do seu fundo: nele viu reflectir-se, não a sua fisionomia nem um fulgor da sua alma, mas a sucessão das cenas apocalípticas do futuro. (Vieira 1999: 111)

O atrevimento de ver o invisível e de vislumbrar o mundo do além é uma subversão que o herói tem de pagar com a morte — o que evidencia quer o arrojo do homem, quer a sua inevitável curiosidade.

REORGANIZAÇÕES FINAIS

Esquemáticamente (e, portanto, de forma redutora) é possível representar as estratégias aqui abordadas através do seguinte diagrama:

²⁸ Este episódio final não pode deixar de desencadear a recordação desse celeberrimo conto de Borges "O Aleph". As proximidades intertextuais são evidentes, mas não sobrepujam as diferenças e a originalidade do conto de António Vieira.



Contudo, note-se que a visão apocalíptica do cavaleiro andante de António Vieira não separa, pelo contrário, combina várias estratégias do fantástico: a do *irreferente*, a da magia (por ser mágico é que o objecto ‘Gaal’ permite a visão) e a da junção paradoxal do díspar (trata-se duma visão que acumula e sobrepõe imagens, tempos e espaços, combinando passado e futuro numa simultaneidade paradoxal).

Também como uma combinatória de várias estratégias se apresenta ao leitor a visão apocalíptica que sofre/disfruta Copérnico — essa espécie de não-personagem evocativa dos *Contos do Mal Errante*. Porém, agora as conotações histórico-filosóficas são outras, implicam claramente o questionar do conhecimento científico. Entrando numa dimensão visionária, Copérnico perscruta “círculos, elipses e parábolas” de “um conhecimento novo reduzido a uma forma” (onde se confundem “espírito e objecto, fundo e

forma”) que são trazidos por uma “visita” — a “verdade” — que, como uma aparição, se anuncia a Copérnico. Curiosamente, a visão alucinada da verdade suscita o maior terror em Copérnico que corre a refugiar-se no leito de Isabel.

Prefigura-se, neste sentido, um outro salto epistemológico, implicado nesta “pulverização dos tempos”, como refere Silvina Rodrigues Lopes:

O tempo-duração, que a escrita concebe e fomenta, desagrega territórios, diversifica percursos num espaço heterogêneo não reunificável, oportunidade do quiasmo que está na origem da percepção e da realidade. É o triunfo da heterogeneidade, a glorificação da imaginação, da capacidade de apresentar realidades inesperadas e intensas. Não lhe corresponde uma anulação do tempo mas a necessidade de considerar, como em René Thom, uma quarta dimensão do espaço-tempo que compreende um potencial de alteração das formas, gerador de descon continuidades. (1988: 51)

A disrupção engendrada pelo fantástico muitas vezes foi canalizada para um sentido evasivo de fuga relativamente ao real circundante, nomeadamente durante o Romantismo. Não admira, pois, que esta utilização do fantástico e essa fuga tenha sido criticada pelos realistas, no seu desejo de regresso ao real.

Porém, na utilização moderna do fantástico (revelada em muitos autores contemporâneos, para além dos abordados) há toda uma possibilidade de explorar outras potencialidades do fantástico que relevam dessa coalescência²⁹ entre real e irreal — e essa coalescência é exponenciada e favorece muitos sentidos subversivos, permitindo assim ao fantástico apor à convencionalidade da vivência real uma dimensão crítica inusitada. Muito do fantástico contemporâneo, nas “sillages de Kafka”³⁰ explora esta capacidade transgressora — como a análise dos textos destes autores torna evidente. António Vieira demonstra mesmo uma vontade de explicitar a intencionalidade dessa subversão — ou não fosse ele o escritor dessa paródia claramente subversiva que é a obra *O Regresso de Penélope...*³¹

²⁹ Este termo foi utilizada noutro estudo sobre outros textos fantásticos, onde se pôs em relevo a coalescência de real e fantástico, ou seja essa junção de elementos de referência mais realista com referências fantásticas verificáveis em escritores contemporâneos (cf. Simões, 2006).

³⁰ “Sillages de Kafka” foi o título de um colóquio sobre Kafka realizado, em 2004, na Universidade de Paris X.

³¹ Na verdade, este admirável e moderno romance inverte os sentidos da busca e da espera, ao colocar Penélope vogando nos mares entre as Ilhas Filipinas e as Ilhas Indonésias, enquanto Ulisses, “agarrado” à internet, tenta, através da rede, reaver a sua amada. Neste romance não falta mesmo um “Calipso” com uma dulcorosa mas aprisionante ilha de amores artificialmente edénicos.

É de facto uma clara percepção desta capacidade subversiva a que se revela nas seguintes afirmações de António Vieira, no texto reflexivo com que remata os seus contos:

Que o efeito de tudo isto — ou seja, a leitura de um conto concluído — possa bulir com a realidade, e o mundo de essências (da ficção) venha a influir no mundo de fundamentos (da acção), eis motivo para a maior das surpresas: só a analogia, o contraste, a ironia, o paradoxo ou a provocação podem desencadear tão insólito encontro entre os dois mundos — o do prazer e o do poder — fazendo com que o jogo do fictício estremeça a solidez do mundo que parece sério e sólido, onde decorre a rotina dos homens e se exercem os dinamismos da sociedade. Ora essa possibilidade de intersecção entre os dois mundos (que funda a não-razão de todas as censuras) resulta de que o plano da ideia-chave é transformado na lógica da narrativa por meio de uma transposição e mudança dos níveis da realidade (Vieira 1999: 179).

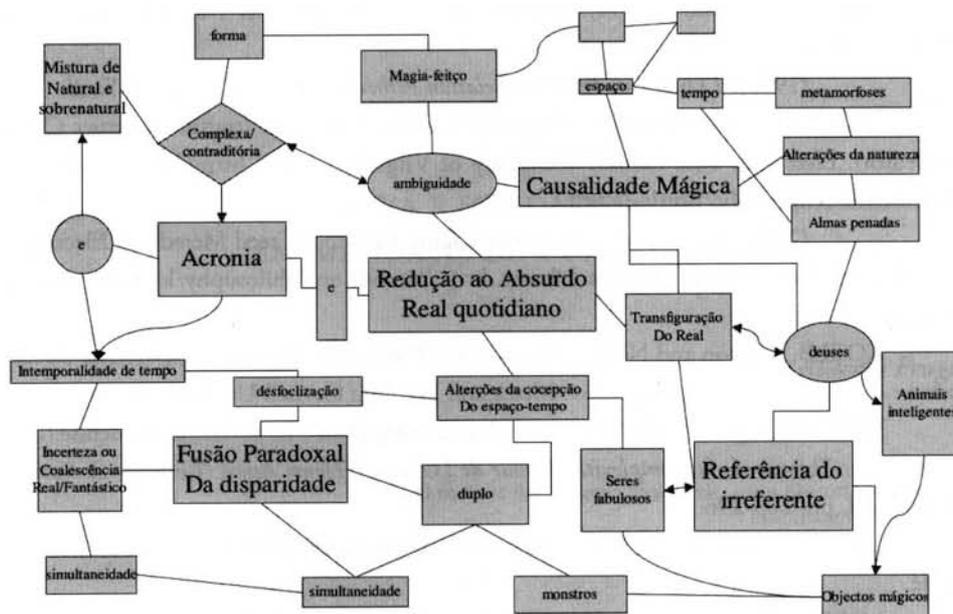
Quer queiramos quer não, a forma como nos vemos no mundo não pode ser alheia à evolução científica que obriga a repensar o homem filosoficamente — mesmo que Sokal nos tenha alertado sobre as aplicações mais ou menos abusivas destes conhecimentos.

A física quântica, a energia nuclear, a “descoberta” de galáxias longínquas, mas também os horrores modernos desencadeiam fantasias diferentes. Segundo afirma J. Ziegler, no artigo “Primitive, Newtonian, and Einsteinian Fantasies, os escritores de fantasias têm três alternativas: “First they can trivialize or make banal the reality around them. This is the solution of most contemporary fantasists. Second they can escape from the horrors of the present by creating their own world (...). Third, they can illuminate the present by exaggerating its flaws and absurdities. (...)”.

Ora nos autores abordados são bem visíveis as marcas destas novas formas de fazer acreditar o fantástico, prevalecendo em cada um deles uma das estratégias inferidas.

Mas em todos eles estas estratégias se entrelaçam em complexas redes, não escapando assim à impositividade de uma forma de pensamento relacional que caracteriza o nosso tempo.

Assim sendo, apenas um diagrama mais confuso pode dar uma mais correcta ideia de tal complexidade combinatória:



Referências Bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime (2001): "Qué es lo neofantástico?", in Alazraki, J. *et alii* — *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- BARRENTO, João (2004): "Um corp' a ler", in *Público*, 29 Maio, p. 14.
- BORGES, Jorge Luís (1998): "A arte narrativa e a magia", in *Obras Completas*, Vol. I. Lisboa: Editorial Teorema.
- CARVALHO, Mário de (2004): *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Caminho.
- ____ (1997): *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, Lisboa, Caminho.
- COLLINS, Robert and Pearce, Howard (eds) (1985): *The scope of the fantastic: selected essays from The First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Westport: Greenwood Press.
- ECO, Umberto (1990): *Kant e o Ornitorrinco*. Lisboa: Difel.
- FREUD, Sigmund (1919): "The Uncanny", in <http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/uncan.htm>.
- GENETTE, Gérard (dir.) (1992): *Esthétique et Poétique*. Paris: Ed. Seuil.

- GENETTE, Gérard (1994): *L'Œuvre de l'Art. Immanence et Transcendance*, Vol. I. Paris: Ed. Seuil.
- _____ (1997): *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II. Paris: Ed. Seuil.
- KANT, Immanuel (2004): *Critique of Aesthetic Judgement*, (transl. by James Creed Meredith). Electronic Text Center: University of Virginia Library. <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/KanJudg.html>
- _____ (2004): *Critique of Pure Reason* (transl. by James Creed Meredith). Electronic Text Center: University of Virginia Library, <http://eserver.org/philosophy/kant/critique-of-pure-reason.txt>.
- KOELB, Clayton and Noakes, Susan (ed.) (1988): *The comparative perspective on literature: approaches to theory and practice*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MORIN, Edgar (1984): "De la complexité: complexus". In SOULIÉ, Françoise (dir.) (1991): *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*. Paris: Seuil, pp. 283-296.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1991): *Les Errances du Mal*. Paris: Éditions A. M. Métaillé.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1988): *Teoria da Desposseção*. Lisboa: Black Son Editores.
- REIS, Carlos (1995): *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- RIBEIRO, António Sousa (2001): "A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira", in SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.) (2001): *Globalização: fatalidade ou utopia?*. Porto: Edições Afrontamento.
- SIMÕES, Maria João (2000): *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. Coimbra: Dissertação de Doutoramento.
- _____ (2006): "Coalescências fantásticas em Mia Couto e Mário de Carvalho", in *Cinco Povos, Cinco Nações — Congresso Internacional de Literaturas Africanas*. Lisboa: Novo Imbondeiro (No Prelo).
- _____ (1995): "Uma revolução no mundo da teorização artística: L'Œuvre de l'Art de G. Genette", in *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Abril, 1995, p. 40-41.
- SOURIAU, Étienne (1990): *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF.
- VIEIRA, António (1999): *Dissonâncias. Contos*. Lisboa: & etc.
- ZIEGLER, James (1985): "Primitive, Newtonian, and Einsteinian Fantasies: three Worldviews", in COLLINS, Robert and PEARCE, Howard (eds.): *The Scope of the Fantastic — Theory, Technique, Major Authors*. West port, Connecticut/London, England: Greenwood Press.

