

REVISTA ELETRÔNICA DE ESTUDOS DO DISCURSO E DO CORPO

VOLUME 6 - NÚMERO 2

ISSN 2316-4697

JUL - DEZ/2014



CORPO FANTÁSTICO NA LITERATURA PORTUGUESA



EDIÇÕES UESB

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

MARIA JOÃO ALBUQUERQUE FIGUEIREDO SIMÕES

(orgs.)

LETRISMO, PROSOPOPEIA E METALEPSE: CORPOREIDADE FANTÁSTICA EM AFONSO CRUZ

Maria João Simões

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

Resumo: As obras de Afonso Cruz incluem elementos e aspectos fantásticos misturados com estratégias e elementos realistas, fazendo surgir o irrealismo e o meta-empírico de forma subtil e insinuante. Para conseguir estes efeitos de fantástico, o autor utiliza a estilização gráfica da escrita ou do ‘corpo’ das letras e os procedimentos da prosopopeia e da metalepse. O recurso à metalepse permite-lhe catapultar elementos sentidos como fantásticos já acionados em outras obras para as suas próprias narrativas e incorporar de modo inverosímil personagens de outras obras e personagens já metamorfosadas. Este estudo procura detetar essas técnicas e esses procedimentos utilizados pelo autor e o modo como ganham corpo e significado nas ficções.

Palavras-chave: Letrismo, Prosopopeia, Metalepse, Fantástico, Afonso Cruz.

Résumé: *Lettrisme, prosopopée et metalepse: corporéité fantastique dans Afonso Cruz.* Les œuvres littéraires de Afonso Cruz présentent des éléments et des aspects de fantastique mêlés à des stratégies et des éléments réalistes. Dans ce mélange, l’irréalisme et l’instance meta-empirique émergent de façon subtile et insinuante. Pour arriver à ces effets de fantastique, l’auteur utilise la stylisation graphique de l’écriture et le ‘corps’ dessiné des lettres et des procédés tels que la personification et la metalepse. Par le moyen de la metalepse, certains éléments fantastiques présents dans des ouvrages d’autres auteurs sont catapultés vers les fictions de Afonso Cruz, incorporant invraisemblablement des personnages qui intègrent d’autres fictions et aussi des personnages déjà metamorphosés dans d’autres narratives. Cet étude vise, alors, observer ces techniques et ces procédés utilisés par l’auteur, comment ils gagnent du corps dans ses histoires et à quelle signification ils peuvent aboutir dans chacun des univers fictionnels.

Mots-clés: Lettrisme, Prosopopée, Métalepse, Fantastique, Afonso Cruz.

O início do século XXI tornou evidente o crescente interesse pelo fantástico e pela fantasia em Portugal, concretizado no surgimento de várias iniciativas, manifestações, performances e criações artísticas e culturais. Entre elas destaca-se a criação, em 2004, de “A Épica – Associação Portuguesa do Fantástico nas Artes, que surge na sequência do 1º Encontro Literário de

Fantasia e Ficção Científica, realizado em Lisboa. Oficializada no ano seguinte, esta Associação tem organizado anualmente o “Forum Fantástico” que tem divulgado múltiplas criações artísticas e acolhido diversos criadores nos mais variados domínios artísticos. Alguns dos promotores destes eventos são eles próprios artistas, tendo formação adquirida na Faculdade de Belas

Artes, o que permite o leque alargado de áreas artísticas envolvidas, que vão, por exemplo, da animação e do cinema, à ilustração e à literatura, entre outras áreas. Para além destas, outras iniciativas e outros eventos têm concorrido para este “bom” do fantástico que tem como um importante ascendente parental o festival Fantasporto que se realiza desde 1981.

Com formação em Belas Artes, Afonso Cruz é um escritor fundamental neste renovado interesse pelo fantástico. Iniciou a sua carreira como realizador de filmes de animação e como ilustrado, também escreve letras para músicas e faz parte de uma banda.

A feição polifacetada da sua produção artística reflete-se na sua escrita que atinge, por isso mesmo, uma singularidade muito marcada. Tal é bem visível na obra *Contradição Humana* cuja apresentação gráfica é trabalhada plasticamente através de uma mistura de escrita e imagem, com aproveitamento estético do elemento gráfico das letras e da sintaxe narrativa, originando uma original combinação de narrativa escrita e narrativa por imagens, como se pode observar nestes excertos de uma das ‘contradições’ apresentadas:

No prédio ao lado vive uma senhora que sabe tudo,



Note-se como a representação imagética da senhora vizinha é estereotipada, apontando para uma determinada faixa etária e para um certo tipo social — quer pelo avolumado do corpo, quer pelo penteado. O corpo representa um estar no mundo, pois como afirma

Merleau-Ponty “être corps, c’est être noué à un certain monde (...) et notre corps n’est pas d’abord dans l’espace: il est à l’espace.” (2009: 832). Assim, como nos diz este filósofo “a experiência do próprio corpo ensina-nos a enraizar o espaço na existência”, pelo que o corpo é aqui sinal da forma de estar no mundo desta senhora vizinha. Por contraste, o balão de discurso o balão de discurso é pequeno, coincidindo com a ideia de que o segredo (mexerico ou fofoca) é sussurrado, sendo orientado para se propagar e se avolumar.

A exploração estética do grafismo (que vai buscar influência ao Surrealismo e à Poesia Experimental) é fundamental também na obra *Enciclopédia da Estória Universal. Recolha de Alexandria*, uma obra onde o leitor encontra ecos bens audíveis da *História Universal da Infâmia* de Jorge Luís Borges, num jogo paródico assumido. As entradas estão ordenadas seguindo as letras do alfabeto que surgem ampliadas de tal forma que muitas vezes ocupam quase uma página inteira (com acontece com a letra **A**), conquanto que as entradas não correspondam corretamente à letra indicada. Assim a entrada da letra **A** é sobre (A COISA MAIS) ALTA QUE HÁ, ou seja, a entrada é dada pelo artigo inicial ‘A’, o qual, convencionalmente, não será suposto funcionar como entrada, parecendo no entanto lógica esta entrada na medida em que há a reiteração da grafia, acompanhada da sugestão sonora. Por sua vez a ‘explicação’ para esta entrada é altamente contraditória, insólita e impossível: “A coisa mais alta que há fica exatamente por baixo da coisa mais baixa que há”.

O ilogismo desta afirmação é contrapontisticamente atenuado pela indicação parentética da fonte onde se foi colher esta informação (Amma Sinclética) que aponta para um sincretismo fantástico dos contrários utilizados numa impossibilidade lógica.

Procede-se assim a um apagamento de fronteiras entre o possível e o impossível criando uma circularidade fantástica à maneira borgesiana.

A ambiguidade geradora de polivalência de significados é também explorada nesta

Enciclopédia na entrada da letra **S**, de “(O) Sal é o resultado da luta entre um ácido e uma base”:

Qualquer coisa deste mundo, animada ou inanimada (se é que essa fronteira existe), tem uma alma e um espírito. A primeira desce sempre e normalmente, quando extraída é um óleo. Pesada, entranha-se numa descida sem fim, uma queda gordurosa como a do Início. O segundo, o espírito, sobe sempre, tem asas, é volátil. Normalmente, quando extraído, é um álcool ou um ácido. Do encontro dos dois, uma base e um ácido, gera-se um nó, um nó cego, tenso. Chamamo-lo de corpo e normalmente, quando extraído, é um sal. (*Heliophoros* — Pequeno Tratado da Arte, *Anónimo*). (CRUZ, 2012: 87).

Eis a definição/explicação enciclopédica do que possa ser um CORPO para Afonso Cruz — o responsável último por esta enciclopédia. Não se respeita aqui a dualidade tradicional corpo vs alma. O próprio corpo é formado por dois vetores designados alma e espírito, sublinhando este colecionador de verdades e de saberes o caráter duplice e bivalente do Corpo.

Não será por acaso, pois, que este insólito ‘enciclopedista’ atribuiu esta entrada aos ditames de um “Pequeno Tratado da Arte”: este excerto pode funcionar como uma espécie de micropostulação dos elementos basilares da poética do autor ou dos princípios (dir-se-ia patafísicos) aqui apresentados.

Logo no início, se põe em causa a rigidez das fronteiras entre o mundo animado e o inanimado, questionando-se mesmo a existência de tal fronteira. Ora, nas obras de Afonso Cruz não só os humanos se apresentam pela características animalesco ou com corpo de animal, como certos animais podem falar e ainda frequentemente certos objetos ganham vida, tendo espírito e alma. Postula-se, de seguida, a duplicidade e bivalência das coisas numa lógica irreal engendrada pela paródia das leis da física e da metafísica: a alma (contrariamente a um entendimento metafísico convencional) desce sob ação da lei gravidade; o espírito sobe e é volátil porque é menos denso que o ar que

respiram as coisas animadas e inanimadas. Por feliz acaso este sentido dual está presente na palavra composta *Heliophoros*, a qual remete para a metrialidade do tributo (*phoros*) a pagar ao hélio enquanto gás nobre e heróico ‘descendente’ do deus Hélio, personificação do sol.

Por sua vez, esta duplicidade existe no (e pelo) entrançado tensil do nó que é o corpo, e encontra-se em equilíbrio instável nessa “solução” neutra que é o Corpo, podendo, nesta solvência, a solução/Corpo ser mais ácida/o ou mais básica/o. Poder-se-á então dizer que o Corpo atua nesta tensão entre a “insustentável leveza do ser” e a espessura oleosa da massa corporal. Daí parece decorrer a ideia de que o sal extraído do corpo seja a vida no seu equilíbrio inquieto.

Esta duplicidade e esta oscilação manifesta-se reiteradamente nas obras de Afonso Cruz e, embora ganhe particular destaque no livro *A Contradição Humana*, também se revela crucial noutras obras, particularmente no desenho de muitas das suas personagens construídas com facetas contraditórias subsumíveis à dicotomia pesado/leve.

Erigida como pilar estético neste inventado “Pequeno Tratado da Arte”, esta duplicidade é explorada em, pelo menos dois níveis: em plano de fundo, ela preside a muitas das construções ficcionais do autor que revelam a incerteza da verosimilhança de situações e de personagens e jogam com o caráter natural, antinatural e sobrenatural das relações lógicas da narração; em plano próximo, ela atinge as personagens construídas com características verosímiles e inverosímiles.

Uma das obras que encena esta duplicidade é *Os Livros que devoraram o meu pai . A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*. Desde o início, Elias Bonfim esclarece o leitor que Vivaldo, seu pai, não morreu, mas antes desapareceu porque “entrou livro adentro” (CRUZ, 2010:14) quando estava lendo a “A Ilha do Dr. Moreau” de H. G. Wells.

Na obra sobre o fantástico intitulada *Contribuição Para o Estudo do Fantástico no Romance* (muito pouco conhecida porque editada em Português e não em francês), o crítico de arte suíço Émile Schaub-Koch

afirmava, já em 1957: “Presentemente, o Fantástico é cada vez mais livre, cada vez mais inconstante”.¹ Também Jacques Finné (1980: 14) diz que o fantástico (entendido ainda como género) não é estático e evoluiu. Para ele, o neofantástico “afasta-se da gratuidade”, trata o sobrenatural não como um fim em si, mas “como um trampolim destinado a divulgar certas ideias” e sublinhar o relativismo psicológico ou filosófico.”

Também Jaime Alazraki, já na década de 70, tinha proposto a designação “neofantástico”, o qual, segundo o autor se diferencia do fantástico tradicional e se caracteriza por substituir a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real e por substituir o efeito de medo pelo de inquietude e perplexidade, como acontece em Kafka e em Borges (*apud* ROAS, 2001: 267). Ora, em várias obras ficcionais, Afonso Cruz propõe universos vincadamente ancorados num pressuposto real com personagens vulgares e verosímeis, mas que, pelo absurdo ou pela hipérbole, se

¹ Esta afirmação de Émile Schaub-Koch (1957: 142), feita na obra *Contribuição Para o Estudo do Fantástico no Romance* tem a ver com o facto de este crítico abordar autores de fantástico não só ligados ao simbolismo, como é o caso de Alfred Jarry, como também autores como Poe, ou ainda Maurice-Yves Sandoz, já com ligações ao surrealismo. Nesta obra, o autor começa por comentar um artigo de Richier, publicado em 1955 na revista *Synthèses* intitulado “O Fantástico no Século XX” sobre pintores presentes da Bienal de Viena de 1954 (entre os quais Max Kämpf). O crítico chama a atenção para as relações (sobretudo as diferenças) entre pintura e literatura (SCHAUB-KOCH, 1957: 7) e tenta, de forma ainda muito impressionista, apontar algumas características das obras de criadores de super-real como Marcel Schwob e Maurice-Yves Sandoz, cujo tratamento do fantástico difere do de Chamisso. Este crítico fala em “género” fantástico, distinguindo-o do maravilhoso porque o “mistério”, ou o enigma, se resolve (*idem*, 98). Este entendimento prenuncia a “hesitação” todoroviana, condizendo com uma forma de pensar epocal. Esta ideia é recorrente em diversos estudiosos, entre os quais se conta Jacques Finné, que é faz uma avaliação muito negativa da ideia de “hesitação” todoroviana (1980: 30-35), mas que afirma peremptoriamente que “tout récit fantastique est subordonné à une explication” (*idem*, 36; 77).

permeiam de absurdo e de irracionalidade. Tal é o caso, por exemplo, do romance *O pintor debaixo do lava-loiças*, cujo cronótopo inicial é a cidade de Bratislava antes de segunda guerra, ambiente onde se inserem duas famílias: a família do coronel Möller e a família do mordomo Sors. Logo, porém, algumas das personagens se tornam inverosímeis como acontece com o mordomo incapaz de compreender metáforas e que por isso comete um homicídio, pois, ao ouvir o seu patrão dizer a um doutor, seu amigo e visita frequente da casa, que ele tem uma arma perigosa no coração ele não compreende o sentido metafórico das palavras e vai tirar à força a arma do coração do médico.

Também Jozef Sors, o filho do mordomo e o protagonista desta ficção, depressa se torna estranho, pois converte tudo o que vê em insólitos desenhos feitos só de olhos: olhos fechados e olhos abertos.

Este processo de desfamiliarização do real também acontece com nuances diferentes no romance *A Boneca de Korosca* onde os elementos de fantástico são introduzidos de forma tão ténue que quase não impedem de se considerar a obra como realista. Paire, porém, na obra uma atmosfera de irrealidade induzida por elementos fantásticos intersticialmente inscrustados que dão um *ethos* particular a obra ainda que esta tonalidade não seja inteiramente dominante.

Já na obra *Os Livros que devoraram o meu pai. A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*, o registo dominante é irrealista, uma vez, através da metalepse, reiteradamente utilizada, as personagens saltam do nível diegético da história principal para dentro das histórias de outros livros. Tal aconteceu, primeiro, com Vivaldo Bonfim e acontece depois com Elias que vai à procura do pai.

A metalepse causa estranheza ao permitir a transposição de barreiras e de níveis normalmente diferenciados, uma vez que se trata de um procedimento que implica o salto entre as fronteiras dos dispositivos narrativos. Gérard Genette abordou este artifício narrativo inicialmente apenas no que diz respeito à “metalepse de autor” que transpunha difentes níveis narrativos. Mais tarde, numa obra inteiramente dedicada a este assunto, este teórico propõe-se “étendre

l'enquête en passant de la simple figure (...) à ce qu'il faut bien appeler la métalepse fictionnelle" (GENETTE, 2004: 16). Salientando o sentido de *fingere* como a raiz comum a 'figura' e a 'ficção', o crítico mostra como a metalepse é uma forma de desnudar o processo ficcional e de questionar a rotina ficcional, pondo em causa a especificidade do contrato ficcional, ou seja, segundo as suas palavras, o processo "dévoiler (...) le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée égratigne le contract ficcionnel, [le quel] consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction" (GENETTE, 2004: 23).

Não se trata apenas de alterar a ordem da sintaxe narrativa como acontece com a prolepse e a analepse; trata-se de desdobrar os processos narrativos criando vários níveis narrativos com diferentes histórias encaixadas num processo de *mise en abyme* ficcional.

O caso da personagem Elias processa-se no sentido inverso àquele que é utilizado no conhecido filme de Hitchcock *A Rosa Púrpura do Cairo* , onde o ator do filme (história segunda encaixada na primeira) que a protagonista está vendo, salta da tela e vem falar com a senhora que está sentada na sala de cinema a ver o filme.

Inversamente, Elias Bonfim, à semelhança de seu pai, salta para dentro dos livros, inserindo-se dentro do contexto deles e mesmo dentro dos cronótopos dessas obras literárias: fala com as personagens que se pertencem a esses outros universos ficcionais e se movem dentro deles e interage com a lógica inerente a essa ficção. É assim que Elias se vai encontrar com o Dr. Moreau da obra *A Ilha do Dr. Moreau* de H. G. Wells. Como o Dr Moreau, cientista desta história, conseguiu fazer criaturas meio animais meio humanos, Elias encontra, dentro desta obra, um homem-cão, ou seja, um homem metamorfoseado em cão e fala com ele para saber da sua história e de seu pai. Esta cão fala e opina — ou seja, o homem que nele existe está metamorfoseado; contudo, através do procedimento da prosopopeia, o fenómeno da metamorfose surge normalizado parecendo perfeitamente possível. Notes-se que metamorfose é "fabricada" pelo Dr. Moreau na história original, mas a personagem, cujo

corpo sofreu a metamorfose, é catapultada para a obra de Afonso Cruz e, com este salto metaléptico, são transportados os aspectos de ficção científica a que a personagem pertencia para esta outra para onde é arrastada a personagem.

Aliás, a narrativa não ganha apenas os matizes do fantástico da ficção científica: nesta busca do seu pai por parte de Elias entram também elementos de tipo detetivesco do romance policial através do tema da inquirição e da busca de elementos para procurar alguém perdido ou desaparecido.

Mas, Elias caminha por dentro de várias obras e nesta sua deambulação Elias encontra-se também com o protagonista da obra *Crime e Castigo* de Dostoievsky: Raskólnikov. Esta personagem, porém, já não corresponde inteiramente à personagem do romance, pois, entretanto, evoluiu: partiu do que constitui a sua atuação neste romance para continuar a sua história e a sua evolução para além do que tinha imaginado o seu autor Dostoievsky. Com efeito, querendo ultrapassar o seu complexo de culpa este protagonista vai tentar anulá-lo não por expiação (como acontece na história original), mas por acumulação de crimes. Intenta, pela repetição anular o caráter vívido do seu crime de modo que a memória dos novos crimes venha a relativizar a memórias dos crimes anteriores. Assim, os leitores não encontram já o mesmo Raskólnikov, pois o seu corpo e a sua mente (ou as suas características físicas e psíquicas) modificaram-se: o seu ar contrito e melancólico deu lugar a uma figura mais velha (porque vários anos passaram pressupõe-se um corpo mais velho também), mas também a uma figura mais agressiva (para além da atitude assertiva) com um rosto endurecido e uns olhos de ave de rapina, rápidos e cruéis, prontos a procurar nova presa.

O fantástico aqui surge pelo irrealismo da evolução de um ser de papel fora do universo ficcional a que pertencia. Para Merleu-Ponty (2010: 836) corpo e obra de arte são comparáveis no sentido em que qualquer um deles "é um nó de significações vivas", sendo a obra de arte um ser no qual "não se pode distinguir a expressão do que é expresso". Ora

saído do seu mundo ficcional, Raskólnikov ganha fantásticamente uma sobrevida.

Raskólnikov comunica a sua evolução a Elias que o ouve e ‘aprende’ com ele. A sua influência será perniciosa, uma vez que Elias, por emulação, tornar-se-á também mau. É depois das “lições” de Raskólnikov e depois de saber de todos os seus crimes que Elias irá agir mal com o seu colega de escola BOMBO e será mau para ele. Na escola que frequentavam, ambos conheciam Beatriz e ambos gostavam dela. Bombo era tão gordo e balofo que era o grande alvo de chacota da escola, sendo Elias o seu único amigo e o único que lhe falava. Conhecendo esta condição corpórea de Bombo, Elias sempre acreditou que Beatriz gostava dele, parecendo-lhe impossível que ela gostasse do Bombo. Já depois de “ter viajado” por vários livros e de ter conhecido Raskólnikov, é surpreendido pelo facto de Beatriz dar um beijo ao Bombo e não a ele próprio. A raiva, acicatada por todo o exemplo de Raskólnikov, toma-o de tal forma que ele faz imensa troça do Bombo e revela, caricaturalmente, como ele se pica todo para tomar insulina — algo que era mantido em segredo e de que Bombo nunca falava por vergonha. Esta troça atinge de tal forma o amigo que ele se põe a comer bolos sem parar e sem tomar insulina — o que o leva à morte. O facto de ter empurrado o seu amigo para o suicídio, ficará como marca do seu crime, dando início ao seu remorso.

O fantástico surge então pela via destas interferências ficcionais e destas transferências (mais do que de níveis narrativos) de universos ficcionais diferentes, fazendo com que uma personagem de uma obra possa influenciar uma personagem de outra obra, como se de uma pessoa se tratasse. Este procedimento metaléptico chama-se a atenção para o fazer ficcional, pois, como salienta Debra Malina (2002: 3), “quando se atenta nas ruturas estruturais, pode ver-se o próprio *estruturar* da narrativa assim como os seus *movimentos* de desconstrução como um processo que se desdobra ao longo do tempo através da escrita e da leitura”.

Para além de chamarem a atenção para os processos construtivos ficcionais, as metalepses nesta obra criam um efeito de fantástico, pois é do domínio do meta-

empírico que as personagens possam sair dos romances onde nasceram, possam evoluir para além das histórias que integram e venham conviver com as personagens que o leitor deve tomar como verdadeiras, de acordo com o pacto ficcional de leitura.

Convém notar que este pacto de acreditação (pressuposto na ficção *ilusionista* e verosímil) não deixa de ser necessário mesmo nas obras fantásticas. Nestas últimas, o jogo ficcional é desdobrado, pois se processa pelo cruzamento de elementos reais com elementos meta-empíricos, ou seja, por um jogo feito de elementos miméticos em relação ao real aos quais são aplicados efeitos de irreal. Com efeito, como salienta Irène Bessière (1974: 12), o fantástico “nutre-se inevitavelmente dos *realia*, do quotidiano, dos quais vai salientar as discrepâncias” e os absurdos de tal maneira que “as margens (...) não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural”. O fantástico, torna-se assim, ainda segundo esta autora, uma “figura do questionamento cultural”.

O estranho e o insólito desta ficção passa pelo facto de Elias se poder passear nas ruas das cidades representadas nas obras em que mergulha através da leitura, e também pelo facto de as personagens dos livros o poderem acompanhar até seu próprio universo; mas, para além disto, há uma espécie de transferência da maldade que faz com que o seu ser (corpo ténisil entre o lado negativo que puxa para as profundezas e o lado positivo ascendente) seja arrastado para a negatividade de atitudes e ações más, fazendo com que a personagem se desfamiliarize consigo mesma, incapaz de reconhecer o seu ser corpóreo naquelas ações. Nesta “estranheza” de si próprio reside o questionamento cultural pressuposto na obra: o lado maléfico do ser irrompe dominando corpo de Elias — caso que, por extensão, poderá suceder a qualquer um de nós enquanto seres de subjetividade complexa.

Um outro meio de introduzir a “estranheza” e a desfamiliarização advém do que se pode designar por desrealização do viver do dia-a-dia. Este tipo de processo foi muito explorado pelos surrealistas que deram uma grande relevância ao quotidiano, no qual

estão enraizadas muitas das suas produções artísticas, como salienta Michael Sheringham na obra *Everyday Life Theories and Practices from Surrealism to the Present*. De acordo com este estudioso, o quotidiano, em tensão com a história, vive entre a repetição e a singularidade na sua movência. Na senda de artistas que os precederam, os surrealistas transformam a repetição do quotidiano numa “esfera de invenção” (SHERINGHAM, 2006: 360), acentuando o desassossego que se esconde no meio do que nos é habitual enquanto mundo de objetos e de corpos. Estes artistas mostram como é difícil ver claramente visto o que está mesmo por baixo dos nossos narizes e nos é familiar (*idem*, 28), sendo preciso criar desfamiliarização e estranheza para paradoxalmente redescobrir a familiaridade.

Também em Afonso Cruz o quotidiano serve não só de trampolim para o irreal como o próprio real quotidiano se impregna de irrealismo como acontece nesta obra relativamente a certos espaços e certos objetos. A Avó de Elias, por exemplo, com as suas rugas, os bolinhos secos ou o pequeno-almoço com as torradas é a personagem que lhe permite o acesso ao sótão cheio de livros, onde seu pai se perdeu. O chocolate quente e o cheiro da cozinha “embeb[endo-o] num ambiente acolhedor” (CRUZ, 2012: 45) permitem pensar a cozinha, quase coisificada, como uma força capaz de arrebatar o protagonista e introduzir noutra mundo — a cozinha da casa da Avó é um espaço que funciona como um átrio para a subida ao sótão, portal de entrada nas ficções.

Revelam também uma capacidade transformadora do real para o irreal certos elementos naturais do nosso quotidiano aos quais podemos dar atenção de modo mais casual e inconsequente ou de modo mais obsessivo. Entram neste último caso, a saliva e suas gotas que Beatriz deixa colada aos vidros que beija com seus lábios e que Elias toca e absorve como meio diferido de estar em contacto com a dona desses lábios por ele amada e, deste modo, poder partir para um vôo para a região do amor por ele inventada. Não se trata de uma questão apenas metafórica: trata-se de considerar a possibilidade impossível de voar pelo amor.

Obviamente que o condutor deste vôo é o desejo e a sua manifestação.

Porém, este vôo-desejo será defraudado, uma vez que em Elias não encontra satisfação, porque a paixão que o elevaria ao vôo de amor é entregue por Beatriz, em forma de beijo, ao Bombo e não a Elias. Apesar da sua obesidade é então o Bombo quem flutua, retirando assim a Elias a possibilidade de voar. Claramente se joga aqui com a ideia de um corpo-balão, mas inverte-se a lógica mais tradicional: não é o espírito amoroso de Elias que é capaz de voar, mas sim o corpo gordo de Bombo. Isto apesar de ser Elias quem sabe que Cyrano de Bergerac era capaz de voar vestindo-se com frascos onde retivera o orvalho da manhã voando com a sua evaporação (CRUZ, 2010: 82).

O fantástico surge aqui pela in-corporação de elementos de obras reconhecidas pelo leitor como fantásticas, ou seja, o leitor ativa a sua “biblioteca do fantástico” (mesmo que não conheça a obra, pelo título ou outro elemento o leitor é capaz de reconhecer que ela pertence a esse filão fantástico). Trata-se, de um fantástico em segunda mão, ou seja, por cooptação ou assimilação de elementos de uma ficção (considerada proto-ficção científica) do escritor Cyrano de Bergerac, de cerca de 1650, intitulada *L'Histoire comique des états et Empires de la Lune*, que narra uma viagem à lua através de uma máquina impulsionada por foguete, depois de falhada a tentativa do narrador/protagonista subir com a evaporação do orvalho.

Como acontece com outras histórias cria-se um sentimento de fantástico acordando no leitor elementos que ele reconhece serem típicos da ficção científica, mas estes elementos surgem indissociavelmente ligados ao viver quotidiano escolar (com encontros no pátio de uma escola, as aulas, etc) e ao desenvolvimento da paixão e do desejo num adolescente² como surgiria numa representação realista.

A desrealização do real é assim um procedimento de implantação do fantástico e

² Note-se que o mesmo se passa na obra de fantasia das narrativas de Harry Potter, onde a para dos elementos fantasiosos também se encontram os elementos de um quotidiano realista de aulas, professores, escola e trabalhos escolares.

este procedimento privilegia o campo da percepção visual para poder proceder à subversão da forma convencional de ver o mundo e a sua corporeidade.

Não admira então que, na obra *O pintor debaixo do lava-loiças*, o autor destaque os olhos como elemento essencial de percepção (real e visionária), espalhe o desenho de olhos por quase todas as páginas da obra e mostre a diversidade desta parte do corpo que são os olhos, sugerindo assim a multiplicidade das formas de olhar o mundo — e assim obrigar o leitor a subverter o entendimento convencional do que é real pela desfamiliarização desse mesmo real.



Referências

- ALAZRAKI, Jaime. “Qué es lo neofantástico?”. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 265-282.
- BESSIÈRE, Irène (1974). **Le récit fantastique: la poétique de l’incertain**. Paris: Larousse.
- BOZZETTO, Roger & HUFTIER, Arnaud. **Les Frontières du Fantastique: approches de l’impensable en littérature**. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- CRUZ, Afonso (2010). **Os Livros que devoraram o meu pai: a estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim**. Lisboa: Caminho.
- CRUZ, Afonso (2012). **A Contradição Humana**. Lisboa: Caminho.
- CRUZ, Afonso (2011). **O Pintor debaixo do lava-loiças**. Lisboa: Caminho.
- FINNÉ, Jacques (1980). **La littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle**. Bruxelles: Édition de l’Université de Bruxelles.
- GENETTE, Gérard. **La Métalepse**. Paris: Seuil.
- MALINA, Debra (2002) **Breaking the Frame: metalepsis and the construction of the Subject**. Columbus: The Ohio State University Press .
- MASSCHELEIN, Anneleen. **The Unconcept: The Freudian Uncanny**. In: **Late-Twentieth-Century Theory**. Albany: State University of New York, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010). **Phénoménologie de la perception (1945)**. In: *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 653-1164.
- SHERINGHAM, Michael (2006). **Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present**. Oxford: Oxford University Press.
- SCHAUB-KOCH, Émile (1957). **Contribuição para o estudo do fantástico no romance**. Lisboa, Tipografia Gaspar..

Recebido em: 19 de setembro de 2014.

Aceito em: 23 de novembro de 2014.