

Ambiguidade nas figurações femininas em Ana Teresa Pereira e Cristina Fernández Cubas

Maria João Simões

CLP-Universidade de Coimbra

<http://orcid.org/0000-0001-6648-9097>

[Recibido, 20 fevereiro 2021; aceptado, 30 maio 2021]

[Simões, M.J. (2021). Ambiguidade nas figurações femininas em Ana Teresa Pereira e Cristina Fernández Cubas. *Boletín Galego de Literatura*, 58, "Estudos", 45-62] DOI <http://dx.doi.org/10.15304/bgl.58.7530>

RESUMO A ambiguidade e a estranheza presidem à construção das figuras fantásticas de Ana Teresa Pereira e de Cristina Fernández Cubas. As autoras desenham figuras femininas que se confrontam com contextos de poder e jogos de sedução ambivalentes, mas também com situações de uma duplicidade capaz de subverter o real. Através da utilização de "tempos convergentes" (segundo David Roas), ou da utilização de "espaços rizomáticos" (segundo Patricia García), as personagens enfrentam ocorrências irrealis e impossíveis ou vão ganhando um halo de desrealização subjetiva. Pretende-se analisar, sobretudo nas ficções *Inverness*, *Karen* e *El Columpio*, como se dá a ver esse apagamento do real nas personagens e, também como se constroem as figuras fantásticas segundo modelo dual de Denis Mellier: fantástico explícito versus um fantástico da indeterminação. Proceder-se-á à análise dos efeitos de fantástico atingidos na figuração das personagens femininas, investigar-se-á como os jogos do tempo e do espaço concorrem para a construção dessas figuras e mostrar-se-á como esta figuração questiona a condição feminina, compondo-se em metáfora da construção de subjetividades femininas.

PALAVRAS CHAVE: Fantástico; personagem; narradora; Ana Teresa Pereira; Cristina Fernández Cubas.

ABSTRACT Ambiguity and strangeness permeate the construction of the fantastic characters created by Ana Teresa Pereira and Cristina Fernández Cubas. Both authors depict feminine characters which face power contexts and games of seduction that are equivocal. Using or "convergent time" (cf. D. Roas), or by using "rhizomatic spaces" (cf. P. Garcia), the characters face unreal or impossible events. The purpose is to investigate, mainly in the fictional works *Inverness*, *Karen* and *El Columpio*, this erasure of the real in the composition of characters and also, how fantastic figures are built, crediting the dual model of D. Mellier: explicit fantastic versus fantastic of indetermination. The fantastic effects created on the configuration of characters will be analysed, as well as the ways that time and space games contribute to the development of them. It will be shown how these figurations question the feminine condition, while being presented as metaphors of feminine subjectivity construct.

KEYWORDS: Fantastic; character; female narrator; Ana Teresa Pereira; Cristina Fernández Cubas.

As obras literárias construídas sob a modalidade do fantástico evidenciam uma seleção de elementos específicos que concorrem para instaurar na narrativa o surgimento do impossível num enquadramento pretensamente real. Neste sentido, será importante observar algumas das estratégias e alguns dos aspetos selecionados pelas autoras Ana Teresa Pereira e Cristina Fernández Cubas na composição das suas obras *Inverness*, *Karen* e *El Columpio*, para as dotarem a presença do fantástico e intensificarem nelas os efeitos e o sentimento de fantástico¹. Na investigação que se desenvolverá, estas obras, reconhecidas como ficções importantes na produção das duas escritoras, são consideradas emblemáticas das estratégias e procedimentos escolhidos pelas autoras para promoverem o fantástico ficcional. Pontualmente, também serão tomados exemplos das obras *Parientes pobres del diablo*, e *Os Sótãos de Brumal*, para sublinhar determinados aspetos considerados relevantes para a argumentação.

De entre os diferentes aspetos explorados pelas duas escritoras, destaca-se o modo como a ambiguidade e a estranheza presidem à construção das figuras fantásticas femininas que as autoras criam para os seus universos narrativos, pelo que se tratará de descobrir, primeiramente, o que há de comum na utilização destes aspetos por ambas e o que as diferencia.

Outro elemento relevante que se encontra nas referidas obras das duas artistas, e que se abordará a seguir, diz respeito ao tema do engano, que constitui um terreno fértil para as personagens femininas demonstrarem a sua argúcia ou a necessidade de a estimular, sem deixarem de “dar a ver” ao leitor esse processo. Por seu turno, interligado com este último elemento encontra-se um outro aspecto que também se analisará e que tem a ver com a presença da duplicidade e do duplo que se desdobra e se desmultiplica, jogando com a construção das personagens e com a arquitetura dos espaços e dos tempos.

¹ A noção de efeito de fantástico é utilizada por Roger Bozzetto (2004, pp. 53-54) para dar conta da criação de uma “impressão” de estranheza como resultado do acionamento de uma “retórica do indizível” –noção que interjeta a noção de estratégia utilizada por Herrero Cecilia. Quanto à noção de “sentimento” de fantástico, o teórico francês explica que ela foi levantada por Julio Cortázar para “situar a dimensão dos efeitos de fantástico numa dimensão existencial”. (Bozzetto & Huffier, 2004, p. 51).

1. Acuidade e sensibilidade na percepção do misterioso, do estranho e do vulgar

A densidade psicológica de certas personagens femininas de Cristina Fernández Cubas e de Ana Teresa Pereira leva a que algumas delas se destaquem ao contracenarem com outras personagens femininas e masculinas. Dotadas de grande sensibilidade algumas, outras misteriosamente frágeis, outras fantasmáticas ou mesmo terríficas, estas personagens femininas contrastam, por vezes, com algumas personagens masculinas, outras vezes, pelo contrário fazem *pendant* com elas, pois, neste caso, as personagens masculinas são igualmente ser sensíveis capazes de ombrear com a sutileza feminina. Todavia, quer seja em sintonia com as personagens masculinas, quer seja por contraposição com elas, prevalecem, nas obras das duas artistas, as figuras femininas impregnadas de uma sensibilidade exacerbada, razão pela qual convém atentar, com maior detalhe, como essas personagens se apresentam e como essa sensibilidade impulsiona a ação ou o enredo.

Na obra *El Columpio*, a protagonista, a filha de Eloísa, depois da morte da mãe, sente-se impelida a conhecer os tios de quem ela tanto falava. Dir-se-ia que ela se sente atraída por um passado que repetidamente representou como *naïf* e ingenuamente encantatório. Vários anos depois da morte da mãe, há como que uma força que a chama para conhecer este passado. Sobre esta jovem mulher, o leitor não tem muita informação: apenas sabe que tem 25 anos e que tem fotografias antigas da mãe com os irmãos Lucas e Tomás e seu primo Bebo. Para a narradora, conhecer a casa de infância de sua mãe afigura-se como resolver um enigma que lhe dê um entendimento do passado. Porém, logo à chegada, quando desce do autocarro, se vai dando conta de situações e atitudes estranhas e inusitadas — o que é reforçado pela reiteração de palavras como “rareza” (p. 23), absurdo (p. 19), extraño (p. 24). Esta reiteração, presumida inocente no início, cria, na verdade, uma isotopia que gira em torno do sentido de estranheza, gerando um ambiente inquietante, que é reforçado pela descrição do semblante dos tios:

Tomás volvió a saludarme e hizo las presentaciones: “Lucas. Bebo”. Lucas arqueó una ceja y inclinó ceremoniosamente la cabeza. Era un hombre extraño, de ojeras negras y profundas. Tuve la sensación de que había algo en él pretendidamente postizo, falso. [...] con un deje de esperanza, miré a Bebo. El primo me sonrió con timidez. Estaba tan delgado que más parecía un espíritu. (Fernández Cubas, 1995, p. 25).

Assim, desde o início da narração, são colocados dois estratos de interpretação em paralelo: o da chegada à Casa da Torre da jovem francesita que contacta como os seus tios e, por baixo deste estrato, aquela da leitura e interpretação do que há de estranho e misterioso na antiga casa da sua mãe.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, pp. 235-236), na sua leitura diferenciadora do conto e da novela, apontam dois tipos de narração: por um lado, aquela que responderia à pergunta “O que se passou?”, sendo esse o caso da novela, e aquela que responde à pergunta “O que se irá passar?”, sendo esse o caso do conto². Mas, mais do que uma questão temporal, trata-se de acionar dois movimentos a partir do presente que implicam a ideia de segredo e de descoberta, definindo-se a novela (curta) em função de *linhas vivas* (Deleuze e Guattari, 1980, p. 238), que se segmentam, se entrelaçam (Deleuze e Guattari, 1980, p. 251), mas que também abrem fissuras. Poderá dizer-se que, em certa medida, estas linhas representam processos de subjetivação das personagens, que ecoam, ou repercutem, os processos de subjetivação dos sujeitos. Explicitando o sentido comparativo, os filósofos passam da observação do ficcional para a análise das práticas subjetivas e sublinham que cada homem é composto de feixes, de linhas de subjetividade:

48

Individus ou groupes, nous sommes traversés de lignes, méridiens, géodésiques, tropiques, fuseaux qui ne battent pas sur le même rythme et n'ont pas la même nature. Ce sont des lignes qui nous composent, nous disions trois sortes de lignes. Ou plutôt des paquets de lignes, car chaque sorte est multiple. [...] Ligne de segmentarité dure ou molaire, ligne de segmentation souple et moléculaire, ligne de fuite [...] (Deleuze e Guattari, 1980, pp. 247, 249)

À semelhança da pergunta que, segundo estes pensadores, orienta a novela, a narradora de *El Columpio* quer saber *o que se passou*, quer traçar o seu mapa de linhas e contornos e, para o final, a sua linha de fuga daquele ambiente assustadoramente preso no passado.

Por seu turno, na novela *Inverness* e no romance *Karen* de Ana Teresa Pereira também as narradoras querem saber *o que se passou*, para compreenderem a situação em que se encontram.

² Para os dois filósofos, o romance combina os dois tipos de narração apontada (Deleuze et Guattari, 1980, p. 236). Os termos “conte”, “nouvelle” e “roman”, normalmente traduzidos em castelhano por “cuento”, “novela corta” e “novela”, em português tem uma tradução direta “conto”, “novela” e “romance”.

No romance *Karen*, uma jovem pintora de quase 25 anos que vive em Londres, depois de uma queda numa cascata, acorda numa casa em Northumberland, sendo chamada de Karen, ou seja, todos os que a rodeiam assumem que ela é Karen, a esposa de Alan, e dizem-lhe que ela não se recorda por causa da queda. Ainda confusa, ela olha para a fotografia de Karen, com quem é extremamente parecida e tenta perceber o que se passa, questionando-se se é ou não prisioneira; ela tenta resolver o enigma de ser vista como Karen e de perceber como acordou com as mãos cuidadas e não sujas de tinta. A palavra enigma e puzzle surgem repetidas várias vezes, indicando como a narradora vai tentando deslindar e perceber as linhas das histórias da figura que ela está substituindo, sentindo que, aos poucos, se vai diluindo nela. Paralelamente, a narradora intui que algo de misterioso se passa naquela casa, onde Alan e Emily, uma espécie de governanta, esperam que ela se torne uma herdeira rica, quando fizer vinte e cinco anos. No final, a protagonista-narradora também enceta uma linha de fuga, que parece fracassar pela ambígua circularidade do final. Surge, assim, o tema do duplo que, na produção de Ana Teresa Pereira, é muito mais que um tema recorrente, pois, na verdade, é um tema verdadeiramente obsessivo, sendo o tema estruturante da narrativa nas obras *Inverness* e *Karen* (entre outras).

49

Na novela *Inverness* também se desenhava um jogo de duplo, mas aqui a semelhança entre as personagens é colocada logo à partida. Com efeito, Kate, uma mediana atriz sem dinheiro, inicia uma relação amorosa com um espetador, Clive, que vai repetidamente ver a peça. Logo no início, Clive, que é escritor, lhe diz que ela é extremamente parecida com a sua mulher Jenny, a qual desapareceu subitamente, lançando a ideia de que “podiam ser gémeas irlandesas” (Pereira, 2010, p. 35). Ele propõe, então, que Kate “tome o lugar de Jenny nos próximos meses” (Pereira, 2010, p. 43), no Owl Cottage, casa de infância de Jenny. Teria de incorporar o papel de Jenny de forma a fazer acreditar Matthew, amigo de infância e antigo namorado dela, que ela é mesmo a Jenny. Ao transformar-se em Jenny, Kate tem de compreender as linhas da história dela, para a poder substituir e, paralelamente, tem de delinear as linhas subjetivas da sua própria história que se entrelaçam com a da outra mulher. Também Kate tem a capacidade de pressentir que há algo de misterioso a descobrir, quer no relacionamento de Jenny com Clive e com Matthew, quer no seu próprio relacionamento com Clive. Nesta personagem estão reunidas a ambiguidade ontológica e a ambiguidade perceptiva identi-

ficadas por Herrero Cecilia³, não tanto relativamente à presença de objetos sobrenaturais, mas respeitante a uma co-presença impossível: a de Karen, ela própria e a de Jenny que ela fez substituir, como se pode ver no seguinte excerto:

Kate conhecia aquele quadro. [...] Perguntou a si mesma se teriam estado alguma vez, ao mesmo tempo, na National Gallery. As duas em frente do mesmo quadro. Talvez aconteça algo de parecido. Jenny pode voltar a qualquer momento. [...] Nesse instante deu com os olhos no espelho e um arrepio percorreu-lhe o corpo. A mulher no espelho era uma bela desconhecida. (Pereira, 2010, p. 71).

Porém, nesta história, é Jenny quem ensaia uma linha de fuga, tentando libertar-se da “inquietante estranheza das histórias” (Pereira, 2010, p. 107) de Clive.

A característica da acuidade e perspicácia face ao estranho (seja esse estranho relativo a um espaço, a um objeto, a uma figura, a uma situação, a um acontecimento ou simples a um aspecto ou a qualquer outro pormenor) não é algo exclusivo às personagens femininas, pois há também algumas personagens masculinas com grande sensibilidade nas obras das duas autoras. Porém, na verdade, predominam as personagens femininas que têm esta agudeza (ou finura) da sensibilidade e são estas personagens que estão em causa nesta análise⁴. Para além deste aspecto, é de notar que o lado sensível não é apenas apanágio das personagens principais -há também muitas personagens secundárias que manifestam essa capacidade de captar ou intuir o estranho. Trata-se de um papel ou de uma função representada por personagens femininas mais velhas, ou mesmo muito velhinhas, ou por criadas, ou por crianças -crianças que parecem enxergar mais que os adultos ocupados com os seus trabalhos e afazeres diários. Por exemplo, a velha cega que quer saber tudo da hospedaria Fonda Habitaciones, a criada chamada Olvido que se recusa a limpar o relógio de Baguedade, na história com título homónimo (inserida no volume *Los Atillos de Brumal*), a empregada Carol, que vem fazer a limpeza na casa de Northumberland, no romance *Karen*, e tantas outras.

³ Para Herrero Cecilia, “el juego con la ambigüedad (en sus diversas modalidades) constituye un elemento clave de la estética y de la pragmática del relato fantástico” (Herrero Cecilia, 2000, p. 193).

⁴ A título de exemplo poder-se-á referir a personagem Claudio García Berrocal da narrativa “Parientes pobres del diablo”, de Cristina Fernández Cubas, ou, Kevin, o protagonista-narrador da obra *Neverness* de Ana Teresa Pereira.

Num *volte face* contemporâneo, face ao esgotamento de uma crítica negacionista, distanciada e superior, Mercedes Bunz, Birgit Mara Kaiser e Kathrin Thiele apontam a premência de uma evolução na crítica cultural, que, desejavelmente, deve orientar-se para uma relação perspétivística de cumplicidade e enredamento entre o crítico e o objeto da crítica. Neste sentido, as autoras organizaram um “Vocabulário crítico” dos *Sintomas da Condição Planetária*. Ora, uma das entradas deste vocabulário é dedicada à sensibilidade e aí, o responsável pelo texto, Timothy O’Leary, afirma:

Sensibility is a concept that encompasses three elements: modes of feeling, perceiving, and valuing. All three must be given their place; and it must be recognized that all three are in constant mutual interaction. Sensibility, therefore comprises: a) sensation and emotion; b) systems and practices of knowledge; c) moral and aesthetic appraisals. (O’Leary, 2017, p. 150)

Em meu entender, o fantástico desvenda as fendas e separações entre vários tipos de sensibilidade, explora diferentes sensibilidades face a crenças antigas ou hodiernas ou relacionadas com o futuro, perscrutando inseguranças e medos. Porque dotadas de fina sensibilidade, as personagens vão construindo as suas próprias linhas de subjetividades a partir da sua percepção do estranho, como, em certa medida, aponta Herrero Cecília:

Los acontecimientos extraños o misteriosos sólo se perciben desde la subjectividad del personaje (la consciencia visionaria, la imaginación soñadora, el inconsciente, etc.) Esa percepción inquieta, desconcierta, angustia o fascina al sujeto receptor que puede idealizar o transfigurar lo percibido. Puede tratarse de una percepción alienada o deformante [...] de la que el personaje no ha tomado conciencia en el momento de experimentarla. (Herrero Cecilia, 2000, p. 130)

Lidas nesta perspectiva as obras *El Columpio*, *Inverness* e *Karen* lidam com diferentes sensibilidades: no caso da obra de Cristina Fernández Cubas, estamos face ao nosso medo ancestral sobre o modo como o passado nos vem assombrar; no caso das obras de Ana Theresa Pereira está em causa o medo da dissolução do *eu* não só nas representações que criamos de nós mesmo, como também naquela que a representação teatral estimula, tornando-se assim um fenómeno emblemático dessa hipótese de dissolução.

Esta excecional capacidade senciante das personagens femininas (exibida como *extraordinária*) mostra ser uma mola propulsora da descoberta, revelando-se imprescindível para lidar com a componente do engano, que funciona como motivo ou motor narrativo, como se observará em seguida.

2. O engano inquietante

Assim, por detrás da aparente simplicidade das histórias das duas escritoras há uma complexidade de níveis de leitura que só é lida porque as personagens se mantêm em estado de alerta para captar indícios. Tal não quer dizer que não possam ser enganadas, mas, quer dizer sim que tentam ver para além do ludíbrio. Na verdade, é possível verificar nestas ficções um jogo em torno do *tema do engano* que desencadeia a curiosidade e o sentido da descoberta.

Em *El Columpio* a filha de Eloisa julga que é bem recebida pelos seus tios e pelo primo de sua mãe e eles recebem-na agindo como se tudo fosse normal, quando na verdade querem ver-se livres da visita da sobrinha e despachá-la antes de chegar a sexta-feira das reuniões misteriosas.

Por seu turno, na obra de Ana Teresa Pereira intitulada *Karen*, a protagonista, narradora inicial, também é enganada por Alan e Emily, pois a relação, entre este par, embora assexuada, é tão intensa que dispensa a relação de Alan com a mulher Karen e, portanto, com quem a possa vir substituir. Diferentemente, em *Inverness*, é a própria Kate que aceita a proposta de Clive de se fazer passar por sua mulher e assim enganar Miss Green, Matthew e a todos quantos, na aldeia, conheciam Jenny.

O tema do engano, nestas ficções, é fundamental para a criar a tensão narrativa. Raphaël Baroni, um teórico que recentemente tem aprofundado e analisado os mecanismos da tensão narrativa, considera fundamentalmente dois tipos de tensão narrativa que afetam, de forma diferente, o interpretante: *suspense* e curiosidade. Estes tipos de tensão dependem de duas “funções tónicas que acompanham a antecipação incerta de uma narrativa configurada por uma intriga” (Baroni, 2007, p. 54), as quais desenham os processos cognitivos do prognóstico e o diagnóstico. Para este o investigador, o prognóstico é “uma antecipação incerta” do desenvolvimento da ação ou do enredo, conhecendo apenas as premissas do que será o futuro desenrolar da ação. Em grande medida, este movimento tem a ver com a colocação de hipóteses que serão ou não infirmadas. Por seu turno, o diagnóstico é “uma antecipação incerta”, realizada “a partir de indícios, da compreensão de uma situação descrita” (Baroni, 2007, p. 110).

Para sintetizar a conjugação entre as estratégias narrativas, a atividade cognitiva e os efeitos tímicos envolvidos nessa atividade, Baroni (2007, p. 111) propõe o seguinte quadro:

**Dimensions rhétorique, thymique
et cognitive de la tension narrative**

Stratégie « rhétorique » de mise en intrigue	Relation chronologique d'un événement marqué par une « disjonction de probabilité »	Représentation provisoirement obscur d'une situation narrative
Type de tension narrative qui affecte l'interprète	Suspense	Curiosité
Type d'activité cognitive mise en œuvre dans l'interprétation	<i>Pronostic</i> : interprétation « descendante » visant à anticiper le développement futur de la « fabula »	<i>Diagnostic</i> : interprétation visant à désambiguïser une situation narrative présente ou passée à partir d'indices

Quadro 1. Dimensões da tensão narrativa. Fuente: Baroni, 2007.

Observando as narrativas das duas autoras é possível verificar como elas acionam a estratégia do *suspense*, o qual prende sistematicamente o leitor ao que poderá vir a acontecer às personagens. Mas esta estratégia enreda-se na estratégia da curiosidade, a qual pressupõe descobrir o que se passou. A propósito desta sua distinção, Baroni (2007, p. 112) alerta para o facto de as duas estratégias representarem dos polos do agenciamento da narrativa, mas com uma fronteira flexível, imprecisa ou flutuante entre elas.

Mas o que as ficções das duas autoras expõem é algo que vai para além de um mero turvamento de fronteiras -trata-se, isso sim, de utilizar as duas técnicas retórico-narrativas de forma entrelaçada e emaranhada, ora por sobreposição ora por alternância. Assim, em *El Columpio*, a protagonista não enceta só um movimento de prospecção que a leva a antecipar o perigo e a fugir da casa dos tios, como também, paralelamente ou intercaladamente, realiza um movimento retrospectivo de leitura de indícios sobre a fuga da sua própria mãe no passado.

Também em *Inverness* estes dois movimentos se sobrepõem, pois, ao aceitar substituir Jenny, a atriz Kate não só tem de se preocupar, prospectiva-

mente, com os possíveis perigos do que lhe pode acontecer por fazer esta substituição, como ainda, paralelamente, vai tentar descobrir o que se teria passado com Jenny para ela desaparecer (o que tem um sentido retrospectivo). Estas estratégias retórico-compositivas não têm uma estrutura arbórea, mas, antes uma composição rizomática, na medida em que há várias linhas de agenciamento da intriga que se entrelaçam com as linhas de construção das subjetividades das personagens. Aqui, não se trata tanto de uma multiplicidade de espaços não hierarquizados, como acontece nos exemplos analisados por Patricia García (2015, p. 93). Trata-se de perceber, a partir da noção de-leuziana, como a dimensão fantástica emerge pela ambiguidade da sobreposição das linhas implicadas no agenciamento das intrigas, assemelhando-se à explicação dos filósofos Deleuze e Guattari sobre o rizoma:

Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 15).

54

A sobreposição ou mesmo a multiplicação das linhas da intriga advém sobretudo do carácter duplo de certas as personagens femininas que é explorado se diversas maneiras, podendo emergir mais ligado ao tempo, ou ao espaço, ou à própria configuração da personagem.

3. O dual e o duplo

3.1. O jogo com o tempo e com a personagem

O dual e o duplo encontram-se conjugados nas narrativas aqui em análise e são coadjuvados por diversos jogos com o tempo, com o espaço e com as potencialidades sógnicas da personagem.

No que diz respeito às relações entre personagens e tempo, é possível observar na narrativa *El Columpio* a colocação de dois tempos com os seus respetivos eventos: o presente da protagonista-narradora, a filha de Eloisa e o passado da infância de Eloisa com os seus irmãos e seu primo. Porém, como se sabe, o clímax da intriga pressupõe um tipo subversão da linearidade do tempo identificado por David Roas -o ingresso noutra tempo, no qual:

El personaje abandona su plano temporal para ingresar en otro, que puede ser anterior, futuro, o incluso paralelo (en otra dimensión). Lo que da sentido fantástico a tales historias es que siempre se trata de un tránsito sin causalidad [...] Con ello se plantea la imposible continuidad entre dos dimensiones temporales, la conexión entre universos paralelos [...]. (Roas, 2012, p. 111)

Eloisa, jogando o diabolô, vê a sua futura filha e, por sua vez, a filha encontra a mãe que apenas poderia recordar através de fotografias. Do encontro impossível destes dois tempos diferentes fica a marca das cordas do diabolô no pescoço da filha (Fernández Cubas, 1995, p. 125).

Mas, para além deste, há ainda um outro efeito temporal: o do tempo parado, como se pode ver nas seguintes passagens:

[Los tíos] eran o habían sido los dueños de las tierras y que gracias a un contrato muy especial [...] podían permitirse el lujo de vivir como siempre, como si nadie hubiera ocurrido, como si el mundo pudiere detenerse con solo que alguien [...] olvidara la existencia del reloj. [...]

–Siempre que visito un desván tengo la misma sensación. Los desvanes son como inmensos arcones en los que el tiempo se ha detenido. (Fernández Cubas, 1995, pp. 39, 70)

Este ingresso no passado e a recriação do passado tem uma dimensão psicanalítica, como salientou Akiko Tsuchiya, sendo a narração uma forma da construção da subjetividade da narradora que, simbolicamente, procura capturar o passado (consultar Rueda, 2005, p. 24). Note-se que, se Eloisa e (depois) a filha conseguem fugir a este tempo parado no passado, tal não acontece no caso do conto “Los Atillos de Brumal”, onde o movimento é inverso, pois apesar dos esforços da mãe, a filha Adriana regressa ao tempo parado ou ao tempo sem tempo de Brumal.

Em *Inverness* a dualidade temporal adquire uma feição diferente, pois quando o leitor pensa que Kate vai substituir Jenny, esta última, antes de desaparecer, sente a presença Kate, pois esta é descrita por Clive como sendo uma personagem do livro que está a escrever. Fica, pois, a pairar a dúvida se se trata de uma metalepse, em que a personagem sai da história para atormentar Jenny, ou se Kate de facto “existe”⁵ e Clive, enquanto escritor, a coloca na his-

⁵ Isto faz jus à hipótese lançada por Uri Margolin (1995, p. 375), quando afirma haver diferentes “modes of existence in storyworlds: they can be factual, counterfactual, hypothetical, conditional, or purely subjective”.

tória que dá a ler à sua mulher Jenny, levando-a, assim, a pressentir e a antever o seu futuro desaparecimento e sua própria substituição por outra.

O baloiço, com o seu movimento de vaivém, é o elemento emblemático da oscilação temporal, podendo funcionar como uma espécie de umbral para o outro lado de lá. Este sentido torna-se fundamental em Cristina Fernández Cubas a partir do momento em que a escritora o escolhe para o título da obra. Este sentido temporal é coadjuvado pelo significado espacial, pois o baloiço é um elemento de outro espaço que é o jardim -um espaço heterotópico, na terminologia foucaultiana.

Curiosamente, na obra *Karen* de Ana Teresa Pereira também surge a referência a um baloiço que teria existido no jardim da casa de Alan. Embora já lá não esteja, a narradora presente que ali estivera e isso faz-lhe recordar a sua infância e a casa dos seus pais, aonde também havia um baloiço. Quando fala nisso, Alan diz-lhe que provavelmente seria uma memória do colégio e quando ela diz que nunca andou num colégio interno, Alan reage com impaciência dizendo que ela tinha falado muitas vezes no colégio. Aqui, o baloiço, que não já existe, simboliza não só a impossibilidade de regresso ao passado, mas também a impossibilidade, para a jovem pintora, de recuperar o seu passado, que assim é progressivamente apagado, à medida em que vai incorporando, nela própria, o passado de Karen.

56

3.2. A personagem duplicada e a dobra do duplo

Observando mais de perto o tema do duplo em *El Columpio*, retoma-se a ideia de que ele se constrói através de marcas temporais, uma vez que pressupõe a aparição de uma Eloisa sempre criança atravessando o presente da narradora, sua filha, ou seja, surgindo num tempo em que já tinha morrido. Assim, a aparição da Eloisa-menina, enquanto duplo fantasmático, enquadra-se facilmente no fantástico que se exhibe e se mostra, segundo a distinção proposta por Denis Mellier, quando contrapõe, por um lado, o fantástico do explícito, ou seja, um fantástico que se mostra, e, por outro, um fantástico da incerteza:

Si le fantastique, dans ses expressions historiques et génériques, est pluriel, c'est à nouveau au moyen d'une opposition et d'une dualité que la critique dessine ses tendances, soulignant l'alternative entre deux réalisations imaginaires et poétiques. D'un côté, un fantastique de l'incertain et de l'équivoque, qui ins-

crit dans la lettre de l'œuvre, et dans son économie et ses procédés ou outils, le fantastique comme signe de l'indécidabilité. De l'autre côté, un fantastique qui exhibe et maintient présente dans son univers fictionnel la manifestation fantastique terrifiante. (Mellier, 1999, p. 127).

A aparição é um elemento de tipo de fantástico que mostra e exhibe o irreal. Neste sentido, o diabo funciona metonimicamente como uma presença do diabo e do mal, sofrendo um processo de reificação e de objetivação — uma estratégia muito mais utilizada num fantástico da presença do que num fantástico da indeterminação, de acordo com as distinções de Denis Mellier.

No romance de Ana Teresa Pereira intitulado *A Neve* também aparece uma duplicação de Rosa, a protagonista e narradora, quando ela reiteradamente se encontra com uma menina Rosa, semelhante à criança que ela foi um dia no passado. Porém, na escritora portuguesa esta presença não é apresentada como uma aparição, mas sim como uma figura 'outra', cuja ambiguidade e indeterminação apenas conduzem o leitor à suspeita de que se trata de uma rememoração da personagem.

Diferentemente, nas ficções *Inverness* e *Karen*, o duplo aproxima-se do *doppelgänger* ou do sócia, partindo da semelhança para representar alguém e assim a substituir. Muitas ficções de Ana Teresa Pereira exploram o processo imitativo típico do teatro, para representar uma determinada personagem, ou seja, muitas das suas ficções utilizam essa espécie de *impersonation* que implica uma despersonalização, à semelhança do que faz um ator quando coloca de lado as suas próprias características, para adoptar as características da personagem a representar. A inquietação e o desassossego surgem pela sensação de desdobramento⁶; mais ainda, quando as próprias personagens colocam a hipótese de não conseguir regressar ao seu próprio *eu* depois da representação, emerge o medo.

Analisando os efeitos do duplo na ficção de Fernández Cubas e o seu funcionamento retórico, Ana Rueda afirma:

The double operates as a tool through which the characters become aware of dissolution of their identity, for one's identity is always perceived more accu-

⁶ "Lembro-me de ter lido em tempos que cada um de nós é realmente duas pessoas, e quando uma está adormecida num lugar, a outra vive numa existência diferente" (Pereira, 2016, p. 43).

rately as projected onto an “other” In addition, besides exploring the maladjustments of the self, the double also works as a rhetorical strategy that has as its goal the representation of the poetic imagination. (Rueda, 2005, p. 27)

Em *El Columpio* o perigo de anulação do *eu* é resgatado pelo gesto salvador da mãe que parte para o estrangeiro. Nesse sentido, a fuga à manutenção do *statu quo* e à estagnação no passado é simbolicamente salvífica, mas as ficções de Cristina Fernández Cubas não deixam de expor a vertigem dessa possível dissolução, originando o medo.

Nas ficções de Ana Teresa Pereira, o perigo não está no confronto com o passado, antes se projeta para o futuro implicando as decisões arriscadas que tomam as personagens. O medo é um medo diluído e vago — um medo líquido no sentido baumaniano.

3.3. O dual e o duplo: inquietação e medo

58 Numa perspectiva antropológica, como nos dizem Gerardo Fernández Juárez e José Manuel Pedrosa, “[e]l miedo es [...] inseparable de la experiencia de lo desconocido y, por lo tanto, de la necesidad de conocer”, seja ele um desconhecido exterior ou um não conhecido interior que habita dentro de nós. Mas, para além do simples medo animal que deriva das circunstâncias, o medo humano é mais complexo, como alertam estes estudiosos:

[El miedo] adquiere, entre los humanos, dimensiones y matices mucho mas amplios, intensos y dramáticos [...], porque los miedos humanos echan fuertes raíces en la memoria, se expanden y ramifican al ritmo exuberante de la voz que crea y transmite el rumor, se tiñen de los estrafalarios colores del arte; hasta se mezclan, en ocasiones, con el extraño caudal del amor. (Fernández Juárez y Pedrosa, 2008, p. 9)

Esta variedade de matizes leva estes estudiosos a pensar que o medo “es una especie de hidra de infinitas cabezas, de inaprensibles alientos, que es imposible aprender y comprender en su totalidad”, sendo possível, tão-somente, dar conta “de la pluralidad, de la heterogeneidad, del carácter siempre dinámico y ambiguo del miedo” (Fernández Juárez y Pedrosa, 2008, p. 11).

Por este motivo, a referida complexidade deverá fazer-nos pensar se será possível traçar uma escala do medo fantástico, como bem como na possibi-

lidade de distinguir entre inquietação e medo. Se o fantástico se instaura, de acordo com David Roas (2011, p. 14), “[en] la confrontación problemática entre lo real y lo imposible”, então, a ameaça que se levanta diz respeito à relação dos seres com o real e ao esbatimento de fronteiras entre real e irreal, desencadeando emoções que vão da inquietação ao medo.

Em certa medida é isso que se verifica no final revelador da narrativa “Parrientes pobres del diablo”, que expõe, por um lado, o medo da proximidade do sobrenatural, expresso pela personagem Claudio quando se sente ele próprio como objeto de análise do diabo, por outro lado, a familiaridade com esse sobrenatural expressa pela narradora:

El momento en que el ensayo [...] se convertía, muy a su pesar, en un diario. El pánico súbito en medio a una atroz pesadilla. La sensación de orfandad. [...] La desazón. [...] La seguridad de haber estado caminando en círculo cuando no tenía más que mirarse al espejo para descubrir el objeto de mismo de sus pesquisas. Sí, allí estaba todo. Resumido en las nueve letras que habían logrado sobrevivir al fuego: “DEL DIABLO”. [...]

Y de repente, en esos breves instantes en que parecía que la cabeza me iba a estallar, creí verle. A él. [...] Y [...] entendí finalmente la razón por la que nunca, ni siquiera de pequeña, sintiera el menor asomo de temor ante la palabra “infierno”. (Fernández Cubas, 2006, pp. 124-125)

Se, em algumas ficções das duas escritoras, se verificam desfechos tranquilizadores, noutras o desfecho é ambíguo e fica em aberto -mas todas elas apresentam essa força subversiva que advém da questionação do real. Porém, em “Los altillos de Brumal” e em *Karen*, o desfecho é tremendamente perturbador: Adriana desaparecerá nas brumas de um Brumal inexistente e a pintora, quando toma o papel e a vida de Karen deixa de conseguir pintar e quando decide abandonar Northumberland para regressar a Londres, verifica que já não consegue recuperar a sua vida de volta.

Trata-se de um ponto de não regresso à “suposta” normalidade que expõe a força centrípeta, sugadora e vorticista do irreal que, no limite, confina com a morte. O fantástico é inquietante em grande parte porque nos coloca face a essas duas grandes forças que são o amor e a morte, mas, o duplo é inquietante porque nos devolve a imagem de nós próprios sendo inevitavelmente já ‘outros’, ou seja, expõe a fissura do próprio sujeito e a fragmentação do *eu* que atinge todos os seres humanos, para nossa eterna inquietação.

Considerações finais

As características e as estratégias observadas nas duas escritoras evidenciam quer a maestria na utilização de procedimentos para alcançar efeitos estéticos do fantástico, quer semelhanças e diferenças nas escolhas e seleções de recursos para atingir esses efeitos.

Do exercício comparativo realizado é possível concluir que em ambas as autoras se verifica um tratamento específico da sensibilidade feminina, que combina bem com a atitude perceptiva solicitada pelo fantástico, o qual abre fissuras na percepção realista ao introduzir o irreal, o sobrenatural e o impossível.

Outra ilação relevante diz respeito ao facto de as escritoras explorarem diferentes matizes do fantástico, pois no caso de Cristina Fernández Cubas é possível observar como predomina um fantástico que se mostra, um fantástico que tira partido do surgimento e da “aparición” insólita, ao passo que, no caso de Ana Teresa Pereira prevalece o fantástico da indecidibilidade. A escrita de Ana Teresa Pereira obriga o leitor a lidar com uma grande vagueza relativamente às fronteiras entre real e irreal, já que a autora utiliza aquilo que Patricia García denomina por “construções líquidas”, sobretudo porque imagina situações com “fronteiras elásticas” (García, 2015, pp. 81, 87). Por seu turno, a escrita de Cristina Fernández Cubas funciona muitas vezes como um exemplo ou como protótipo do fantástico do espaço (García, 2015, pp. 37), uma vez que explora não um fantástico que ocorre num lugar, mas sim um fantástico se desencadeia com e pelo espaço, envolvendo inevitavelmente as personagens.

Finalmente, através dos exemplos colhidos nas obras das duas artistas, é possível observar não só o jogo com a duplicidade nos seus múltiplos matizes, mas ainda o leque de gradientes da inquietação e do medo desencadeados pelo fantástico, enquanto molas propulsoras da subversão inerente ao modo fantástico.

Bibliografía

Baroni, R. (2007). *La tension narrative: Suspence, curiosité et surprise*. Seuil.

Béssière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse.

- Bieder, M. (2005). Reading the Sign of Spain: Negotiating Nationality, Language and Gender. Em K. M. Glenn e J. Pérez (Eds.), *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas* (pp. 41-65). University of Delaware Press.
- Bozzetto, R. e Huftier, A. (2004). *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Presses Universitaires Valenciennes.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1980). *Mille Plateau*. Les Éditions de Minuit.
- Fernández Cubas, C. (1995). *El Columpio*. Tusquets Editores.
- Fernández Cubas, C. (2006). *Parientes pobres del diablo*. Tusquets Editores.
- Fernández Cubas, C. (1992). *Os Sótãos de Brumal*. Editorial Teorema.
- Fernández Juarez, G. e Pedrosa, J. M. (2008). *Antropologías del miedo*. Calambur.
- García, P. (2015) *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Routledge.
- Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Publicaciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha.
- Margolin, U. (1995). Characters in Literary Narrative: Representation and Signification. *Semiotica*, 106, 373-392.
- Mellier, D. (1999). *L'Écriture de l'excès: poétique de la terreur et fiction fantastique*. Champion.
- O'Leary, T. (2017). Sensibility. Em M. Bunz, B. M. Kaiser e K. Thiele (Eds.), *Symptoms of the Planetary Condition. A Critical Vocabulary* (pp. 149-154). Meson Press.
- Pereira, A. T. (2010). *Inverness*. Relógio d'Água.
- Pereira, A. T. (2016). *Karen*. Relógio d'Água.
- Pereira, A. T. (2006). *A Neve*. Relógio d'Água.
- Reis, C. (2018). Figuração. Em *Dicionário de Estudos Narrativos*. Livraria Almedina.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma.

- Roas, D. (2016). Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo. Em F. García e M. C. Batalha (Coords.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito* (pp. 106-113). Editora Caetés.
- Rueda, A. (2005). Effects of the Double in Cristina Fernández Cubas's Short Story Fiction. Em K. M. Glenn e J. Pérez (Eds.), *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas* (pp. 25-40). University of Delaware Press.