



O Fantástico

Maria João Simões (coord.)

FANTÁSTICO COMO CATEGORIA ESTÉTICA: DIFERENÇAS ENTRE OS MONTROS DE ANA TERESA PEREIRA E LÍDIA JORGE

MARIA JOÃO ALBUQUERQUE SIMÕES

Universidade de Coimbra

Pensar hoje o fantástico em torno da destrição entre género¹ e modo significa enveredar por um caminho se não exaurido pelo menos resvaladiço e, no mínimo, significa enfrentar uma tarefa árdua – em parte votada à perdição – dada a variedade diacrónica e sincrónica que o termo abriga ou envolve.

Se esta questão foi já múltiplas vezes debatida, nem sempre se encontra uma grande clareza nos argumentos apresentados de um e de outro lado. Um contributo recente para estes problemas ela pode encontrar-se no texto de Arnaud Huftier que traça uma interessante “mise au point” histórica sobre as derivas terminológicas e conceptuais do fantástico, tendo em conta os matizes de diferentes línguas europeias (Bozzetto et Huftier, 2004: 15).

Porém, a questão do rótulo tipológico e da pertença categorial ressurgue constantemente nos tentames definitórios e nos discursos de apreensão do objecto que não escapam à tendência reificadora. Neste sentido, esta é uma questão interseccional a uma outra de raiz mais profunda: a já longa

¹ A este propósito, não será despendendo atentar no comentário de Frederic Jameson (2004: 183) sobre o facto de a prática contemporânea da crítica sobre o género apresentar fundamentalmente duas tendências: uma semântica e outra sintáctica.

discussão filosófica sobre o próprio conceito de categoria e de categorização. Para além das tentativas de sistematização de Aristóteles e, mais tarde, de Kant, o conceito de categoria foi e é entendido de forma diversa – por vezes visto com desconfiança, outras vezes condenado por insuficiência e/ou excessiva compartimentação². Tal não impede que ainda hoje seja alvo de atenção em investigações que não desconhecem os contributos dos pensadores mais cépticos quanto ao racionalismo sistematizador, mas que mesmo assim, consideram este conceito como fundamental em termos cognitivos. Segundo Amie Thomasson (2004), para além de se verificar actualmente uma certa tendência para considerar o conceito de categoria mais dentro de um âmbito semântico do que propriamente ontológico, é possível pensar, depois de Husserl e Ingarden, na multidimensionalidade³ de pertença categorial – o que implica logicamente não só ligar o conceito de categoria à noção de “complexidade”, como também considerar a sua inserção num paradigma relacional.⁴

Convém, neste sentido, lembrar que o fantástico extravasa o domínio estritamente literário a partir do qual é muitas vezes abordado⁵, emergindo nas diversas artes, pelo que é indispensável perspectivá-lo genericamente enquanto “categoria estética”, ou seja, enquanto específica *modificação do belo*.

² Sobre as diferenças entre o conceito de categoria em Aristóteles e em Kant e o resvalar deste conceito para o sentido de taxa no cognitivismo cf. Eco, 1999: 149-152.

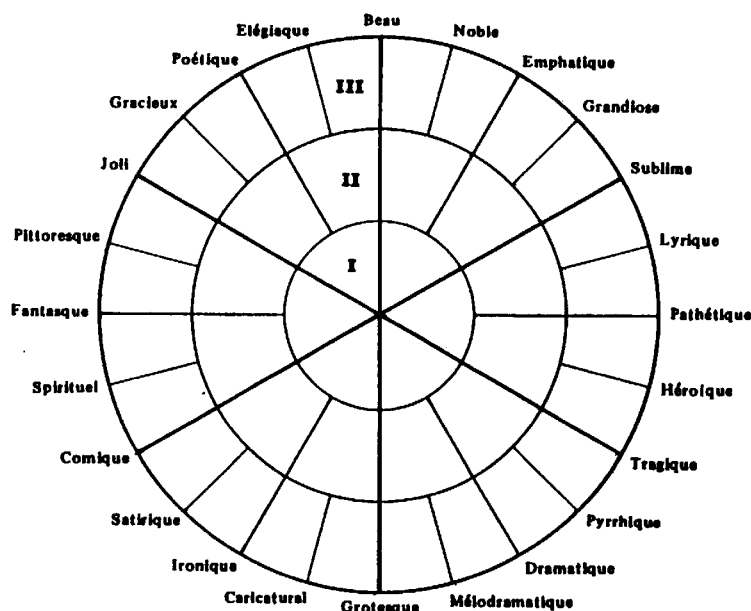
³ Segundo Amie Thomasson (2004), “Multi-dimensional systems (...) acknowledged[ge] that the different dimensions of categorization are possible, and that no one-dimensional list can purport to completeness”.

⁴ Sobre o conceito de “complexidade”, veja-se a opinião de Véronique Havelange, segundo a qual a noção de complexidade engendra uma “revolução cognitiva”, ao introduzir no centro da problemática das ciências humanas a “determinação recíproca” das estruturas psíquicas ou sociais e das acções cognitivas do sujeito ou dos actores sociais (cf. Havelange, 1991: 262). Sobre os elos entre complexidade e pensamento relacional, cf. Morin, 1991: 291.

⁵ Entre nós consitui de certa forma excepção a obra intitulada *O Fantástico na Arte Contemporânea*, coordenado por Maria Alzira Seixo, que apresenta uma abordagem pluridisciplinar.

A designação “categoria estética” (difundida por Charles Lalo, entre outros) surge explicitada no *Vocabulaire d’Esthétique* (idealizado pelo esteta Étienne Souriau) como uma qualidade que reúne um *ethos* específico, um sistema de forças estruturadas e um tipo especial de valor e tem como condição necessária a de ser aplicável a todas as artes.

Curiosamente, a propósito da análise das “categorias estéticas”, os filósofos e estetas Étienne Souriau e Robert Blanché já acentuavam a insuficiência de um sistema descritivo limitado e, tentando conciliar a ideia de ilimitado com uma possibilidade descritiva, representavam as categorias estéticas através de um diagrama em rosácea:



Esta visualização proposta por R. Blanché (1979: 40) tem a vantagem de tornar perceptível como os pólos antagônicos se podem convocar reciprocamente para acentuar as diferenças e como as categorias tocam as que lhes estão próximas, sendo fácil intuir a permeabilidade de fronteiras uma provável sobreposição de aspectos.

Entender as categorias estéticas com um sentido próximo ao de *qualidades* – “qualidades derivadas” ou “essencialidades”, como lhes chama Roman Ingarden (1979: 317-318) –, por um lado significa colocar a hipótese de elas poderem ser mais ou menos dominantes num texto e, por outro lado, permite conceber a possibilidade de se opacificarem e cristalizarem em

gêneros em determinados momentos históricos, engendrando um padrão repetitivo: assim acontece com o satírico quando se afirma na sátira, com o cômico quando se objectiva na comédia, sem que por isso estas *qualidades* tenham ficado reféns desses gêneros. Segundo esta perspectiva o fantástico é uma qualidade ou um predicado estético que pode cristalizar-se em género – por exemplo no gótico!

Para além contaminação e do entrelace que o fantástico estabelece com outras categorias estéticas – de entre as quais a mais gritante será a relação que estabelece com o grotesco –, actualmente o fantástico engloba “une suite de modulations parce qu’il est investi par des différentes esthétiques” (Huftier, 2001: 43). Este alargamento da esfera do fantástico implica a ultrapassagem de certas teorizações (como a todoroviana) que o enfaixavam entre distinções limitadoras da sua veia transgressiva e da sua transversalidade. Com o efeito, no fantástico moderno encontramos matizes tão diversos como os que se podem escrutinar, por um lado, no “realismo mágico”, também designado por “real maravilhoso”⁶ de certas ficções e, por outro lado, no neofantástico, segundo a denominação proposta por J. Alasraki para etiquetar o peculiar fantástico iniciado por Kafka.

Vale a pena atentar nos elementos apontados por W. Faris (2004: 7) como características fundamentais do “realismo mágico”:

First, the text contains an “irreducible element” of magic; second, the descriptions in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling

⁶ Para certos autores, estas duas expressões são equivalentes ou estão subsumidas a um mesmo padrão que as alberga – cf. Faris, 2004: 33; para outros autores, elas designam fenómenos diversos (cf. Bozzetto et Huftier, 2004: 311, 320). Por vezes, o uso destas expressões indicia diferentes influências teóricas: na preferência pela designação “real maravilhoso” parece ecoar uma aceitação da diferenciação entre “maravilhoso” e “fantástico”, proposta por T. Todorov, em 1970. Lembre-se que, como é sabido, as duas expressões tem origens diversas: o “realismo mágico” surgiu na Alemanha, em 1925, e a designação “real maravilloso” foi lançada por Alejo Carpentier, em 1949 (cf. Bozzetto, 2002).

doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturb received ideas about time, space and identity.

Este modo, como lhe chama a autora, apresenta componentes obviamente pertencentes à esfera do fantástico — e, por isso, não pode ser ignorado quando se fala em fantástico.

Mas, o facto de o “realismo mágico” utilizar “componentes” fantásticos não quer dizer que não se procure descortinar os diferentes matizes e/ou tendências entre este “modo” (segundo a designação de W. Faris) e outras modulações do fantástico, nomeadamente as que J. Alasraki engloba na designação de neofantástico.

Antes de se ponderar a especificidade conceptual do neofantástico é importante referir o modo como alguns críticos sustentam (ou acentuam) as diferenças entre o “realismo mágico” e o fantástico. Observe-se, por exemplo, o posicionamento de Roger Bozzetto que afirma:

Le «réalisme» fait référence au vraisemblable du quotidien. Le fantastique européen se comprend comme l'irruption «scandaleuse» de la Surnature ou de l'irrationnel dans le monde de la normalité dont le réalisme a instauré la représentation. Le «real maravilloso», lui, demeure composite. On peut soutenir que le fantastique européen a pris naissance à l'époque où les idéaux du romantisme ont été douloureusement confrontés à la réalité prosaïque du monde bourgeois conquérant. Le «real maravilloso», lui, semble naître de la rencontre entre une réalité singulière, aux strates multiples et mystérieuses, avec un modèle réaliste antérieur et importé, tout en se souvenant de la liberté apportée à l'artiste par le surréalisme. Où le fantastique européen subvertit le code de la représentation mimétique — miroir du quotidien bourgeois de son époque — le «real maravilloso» le déplace dans l'imaginaire et le travaille sans le subvertir totalement, mais en le déformant, ou plutôt en lui donnant une nouvelle forme, qui dans une certaine mesure le rend «étrange». (Bozzetto, 2002).

Também W. Faris (2004: 34) chama a atenção para as diferenças entre o “realismo mágico” e certo fantástico europeu: de um lado teríamos a natural fusão de referências e/ou referentes que tem origem na confluência intercultural (nem

sempre isenta de confrontos) que caracteriza o “realismo mágico”; do outro lado, encontrar-se-ia a justaposição artificial de elementos contraditórios desesperadamente procurada pelos surrealistas europeus. Porém, a autora não deixa de que o ímpeto inicial caracterizador do “realismo mágico” foi sendo sucessivamente injectado por determinadas tendências europeias de forma a suavizar a controvérsia entre universalismo/nativismo – fundamental no plano do desenvolvimento identitário-cultural – acentuando assim a sua constituição híbrida (Faris, 2004: 35).

Uma das muitas ilações que W. Faris retira do seu amplo e documentado estudo é a da impossibilidade de subtrair ao “realismo mágico” o seu lado realista que o prende ao paradigma mimético, representacional, porque a sua caracterização assenta precisamente na paradoxalidade da união real e fantasia (*idem*, 91), não se estabelecendo nunca uma hierarquia entre estes elementos⁷ (*idem*, 48) – tanto mais que esta união paradoxal envereda por um “el proceso sistemático de verosimilización” e assenta numa “convivencia no conflictiva entre realidad y fantasía” (Llarena, 1997).

Compare-se agora os elementos aduzidos como caracterizadores do “realismo mágico” com as características que J. Alasraki aponta como distintivas do neofantástico, para se poder reflectir, primeiro, sobre as diferenças encontradas e, depois, sobre necessidade e a justificação de novas etiquetas categoriais a aduzir ao fantástico.

Para este crítico, uma das peculiaridades do neofantástico é a de propor uma “visão” do irreal de tipo “intersticial” – de acordo com a expressão borgiana “intersticios de sinrazón” – e não mais como elemento disruptivo do real (cf. Alasraki, 2001: 206). Outro aspecto será a representação metafórica de uma realidade segunda diferente da superficial realidade primeira, convocando assim uma fissura epistemológica inegável. A ambiguidade assim gerada, mais do que medo causa uma inquietude e uma perplexidade que se colam à própria intriga – constituindo assim outra característica fundamental

⁷ Esta paradoxalidade, segundo W. Faris (2004: 157), concretiza-se num “ventriloquismo narrativo”.

desta mais recente maneira de trabalhar o fantástico. Ligada a estes componemas surge ainda a técnica da entrada abrupta no fantástico, abandonando a gradualidade ou a escalada do fantástico por sobre a representação mais verosímil do real.

Assim, diferentemente dessa mistura do “realismo mágico” – onde real e fantástico coalescem sem no entanto se estabelecer entre eles uma hierarquia dominante⁸ –, este moderno processamento do fantástico configura uma textura intersticial fantástica que desrealiza irremediavelmente o real.

Porém, o que uma abordagem analítica nos permite assim separar não pode impedir de observar, mais uma vez, que as concretizações artísticas muitas vezes jogam com estas diferenças atenuando-as através de procedimentos vários: mistura, graduação, sobreposição, implicação, etc, de todos as características numa e noutra utilização do fantástico. Esta consideração devolve-nos pois ao problema inicial das interferências categoriais. A necessidade de novas etiquetas e de novas especificações — fantástico moderno, real maravilhoso, neofantástico — é um indício de que o fantástico entendido como género funciona como um espartilho onde não cabem as actualizações diferenciadas da literatura pós-kafkiana.

Reconhecer a interminável tensão entre a necessidade de definir fronteiras e a imprescindível aceitação da permeabilidade dessas mesmas fronteiras (permeabilidade essa comprovável na mesclagem de elementos que se encontram nas diversas produções artísticas) implica admitir que é mais lógico pensar o fantástico como “categoria estética” ou “modalidade estética” (com múltiplas variedades) do que o entender como género historicamente delimitado.

E não é uma subversão de fronteiras aquilo que o fantástico epistemologicamente realiza? Não lida o fantástico com

⁸ Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado (e proposto à acreditação do leitor) estes elementos são os característicos de um tipo de subversão narrativa pós-moderna que pressupõe, Marie-Laure Ryan (2004: 449), uma “exploitation of the relation of transworld identity through the migration of characters from one narrative universe to another” repetitiva e continuada de tal modo que os universos em causa se fundem.

a transgressão do conhecido, com a quebra das fronteiras do que é representável?

A capacidade subversiva do fantástico arrasta o leitor para uma “alteridade” representacional que magneticamente se mede relativamente ao real conhecido.⁹

Recorde-se que a interrogação sobre o limite já está presente na figuração fantástica do mito de Fausto, se se entender que não é o diabo o grande elemento derrogador neste mito, mas sim o desejo fáustico de vencer fronteiras incontornáveis. Não é esse o grande fascínio perceptível no poema dramático de Marlowe (1604, 1616) e na água-forte de Rembrandt (1652) conhecida por “O Doutor Fausto”, mas cujo título provavelmente seria “Um alquimista trabalhando”? Se a representação for, na verdade, influenciada por cenas de encantamento cabalístico do princípio do século XVII holandês, como propõem Carstensen e Henningsen¹⁰, então esbate-se o sentido do maravilhoso cristão e sua moralidade para sobressair um sentido de inquietante procura que inunda fertilmente o fantástico e que o torna muito mais intemporal.



REMBRANDT, *Faust*, 1652, eau-forte

⁹ O “fantástico propõe no fundo a resistência da existência à categorização”, fazendo rever e reaparecer o real através do impossível imaginário (Chareyre-Méjan, 1998: 108).

¹⁰ *Apud*, Holm Bevers, 1991: 260.

Será interessante ver se estes cruzamentos de aspectos variados do fantástico se podem observar e/ou aplicar em análises textuais concretas e detalhadas.

Propõe-se então como possível 'amostra' para efectuar a análise, a observação dos processos de configuração de um elemento recorrente nos textos de criação fantástica: o monstro.

A escolha deste elemento justifica-se na medida em que o monstro se desenha como uma figuração ancestral do inexistente, do irreal e também como uma assediante figura do imaginário¹¹ do homem de ontem e de hoje.

O monstro representa o inexistente proposto ao espectador, ou ao leitor, sendo por isso mesmo assustador. Com efeito, segundo Alain Chareyre-Méjan (1998: 17), o elemento assustador do fantástico deve-se à "pura indeterminação" do objecto proposto aos sentidos, o que, em seu entender, acentua terrivelmente a independência do real, da coisa, relativamente ao espírito (*idem*, 190).

Para este autor, o monstro mostra-nos o impensável atingindo-nos impressivamente:

Toute impression sensible est en elle-même l'impression de l'existence d'un réel parce qu'il n'y a pas d'impression d'absence dans les termes. Le fantastique de nos monstres, c'est le réel de nos impressions.

(Chareyre-Méjan, 1998: 33).

O monstro funciona, deste modo, como uma alteração da ordem, do equilíbrio, ou da composição¹².

Ora, estes sentidos estão bem patentes na figuração da víbora que Jesuína Palha tenta matar no romance *Dia dos Prodígios* de Lídia Jorge. A resistência às pancadas e à morte e a sua metamorfose prodigiosa em animal alado abrem o sulco do fantástico na narrativa:

¹¹ Sobre a conexão entre o ficcional e o imaginário cf. Walton, 1990: 28-29.

¹² Para Chareyre-Méjan (1998: 34), "dire du monstrueux qu'il ne contrevient pas a un ordre mais empêche qu'on puisse même en avoir l'idée, c'est le fait du fantastique. Parce que ce n'est plus l'apparence du monstre qui dérouté. C'est la dérouté des apparences qu'y s'incarne."

Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furta-cores. Digam a verdade, digam a verdade. Abriu as asas, e as escamas da barriga pareciam um fole de navalhas. Saltou por cima dos nossos olhitos levando atrás de si um sopro de pó e de verdes humidades.

Sáiram-lhe duas asas dos flanquinhos como uma fantasia do circo. (Jorge, 1981: 25)

Cria-se assim, desde o início do romance, um sentimento de terror que vai pairar como uma ameaça à ordem mais conservadora das vivências comuns – tal como o “cheiro a cobrum” persiste na memória de quem o sentiu.

Trata-se de um monstro que se caracteriza mais pelo hibridismo que pela hipertrofia¹³, mais pela impossibilidade combinatória de animal rastejante e animal voador do que pela feiúra disforme. Claramente esta víbora alada, pela quebra da ordem e do credível, simboliza o “mal à solta”. Esta monstruosidade surge num meio caracterizado pela ignorância, pela mesquinhez e pelo obscurantismo superticioso, tal como é denunciado pela mãe de Carminha Rosa e pela instância narradora. Na verdade, neste romance, a introdução da “visão” do monstro concorre para criar uma atmosfera atemorizadora, servindo de incentivo a hostilização de quem foge ou quer fugir às regras do meio aldeão fechado e conservador, neste caso, as duas mulheres, mãe e filha, que procuram casar fora da aldeia.

Num sentido metafórico global – por um processo de extensão metonímica – a monstruosidade estende-se ao homem e às suas tenebrosas acções – figurando o Mal. Todavia, embora as esferas do superticioso e do real se toquem e coexistam nas vivências representadas, elas podem ser identificadas como distintas – como se se misturassem, mas não se dissolvessem mutuamente.

Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado estes elementos são os característicos do

¹³ Sobre os diferentes tipos de monstros cf. Bozzetto, 2001. É curioso notar como este monstro revela certos problemas que o ornitorrinco recordado por U. Eco colocava – não se encaixa dentro de um ortodoxo reconhecimento categorial – daí a sua consideração como elemento meta-empírico.

realismo mágico, que tal como Marie-Laure Ryan (2005: 449) esclarece operam uma “subversion of the hierarchy of accessibility relations, through the creation of hybrid world situated at the same time very close and very far from experiential reality”.

Diferentemente, nas recentes narrativas de Ana Teresa Pereira, os monstros encontram-se na ambivalência caracteriológica das próprias personagens, escondidos nelas, aflorando em momentos especiais, originados por tensões emocionais, por desgaste, por acumulação ou por esvaziamento.

Assim acontece no conto “Até que a morte nos separe”, onde a morte espreita o fim do amor numa história de vingança meio ingénuo meio friamente lúcida da jovem Patrícia que casa propositadamente com o Tenente Tom porque este acidentalmente lhe matara o pai. A persistência da memória do pai ronda fantasmaticamente criando a atmosfera irreal, corroborada pelo clima estranho e misterioso que se engendra na casa. Com a vinda de Patrícia acentuam-se as estranhas e apelativas forças emanadas das flores e das fadas que dançam no jardim chamando para o poço a filha cega do marido. A descoberta desta teia preparada por Patrícia é concomitante com a descoberta do amor, ficando o horror das mortes acontecidas sobrevoando os amantes à espera de um sinal anunciador de nova morte. Não se trata de uma mera história de vingança, pois as identificações inevitavelmente realizadas pelo leitor entre as personagens existentes e as desaparecidas ou a fazer desaparecer (ou seja, as duas filhas e os dois pais), bem como o sentimento de perda e a procura de substituição dos desaparecidos engendram uma ambiguidade desrealizante, feita de amor e ódios. E, no final, mostra-se desapiedadamente o monstro que habita cada um dos dois “seres”, deste casal, pela mostruosidade de ambos saberem que se matou e se vai matar ou ser morto e, no entanto, continuarem vivendo “como dois gémeos siameses, sem qualquer hipótese de viver um sem o outro, como dois seres malditos.” (Pereira, 2001: 90).

Esta tentativa de substituição dos mortos pela convicção do reaparecimento dos mortos reincarnados noutros corpos é ainda mais explorada no conto “A noite mais escura da alma”.

Neste conto, a obsessão amorosa de Tom leva-o acreditar na transmigração da sua amada, que morre ao dar à luz, para a filha desta, à qual ele chama Marisa, o mesmo nome da mãe. A força desta transferência é de tal ordem projectada na própria protagonista que ela a interioriza de tal maneira que quase vive como sendo 'outra' (ou, a 'outra'), sentindo-se dividida entre o desejo amoroso e o medo – situação que a leva a apelidá-lo de “monstro querido”, ele, “o anjo negro, o monstro, o seu amor, o santo, o louco...” (Pereira, 2001: 197, 198). A atmosfera inquietantemente mórbida adensa-se pela recorrente alusão ou inclusão de histórias de morte com um predador e uma presa – entre as quais se destaca a história do lobo e do cordeiro e da aranha com a sua vítima. Para o emergir desta atmosfera misteriosa, fantasmagórica e até mística, concorrem também os elementos fantásticos convocados quer por uma penetrante sugestão de comunhão panteísta com o mundo vegetal, quer pela referência a mitos e figuras religiosas: a história de Mirra (que tendo seduzido o pai foi transformada em árvore), as histórias dos textos Apócrifos (sobretudo a história dos anjos que amaram mulheres e se transformaram em monstros). Mas a ideia da monstruosidade deste homem-lobo, deste homem devorador, ou deste homem anjo-mau advém, sobretudo, da suspeição de paternidade que está presente desde o início da narrativa e que coloca o tema do incesto numa posição dominante dentro da sintaxe semântica da narrativa – não sendo, portanto, um acaso o facto de este conto ser dedicado a Iris Murdoch.

Todavia, no final, a estranheza persiste porque se assiste a uma inversão insólita do sentido da história, ao introduzir uma outra hipótese explicativa, a qual, pela sua ambiguidade, imprime ao texto um carácter inconcluso: não será ela a figura sempre a renascer – qual fénix saindo das próprias cinzas? Não será ela a eterna mulher devoradora de homens? “Ela sentiu-se comovida”, ao intuir este sentido:

Percebeu de repente que era muito mais velha do que ele, muito mais profunda. Que era ele que passava, que passaria muitas vezes, enquanto ela ficaria ali, no mesmo lugar à sua espera.

Uma aranha. (Pereira, 2001: 201).

Nas suas narrativas, Ana Teresa Pereira joga propositalmente com medos ancestrais, com complexos e perturbações identificados pelos conhecimentos psiquiátricos contemporâneos, pressupõe no leitor e nas suas personagens o conhecimento erudito de histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses como Proteu (Pereira, 2001: 201), de anjos como Azazel – figura que se insinua reiteradamente dentro e/ou fora das próprias personagens.

Por tudo isto, exala das suas ficções um sentimento de estranheza, de descolagem da *persona* relativamente ao real, que, segundo J. Cortazár, estará na raiz daquilo que designa por “sentimento do fantástico:

Ese sentimiento de lo fantástico como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante¹⁴.

¹⁴ Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.

Chegados a este momento é possível observar algumas das diferenças mais notórias entre Lídia Jorge e Ana Teresa Pereira quanto ao modo de figurar o monstro e a monstruosidade. De entre estas diferenças, a primeira desenha-se na preferência pela exterioridade ou pela interioridade no que concerne à sua representação. No caso de Lídia Jorge, o monstro surge como uma “criatura” exterior às personagens, reconhecível pela sua anormalidade; no caso de Ana Teresa Pereira, são as personagens que ganham contornos de monstros, sendo a sua monstruosidade apenas assinalada por certos sinais de cintilação maléfica, de violência, ou maldade nos actos, por sobre um aspecto de aparente banalidade¹⁵. Uma segunda diferença estabelece-se entre o que se pode designar por “irrupção” do fantástico e o que se pode apelidar de “solvência” do fantástico. No *Dia dos Prodígios*, relata-se um acontecimento inexplicável que surge no momento em que emerge o monstro e toda a sua figuração; na ficção de Ana Teresa Pereira, o inexplicável e o *monstruoso está acontecendo*, insinua-se nos sujeitos, ganha presença no progressivo desenhar das personagens, absorvendo-as¹⁶. Em Lídia Jorge, há o “dia” do fenómeno prodigioso que é representado, emergindo o fantástico como uma lava que inunda e contamina o espaço por onde passa; nas histórias de Ana Teresa Pereira, o inexplicável é a monstruosidade sempre minando o homem, pois a estranha presença do monstro encontra-se entranhada no próprio figurar das personagens. Entrelaçada com as anteriores surge ainda uma terceira diferença concernente ao domínio e ao poder do monstro e da monstruosidade que dele dimana: enquanto no romance de Lídia Jorge se pressupõe que monstro pertence ao domínio da superstição arreigada dentro de uma mentalidade algo anacrónica, prescrevendo-se, portanto, uma leitura ética que conclua que o seu domínio deva ser erradicado pois é causador de ostracismo social, nas narrativas de Ana Teresa Pereira passa um sentimento pessimista de que o monstro existe na

¹⁵ Sobre esta diferença do monstro moderno cf. Bozzetto, 2001.

¹⁶ Para Freud, “l’inquiétante étrangeté de l’étrange” emerge mais facilmente quando “les limites entre imagination et réalité s’effacent” (*apud*, Chareyre-Méjan, 1998: 49).

“persona”, sendo impossível vencer o seu carácter asfixiante e invasivo, não havendo esperança de anular o seu poder sobre o homem.

Do ponto de vista da questionação ontológica do mundo possível representado (e proposto à acreditação do leitor) estes últimos elementos são característicos de um outro tipo de subversão da narrativa pós-moderna que pressupõe a derogadora complexidade da pulverização do belo e de perda da singularidade — de que fala Walter Benjamin — numa apreensão do objecto artístico que pressupõe “retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura” (Benjamin, 1992: 81), sendo o objecto representado, no caso da ficção desta autora, o homem e as suas relações sociais. Esta é pois uma arte que muito subtilmente mostra as contradições coleantes que se podem encontrar no seio da sociedade burguesa.

Destas diferenças ressalta, por fim, a percepção de que o fantástico engendra vários jogos: ora o fantástico se passeia na orla do real, em constante interferência com ele, numa espécie de coabitação esquizofrénica, ou em coalescência, ora, numa situação extremada, o fantástico se infiltra de tal forma no real que o dissolve irremediavelmente.

Porém, em todas estas possibilidades é também possível discernir um elemento comum: o poder subversivo e derogador do fantástico que obriga o leitor a necessariamente colocar a questão do como, do quando, e do quanto se pode acreditar.

Referências Bibliográficas:

- BENJAMIN, Water (1992) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BEVERS, Holm (1991) "Rembrandt graveur", in BEVERS, Holm et alii *Rembrandt. Le Maître et Son Atelier*, Paris, Flammarion.
- BLANCHE, Robert (1979) *Catégories esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- BOZZETTO, Roger (2001) "Le monstre, obscur objet d'une fascination", in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix, Marseille, Presses de l'Université de Provence, pp. 111-119. (Cf. tb *Réflexions sur le Fantastique*, 2004, <<http://www.noosphere.com/Bozzetto/>>).
- BOZZETTO, Roger (2002) "Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-américain", in *Territoires des fantastiques*, Presses de l'Université de Provence, pp. 94-116. (Cf. tb *Réflexions sur le Fantastique*, 2004, <<http://www.noosphere.com/Bozzetto/>>).
- BOZZETTO, Roger; HUFTIER, Arnaud (2004) *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'Impensable en Littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- ECO, UMBERTO (1999) et. Kant e o Ornitorrinco, Lisboa, Difel.
- CORTÁZAR, Julio. "El sentimiento de lo Fantástico" (Conferencia pronunciada por Julio Cortázar en la U.C.A.B.). En *Revista Asterión - Arte, cine y literatura*. s.d.t., <http://estebanpinotti.blogia.com/temas/julio-cortazar.php>
- HAVELANGE, Véronique (1984) "Structures sociales et action cognitive: de la complexité en sociologie", in Soulié, Françoise (dir.) *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*, Paris, Seuil, 1991.
- INGARDEN, Roman (1979) *A obra de Arte Literária*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.
- JAMESON, Frederic (1981) "Magical Narratives: on the Dialectical use of genre criticism", in Sandner, David (2004) *Fantastic Literature: a Critical Reader*, Westport/Connecticut/London, Praeger.
- JORGE, Lúcia (1981) *O Dia dos Prodígios*, 2ª ed., Lisboa, Europa-América.
- LLARENA, Alicia (1997) "Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)" in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 107-117. <http://www.infonegocio.com/aliciallarena/realismomagico/clavesyteoria>

- MORIN, Edgar (1984) "De la complexité: complexus", in SOULIE, Françoise (dir.) *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*, Paris, Seuil, 1991, pp. 283-296.
- RYAN, Marie-Laure (2005) "Possible-worlds theory", in HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York, Routledge.
- THOMASSON, Amie (2004) "Categories", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2004 Ed.)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2004/entries/categories/>>.
- SANDNER, David (2000) "Joseph Addison: The First Critic of the Fantastic", in SANDNER, David (2004) *Fantastic Literature: a Critical Reader*, Westport/Connecticut/London, Praeger.
- SEIXO, Maria Alzira (coord.) (1992) *Fantástico na Arte Contemporânea*, Lisboa, F.C. Gulbenkian.
- WALTON, Kendall (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

ISBN-13: 978-972-9126-17-8
ISBN-10: 972-9126-17-8



9 789729 126178

 Centro de
Literatura
Portuguesa

FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA | 2007