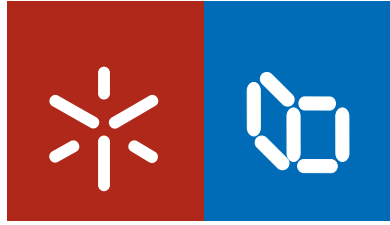


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sónia Andreia da Cunha Fernandes

**Representações fantásticas na
literatura portuguesa contemporânea:
a ficção narrativa de Hélia Correia**



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sónia Andreia da Cunha Fernandes

**Representações fantásticas na
literatura portuguesa contemporânea:
a ficção narrativa de Hélia Correia**

Tese de Mestrado em Teoria da Literatura
Ramo Literaturas Lusófonas

Trabalho efectuado sob a orientação da
**Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro
e Silva Cardoso Mendes**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE

Universidade do Minho, ___/___/_____

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Agradecimentos

Esta dissertação de Mestrado não teria sido possível sem o constante estímulo intelectual e emocional de algumas pessoas, às quais gostaria de exprimir os meus sinceros agradecimentos:

À **Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes**, pela competência, rigor e grande honestidade que sempre demonstrou ao longo destes meses de trabalho conjunto. Agradeço-lhe a disponibilidade incondicional, os melhores e mais úteis ensinamentos, e as frequentes palavras de incentivo, nunca me deixando sentir solitária num trabalho que o é por natureza. Obrigada pela competência com que orientou esta tese e pelo tempo que generosamente lhe dedicou, bem como por estimular o meu interesse pelo conhecimento e pela vida académica. Obrigada também pela forma humana e respeitosa com que sempre me apontou os caminhos a seguir, nunca impondo, antes sugerindo, levando-me a admirá-la, não apenas profissionalmente, mas também como pessoa.

Aos **meus pais**, pela paciência que sempre revelaram e pela ajuda incondicional, sem a qual este trabalho não chegaria a bom porto.

Ao meu marido, **Luís**, pela disponibilidade, apoio e amor que sempre me dedicou, abdicando muitas vezes de si para se dedicar a mim. O meu mais profundo agradecimento.

À minha querida filha, **Maria Luís**, que dá sentido a tudo o que faço.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Resumo

O presente trabalho aborda a expansão e a importância que o género fantástico conheceu na literatura portuguesa contemporânea.

Deste modo, procedemos a uma breve incursão teórica pelo género fantástico desde o seu alvor até aos nossos dias, assim como ao confronto com um novo fantástico (*neofantástico*), de cujos principais matizes estão arredados o medo e o terror inerentes à narrativa fantástica oitocentista. Esta abordagem teórica reporta-se ao seminal estudo de Tzvetan Todorov, mas considera ainda o contributo de outros investigadores, no que toca sobretudo ao hibridismo e à evolução do conceito. Consideramos, assim, relevante determinar as fronteiras que separam fantástico de outros géneros, numa tentativa de, por um lado individualizar o género em análise e, por outro, nele localizar a ficção narrativa de Hélia Correia.

De seguida, centramo-nos na análise da ficção narrativa de Hélia Correia, sem, contudo, deixar de contextualizar previamente a autora do ponto de vista histórico-cultural e literário. As obras seleccionadas, *O Separar da Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987), circunscrevem-se, na totalidade, à década de oitenta e refractam a tendência deste período para uma profícua produção narrativa fantástica.

A partir da análise das ficções mencionadas, no que se reporta aos motivos e processos retórico-linguísticos, verificamos que Hélia Correia realiza um percurso que vai do fantástico ao *neofantástico*, conciliando nos seus textos uma vertente mais tradicional com uma componente mais próxima da abordagem realizada, entre outros, por Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

A demonstração de existência de uma combinação fantástico – *neofantástico* na ficção narrativa de Hélia Correia constitui a tese central desta dissertação.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Abstract

The present work addresses the expansion and importance attained by the fantastic in the Portuguese contemporary literature.

We thus undertake a brief theoretical incursion within the fantastic from its dawn until the present, as well as a comparative approach with a more recent fantastic (*neofantastic*), from whose main hues the fear and terror inherent to the 19th century fantastic narrative are removed. We follow mainly Todorov's analysis of the fantastic, but we also take in consideration the contribution of other investigators as far as the concept's hybridism and evolution is concerned. The study aims also to differentiate the fantastic from the marvelous and strange. We find it, therefore, relevant to establish the frontiers that set the fantastic apart from other genres, in an attempt, on one hand, to individualize it, and, on the other, to position Hélia Correia's narrative fiction within it.

Next, we focus on the analysis of Hélia Correia's narrative fiction, but not without previously contextualizing the author in historical, cultural and literary terms. The selected works, *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) and *Soma* (1987), all show the decade's trend for a rather proficuous production of fantastic narratives.

From the analysis of the motives and the rethorical-linguistic processes of the formerly mentioned works, we realize Hélia Correia undertakes a course that goes from the fantastic to the *neofantastic*, conciliating a more traditional side with another one more similar to the approach of authors such as Jorge Luis Borges and Julio Cortázar.

The fantastic-*neofantastic* combination in Hélia Correia constitutes the central achievement of our work.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Índice

	Página
Introdução	1-5
I – Um género em permanente mudança	
1. Breve reconstituição conceptual	6-13
2. Motivos estruturantes	13-18
3. Vizinhanças perturbadoras	18-24
4. Do fantástico ao <i>neofantástico</i>	24-31
II- O fantástico na ficção narrativa de Hélia Correia	
1. Contextualização periodológica	32-41
2. Reviver o fantástico e criar o fantástico	42-52
3. Um poliedro fantástico	
3.1. Duplo	52-60
3.2. Universos sonhados	61-62
3.2.1. Sonho	62-69
3.3. Interditos	69-74
3.4. Espelhos	75-76
4. Percepções da irrealidade	76-86
5. Escrever o fantástico	86-95
Conclusão	96-97
Bibliografia	98-101
Índice Onomástico	102-105

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Introdução

O género fantástico surge nos alvares do Romantismo como reacção à sobrevalorização da Razão, evidenciando que nem todos os fenómenos podem ser racionalmente explicados. Não obstante as mutações e constrangimentos contextuais sofridos, o fantástico assume um lugar preponderante na literatura, ganhando especial relevo, no caso português, na contemporaneidade.

O presente trabalho tem como objectivo principal efectuar uma abordagem do género fantástico na literatura portuguesa contemporânea, especificamente através da análise da ficção narrativa de Hélia Correia, à qual é ainda escassa a atenção dedicada (ao contrário do que se verifica com a dramaturgia).

Ao atentarmos no percurso ficcional de Hélia Correia, é possível constatar que aí se combinam e misturam elementos do fantástico oitocentista, bem como elementos novos que, ainda que conectados com o fantástico, se afastam do seu ângulo de enfoque mais tradicional, pela forma como são perspectivados. Assim, é nossa intenção demonstrar a tese de que a narrativa de Hélia Correia, em particular a que se situa na década de oitenta do século passado, representada nas obras *O Separar da Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987), opera uma dinâmica que vai do fantástico ao *neofantástico*.

A escolha da ficção narrativa de Hélia Correia parte, portanto, da nossa convicção de que a autora revela uma obsidante propensão para o género fantástico, que, aliás, se comprova na actualidade através dos seus mais recentes textos publicados, não se cingindo, todavia, à vertente mais tradicional do género. A escritora parece, pois, acompanhar a evolução do próprio género, que conhece mutações em função de condicionalismos vários.

A abordagem das obras de acordo com os pressupostos do género fantástico não significa a exclusão de outras hipóteses de interpretação dos textos literários seleccionados.

Estruturalmente, o trabalho organiza-se em duas partes principais: uma reconstituição teórica do fantástico e uma aplicação dessa conceptualização às obras seleccionadas.

Assim, ao encetar a parte I, abordamos desde logo a questão da definição do género, procuramos fundamentar a nossa opção de consideração do fantástico como categoria genológica, ao invés de o entendermos como categoria modal, assim como as conexões mais

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

actuais do fantástico com a ficção científica. Do nosso ponto de vista, não é exequível debruçarmo-nos sobre um género sem antes compreendermos as suas principais linhas estruturantes, na ausência se torna pouco sustentável um trabalho fundamentado.

Deste modo, optamos por realizar uma breve incursão aos primórdios do género e, por conseguinte, aos alvares do Iluminismo, em que, indubitavelmente, o fantástico se evidencia na representação de seres e de objectos aterradores, causadores de arrepiantes sensações de medo e pânico vivenciadas pelas personagens. O elemento sobrenatural irrompia de forma assustadora, estilhaçando o equilíbrio da realidade e causando danos irreversíveis na Razão, engendrando uma situação de ambiguidade e de hesitação por parte do leitor em relação ao narrado, já que aquele se vê imerso em dúvidas e cogitações face ao jogo dicotómico real-irreal.

No que à reflexão teórica respeita, não pode deixar de destacar-se a análise de Tzvetan Todorov com a sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), cujo contributo foi inegável do ponto de vista operacional na abordagem teórica do género, colocando a tónica na “hesitação” do leitor, gerando, deste modo, pontos de contacto com outros autores que já anteriormente se haviam debruçado sobre o fantástico: Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois e Howard Phillips Lovecraft, para citar apenas alguns. Não obstante as diferentes perspectivas adoptadas por estes investigadores, une-os o facto de vincarem unanimemente a propensão para a experiência do terror por parte da personagem e, por consequência, do próprio leitor, na narrativa fantástica. Sublinhe-se que Caillois acentua o princípio de ruptura ou conflito com o real, instaurado pelos fenómenos sobrenaturais, enquanto Todorov prefere sublinhar o princípio de hesitação.

Ainda nesta primeira parte, no capítulo dois, é nosso intuito abordar algumas tentativas de catalogação dos principais motivos do fantástico, socorrendo-nos quer da proposta de Todorov, que se reporta aos “temas do eu” e aos “temas do tu”, quer da inventariação feita por Jean-Luc Steinmetz (1990), que teve em linha de conta os seres e as formas, os actos e os princípios causais da ficção fantástica.¹

No capítulo três, tratamos a questão das fronteiras do fantástico com géneros vizinhos, tais como o maravilhoso feérico, o estranho, plasmado, por exemplo, nos contos policiais, e o hagiográfico, uma vez que o sobrenatural marca presença em todos eles. No entanto, apesar das fronteiras do fantástico se esbaterem com bastante facilidade, a relação (de confronto) que

¹ Aquilo a que Todorov chama “temas” é por nós tomado como “motivos”, tal como nos indica a *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva. Cf. *infra*, página 13.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

este género impõe entre real e meta-empírico em nada se compraz com aquela que estabelecem os géneros que lhe são próximos, facto que, todavia, nem sempre foi tido em conta, o que conduziu com frequência a inventariações demasiado genéricas.

Ao longo do capítulo quatro, debruçamo-nos sobre o conceito de *neofantástico* e as principais implicações a ele inerentes. Este termo foi criado pelo investigador de literatura latino-americana Jaime Alazraki, como consequência da necessidade de agrupar um conjunto de ficções que perspectiva de modo diferente a atitude das personagens perante fenómenos insólitos (não forçosamente aterradores). Marcadas por um contexto histórico, político, social e estético em nada idêntico, as narrativas de escritores como Edgar Allan Poe e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann apresentam interpretações diferentes das consideradas em obras de autores como Kafka, Borges ou Cortázar, na medida em que, no primeiro caso, se acentua a vivência do terror, e, no segundo, real e sobrenatural são equiparados e recebem idêntico estatuto de verosimilhança. Como veremos, muito embora algumas das temáticas sejam comuns, a sua abordagem está longe de se igualar. A obra de Hélia Correia surge, pois, como um exemplo de combinação de ambas as vertentes, isto é, do tradicional e do novo, tese que, como referimos, pretendemos provar.

Do nosso ponto de vista, a contextualização periodológica da obra de Hélia Correia, que levamos a efeito no capítulo um da segunda parte, impõe-se para que melhor se esclareça a sua clara propensão para o género fantástico, assim como o lugar do mesmo na ficção narrativa portuguesa contemporânea. Não sendo inteiramente viável a inserção da autora num qualquer período literário, é, no entanto, realizável o levantamento de coordenadas comuns a várias obras produzidas ao longo de uma única década. Como veremos, as décadas finais do século XX são prósperas em produção narrativa feminina, sendo possível considerar-se um conjunto de temas que, não pertencendo exclusivamente à autoria feminina, se reveste de particularidades próprias e, portanto, numa perspectiva distinta da masculina. Questões como a Revolução de Abril, a ficcionalização da História e as memórias de guerra concorrem para que se efective o subjectivo, enformando cenários insólitos e estranhos, dos quais advêm as bases do fantástico, no que à literatura portuguesa contemporânea diz respeito. É neste contexto histórico e literário que se inscrevem as obras de Hélia Correia que aqui pretendemos analisar. Veremos a ambientação dessas obras nos contextos epocais, da mesma maneira que procuraremos destacar

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

intertextualidades religiosas e analisar processos de escrita que favorecem a exploração de motivos fantásticos.

No capítulo dois, apresentamos um breve resumo das ficções narrativas seleccionadas, de modo a ressaltar os aspectos que aqui mais nos importam. Para além disso, dedicamos a nossa atenção à exploração dos próprios títulos, altamente sugestivos do ponto de vista fantástico, à importância concedida à casa, ao lugar concedido ao marginal, bem como a toda uma série de personagens que são autênticos elos de ligação entre o sensível e o inteligível.

O capítulo três é dedicado ao tratamento de motivos fantásticos como o duplo, o sonho, o interdito (incesto e vampirismo) e o espelho, cuja presença por si só não esclarece se estamos circunscritos à esfera do fantástico ou à esfera do *neofantástico*. Na verdade, é apenas por intermédio da abordagem que deles é feita que se consegue apartar estas áreas, o que se torna evidente pela reacção das personagens face à ocorrência insólita. Deste modo, o motivo do Duplo, através do qual se vislumbra amiúde a conferência de um idêntico estatuto de verosimilhança ao real e ao sobrenatural, esbatendo-se a fronteira entre matéria e espírito, numa clara ligação ao *neofantástico*. No que ao motivo do sonho diz respeito, este surge na ficção de Hélia Correia ora como reconfortante face à realidade, recuperando, assim, o seu tratamento no fantástico tradicional, ora como contíguo face a essa mesma realidade, justamente como postulava o *neofantástico*. Pelo contrário, o interdito, explanado, por exemplo, através de uma sexualidade de contornos pecaminosos e animalescos, remete-nos de imediato para o fantástico oitocentista. O espelho, por sua vez, impõe-se como janela aberta para outras realidades, tantas vezes escamoteadas pelos mecanismos racionais.

Ao longo do capítulo quatro, procuramos analisar qual o estatuto conferido por Hélia Correia ao sobrenatural nas obras sobre as quais nos debruçamos. Se é verdade que, por um lado, se verifica, neste ponto, uma clara aproximação ao fantástico tradicional, na medida em que o sobrenatural provoca o pânico e o terror, por outro lado, não é menos verdade que, em certas ocasiões, se escapa a essa vertente atemorizadora do sobrenatural e este é equiparado ao real, o que se comprova, por exemplo, através da figura da bruxa, perfeitamente enquadrada na ordem do real.

No decurso do capítulo cinco, julgamos pertinente analisar todo um conjunto de processos retóricos, semânticos e linguísticos que confirmam a propensão de Hélia Correia para o fantástico. Neste enquadramento, torna-se relevante proceder ao levantamento de campos

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

lexicais, de recursos estilísticos e de expressões modalizantes, assim como à exploração da adjectivação, da substantivação e da verbalização que tanto servem à determinação de uma contiguidade real-irreal, quanto erguem uma barreira intransponível entre estes planos. Claras são, no entanto, quer a dificuldade de evitar ambiguidades e hesitações, quer uma decifração unívoca do texto.

Em nosso entender, parece-nos, pois, bem delimitado o caminho a enveredar ao longo das páginas seguintes, tendo sempre subjacente o desiderato de comprovar em que medida as ficções narrativas de Hélia Correia atestam a confluência de elementos privilegiados pelo fantástico oitocentista e de traços que deixam entrever a presença do *neofantástico*.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

I – Um género em permanente mudança

1. Breve reconstituição conceptual

À volta do conceito de “fantástico” gravitam incontáveis polémicas e debates, desde logo quanto à sua categorização. De facto, uma tentativa de classificação genológica obriga a considerar os termos e os conceitos de género e modo.

No presente trabalho, o fantástico será perspectivado enquanto género. Seguimos o ponto de vista de Aguiar e Silva que concebe os modos literários como “categorias meta-históricas” e os géneros literários como “categorias históricas”. Quer isto dizer que a constância pauta a noção de modo literário, ao invés do género que sofre mutações em virtude de condicionalismos históricos, sociais e culturais, como bem notou o referido teórico:

“Os modos literários, na sua invariância, articulam-se polimorficamente com os textos literários concretos e individualizados pela mediação dos géneros literários (...). Os géneros literários (...) são constituídos por códigos que resultam da correlação peculiar de códigos fónicos-rítmicos, métricos, estilísticos, técnico-compositivos, por um lado, e de códigos semântico-pragmáticos, por outra parte, sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais” (Aguiar e Silva, 1990: 390-91).

A opção pela categoria genológica compreende-se, assim, pelo facto de que o fantástico vai sofrendo variações em conformidade com o enquadramento sociocultural que o enforma e com os vários autores que em cada momento o actualizam nos seus textos.

A noção de género também não se afigura como uma realidade consensual e estanque, pois, enquanto categorias vazias, os géneros literários estão em constante mutação, face ao profícuo diálogo que mantêm com cada obra que os integra. A este propósito, Todorov (1970: 26) esclarece que “la définition des genres sera donc un va-et-vient continuel entre la description des faits et la théorie en son abstraction”.

O género fantástico tem suscitado cogitações a vários níveis, já que o seu ângulo de enfoque foi-se moldando conforme a época, o autor, a obra e os próprios critérios editoriais, sem escamotear a realidade de que o fantástico não é exclusivo da esfera literária, infiltrando-se em

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

várias outras áreas artísticas, com especial destaque para o cinema e a pintura. Cada autor actualiza o fantástico de forma ímpar e a esta originalidade não são indiferentes nem a sua cultura nem a visão do que o rodeia, o que concorre para que, sob a etiqueta do fantástico, caibam textos totalmente díspares e, por vezes, não pertencentes ao género.²

Afora todas as controvérsias que anima desde o seu alvor, bem como áreas que mantêm ainda por perscrutar e conexões mais recentes com a ficção científica, o fantástico sofre um forte impulso e significativas mudanças de análise nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, tendo como berço a época romântica. Procura então ferir com um golpe certo o império da Razão, reclamando para si um vasto rol de figuras que em nada se coadunam com o espírito iluminista. O fantástico surge, em finais de Setecentos, como um mecanismo de compensação perante a racionalização de todos os fenómenos.³

Autores como H. P. Lovecraft⁴, Peter Penzoldt⁵, E. T. A. Hoffman e E. A. Poe, com os seus contos fantásticos, configuraram aquelas que seriam as marcas distintivas e os motivos privilegiados do fantástico. Sobre essas marcas e esses motivos se tem debruçado um vasto número de investigadores e múltiplas hipóteses de definição. Portanto, num espaço em que proliferam tentativas de definição, é ao já aludido Todorov que fica a dever-se a mais operacional do género que aqui abordamos, com a obra *Introduction à la littérature fantastique*, fixando características básicas e delimitando fronteiras com outros géneros vizinhos, nomeadamente com o estranho e com o maravilhoso. A sua definição destaca a importância da hesitação: “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel” (*idem*. 29).

Todorov reconhece, todavia, que a sua concepção de fantástico apresenta alguns pontos de contacto com as perspectivas de outros autores, designadamente com Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, ao colocar a tónica na perturbação da realidade pré-estabelecida devido à intrusão de uma outra realidade inexplicável ou misteriosa. Castex, em *Le Conte fantastique en France*, afirma que “Le fantastique...se caractérise...par une intrusion brutale du

² A *Antologia do Conto Fantástico Português* é um bom exemplo desta afirmação, como se conclui das palavras do seu editor: “O critério adoptado, embora amplo (isto é, sem o rigor de uma escrita ortodoxa), permitiu que tão-só fossem incluídos aqueles textos que mergulham numa atmosfera de estranheza e em que se manifesta a irrupção de elementos insólitos ou inexplicáveis.

Assim, tanto figuram no volume composições que se inscrevem no domínio da literatura ‘negra’ como as que se colocam sob o signo do onírico ou do sobrenatural”(Castro, 2003:11).

³ Cf. Roger Caillois (1965) : *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

⁴ Cf. H. P. Lovecraft (1945): *Supernatural Horror in Literature*, New York, Bem Abramson.

⁵ Cf. Peter Penzoldt (1952): *The Supernatural in Ficción*, Londres, Peter Nevill.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

mystère dans le cadre de la vie réelle” (*Apud* Todorov, 1970: 30); por sua vez, Louis Vax, na obra *L’Art et la Littérature fantastiques*, sublinha a ideia de que “Le récit fantastique...aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable” (*idem*. 30-1); no que a Roger Caillois diz respeito, em *Au Cœur du fantastique*, escreve que “Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne” (*idem*. 31).

A originalidade de Todorov emerge, todavia, a partir do momento em que postula como condição primeira do fantástico a “hesitação do leitor”, melhor dizendo, a ambiguidade que se gera em torno do jogo real/não real, como consequência das dúvidas vividas pelas personagens, sobretudo o protagonista. De facto, o leitor deverá rever-se nelas, de tal sorte que se instaure a dúvida relativamente à veracidade dos acontecimentos narrados, sem nunca resvalar para a explicação cabal ou para a absoluta naturalização dos fenómenos, sob pena do fantástico se esvair. Imperativo é, pois, que o leitor, sublinhe-se implícito, adopte determinada postura face ao texto, já que se afiguram como demasiado perigosas leituras de índole poética ou alegórica, como mais adiante se explicará. A narrativa tem de ser olhada como algo credível que encaixa plenamente na existência quotidiana das pessoas, sendo esta quebrada por um episódio de ambiência sobrenatural, perante o qual aflora a perplexidade da personagem. Esta é colocada num ambiente igualmente realista, recheado de pormenores triviais, e mostra-se impreparada ou desprevenida para o choque com o fenómeno insólito.⁶

De facto, a presença do sobrenatural é um aspecto crucial, na medida em que esta é obrigatória no fantástico, mas não sua exclusiva. O sobrenatural sobressai em obras de outros géneros, como o maravilhoso ou o estranho, daí não ser exequível fazer depender a noção de fantástico exclusivamente do marco sobrenatural. Os contos de fadas ou os romances policiais estão eivados de matizes sobrenaturais, vigorando, desde a introdução ao desenlace, nos primeiros, e sendo esclarecidos a dado momento nos segundos, mas inegável é, de facto, a sua presença. No fantástico, a vigência do sobrenatural assume contornos específicos, pois, ao irromper no mundo supostamente natural das personagens, nunca é racionalizável, ou seja, tem de manter-se essa linha ténue e periclitante que separa o real do sobrenatural, já que dela nasce a ambiguidade necessária ao género.

⁶ Angélica Maria Santana Baptista (2007: s/p), enveredando pela mesma linha de orientação de Todorov, considera que no género fantástico “Há duas verdades excluentes e conflitantes e as personagens não aceitam a instauração de nenhuma delas: o natural e o sobrenatural”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Outros autores há, por exemplo Howard Phillips Lovecraft, que fazem depender a vigência do fantástico, não do sobrenatural, antes do medo que a narrativa desencadeia em quem a lê. No entanto, depressa somos convidados a abandonar esta filiação, uma vez que nem todas as obras do género fantástico apelam ao terror. Esta afirmação revela-se especialmente relevante para a narrativa novecentista do género. Daqui se conclui que se o medo percorre muitas das páginas do fantástico, algumas outras ficam fora do seu espectro de acção, razão pela qual se poderá aceitar a presença do *neofantástico*, que explicitaremos⁷. A narrativa fantástica tradicional acentua, todavia, a propensão para a vivência do temor por parte da personagem e, por consequência, do leitor. Por isso mesmo, o género nasce na chamada narrativa gótica, cujo pioneirismo é atribuído a Horace Walpole com *The Castle of Otranto* (1764).

No que respeita à ambiguidade, enquanto chancela do fantástico, ela poderá advir de outras paragens que não apenas da dialéctica real/sobrenatural. É legítimo que a dúvida tanto emerja da cogitação quanto à ocorrência ou não de determinado fenómeno, quanto do não entendimento exacto de um acontecimento, como é o caso da loucura. Por outro lado, Todorov faz ainda depender a ambiguidade “de deux procédés d’écriture qui pénètrent le texte entier (...): l’imparfait et la modalisation” (*idem*: 42), isto é, introduzindo certas expressões, que em nada alteram o sentido do texto, modifica-se a relação entre o receptor e o objecto percebido, evitando que se escorregue, não raras vezes, para o maravilhoso.⁸

O fantástico é, assim, “atacado” a cada instante, correndo mesmo o risco de se esfumar como que num passe de magia, já que convive, lado a lado, quer com o maravilhoso, sempre que o leitor “décide qu’on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué” (*idem*: 46), quer com o estranho, quando o leitor “décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d’expliquer les phénomènes décrits” (*ibidem*), não escapando ainda aos perigos de dois outros géneros, a poesia e a alegoria. Todorov prevê ainda a confluência de três linhas de força na obra pertencente ao fantástico, concernentes às dimensões verbal, sintáctica e semântica conjuntamente, e à esfera da leitura. A primeira reporta-se à percepção da ambiguidade, a sintáctica e a semântica dizem respeito ao tipo de percepção e de reacção por parte do leitor, e, finalmente, a última compreende o modo ou modos como o texto é lido. O modelo das características necessárias e suficientes aplica-se, não

⁷ Convém esclarecer, desde já, que o termo foi cunhado por Jaime Alazraki e utilizado para justificar um grande número de contos do escritor argentino Julio Cortázar. Cf. *infra*, pp. 24-31.

⁸ Na literatura portuguesa, *O Mandarin* de Eça de Queirós e *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro são bem exemplificativos da utilização dos recursos assinalados.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

obstante o exposto, a este inventário de marcas distintivas do fantástico, não fossem elas ter pesos diferentes, tocando ao aspecto sintático e semântico o lugar mais marginal, muito embora quase todas as obras do género actualizem nas suas páginas a totalidade do conjunto enunciado.

Como atrás se afirmou, o leitor implícito tem de hesitar quando está frente a frente com um texto que apresenta acontecimentos fantásticos, ao invés de adoptar uma postura passiva. Ora, uma interpretação alegórica do texto põe em causa o fantástico, já que se efectua a distinção entre sentido literal e sentido alegórico, isto é, ao lermos o texto atribuímos-lhe um outro sentido que se oculta por detrás do que está expresso, não entendendo à letra o que aí se diz, terminando, portanto, com a hipótese de se instaurar a ambiguidade. Algo parecido ocorre numa leitura poética da narrativa fantástica, em virtude de a poesia, quase sempre, tender a esquivar-se ao real, não passando de um jogo de palavras que impede o fantástico de ver a luz do dia.

Ao explicar a sua teoria do género fantástico, Todorov socorre-se do conceito aristotélico da obra literária como um animal, melhor dizendo, do texto enquanto sistema ou “*organon*”, para o qual todas as partes concorrem de forma organizada, e postula três propriedades do fantástico, circunscritas quer ao nível verbal quer ao nível sintático. Note-se, a este respeito, que umas características implicam as outras, engendrando-se toda uma estrutura coesa, em que as vertentes da ficção e do sentido literal seguem, invariavelmente, de mãos dadas.

Assim, a primeira propriedade enquadra-se no plano do enunciado e reporta-se à utilização de figuras de retórica, pois é daí que advém o sobrenatural, o que se justifica pelo facto deste ser, em última instância, fruto da própria linguagem, já que é por intermédio desta que o ausente, leia-se sobrenatural, ganha forma. Figuras como o vampiro, o lobisomem ou o fantasma não pertencem à esfera do empírico, antes brotam do discurso, seja por meio do exagero, seja pela realização do sentido literal de uma figuração ou pelo emprego de expressões modalizantes.

A segunda característica enunciada por Todorov imiscui-se no âmbito da enunciação, na medida em que convoca a presença de um narrador que se exprime na primeira pessoa, já que confere ao texto literário, não obstante este escapar ao rótulo verdadeiro ou falso, uma roupagem bem mais credível. Melhor dizendo, as palavras do narrador obtêm maior credibilidade que as de qualquer outra personagem, embora nos esqueçamos, quase sempre, que estamos em presença de um narrador-personagem. Com um narrador que diz “eu”,

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

instaura-se o primado da subjectividade e, por isso, aumenta a probabilidade de o leitor vacilar quanto à crença ou não relativamente ao que é contado, já que o narrador é alguém real, quase sempre um homem com traços verosímeis e comuns, o que facilita a identificação com ele por parte do leitor. Dessa relação advém a ambiguidade exigida pelo fantástico.⁹ Daqui se conclui, por um lado, que o narrador é tomado como alguém credível, cujas palavras não comportam mentiras e nas quais o leitor implícito se revê, o que já não acontece relativamente a qualquer outra personagem. Pode assim concluir-se, com Jean Fabre (1992: 172), que a primeira pessoa tem como função envolver o leitor num jogo de verdade e de mentira. Por outro lado, ao optar-se por um narrador não representado, poderemos estar a invadir o domínio do maravilhoso, onde não há espaço para a dúvida.

Resta ainda enumerar a terceira marca que Todorov aplica ao fantástico, esta já de cariz sintáctico, e que focaliza a atenção na irreversibilidade do tempo no processo de leitura da obra fantástica. Quer isto dizer que não é indispensável que a narrativa comporte um encadeamento gradativo dos acontecimentos até ao ponto culminante, como defenderam muitos autores, entre os quais Penzoldt, mas que é imprescindível, sob pena de se colocar um ponto final à estranheza que o fenómeno narrado deverá provocar, que se proceda a uma leitura seguindo a ordem pré-determinada. Se procedermos à leitura antecipada do final de uma obra pertencente ao género fantástico, ou mesmo de um romance policial, ao invés de ler sequencialmente do princípio ao fim, rompe-se o processo de identificação com a personagem principal, muito menos eficaz, portanto, numa segunda leitura.

Nesta breve incursão teórica pelo fantástico, tendo como fonte principal a obra de Todorov, resta tão-somente abordar qual a função deste género literário. Impõe-se, a este propósito, que se tome em linha de atenção a existência de dois pontos de vista: um centrado no fantástico propriamente dito e na reacção do leitor face ao acontecimento sobrenatural, outro concernente ao próprio sobrenatural que, por sua vez, se bifurca em "*fonction littéraire* et [en] *fonction sociale* du surnaturel" (*idem*: 166).

Invertendo a ordem enunciada, a vertente social do sobrenatural prende-se, em larga medida, com a noção de interdito, na medida em que o sobrenatural se afigura como "desculpa" para se retratarem temas que, de outro modo, não seriam aceitáveis. Ao responsabilizar-se o elemento sobrenatural, é possível tratar questões tabu como a sexualidade

⁹ A propósito da ambiguidade criada pelo uso da primeira pessoa, Cf. Fabre, 1991: 44-55.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

conotada com perversões (por exemplo, as práticas sadomasoquistas), a loucura ou mesmo a droga, escapando às garras da censura e da condenação social. Quer isto dizer que o fantástico transgride o socialmente aceite, mas torna-se inimputável, uma vez que toda a culpa recai no elemento sobrenatural.

A função literária do sobrenatural, isto é, intrínseca à obra, tal como a social, continua a pautar-se pela transgressão das regras pré-estabelecidas, sejam estas literárias ou sociais, e divide-se em três outras: a pragmática (o sobrenatural estimula a curiosidade do leitor e prende a sua atenção), a semântica (o sobrenatural enquanto manifestação de si mesmo) e a sintáctica (compreende a relação do sobrenatural com o desenrolar da própria narrativa). Relativamente à função sintáctica, sublinhe-se que o sobrenatural implica, antes de mais nada, uma narrativa, a partir do momento em que esta se estrutura sempre com base na existência de um estado harmónico inicial que passa, por algum motivo, a um estado disfórico. Ora, é aqui precisamente que se intromete o sobrenatural, na medida em que é presença habitual nesse ponto exacto em que se transpõe a barreira do equilíbrio para o desequilíbrio e em que, portanto, se estilhaçam as leis. Daqui ressalta, então, a premissa de que o fantástico se manifesta sempre na narrativa, sendo concomitante à perda da estabilidade.

Ao abordar agora a função do fantástico, vamos ao encontro da reacção que se espera do leitor, ao qual, como já se afirmou, cabe o papel de hesitar, de decidir se acredita ou não no fenómeno sobrenatural descrito. No entanto, ao afastarmo-nos dos contos mais clássicos do género que aqui se analisa, verificámos que essa relação que se opera entre o leitor e o texto sofreu modificações e que nem sempre existe uma identificação do leitor com a personagem principal, sem que, por isso, deixemos a esfera do fantástico.

Se nos reportarmos a um autor como Kafka, somos surpreendidos com uma generalização do fantástico, em que a tónica recai num herói, já não sob o signo da normalidade, mas também ele rotulado de fantástico. A destrinça real/sobrenatural passa, portando, a assumir diferentes contornos e amplitudes.

Outro caso que espelha bem as mutações do género fantástico é a literatura de ficção científica, da qual irrompe, logo desde o momento introdutório, a marca sobrenatural, que deixa de estar conectada com a quebra do equilíbrio inicial, cabendo ao leitor divisar entre elementos naturais e elementos sobrenaturais.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

As fronteiras entre o fantástico e a ficção científica nem sempre são fáceis de delimitar.¹⁰ Todavia, o mundo por eles criado é de natureza distinta, o que é corroborado por Maria do Rosário Monteiro (2007: 4):

“O mundo fantástico não tem de ser baseado na realidade, nem as suas regras, aceitando explicações e seres de carácter mágico ou sobrenatural. Já a ficção científica, como o nome procura indicar, assenta na extrapolação a partir de conhecimentos “científicos” e tecnológicos. Assim, toda a ficção científica tende a definir ou profetizar um futuro mais ou menos longínquo”.

A ficção científica implica um certo grau de desenvolvimento da ciência e da tecnologia para que se afigure exequível a projecção no futuro.¹¹

Face ao exposto, pode concluir-se que, com o passar do tempo, cuja erosão comporta, invariavelmente, abalos na relação que se engendra entre a obra literária e o género a que esta pertence, “le fantastique devient la règle, non l’exception” (Todorov, 1970: 182).

O universo fantástico é dominado por um conjunto de motivos que configuram a individualidade do género. Sobre eles nos debruçaremos de seguida.

2. Motivos estruturantes¹²

Os motivos mais significativos da ficção fantástica oitocentista foram objecto de reflexão por parte de variadíssimos autores, nomeadamente de Roger Caillois e de Louis Vax, muito embora estes não tenham conseguido evitar a confusão entre aspectos de índole temática e aspectos de

¹⁰ A fronteira entre o fantástico e a ficção científica é pouco evidente ao ponto de suscitar o aparecimento de géneros híbridos, entre os quais se destaca a ficção científica fantástica, bem vincada, por exemplo, na colectânea *Dragonrider*, de Anne McCaffrey, ou *Darkover*, de Marion Zimmer Bradley.

A ficção científica, tal como o fantástico, originou vários subgéneros: a ficção especulativa (na qual é mais vincada a preocupação de ordem social que de ordem científico-tecnológica), o ciberpunk (assente na fusão homem/máquina), a *hard science fiction* (de temática marcadamente científica e tecnológica) e a *space opera* (promotora de sequências de aventuras de que *Star Trek* ou *Babylon 5* são bons exemplos).

¹¹ Isto explica, em grande parte, o facto da sua vitalidade na literatura portuguesa ser ténue. A ficção científica portuguesa ganhou algum relevo nas décadas de 80 e 90 com a colecção de uma editora (Caminho) que apostou em escritores como Luís Filipe Silva, João Aniceto ou João Barreiros. Note-se também que é muitas vezes a partir do contacto com a ficção científica inglesa e norte-americana que se formam os escritores nacionais representantes do referido género.

¹² Retomamos a definição de motivo proposta por Aguiar e Silva (1990: 653-4): “O motivo é um macro-signo semântico (...). Por vezes, torna-se difícil estabelecer uma fronteira nítida entre o motivo e o tema, podendo dizer-se, todavia, que o motivo apresenta uma estrutura sémico-formal mais claramente delimitada e articulada do que o tema.”

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

ordem perceptiva, permanecendo sempre no patamar das categorias abstractas. Teremos, pois, de esperar por inventários de temas como os de Freud, de Penzoldt ou de Todorov para melhor esclarecer a questão.

Todorov concebe a existência de dois grandes grupos de temas do fantástico: o de temas do eu e o de temas do tu. Dito de outro modo, os temas da percepção do mundo e os temas da relação com o outro.

O primeiro grupo reporta-se à transposição dos limites entre matéria e espírito, ou seja, os textos fantásticos anulam a barreira entre o físico e o sobrenatural, gerando temáticas como a metamorfose, o pandeterminismo¹³, o desdobramento da personalidade, a ruptura da fronteira entre sujeito e objecto e a transformação do tempo e do espaço. Por esta ordem de ideias, estes temas, também designados por Todorov como “temas do olhar”¹⁴, acabam por ir ao encontro de esferas como a da loucura e a da droga, pois, quer num caso, quer no outro, deixa de haver a percepção de barreiras entre o físico e o mental.¹⁵

A perfazer o segundo grupo temos, como já se disse, os temas do tu: entramos aqui no âmbito do desejo sexual, móbil de experiências limite, daí a conexão com o sobrenatural, também ele enquadrado nos moldes da superlativação. Igualmente apelidados de “temas do discurso”, eles exploram a dinâmica estabelecida entre o homem e o outro, por meio da linguagem. Neste âmbito, cabem o lado excessivo do impulso sexual, mas também as suas mutações, como o incesto, a homossexualidade, o amor entre vários, o próprio sadomasoquismo (intensificação da crueldade), a violência extremada até à morte ou a necrofilia, destacando-se, aqui, o amor com vampiros ou mortos que regressam ao mundo dos vivos.

Muito embora não concorde com a taxonomia proposta por Todorov, Jean-Luc Steinmetz, professor na Universidade de Nantes, reconhece o seu pioneirismo e a importância de ele ter chamado a atenção para a necessidade de catalogar um conjunto de obras como fantásticas.

¹³O pandeterminismo concebe a existência de uma causa para tudo, ainda que esta seja de ordem sobrenatural. Todorov (1970: 118) refere-se, a este propósito, a “pansignificação”, na medida em que “des relations existent à tous les niveaux, entre tous les éléments du monde, ce monde devient hautement signifiant”.

¹⁴A este nível, revestem-se de particular importância nos textos fantásticos quer os óculos, quer o espelho, já que facilitam a percepção do mundo, embora também possam dificultá-la na representação de imagens deformadas. Esta ideia pode ser corroborada através da análise da obra *A Princesa Brambilla* de Hoffmann, como de um conto de Julio Cortázar, “Las babas del diablo”.

¹⁵Para além da loucura e da droga, Todorov inclui, ainda, o mundo da primeira infância na esfera dos temas do eu, já que também aí é invisível a separação entre o espírito e a matéria. Deste modo, traça uma equivalência entre temas do eu e estados psicóticos, e temas do tu e nevroses ou perversões.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Sugere, por isso, uma abordagem actancial do fantástico: “Le thème fantastique peut être culturel ou étroitement individuel. A l’origine il appartient souvent à l’imaginaire collectif et il implique une dynamique. Il porte en lui les germes d’une intrigue dont les grandes lignes vont être remodelées au gré de l’écrivain qui en use” (Steinmetz, 1990: 25). Por outro lado, e com particular destaque, considera “l’existence d’un matériel préfixé que le fantastique peu à peu transforma en œuvres, distrayantes ou fondamentales, selon qu’elles se contentent de provoquer l’émotion violente du lecteur ou favorisent un plaisir tenant aussi à l’invention des formes, voire de l’expression, et répondant à des critères esthétiques” (*ibidem*).

Partindo do pressuposto antes enunciado, Steinmetz aborda a questão dos temas do fantástico a partir da tripartição em seres e formas, actos e princípios causais, cabendo depois a cada autor a sua actualização nas várias obras.

Sob o rótulo seres e formas, encontramos figuras como o fantasma, o vampiro ou o duplo. O primeiro tanto pode ganhar a forma de um homem, como de um animal ou objecto, mas inegável é a surpresa que provoca em quem o vê, seja este estranho ou familiar, entendido, quase sempre, como um morto que volta, opondo-se, por isso, ao mundo material. O fantasma é também entendido como uma verdade que se procura escamotear e que, a dado momento, irrompe descontroladamente.

O vampiro caracteriza-se por ser uma figura que circula por entre os humanos, dos quais suga o sangue que o alimenta. Esta personagem foi vestindo roupagens variadas ao longo dos tempos¹⁶, devendo-se a Bram Stoker o seu aspecto definitivo, plasmado no Drácula. Uma das grandes imagens de marca do vampiro prende-se com a postura tirânica que adopta, não raras vezes violenta, envolvendo-se numa relação sensual com contornos amorais. A importância da figura do vampiro, até à actualidade e nas mais variadas manifestações artísticas (da literatura ao cinema, passando pela banda desenhada) surge bem comprovada na *Enciclopédia dos Vampiros*.¹⁷

O duplo inscreve-se na esfera do psíquico, em nada semelhante ao sócia, que, com o passar do tempo, abandonou a capa de protector e assumiu contornos malignos e perversos, quer quando veste a pele de criminoso, quer quando aparece como um justiceiro. Intimamente

¹⁶ As variantes do vampiro podem ir desde a versão feminina presente no *Manuscrito Encontrado em Saragoça* ao vampiro dândi masculino de Polidori.

¹⁷ Cf. Gordon Melton (2003).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

conectado com os lados mais obscuros da personalidade, o duplo pode exercer um domínio tal que só se compadece com a completa alienação ou com a própria morte.

Não se pense, todavia, que se encerra aqui o capítulo dos seres e das formas que povoam o universo fantástico proposto por Steinmetz, já que, neste universo, deparamos, a cada instante, com figuras como os autómatos, os andróides e os manequins. Aí se incluem, ainda, personagens como o mágico ou mago, alguém que concede vida à matéria inerte, por exemplo uma estátua, com consequências quase sempre nefastas; ou então a mandrágora, à qual Nerval consagrou “La Main de gloire” (1831), um dos seus poucos contos fantásticos; ou mesmo objectos antropomórficos, dos quais se destaca a boneca, dotados de poderes fatais. Este conjunto de seres e formas é reactivado por vários autores contemporâneos, como é o caso do espanhol Carlos Ruiz Zafón, em obras como *El Juego del Ángel* ou *La Sombra del Viento*.

Por último, impõe-se uma referência ao monstro, figura apenas possível pelas mãos da ficção, e cujas feições se foram alterando, impondo-se como exemplo paradigmático o Frankenstein de Mary Shelley. Autores como Maupassant ou Lovecraft também deram forma a seres monstruosos nas suas obras, sendo, todavia, os mais insólitos os que transparecem dos contos surrealistas.

Focalizando agora o olhar nos actos que percorrem as páginas do fantástico, estes, segundo Steinmetz, (*idem*: 29), reenviam para “un certain nombre d’activités qui marquent son déroulement”. Nestas paragens, convive-se lado a lado com ocorrências como a aparição, a possessão, a destruição ou a metamorfose, sendo possível uma concatenação entre elas, exequível devido àquilo que este autor designa como “régession”, ou seja, estas obrigam a uma espécie de descida aos infernos dos nossos medos mais ancestrais.

A aparição, como o nome indicia, enquanto acontecimento surpreendente, procura atingir o herói, confrontando-o com um ser fora do comum, não sendo, porém, exclusiva das histórias de fantasmas.

Por sua vez, a possessão fica a cargo de um indivíduo que tanto pode ser bruxo ou feiticeiro, como alguém detentor de um forte poder magnetizante. Com a evolução da medicina mental, os feiticeiros vão cedendo lugar a médicos com recortes paranóicos e subversivos que se valem, em muitas ocasiões, de expedientes como a hipnose, para subjuguem consciências.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Relativamente à destruição, esta recobre-se de matizes cataclísmicos e hostis que, a qualquer preço, pretendem aniquilar o herói. Esta pode brotar também de relações amorosas entre mortos e seres vivos.

Finalmente, a metamorfose é eleita como um dos temas preferenciais do universo fantástico, marcando, invariavelmente, a passagem de um estado de equilíbrio e de normalidade a um quadro de nível irreal ou de absurdo completo como ocorre, por exemplo, com Kafka. Mais relevante que o resultado da mutação é o instante exacto em que ela ocorre, momento em que a lógica sofre um rude golpe e em que sai vitorioso o que não é real. O cinema mostra especial preferência pelo tema fantástico da metamorfose, determinante, por exemplo, em David Cronenberg.

Abordando, neste momento, os princípios causais estabelecidos por Steinmetz, comprova-se a aproximação que o fantástico mantém com a área do racional, desde logo porque a indaga a cada instante.

O autor considera que os fenómenos convocados pelo fantástico encontram a sua razão de ser no próprio texto, muito embora esta fique quase sempre guardada para as páginas finais, com vista a não quebrar a emoção que o género suscita. Longe vão os tempos em que a explicação do fenómeno fantástico era da responsabilidade de entidades divinas, impondo-se agora causas de teor bem diferente, como sejam o onirismo, a magia, o ocultismo ou a toxicologia. A este propósito, Steinmetz esclarece que “Le monde anomique de fantastique s’édifie donc presque sur une implicite structure permettant de l’expliquer” (*idem*: 32-3).

Logo desde os primeiros passos da narrativa fantástica, os prodígios descritos eram explicados a partir de sonhos, particularmente mesclados pela angústia, ou circunscritos à esfera da magia, já para não mencionar os autores que buscavam luz nos conhecimentos ocultos, muitas vezes resguardados em livros de feitiçaria ou de demonismo. O universo da droga (sobretudo o ópio e o éter), recorrente em diversos contos do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, também se impõe como base explicativa das aberrações evocadas por algumas obras, reclamando espaço igual fenómenos mentais como a transmissão de pensamento, a telepatia, a hipnose, entre outros de natureza semelhante, frequentemente invocados por homens com sonhos encorajadores da busca de poderes infinitos. Os avanços da patologia mental passam, neste particular, a assegurar à literatura um amplo campo de exploração.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Desenganam-se, todavia, aqueles que julgam que um qualquer rol de características da literatura fantástica resolve todos os problemas, correndo-se até o risco de cair em generalizações que visam a edificação de arquétipos sem correspondentes práticos, na medida em que o fantástico é “un accent de sincérité (dût-il mentir), une implication de la personne, l’irruption de fantasmes individuels à la traversée d’un corps et d’une écriture” (*idem*: 34).

Todorov e Steinmetz, entre muitos outros, deram, sem lugar para dúvidas, fortes contributos para que o fantástico se tornasse mais compreensível. É, no entanto, indubitável que o género mantém ainda muitos sótãos na penumbra. Um desses universos é o que concerne ao esbatimento de fronteiras do fantástico com outros géneros, levando a considerar o primeiro um domínio de contornos “fuzzy”.

3. Vizinhanças perturbadoras

O género fantástico mantém pontos de contacto com vários outros, muito embora as fronteiras entre eles nem sempre sejam óbvias. É o caso das lendas de santos, ou seja, do género hagiográfico, dos contos de fadas, circunscritos na esfera do maravilhoso feérico, dos contos policiais, pertencentes ao estranho, e ainda da ficção científica.

Todorov (1970: 49) dedicou também algumas páginas da sua *Introduction à la littérature fantastique* à área dos géneros vizinhos do fantástico, assim como aos subgéneros afins: “étrange pur”, “fantastique-étrange”, “fantastique-merveilleux” e “merveilleux pur”.

As semelhanças e dissemelhanças entre o fantástico e os géneros afins apoiam-se na imbricação que cada um deles estabelece entre o mundo natural e o mundo sobrenatural.

No caso específico das narrativas fantásticas, estas nascem do confronto entre o real e o sobrenatural¹⁸, melhor dizendo, colocam em causa a noção de realidade, pelo que entra em jogo todo um conjunto de sistemas culturais, históricos, religiosos e sociais que enformam a noção que se tem de real em cada momento.

Irène Bessièrre corrobora esta mesma ideia quando afirma que “Lo fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto respecto de lo real; es por eso que está siempre ligado a las

¹⁸ A oposição real-sobrenatural recebe várias outras designações conforme os autores: “natural sobrenatural” (Todorov), “real/imaginário” (Louis Vax), “ordem/desordem” (Gérard Lenne), “normal/a-normal” (Barrenechea), “leis da natureza/assaltos do caos” (Lovecraft), “real/maravilhoso improvável” (Bessièrre), “possível/impossível” (Susana Reisz).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

teorías sobre el conocimiento y las creencias de una época” (*Apud* Reisz, 2001: 149). A autora classifica de “maravilloso súbitamente improbable” o elemento sobrenatural ou o “impossível”, no dizer de Susana Reisz, considerando que este em nada se ajusta a sistemas de leis convencionalmente aceites, sejam eles de que natureza forem: religiosa, mitológica, cultural ou outra. Assim se compreende que as *Metamorfoses* de Ovidio não sejam catalogadas como ficções fantásticas e que, pelo contrário, *A Metamorfose* de Kafka o seja, na medida em que os acontecimentos relatados na primeira obra encaixam nas comumente aceites categorias mitológicas e a narrativa kafkiana não se ajusta a qualquer normalização ou codificação actual.

Susana Reisz explica que “No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada” (*idem*: 197). Decorre do exposto uma crítica a Louis Vax¹⁹, já que este faz depender o fantástico de algo que ameaça a nossa segurança, quando, na verdade, essa realidade tanto pode advir de seres maléficos, quanto de entidades sobrenaturais, maléficas ou não, desde que não recebam sustentação na mentalidade comum.

Em relação às lendas de santos, estas não podem circunscrever-se à esfera do fantástico, na medida em que os milagres em nada rompem com os sistemas culturais e religiosos vigentes, antes são pacificamente aceites pelos crentes em nome da fé.

O autor André Jolles, na sua obra *Einfache Formen* (1930), deixa claro que o domínio da hagiografia apenas coloca em evidência aquilo que na vida de um santo é passível de ser imitado. Quer isto dizer que apenas o lado virtuoso, isto é, os milagres operados pelo santo são tidos em linha de consideração, indo ao encontro da concepção escolástica que os enquadra nas coisas que “se producen por obra de Dios, fuera de las causas que nos son conocidas” (*Apud* Roas, 2001: 198). Deste modo, aceita-se a natureza fáctica dos milagres, que em nada transtornam o nosso bem-estar, apesar de as suas causas não serem de ordem natural ou racional. Se atentarmos, por exemplo, na lenda de S. Jorge, deparamos com uma luta com um dragão que obriga a um alargamento da noção de realidade e do espectro de possibilidades reais, já que passam a contemplar factos até aí tidos como impossíveis e inexplicáveis.

¹⁹ Louis Vax (1960), *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

No que ao conto de fadas diz respeito²⁰, este afigura-se, segundo Todorov, como uma variação do maravilhoso, distinguindo-se por “une certaine écriture, non le statut du surnaturel” (Todorov, 1970: 59).

Todorov não deixa de ter alguma razão na segunda parte da sua consideração, uma vez que os seres sobrenaturais que preenchem as páginas das narrativas feéricas se distanciam do relato fantástico, na medida em que estão previstos no universo das manifestações sobrenaturais convencionais. O leitor, um adulto, já que no esquema mental das crianças o processo é diferente, sabe à partida que figuras como as bruxas, os ogres, as fadas, os duendes ou os elfos não pertencem ao mundo real. Assim se compreende que Roger Caillois, na senda de Louis Vax, faça a seguinte afirmação:

“(…) las hadas y los ogros no pueden inquietar a nadie. La imaginación los confina en un mundo lejano, fluido y estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de todos los días, en la cual la mente no acepta que puedan introducirse. Se admite que se trata de creaciones para divertir o atemorizar a los niños. Nada puede ser más claro; no puede haber ninguna confusión. Quiero significar con esto que ningún adulto razonable puede creer en las hadas o en los magos” (*Apud* Reisz, 2001: 201).

Vários outros pensadores, entre os quais Freud, tentaram delimitar o fantástico relativamente ao feérico. Ao analisar o modo como a literatura pode provocar o sentimento do “sinistro” (*das Unheimliche*), o pensador austríaco exclui completamente o conto de fadas desse sentimento, em virtude do seu afastamento relativamente ao quotidiano e ao familiar. No texto de 1919, afirma que:

“El mundo de los cuentos de hadas (...) abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso (...) que el juicio se encuentre en duda respecto de si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la

²⁰ Consideram-se aqui os relatos idênticos aos que os irmãos Grimm reuniram sob o nome de *Kinder-und Hausmärchen* ou que seguiram o modelo utilizado por Giovanni Boccaccio em *Decamerón*, sendo que este passa a dominar na narrativa europeia desde Perrault, com contos tão conhecidos como “A Gata Borralheira”, a partir dos inícios do século XVIII. A designação de conto de fadas adapta-se, naturalmente, às diferentes línguas: *märchen*, em alemão; *fairy-tale*, em inglês; *conte de fées*, em francês.

Este tipo de narrativa despoletou inúmeras discussões, na medida em que muitos críticos, entre eles A. Jolles (*Einfache Formen*, 1930), a inscrevem na chamada “literatura popular”, já que, no entender deste, apresenta traços característicos das “formas simples”. Por seu lado, M. Lüthi (*Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, 1968) contrapõe, com base na ideia de que existem somente “formas de arte”. Cf. Reisz (2001: 199-200).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos” (*ibidem*).

Também o contributo de Irène Bessièrre (1974) se mostra relevante, pois perspectiva o impossível do conto de fadas como um “inverosímil marcado y codificado (pero, por ello mismo, bajo la dependencia de las convenciones y de la mentalidad comunitarias)” (*ibidem*).

Se nas narrativas feéricas se admitem animais com comportamentos tipicamente humanos, o inverso, todavia, não é aceitável, o que se explica através da concepção da realidade que possuem os produtores e os receptores de tais textos, uma subalternização do “verosímil genérico” face ao “verosímil absoluto” (*ibidem*).

As expressões introdutórias típicas do conto de fadas – “Era uma vez...”, “Há muito, muito tempo...”, “Num país distante...” – afastam-se, desde logo, do mundo real e concreto, apontando para a atemporalidade e para a indefinição espacial, imiscuindo-se na esfera do simbólico. Esta característica – indeterminação espaço-temporal – não se apresenta no texto fantástico, realisticamente vinculado. Com efeito, o fantástico cultiva elementos formais e semânticos da literatura realista, de modo a tornar mais clara a distância entre escrita realista e escrita fantástica.²¹

O próprio narrador arreda completamente a possibilidade de inscrever os acontecimentos narrados num quadro de pendor factual, histórico ou realista. Nesta linha, deparamos também com personagens desprovidas de individualidade, seja ela psíquica ou social, para se apresentarem como tipos. A tipificação das personagens – veja-se, por exemplo, a fada Oriana do texto homónimo de Sophia de Mello Breyner Andresen – tem como propósito fornecer modelos ou anti-modelos ao leitor infantil. Consequentemente, as situações em que as personagens se vêem envolvidas são, invariavelmente, de natureza moral, conduzindo, sem margem para opções, a um *happy end*. A este propósito, A. Jolles (*Apud* Reisz, 2001: 203) fala numa “moral ingénua”, na medida em que o que se pretende no conto de fadas é fazer sair vencedora uma visão do mundo como ele deveria ser e não como ele é na realidade (“imoral”). Sublinhe-se que o universo feérico é habitualmente maniqueísta e que o leitor deste género busca uma gratificação imaginária que substitui a sua ordem de valores.

²¹ Vejam-se, a este propósito, os casos de *O Mandarin*, de Eça de Queirós, *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, e *A Engomadeira*, de Almada Negreiros.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Deste modo, torna-se bastante claro que na narrativa feérica o impossível convive com o possível, sem que se abra espaço para dúvidas ou interrogações, tal como se poderá depreender das palavras de Susana Reisz (*idem*: 204): “el receptor sabe que el mundo de lo *fáctico* – su mundo – no es así pero acepta el que el cuento de hadas le propone, como un gratificante sustituto imaginario de un orden de cosas que él siente ‘ingenuamente inmoral’”.

Nas ficções fantásticas, pelo contrário, o impossível não tem qualquer sustentação em formas convencionais do sobrenatural, antes convive lado a lado com o possível. Roger Caillois marca bem essa diferença quando, ao referir-se a fantasmas ou vampiros do fantástico, tece a seguinte consideração:

“Evidentemente, son también seres imaginarios, pero esta vez la imaginación no los sitúa en un mundo imaginario, pues los hace ingresar en el mundo real. No los concibe confinados en Broceliandia o en Walpurgis, sino atravesando las paredes de los departamentos alquilados mediante la intervención de un escriban o en un comercio de baratijas de barrio. Con sus manos transparentes llevan a su boca el vaso de agua colocado por la enfermera en la cabecera de un enfermo” (*idem*: 205).

Se a narrativa feérica procura repor a ordem, ainda que simbolicamente, o fantástico tenta rasgar as leis estabelecidas e as verdades consagradas, daí que irrompa num ambiente quotidiano e matizado pela normalidade. Note-se que este quadro familiar que serve de moldura ao surgimento do sobrenatural tanto pode ser amplamente descrito, como apenas sugerido por meio de breves pinceladas na narração, isto é, a confrontação das esferas possível/impossível pode dar-se, como refere Barrenechea (*idem*: 206), “*in absentia*”²².

No que respeita às alterações que podem advir da relação entre o mundo do natural e o mundo do sobrenatural, é comum a categorização como fáctica de uma ocorrência impossível, no caso das narrativas feéricas, ou a sua mutação em possível, nas narrativas fantásticas. Todorov apenas permite a integração no “fantástico puro” desta última, uma vez que assenta na vacilação entre uma explicação racional ou uma explicação sobrenatural para o fenómeno ocorrido.

Ao atentarmos numa obra como *A Metamorfose* de Kafka, verifica-se que a metamorfose em si mesma, à semelhança do conto de fadas, acaba por se tornar fáctica, na medida em que não é questionada. Neste caso, é o não questionamento que quebra com as leis psíquicas e

²² A obra *A Metamorfose* de Kafka é um bom exemplo desta relação “*in absentia*”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

sociais que enformam a noção de realidade, intensificando-se a imagem de uma realidade que em nada se compadece com aquela a que assistimos no conto de fadas, sendo maior, neste aspecto, a proximidade ao fantástico.

Irène Bessièrre, rebatendo a definição de fantástico proposta por Todorov, considera que, nomeadamente no que se reporta aos heróis das obras *O Diabo Enamorado* ou o *Manuscrito encontrado em Saragoça*, estes não vacilam entre leis naturais e leis sobrenaturais; pelo contrário, procuram dar uma base de sustentação ao acontecimento que parece escapar a ambas as esferas e que, portanto, é fantástico, mas não sobrenatural. A este respeito, Susana Reisz é de opinião que “Lo ‘sobrenatural’ debe entenderse aquí en el sentido de lo incomprendible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria (ya sea que se funde en sistemas religiosos, teológicos, en creencias populares de amplia difusión, etc.)” (*idem*: 206-7). Ora, na narrativa fantástica, o sobrenatural não é apresentado como legítimo nem como ilusório, o que conduz I. Bessièrre a concluir que fantasmas e vampiros delimitam o universo cognoscível, pelo que o sobrenatural, perspectivado nestes moldes, “encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica” (*idem*: 207).

Jorge Luis Borges confirma a orientação teórica de I. Bessièrre relativamente à função do sobrenatural no relato fantástico, sublinhando, no prólogo à *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares: “Las ficciones de índole policial – otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos – refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil” (*ibidem*).

Todorov enquadrava igualmente as ficções policiais no terreno do estranho. Neste, mesmo acontecimentos inverosímeis, aparentemente impossíveis e ameaçadores, recebem, no desfecho da narrativa, uma explicação racional, geralmente realizada por personagens de detectives, capazes de montar as peças de um *puzzle* desconexo. Jorge Luis Borges, ao assinalar “una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo” (*ibidem*), concatena o que Todorov designou por “estranho puro”, isto é, o que é explicável por intermédio de um estado psicopatológico daquele que vivencia os acontecimentos sobrenaturais, com a “alegoria”, ou seja, aquelas ficções em que, por detrás do sentido literal, transparece um

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

segundo sentido, neste caso, o que realmente se pretende veicular.²³ O referido autor, numa linha distinta da apontada por Todorov, postula que a mutação do impossível a possível só se opera por intermédio de um desvario ou de uma explicação fantástica, mas não sobrenatural.

Os postulados metafísicos subjazem, quer à explicação apontada por Bioy Casares para descodificar o impossível, quer a uma parte substancial da narrativa borgesiana, assentes uma e outra numa ideia de tempo cíclico.²⁴ Não se deve, todavia, cair no logro de que se trata de uma ideia largamente difundida na esfera cultural do produtor e dos receptores. Convém não esquecer que Borges recorre aos sistemas metafísicos e teológicos dominantes na sua cultura “como meros arsenais de *postulados fantásticos* que, al no ser ni legitimados ni denunciados como engançosos, sugieren una dimensión desconocida que ellos mismos no pueden explicar” (*idem*. 210).

Se as fronteiras, por vezes ténues, do fantástico com outros géneros confirmam algumas penumbras, como referimos, a evolução diacrónica do género em análise levanta outras questões e perspectiva a necessidade de procurar diferenciar textos rotulados como fantásticos. Propomos, em função de uma investigação inserida numa temporalidade que se inicia na segunda metade do século XVIII e que termina na contemporaneidade, uma reflexão que vai do fantástico “tradicional” a um “novo” fantástico.

4. Do fantástico ao *neofantástico*

Como se disse, o termo *neofantástico* foi cunhado pelo investigador de literatura latino-americana Jaime Alazraki e reporta-se a uma significativa parte da ficção narrativa do escritor argentino Julio Cortázar. Alazraki observou a distância que separa narrativas fantásticas de Cortázar daquelas que como tal foram identificadas no século XIX. O próprio Cortázar assinalou o seu distanciamento em relação a autores como Kafka e Poe, propondo a seguinte definição de fantástico:

²³ Susana Reisz, ao contrário de Todorov, considera que nem todos os textos que possibilitam uma leitura alegórica rompem com a possibilidade de ser fantásticos, já que seria imperioso, neste caso, que se tomassem em consideração diferentes discursos simbólicos, mediante as relações com os vários níveis de sentido.

²⁴ *Los Teólogos*, do escritor argentino, é um exemplo paradigmático desta temporalidade.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“Para mí, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (*Apud* Alzaraki, 2001: 276).

Assim, o termo criado por Alzaraki nasce de uma necessidade de catalogar e melhor compreender um conjunto de narrativas que, embora polvilhadas por elementos fantásticos, se afastam em larga medida dos trilhos por onde circulam os textos pertencentes ao chamado fantástico tradicional.

Debaixo da capa do fantástico, gerou-se, como vimos, toda uma amálgama de textos, cuja catalogação nem sempre foi pacífica, na medida em que este género acabava por dar arrumação a obras de natureza completamente distinta, algumas muito longe até do que actualmente se designa por literatura fantástica. Este facto deve-se, em grande parte, à neblina que desde sempre envolveu o conceito de fantástico, caindo-se no exagero (por vezes até na falácia) de considerar como pertencente ao género qualquer obra que apresentasse um único ponto do fantástico. A título exemplificativo, a componente aterradora de um grande número de narrativas fantásticas levou a confundir literatura fantástica e literatura de terror. Todavia, a evolução do género prova que o terror não é um elemento inalienável do fantástico. Basta pensarmos nas ficções de Borges, de Cortázar e, de algum modo, como veremos, nas de Hélia Correia.

Com o decorrer do tempo, foram vindo a lume várias abordagens críticas do género fantástico, também elas nem sempre consensuais, a partir das quais foi, todavia, possível traçar um fio condutor para estes textos. No entanto, a experiência do medo e do terror impôs-se muito cedo como postulado principal da narrativa fantástica. Basta recordar os estudos de Louis Vax, de Roger Caillois e de Tzvetan Todorov para se perceber que a vivência do medo por parte do leitor se apresenta como condição para o fantástico brotar.

Louis Vax²⁵ entendia que o sobrenatural tinha de pôr em causa a segurança de quem lê o texto e, no mesmo sentido, Roger Caillois²⁶ aponta para uma distinção entre maravilhoso e fantástico assente no pressuposto de que o fantástico, ao contrário do maravilhoso, rompe de forma ameaçadora com uma qualquer ordem pré-determinada. Caillois considera que o sobrenatural só poderá suscitar o medo a partir do momento em que tudo se pretende

²⁵ Cf. Louis Vax (1960): *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

²⁶ Cf. Roger Caillois (1966): *Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

racionalizar e explicar cientificamente, uma vez que só aí se abre espaço para que o elemento fantástico provoque estupefacção, na medida em que este último não estava previsto na engrenagem da razão.

Deste modo, os contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann e de E. A. Poe, entre outros, compõem o painel de excelência do fantástico tradicional, cujo leitor permanece em completo estado de sobressalto e terror.

Lovecraft e Penzoldt continuam a insistir na vivência do medo como ponto de honra para a presença do fantástico e Todorov também não o subestima, já que é por intermédio do medo que se vão restando os avanços descontrolados do maquinismo racional em pleno período romântico, permitindo que se abram alas ao imprevisível e ao inexplicável. Todorov (1970: 40), quando pretende definir o fantástico, convoca a presença do medo que o leitor vivencia, sublinhando que “le genre d’une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur”.

Neste ponto, ressalta justamente a dificuldade de classificar obras que, por um lado, apresentam evidentes elos de ligação com o fantástico, mas que, por outro, estão muito longe de desencadear qualquer sentimento de medo ou de temor. É o que acontece relativamente a textos de autores como Kafka, Borges ou Cortázar, cujas marcas fantásticas estão no pólo oposto às de, por exemplo, Poe.

Cortázar, num esforço de destrinçar o fantástico que apelava ao medo e o que povoa a sua escrita, considera que estamos em presença de novos limites na ficção, senão de um novo género, pelo que não podem ser designadas com o mesmo rótulo narrativas tão antagónicas umas das outras, correndo-se o risco de, uma vez mais, cair em generalizações abusivas.

Este novo acervo de relatos, nomeadamente os de Cortázar ou os de Kafka, deixa de caber em concepções como a de Roger Caillois, muito mais direccionada para o fantástico praticado no século XIX ou inícios do XX.

Assim se compreende que Vax, Caillois e Todorov tenham sido unânimes em expulsar do território fantástico *A Metamorfose* de Kafka, remetendo-a, no primeiro caso, para o domínio da psicanálise e, nos segundo e terceiro, negando-lhe uma das condições necessárias a que o género obedece:

“Chez Kafka, l’évènement surnaturel ne provoque plus d’hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l’évènement même à quoi il fait fond. (...) Le récit Kafkaïen abandonne ce que nous

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

avons dit être la deuxième condition du fantastique: l'hésitation représentée à l'intérieur du texte, et qui caractérise plus particulièrement les exemples du XIX^e siècle" (*idem*: 181).

Na realidade, todo o enquadramento cultural e literário dos contos fantásticos desde Poe até inícios do século passado nada tem a ver com o contexto de irrupção do *neofantástico*, daí que as obras se mesclém de tonalidades completamente dispares. O *neofantástico* transporta no seu seio as fissuras provocadas pela Primeira Guerra Mundial, bem como as consequências dos estudos psicanalíticos, sobretudo os freudianos, das vanguardas, do Surrealismo ou do Existencialismo, muito apartados dos valores românticos e iluministas. Ganham, portanto, sentido as palavras de Remo Ceserani (1996: 175) quando menciona:

“El modo fantástico ha mostrado, a lo largo de todo este tiempo, una extraordinaria vitalidad y capacidad para inspirar formas de representación y estructuras de lo imaginario en continua renovación. (...) Aun así, los experimentalismos de las vanguardias, especialmente el surrealismo, y no sólo en literatura sino también, y quizá con más intensidad, en la pintura y en el cine, han puesto a disposición de lo fantástico instrumentos de representación, lenguajes y una concepción de la literatura enteramente nuevos”.

Os fantasmas, os monstros e os vampiros que espreitavam a cada esquina nas obras do fantástico dito tradicional deixam de ter valor primacial no novo conjunto de narrativas, cuja poética se mostra pouco sensível com aquele tipo de elemento sobrenatural.

No que se reporta a este vasto rol de indagações, Cortázar (1983: 66-7) teceu inúmeros comentários, nomeadamente acerca dos seus próprios textos:

“La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera *marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmosferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad...* Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros” (nossos *itálicos*).

Numa outra ocasião, acrescenta que “Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol” (*idem*, 1981: 42).

Por aqui se vê que a ambiência gótica e artificial do fantástico de Oitocentos cede lugar a uma outra perfeitamente comum, que convive legitimamente com o elemento sobrenatural, pelo

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

que está a ganhar forma um género com contornos completamente novos. Ciente destas mutações, Alazraki (2001: 276) passou, por isso mesmo, a designar como *neofantástica* esta tipologia emergente de narrativas, na medida em que “apesar de de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*”.

Começando por dissecar a visão adoptada pelo *neofantástico*, esta reporta-se ao facto de ter como ponto de partida um mundo perfeitamente real e verosímil, que serve de véu a uma outra realidade, a que Jorge Luis Borges chama “intersticios de sinrazón”.²⁷ Nos textos *neofantásticos*, assiste-se à apresentação de uma realidade construída que nada mais é que o disfarce de uma outra muito mais profunda e de natureza humana, isto é, uma segunda realidade, “maravilhosa”, no entender de Cortázar, que consegue esquivar-se aos regulamentos da razão e que se situa nas margens da consciência de cada um. No entanto, não deixa de ser verdade que é necessária uma situação de harmonia, para que essa outra realidade, mascarada por intermédio de metáforas e sentidos figurados, irrompa e mais se faça notar, tal como postulava Caillois.

No que respeita à intenção, esta centra-se num plano oposto à dos contos fantásticos tradicionais, cuja finalidade última era provocar o medo e o terror no leitor, espraiando-se, antes, no largo território do insólito, gerando espanto, por vezes, desconforto, em quem lê. Situa-se aqui todo um universo de metáforas, parábolas e sentidos figurados, cujo desiderato é romper as barreiras da lógica causa-efeito com que sempre se pretendeu revestir todo e qualquer acontecimento. Assim, as referidas metáforas “buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las caldillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”.²⁸

Valendo-se da expressão “metáforas epistemológicas” de Umberto Eco, Alazraki confere-lhe uma nova simbologia, e aplica-a à narrativa *neofantástica*, perspectivando as mencionadas metáforas como habilidades sub-reptícias para dar voz aos lapsos da razão a que a Ciência não consegue impor um rótulo ou explicação. A designação adoptada está, conseqüentemente, muito longe de se impor com a carga conferida pelo seu progenitor enquanto instrumento do

²⁷ *Apud* Alazraki, 2001: 277.

²⁸ *Ibidem*.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

conhecimento científico. Note-se que, não raras vezes, é pela mão do silêncio e do não dito que alcançamos essa realidade outra que se esconde no reverso da aparência.

Por último, importa aclarar a dinâmica ou o *modus operandi* dos relatos *neofantásticos*, já largamente apartada do modo de acção dos mestres do fantástico oitocentista. Se ao conto fantástico é imprescindível a hesitação do leitor, intensificada pela engrenagem ascendente dos acontecimentos, desde o estado harmónico inicial até ao seu *terminus*, graças à intromissão do elemento sobrenatural, gerando medos e calafrios, no *neofantástico*, pelo contrário, o elemento fantástico percorre a narrativa desde as palavras inaugurais²⁹, “sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (*idem*: 279).

Acrescente-se ainda que o fantástico se move no domínio do literal e do histórico, ao passo que o *neofantástico* manipula sentidos implícitos e figurativos, o que lhes confere tonalidades dissemelhantes e mesmo antagónicas.

Tendo em linha de consideração o contexto traçado, parece evidente e legitimada a urgência de uma redefinição dos pressupostos poéticos e literários, a que Alazraki deu resposta com a criação do conceito *neofantástico*, cujo:

“procedimiento dominante es la busca de lo absurdo lógico, el de la determinación de relaciones existentes entre diversos planos de la realidad espacial y temporal que no son explicables con los criterios tradicionales de la alternativa entre verdad y error; se trata de un acercamiento provocador y perturbador de dimensiones diametralmente opuestas, la natural y la sobrenatural, colocadas paralelamente, una al lado de la otra, en escandaloso conflicto entre sí, pero perfectamente legitimadas cada una de ellas” (*Apud* Ceserani, 1996: 177-8).

Realidade e sobrenatural são agora duas faces de uma mesma moeda, já que o quotidiano e o fantástico são dotados de igual dose de verosimilhança, equiparando-se cada uma das realidades, na procura da naturalização do sobrenatural.³⁰ Mais importante que colorir de negro os textos, é tentar compreender por que é que o conto fantástico se reporta comumente ao lado lunar do ser humano, facto que sempre escapou aos cultores de um fantástico povoado de demónios e vampiros. Essa faceta do ser humano que a Razão tanto procurou escamotear

²⁹ *A Metamorfose* de Kafka é disto um bom exemplo, já que nesta obra o sobrenatural está presente desde o início, criando-se toda uma atmosfera onírica que nasce, justamente, do insistente recurso à metáfora.

³⁰ No caso da literatura portuguesa contemporânea, Mário de Carvalho constitui, entre vários outros, um bom exemplo desta co-habitação do real e do sobrenatural, nomeadamente nas obras *Casos do Beco das Sardinheiras* e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

transparece a cada passo no *neofantástico*, embora disfarçada por meio de alegorias, facilitando ao ser humano um conhecimento mais cabal de si próprio.

Na verdade, o relato *neofantástico* manuseia questões intrínsecas à concepção moderna da existência humana e se, por vezes, as temáticas são comuns ao fantástico, aquilo que com elas se pretende atingir em nada se iguala. Claros exemplos disso mesmo são as temáticas do duplo ou da comunicação indirecta, isto é, sem correspondência imediata corpo/voz, da distância, do vazio, da própria imperfeição humana. Ceserani (*idem*: 184) considera que “esos mismos temas quedan insertos en una red de connotaciones y oposiciones semánticas que percibimos como formando parte de los problemas epistemológicos más característicos de la modernidad”.

A linguagem dos sonhos, por exemplo, vem ocupar o lugar de fenómenos como o magnetismo, a telepatia ou a transmutação de corpos. Os avanços da tecnologia permitem também que no texto passe a figurar frequentemente toda uma panóplia de referências a outros meios de comunicação como a rádio, o cinema, a fotografia, ora enquanto metáfora, ora enquanto realidades concretas.³¹

Em vários casos, é ainda possível constatar que, frequentemente, o acontecimento incognoscível é deixado para o final do relato, sem que, no entanto, o leitor tenha vivenciado qualquer tipo de hesitação, gerando-se um cenário de absurdo face ao insólito e ao despropositado do fenómeno, conduzindo quem lê a um momento de suspensão na procura de um esclarecimento.

As obras de Italo Calvino e de Jorge Luis Borges são dois exemplos emblemáticos do *neofantástico*, cujos princípios orientadores serviram de inspiração a inúmeros autores. Cortázar, por exemplo, afirma mesmo que Borges foi para ele um mestre e, a comprová-lo, estão os seus textos, nos quais são visíveis as influências borgesianas.

O conceito de *neofantástico* veio, portanto, contribuir para uma clarificação dos paradigmas literários, galgando paulatinamente terreno junto da esfera da crítica, vislumbrando, já não um quadro de contornos góticos e medonhos, antes nivelando real e sobrenatural, perscrutando os limites e esconderijos da consciência humana, tão esquivos a qualquer sistema de leis ou regras.

A obra de Hélia Correia constitui, sob este ponto de vista, um exemplo acabado de combinação de elementos do fantástico tradicional com elementos do *neofantástico*. Daí as

³¹ Julio Cortázar, em *Cambio de Luces*, oferece-nos uma situação paradigmática, quer quanto à comunicação radiofónica, quer quanto à artificialidade da iluminação.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

possibilidades hermenêuticas que esta escritora nos oferece e sobre as quais reflectimos de seguida.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

II – O fantástico na ficção narrativa de Hélia Correia

1. Contextualização periodológica

É nossa convicção que alguns aspectos dos textos tomados como objecto do presente estudo são explicáveis em função do contexto histórico-literário em que as obras se enquadram.

Assim, faremos uma breve reconstituição desse contexto, no qual incluímos a ficção narrativa de Hélia Correia, com particular destaque para as obras seleccionadas.

A literatura portuguesa das últimas décadas do século XX fica marcada por um curioso fenómeno, que diz respeito à fertilidade da produção literária de autoria feminina. Hélia Correia é um exemplo paradigmático do que se afirma. Na verdade, é apenas a partir dos anos 50, com a publicação de *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa Luís, que a novelística feminina começa a ganhar raízes entre nós, sendo anteriormente parcas as obras portuguesas de ficção narrativa produzidas por mulheres, contrastando com o que era visível em vários países europeus ou da América do Norte.

Importa também não deixar de fazer referência a uma obra com contornos ímpares na narrativa ficcional portuguesa, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), da autoria de Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, pela forma como denuncia a opressão vivida pela mulher, numa época vincadamente estigmatizada pelos ditames patriarcais e ditatoriais. Essa ousadia traduziu-se, de resto, em atitudes persecutórias contra as autoras.

Assim, a escrita feminina impõe-se paulatinamente no cenário literário português, quer pela sua quantidade, quer pela sua qualidade, muito embora seja falacioso considerar-se que os temas tratados sejam completamente díspares e exclusivos perante os que são realizados nas obras de autoria masculina. O que com rigor se poderá afirmar é que o ponto de vista adoptado por homens e por mulheres assume diferentes modelações.

A Revolução do 25 de Abril vem suscitar uma reflexão em torno de todas as estruturas sociais, políticas e económicas, pelo que o papel da mulher na sociedade não deixa de ser questionado e redimensionado. São, portanto, sobretudo razões de natureza histórica que, na segunda metade do século passado, ajudam a perceber a irrupção da narrativa de autoria feminina “de pendor introspectivo e sua vontade de desconstrução de um real entediante”

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

(Cordeiro, 2002: 443), penetrado, a espaços, pelo sonho, na qual o processo de escrita é objecto de várias reflexões.

A obra de ficção conhece nos anos setenta uma abertura ao subjectivo e ao particular, que é responsável pela presença de questões intrínsecas à problemática existencial, bem como ao mundo interior do sujeito particular, vasculhando zonas da consciência que se apresentavam até então como interditas e imperscrutáveis³², sem se cair, contudo, em abstraccionismos excessivos. Compreende-se, por isso, a reiterada sobreposição do real, do onírico, do plano da memória, do que se projectou viver e do que realmente se vive ou viveu, ganhando destaque toda uma multiplicidade de perspectivas e modos de perceber a realidade a que corresponde, em exacta medida, uma multiplicidade de planos discursivos.

Deste modo, ao mergulhar-se nos meandros da subjectividade e da consciência humana, urge convocar para os textos as raízes históricas do sujeito, concedendo-se lugar privilegiado à ficcionalização da História, ao tratamento das memórias de guerra e do Ultramar, assim como à incontornável Revolução de Abril. Com este naipe de coordenadas sociais e políticas, tornou-se necessário repensar as relações humanas e os vários destinos individuais, pelo que se rompe com a unicidade perceptiva e discursiva, caminhando-se a largos passos para uma atmosfera de estranhamento e de insólito, que lança as bases de uma literatura de pendor fantástico, consolidada nos anos seguintes, nomeadamente ao longo da década de oitenta.³³

De facto, é legítimo afirmar que os anos oitenta corporizam a década de ouro do fantástico no que à literatura portuguesa contemporânea diz respeito, curiosamente de incidência marcadamente feminina, na qual se destacam autoras como Lídia Jorge, em *O Dia dos Prodígios* (1980)³⁴; Maria Isabel Barreno, em *Chão Salgado* (1992); Hélia Correia, em *Montedemo* (1983) e em *A Casa Eterna*, este publicado já na década de noventa, mais precisamente em 1991, para

³² Ainda que obras de autoria masculina do Neo-Realismo (por exemplo, *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires) desvendem a intensa vida interior de personagens femininas e o modo como a vida onírica compensa as alienações a que são sujeitas.

³³ Henriqueta Maria Gonçalves (s/d: s/p) tece a seguinte consideração: “Um dos traços distintivos da narrativa contemporânea portuguesa é, sem dúvida, um recurso incidente a uma dominante fantástica através da qual é construída a narrativa e que se apresenta multimodal nas suas feições. (...) A narrativa de modalidade fantástica oferece ao leitor a possibilidade de pôr em causa o universo descrito, desafiando as regras clássicas da verosimilhança em que se alicerçava a construção diegética da narrativa ‘tradicional’. A opção por esta modalidade parece constituir-se como um desafio aos limites que nos foram impostos pela leitura do real, procurando indagar um mundo cuja existência estará para além dos ‘limites do possível’”.

³⁴ Relativamente a este romance, Clara Rocha (2002:466) sublinhou que se enquadra “na linha de certa narrativa portuguesa mais recente em que (...) o fantástico deixou de ser um meio de evasão do real, como sucedia na matriz do género, para se tornar uma forma de compromisso com o real”. Este compromisso revela, em nosso entender, a dimensão *neofantástica*, tal como a definimos em *Do fantástico ao neofantástico*.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

citar apenas alguns, ou Luísa Costa Gomes, em *Treze Contos de Sobressalto* (1981), *Arnheim e Désirée* (1983) e *O Gémeo Diferente* (1984), na medida em que recriam mundos fantásticos. Do lado masculino, poder-se-ão invocar José Saramago, com, por exemplo, *Memorial do Convento* (1982), ou Mário de Carvalho, com *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983), entre outros.

No que a Hélia Correia diz respeito, a escritora é considerada por Óscar Lopes como um caso flagrante da “insistência do fantástico” (*Apud* Rocha, 2002: 479), materializando-o, no entender da mesma investigadora, em romances como *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo*, *Villa Celeste* (1985) ou *Soma* (1987), ao convocar:

“O sonho, a vertigem, a loucura, a viagem real ou imaginária em busca de saberes que a racionalidade não alcança, a convivência com uma marginalidade que desafia as certezas da moral burguesa ou a falsa ordem da civilização tecnológica, a experiência da alucinação através dos simples e das drogas, a comunhão ritual (erótica ou outra), a transmutação sobrenatural, o desaparecimento e a reencarnação” (*ibidem*).

Note-se que, na perspectiva de Luís Mourão (2002:258), nos dois romances publicados nos anos noventa, *A Casa Eterna* e *Insânia* (1996), Hélia Correia “reconfigura em narrativa de fundo realista rural o universo da sua temática anterior, que embora já aí se centrasse predominantemente, o fazia a partir de um enfoque muito devedor do cânone fantástico”.

O romance mais recente da escritora, *Lillias Fraser* (2001), não deixa de denunciar afinidades com os anteriores, já que Lillias, fazendo lembrar a Blimunda de Saramago, com a qual se cruza no decorrer da intriga, tem a capacidade de ver a morte em cada pessoa, salvando-se graças ao lado azul das coisas. Note-se que esta tonalidade azul pinta algumas passagens de várias obras de Hélia Correia, por exemplo, *O Número dos Vivos*, *O Separar das Águas* e *A Casa Eterna*.

Outra particularidade a realçar na narrativa feminina prende-se com o relevo que aí conhecem as referências religiosas, bíblicas ou litúrgicas. Basta considerar múltiplos títulos dos livros de Hélia Correia ou epígrafes alógrafas retiradas da Bíblia aí contidas, autênticos fios condutores da intriga, para se perceber este fenómeno. *Montedemo*, por exemplo, abre com uma citação do *Hamlet* shakespeariano: “ Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que a tua filosofia pode conceber”. A citação peritextual antecipa a dimensão fantástica apresentada no texto da escritora portuguesa; *Soma* abre com a citação de um excerto de *Horizon* por R. D. em

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

The Bird of Paradise: “It is closing time now in the Gardens of the West. From now on a writer will be judged by the resonances of his silence and the quality of his despair.” As referidas epígrafes revestem-se de uma importância fulcral, particularmente em termos temáticos, na medida em que antecipam pistas de leitura, como bem notou Antoine Compagnon (1979: 337), em *La seconde main ou le travail de la citation*, ao sublinhar que “l’*épigraphe* est la citation par excellence, la quintessence de la citation”.

Os universos de natureza satírica, burlesca e irónica, bem como os de pura fantasia, embora menos frequentes, não deixam de aparecer pontualmente, perpassando em ficções como *As Muralhas* (1986), novela de Yvette Centeno, *Festa em Casa de Flores* (1990), de Fernanda Botelho, ou “O enviado” (1991), conto de Maria Isabel Barreno. Outras narrativas há que se aproximam do romance policial, tal como ocorre em *Eugénia e Silvina* (1989), de Agustina, ou em, uma vez mais, *A Casa Eterna*, de Hélia Correia³⁵, jogando-se ora com casos factuais ora com casos, aparentemente, ficcionais.

A escrita feminina abarca, todavia, outras temáticas, também retratadas em romances de autoria masculina, mas com um ângulo de enfoque distinto. A referência às memórias e vicissitudes da guerra colonial constitui um bom exemplo disso mesmo, abordado por vários escritores: António Lobo Antunes, em *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) ou *Conhecimento do Inferno* (1980), Manuel Alegre, em *Jornada de África* (1989) ou *O Homem do País Azul* (1989), João de Melo, em *História da Resistência* (1975) ou *A Memória de Ver Matar e Morrer* (1977), ou José Manuel Mendes, em *O Despir da Névoa* (1984), *Ombro, Arma!* (1978) ou *O Homem do Corvo* (1989), mas também por três escritoras: Joana Ruas, em *Corpo Colonial* (1981); Wanda Ramos, em *Percursos do Luachimo ao Luena* (1981), e Lídia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios* (1988)³⁶, romances cujas intrigas se localizam em Timor, Angola e Moçambique, respectivamente.³⁷

³⁵ Muito recentemente, a autora integrou a colectânea *Contos Policiais* com o conto “Ao seu alcance”, no qual se assiste a uma animização da morte. Cf. Correia, 2008: 61-72.

³⁶ Clara Rocha (2002: 467) reporta-se a este romance como “uma impressivo documento sobre a colonização portuguesa em África (o genocídio, o racismo, os ideais de heroísmo, a repressão e a censura) percorrido por um *continuum* de ironia que realça, sobretudo graças às litotes, o absurdo da dominação branca e da guerra”.

³⁷ A propósito da novelística portuguesa contemporânea, Álvaro Manuel Machado (1984: 18) salienta o seguinte: “Se tentássemos determinar uma tendência de escrita comum claramente dominante nestes autores que abordam todos o mesmo tema, tal tentativa seria improfícua. A não ser que se considere significativa a genérica influência estrangeira predominante numa certa ficção latino-americana contemporânea, a do chamado realismo fantástico ou realismo mágico, via Garcia Marquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

A incontornável Revolução de 25 de Abril, pela forma como se repercute nos destinos individuais e colectivos, impõe-se como substância ficcional extremamente profícua, percorrendo as páginas de narrativas como *O Dia dos Prodígios* e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), de Lídia Jorge; *Lúcialima*, de Maria Velho da Costa; *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), de Teolinda Gersão; *Pessoas Felizes* (1975), de Agustina Bessa Luís; *Ora Esguardae* (1987), de Olga Gonçalves; *Retrato dum Amigo Enquanto Falo* (1988), de Eduarda Dionísio, e *O Pequeno Mundo* (1988), de Luísa Costa Gomes. A este propósito, Cristina Robalo Cordeiro (2002: 458) tece a seguinte consideração:

“o tema feminino coincide, muitas vezes, com o tema obsessivo de um Portugal redescoberto socialmente e psicologicamente após o 25 de Abril, concentrando-se na condição social da mulher antes e depois da revolução o essencial do percurso temático de muitas destas obras. A pintura do social, em maior ou menor processo metafórico, serve, pois, de fundo à construção deste imaginário feminino.”

Os temas de índole histórica são também tratados tanto em obras de escritores, como por exemplo, José Saramago, em *Memorial do Convento*³⁸, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984)³⁹ e *Jangada de Pedra* (1986)⁴⁰, quanto em ficções de escritoras. Agustina Bessa Luís elege em várias obras a História como matéria de ficção por excelência: é o caso de *Fanny Owen* (1979), *O Mosteiro* (1980), *A Corte do Norte* (1987) ou *Vale Abraão* (1991). Encontramos ainda em Agustina a abordagem da História pela via da biografia ficcionada, nomeadamente em *Longos Dias Tem Cem Anos* (1982). O mesmo acontece no romance *Vida de Ramón* (1991), de Luísa Costa Gomes. Outras narrativas de ficção, entre as quais se destaca *Crónica do Tempo* (1990), de Isabel Barreno, recuperam a História e o passado para facultar uma melhor percepção do presente.

A prostituição e a emigração portuguesa em países europeus como a França e a Alemanha constituem dois exemplos de temáticas de cariz social que marcam presença na novelística feminina, sobretudo por intermédio das narrativas de Olga Gonçalves. *Armandina e Luciano*, o

³⁸ Romance histórico, no qual, a pretexto de retratar a sociedade portuguesa do início do século XVIII, se opera uma crítica ao presente, estabelecendo-se um paralelo entre o terror da Inquisição e a máquina censória da ditadura salazarista.

³⁹ Nesta obra, assiste-se ao tratamento parodístico da História, simulando-se diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, emergindo em várias passagens uma forte crítica social e política.

⁴⁰ Intencionalmente alegórica, abre as portas a um futuro próspero em possibilidades, valorizando a sabedoria popular em detrimento do discurso político dominante.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Traficante de Canários (1988) reporta-se ao primeiro tema, ao passo que *A Floresta em Bremerhaven* (1975) e *Este Verão o Emigrante lá-bas* (1978) concretizam o segundo.

Os cenários sociais que envolvem estes romances femininos surgem estreitamente imbricados com os temas retratados, caracterizando-se pela sua multiplicidade, do mesmo modo que se espelham nos romances de autoria masculina: o dominante quadro lisboeta, nas suas feições intelectual, artística e política, povoado por personagens com profissões liberais; o espaço vivencial urbano e suburbano; ambientes vinculados ao rural de uma burguesia nova ou antiga, como acontece com Agustina Bessa Luís e Hélia Correia; espaços populares rurais, desenhados por Lídia Jorge e Hélia Correia.

Em termos geográficos, existe, regra geral, uma delimitação precisa quanto aos lugares de acção, sejam eles o Norte, Lisboa, as Beiras, o Alentejo, o Algarve, os países de emigração ou as colónias portuguesas.

Esta diversidade de temas, universos e ambientes sociais, não corresponde a um qualquer compartimento estritamente feminino, já que, como se foi sublinhando, esses elementos povoam várias narrativas de escritores do mesmo período. Apesar disso, Isabel Allegro de Magalhães (1995: 29) frisa que “sendo estas narrativas aparentemente neutras – no que ao sexo de quem escreve se refere –, há nelas enfoques, predominâncias, que lhes conferem um ambiente próprio”. A corroborar a afirmação anterior estão, entre outros casos exemplificativos, os romances que se debruçam sobre a guerra em África, cujo ângulo de visão, ao centrar-se nas injustiças individuais e colectivas vivenciadas por portugueses e indígenas, se afasta da perspectiva masculina, na qual a dimensão crítica é bastante mais ténue. Outro exemplo flagrante reporta-se aos romances de índole histórica, nos quais, sobretudo através de Agustina, é conferida grande atenção aos pormenores mais velados. O mesmo acontece em relação aos meios sociais retratados, cuja variedade é mais alargada nas narrativas de autoria feminina, abarcando um vasto rol de personagens, abandonando a exclusividade do tratamento dos protagonistas.

No que às narradoras/autoras concerne, o seu posicionamento e a configuração das personagens femininas não deixam, nestas últimas décadas, de apresentar particularidades na ficção criada por mulheres relativamente à de assinatura masculina.

Torna-se evidente, nestes textos, a existência da chamada *body writing*, isto é, de uma escrita construída a partir do próprio corpo, passando a olhar-se o corpo de um ângulo inverso,

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

isto é, de dentro para fora. Yvette Centeno, por exemplo, enquanto narradora de *Matiz* (1988), reporta-se à escrita como algo que ocorre por dentro. Outros casos poderiam ser citados, como Agustina Bessa Luís, em *Eugénia e Silvina*, ou Teolinda Gersão, em *O Silêncio* (1981) e *O Cavalo de Sol* (1990).

Nesta escrita do corpo, a visão deixa de ter a exclusividade na captação do real, passando a convocar-se todos os outros sentidos, na medida em que a vida passa a ser percebida de uma forma plurívoca. Daí a recorrência de nomes e adjectivos aromáticos e tácteis, bem como de verbos sensitivos. Os romances de Hélia Correia, de Maria Velho da Costa e de Agustina podem validar esta dimensão da linguagem com abundantes exemplos. Esta particularidade concorre, assim, para a criação de uma atmosfera de erotismo e de sensualidade femininos, perceptível em textos como *O Inventário de Ana* (1982), *Crónica do Tempo*, de Maria Isabel Barreno, e *O Cavalo de Sol*, de Teolinda Gersão. Em muitos casos, chega mesmo a intuir-se o passar do silêncio que ilumina os pormenores mais insignificantes, como acontece em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, onde se desnudam o lado privado e o lado público das relações.

O registo de um vincado sentimento telúrico, bem como a relação do corpo com a terra, com a natureza e com os seus ritmos, são igualmente recorrentes nas personagens de Agustina, Lídia Jorge e Hélia Correia.

A casa passa a ocupar lugar central neste universo de escrita, ora ligada aos ciclos da natureza, ora enquanto espaço de memórias, de preservação do passado e, talvez até, espécie de espaço intra-uterino, como ocorre em Agustina, Maria Velho da Costa e Hélia Correia. A este propósito, Isabel Allegro de Magalhães (*idem*: 37) conclui que “este lugar central que é a casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar de escrita e do corpo das mulheres”.⁴¹

Os objectos sofrem uma quase animização, reivindicando especial atenção nas descrições, despertando sentimentos e engendrando outros planos narrativos, tal como se pode observar constantemente nas obras de Lídia Jorge, Hélia Correia e Maria da Velho Costa.

A forma como são criadas as mulheres/personagens, entre as quais se inclui não raras vezes a narradora, comporta uma vertente de originalidade, pela complexidade que aquelas figuras passam a transportar: fortes e ligadas à terra, fixadas à reflexão sobre si e o passado, ansiando a vinda de um novo tempo, sonhadoras, para evocar apenas alguns exemplos. Todavia, a grande particularidade destas personagens provém, sobretudo, da maneira como

⁴¹ Luís Mourão (2002: 251), a propósito dos romances *A Casa da Cabeça de Cavalo* e *A Árvore das Palavras* (1997), de Teolinda Gersão, reporta-se à ideia da casa “como atractora de histórias e sentidos”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

vivenciam a passagem do tempo, rompendo com a linearidade, já que se encontram mergulhadas num presente insípido, povoado pelas memórias do passado e pelas ânsias futuras. O tempo é, portanto, incontornável no seu *modus vivendi*, facto que transparece de títulos de Wanda Ramos – *As Incontáveis Vésperas* (1987), *Os Dias, Depois...* (1990) –, de Isabel Barreno – *Crónica do Tempo* – ou de Hélia Correia – *A Casa Eterna*.

O Tempo vai sendo manipulado por estas mulheres, vivendo o que mais lhes convém, seja pela memória, seja pelo sonho, escapando, deste modo, à angústia da transitoriedade da vida. Abrem-se, portanto, as portas a uma proustiana busca do tempo perdido, como o demonstram três romances significativos na cena literária contemporânea: *A Sibila* e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa Luís, e *O Silêncio*, de Teolinda Gersão. No primeiro, o passado é presentificado a cada instante, quer através de Germa, para suportar o vazio do presente, quer através de Quina, toda ela inscrita no passado. O passado deixa a sua marca em todos os objectos e recantos, retirando qualquer possibilidade de consistência ao presente e tornando uma incógnita o futuro. No romance de 2006, a vida e a obra do escritor Rembrandt são modelos e guias que conduzem as vidas da família Nabasco. Por sua vez, em *O Silêncio* existe uma constante e brusca transição entre passado, presente e futuro, na medida em que no presente se rejeita o passado e se projectam os desejos no futuro. Inegável é, porém, a importância do tempo, quer nestas, quer nas restantes narrativas de autoria feminina.

A exploração da palavra, da mesma maneira que a reflexão sobre o próprio acto de escrita, numa mistura quase simbiótica entre escrita e vida, assume-se como outro quadrante em que penetram várias autoras, o que justifica o aparecimento de um registo próximo do confessional, no qual se podem integrar ficções de Maria Gabriela Llansol, Yvette Centeno, Maria Velho da Costa, Wanda Ramos, Fernanda Botelho e Isabel Barreno.

As relações homem/mulher e aquelas que se estabelecem entre mulheres, nomeadamente com a figura da mãe, são também objecto constante de reflexão e de questionamento por parte deste vasto conjunto de escritoras a que se tem vindo a fazer referência. Esta complexa rede de relações matiza inegavelmente narrativas de Maria Velho da Costa, Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Teresa Salema e Agustina Bessa Luís.

A construção da tessitura textual não deixa de plasmar marcas de linguagem e do discurso femininos. Constitui disso um claro exemplo a proximidade que o discurso literário feminino mantém com a oralidade, valendo-se, para tal, de recursos como a interrupção da frase, as

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

elipses, as formas interrogativas e as orações substantivas, a suspensão de diálogos (através de pausas ou reticências), a adopção de uma sintaxe escorreita, conferindo ao texto um ritmo muito particular. É, pois, o que acontece em *Percursos do Luachimo ao Luena*, de Wanda Ramos, em *Jardins das Nogueiras* e *Matriz*, de Yvette Centeno, e em grande número dos romances de Agustina, cujo final parece infinitamente adiado.

Comumente, atribui-se à escrita feminina a responsabilidade da criação de um novo vocabulário, formando neologismos ou modificando outros termos, através de múltiplos processos, ou, noutros casos, utilizando um vocabulário afim às actividades tradicionalmente exercidas pelas mulheres, como a cozinha e a costura. Esta tentativa de romper com a matéria verbal tradicional não é exclusiva das mulheres; todavia, afigura-se, na perspectiva de Isabel Allegro de Magalhães, como “um procedimento que repercute também o desejo, visível nas últimas décadas em mulheres de múltiplos países, de transgredirem e transformarem o registo “normal” da linguagem” (*idem*: 48).

Num tempo em que as mulheres são alvo de inúmeras solicitações e afazeres no seu dia-a-dia, não causa surpresa que estas narrativas façam emergir marcas de uma certa fragmentação e estilhaçamento, assentes numa teia semântica que rasga com a ordem simbólica prevalecente. Hélia Correia, Wanda Ramos e Maria Velho da Costa, por exemplo, vão saltitando entre planos narrativos, espaços, tempos, personagens, embora subsista sempre um elo de união entre todas as coisas; Teolinda Gersão opta pela utilização de modos verbais como o infinitivo e o condicional.

Importa também destacar a associação entre o plano da racionalidade e o plano da emotividade na novelística produzida por mulheres, fazendo conviver lado a lado o *logos* e o *pathos*, como bem se nota em *Diário I: Um Falcão no Punho* (1985), de Maria Gabriela Llansol, e em *Eugénia e Silvina*, de Agustina, não merecendo este último a designação de policial, graças à vertente afectiva que não autoriza uma análise racional das várias hipóteses aventadas para a autoria do crime cometido.

Interessa, no entanto, deixar claro que, ao contrário do que ocorreu noutros países, esta literatura de mulheres que emerge em Portugal, nomeadamente a partir da década de setenta, não se estreita no tratamento de temas relacionados apenas com os seus problemas particulares, abrindo-se antes a toda a sociedade, em virtude de condicionalismos históricos e políticos já apontados. Todavia, tal como noutros países, não são alheios a esta escrita aspectos

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

que acompanham muito de perto a identidade feminina. Por outro lado, é de realçar que as nossas escritoras não revelaram pretensões de se afirmarem como diferentes à custa do seu género, muito embora haja claras diferenças quanto à autoria masculina. Recuperando uma vez mais as palavras de Isabel Allegro de Magalhães (*idem*: 49), sublinhe-se que:

“a escrita destas mulheres manifesta, em várias modalidades, cristais de uma identidade outra: elementos míticos, residuais dessa cultura milenar que antes referi, mesmo neste século; aspectos de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, de uma outra percepção, de um outro *souci*, de uma outra expressão do real e da ficção que têm a ver com o seu modo de ser e de estar-no-mundo; aspectos, ainda, de uma transgressão, operada a vários níveis, do *status quo* real e simbólico”.

A ficção narrativa de Hélia Correia não pode, portanto, escapar a um enquadramento nesta escrita de autoria feminina, na medida em que também ela concorre para a sua edificação, lançando um olhar sobre o real que muitas das vezes vai ao encontro ao de outras autoras da época. Como bem notou Alicia Puleo (*Apud* Mourão, 2002: 532) “se trata de autoras que han sabido reconocer la oportunidad que les ofrece el momento histórico de promoción de las mujeres y la curiosidad suscitada por lo que se supone el acceso a la palabra de una identidad diferente”.

A verdade é que, por detrás das similitudes desta escrita feminina, é preciso saber reconhecer as individualidades que aí se escondem e olhar cada autora ou mesmo cada obra como únicas. No entanto, não é nosso propósito condicionar a interpretação segundo a tipificação a uma suposta autoria feminina.

No que a Hélia Correia concerne, afora a necessidade de se proceder à sua contextualização na literatura portuguesa contemporânea, ainda que não seja possível a sua inserção em qualquer movimento literário, dada a ausência de um distanciamento suficiente para tal, urge perscrutar as tonalidades que matizam a sua escrita e a tornam ímpar, particularmente na sua forma de abordagem do fantástico, objectivo principal deste trabalho.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

2. Reviver o fantástico e criar o fantástico

A selecção das obras *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987) justifica-se pelas potencialidades fantásticas que elas oferecem. Mas, julgamos, o entendimento destas impõe um resumo de cada uma das ficções em análise.

O Separar das Águas é uma novela que nos dá conta de uma acção localizada numa zona rural, Vilerma, por volta de 1917-18, aquando da Revolução Russa e das aparições de Fátima, no período de vigência da 1ª República. Ao longo deste tecido textual, rapidamente vislumbramos o ostracismo a que estavam votadas as regiões mais interiores do país, cujo abandono e isolamento só esporadicamente eram entrecortados pelas histórias do vendedor ambulante, Sasta, que arrastava até ali algumas das novidades de Lisboa ou mesmo de Paris: “Em Lisboa é que as coisas acontecem. Para não falar da França, que é de lá que vem tudo!...” (Correia, 1981: 14). A verdade é que a vinda mais recente de Sasta seria também a sua última viagem, uma vez que era portador da notícia de que o mundo iria acabar, pois “Em Lisboa, os operários saíram para a rua. As mulheres, com fome, partem os vidros das mercearias” (*idem*: 15). Observa-se assim o ambiente social, sobretudo as lutas do operariado, que marcam a 1ª República.

O protagonista, José Sebastião, soldado protegido do capitão Mateus, viu aqui uma oportunidade para começar a ascender socialmente, mobilizando toda a população para a defesa de Vilerma. Era o início de uma escalada social e política que tanto almejava, renegando as suas raízes de filho de criadores de porcos, casando com Maria do Patrocínio, filha do coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque, este “um daqueles seres naturalmente misteriosos, de actos sóbrios, que pelo seu silêncio parecem ocultar ligações sobre-humanas” (*idem*: 24).

Cria-se, entretanto, uma aliança entre José Sebastião e Zico Calé, o verdadeiro condutor dos destinos da vila desde a loucura do seu presidente, coronel Pimenta de Albuquerque, mais preocupado em encontrar Deus, metamorfoseado numa raiz, com a ajuda da bruxa Gertrudes, do que com questões de governação, tendo sido dado como morto pelo genro para alcançar os seus intentos. O padre Benjamim, temendo os operários, torna-se também um forte aliado, incitando à criação do Batalhão de Deus, espécie de braço inquisitório. Em nome de uma guerra santa e antes do assassinato de Sidónio Pais, são feitas prisões políticas para evitar sublevações

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

da ordem, guiando-se o povo no e pelo medo: “As pessoas estão habituadas a ter medo” (*idem*: 69).

Com o passar dos tempos, José Sebastião impõe-se definitivamente como homem forte de Vilerma, passando a ser proprietário de um conjunto de fábricas de conservas de porco, que acabaria por dominar a região. Tudo parecia bem encaminhado, até mesmo o seu romance com a criada, que passara a ocupar o lugar da esposa quando esta deixara a vila com outro homem, muito embora se tenha visto obrigado, por imperativos de manutenção de aparências, a casar em segundas núpcias com Dona Visitação. O próprio sogro, que há muito fora sujeito à humilhação de viver numa casota no jardim, causara-lhe grande alívio, fazendo-lhe a vontade de morrer. No entanto, novas fases conturbadas se avizinhavam, como o atestava a folha trazida por Zico, em que, simbolicamente, “uma foice e um martelo desenhavam-se, nítidas, parecendo tomar conta da noite em Vilerma” (*idem*: 103).

O Número dos Vivos impõe-se como uma narrativa em que as personagens principais são mulheres, destacando-se Maria Emília e Romana, contrapontos femininos: “Romana, a milagrosa amante de ciganos, Maria Emília, a pobre camponesa que destruíra tantas arrogâncias” (*idem*, 1982: 154). Neste contexto, Catherine Kong-Dumas (1983: 90) considera que a heroicização das personagens rurais contrasta com a apatia das figuras citadinas, ao mesmo tempo que propicia uma abertura ao universo sobrenatural:

“Os heróis do livro são robustas figuras camponesas, contrastando com a fragilidade doentia das personagens citadinas. As personagens secundárias, como a velha tia e as criadas, formam um pano de fundo rico, compõem um universo inspirado onde tudo é possível. Os objectos e os lugares animam-se e poderiam entrar em relações misteriosas com os seres.”

De facto, Maria Emília, por intermédio da sua madrinha que lhe oferece um espelho aos dezasseis anos, depara-se com a possibilidade de abandonar a pobreza e a vida do campo a que estava sujeita, mudando-se para Sangréus, onde passa a residir com a abastada família Sastes, sob pretexto de fazer companhia à única filha do casal, Romana. Com o passar do tempo, Maria Emília vai conquistando território naquele lar, tornando-se inseparável, quer de Romana, quer de dona Josefa, ganhando um gosto devorador por leituras superficiais, nomeadamente por “romances que terminavam bem” (Correia, 1982: 47).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Romana vai surgindo cada vez mais envolta em mistério e emanando raios de luz, rompendo com a possibilidade de um casamento tradicional com o jovem Henrique, acabando por se ir embora com um grupo de ciganos.

O anseio de ascensão social e económica conduzirá Maria Emília, anos mais tarde e uma vez instalada em Lisboa com dona Josefa, depois da morte do patrão e do rompimento do noivado com Leopoldino que acabara por se suicidar, ao casamento com Henrique. Inicialmente, decide atormentar o marido com a ideia de que possui um amante, simulando cartas e presentes, levando-o a roçar os limites da sanidade mental. Num segundo momento, face à indiferença de Henrique, Maria Emília inicia uma relação com o sogro Rogério, vingando-se assim, quer da sogra, dona Ângela, quer daquele mundo burguês que tanto a oprimia. Acaba por gerar uma criança ilegítima e o marido, apenas preocupado em preservar a honra e as aparências sociais, força-a a regressar a Sangréus, onde nasce a sua filha, Maria do Rosário, cuja voz nunca se ouvirá. A mudez será entendida pela protagonista como um castigo divino.

As páginas finais deste romance destinam-se a dar conta do estilhaçamento mental de Maria Emília, passando a conviver diariamente com alucinações e aparições de Romana, bem como com a indecifrável visita da mãe que lhe dá conta da prisão do irmão, terminando com um mergulho “no riso ácido dos loucos” (*idem*: 177). Note-se, todavia, que também percorrem estas páginas preocupações sociais, nomeadamente com a exploração dos operários, dos mais fracos e marginalizados, o que transparece sobretudo por intermédio de personagens como o médico doutor Sousa, a sua filha Madalena e Romana, que se conduzem segundo um valor como a solidariedade, procurando escapar a uma sociedade castradora e impeditiva das liberdades individuais. Daí que a velha criada Amélia, detentora de um saber que ao longo do romance parece destinado apenas a alguns, como por exemplo à tia de Romana, Aninhas, habitante da Carvalhosa, espaço pleno de memórias e de pegadas dos antepassados, repita incessantemente, em tom profético, que “o número dos vivos estava escrito no livro do Senhor e que lhe fora dado ler os nomes:/ – Romana e o doutor, eis os escolhidos. Estarão entre os vivos quando acabar o mundo” (*idem*: 176).

Montedemo é uma narrativa curta que, tal como é sugerido pela epígrafe⁴², explora os mistérios da terra e do céu, levantando-se progressivamente o véu do Montedemo, antigo monte de S. Jorge, sobre o qual se deitavam os casais invocando prazer carnal, fertilidade e saúde para

⁴² Cf *supra*, Contextualização periodológica.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

os futuros filhos. Envolto em mistérios e superstições, este monte impõe-se como figura central da intriga, ganhando contornos humanos e sobre-humanos, transbordando seiva e vitalidade, embora, estranhamente, não exista água visível por perto. É, no entanto, na festa de S. Jorge, no segundo domingo de Fevereiro, que todos acorrem ao Montedemo, dançando, cantando e bebendo em seu redor, esquecendo por instantes a infelicidade dos dias, sem que, todavia, usem aproximar-se demasiado e perscrutar-lhe os segredos. É justamente devido a este ambiente de crenças e mistérios que Maria Estela Guedes (1985: 96) considera esta ficção como:

“Uma narrativa fantástica em torno de superstições populares, fundo mágico e algo satânico que subsiste no inconsciente e estabelece uma ruptura carnavalesca com a vaga esterilidade de uma povoação infeliz. A influência do inexplicável pela via racional exerce-se na realidade, o imaginário cria compensações para a pobreza”.

Milena, jovem discreta que vivia com a tia Dona Ercília Silveira, engravida numa dessas romagens ao Montedemo, passando a exhibir uma beleza à qual ninguém ficava indiferente, abandonando a casa de sua tia e indo viver com Irene, a “tonta”, numa cabana junto à praia. Tenório, o farmacêutico, e Dulcinha Ferrão encarregam-se de visitar todas as noites Milena, cuja barriga se parecia cada vez mais com uma colina, acabando por dar à luz um filho negro como o monte, despertando ódios e medos. Esta criança, que mais parecia “obra do diabo” (Correia, 1983: 49), é o acontecimento que faltava num ano pleno de ocorrências insólitas, a que a via racional não consegue dar respostas, gerando a ira na população que se revolta contra os desvios aos padrões do conhecido. A vila organiza-se “num corpo monstruoso com o seu odor próprio, a sua excitação” (*idem*: 52) e investe contra Milena, levando o monte a reagir com a força do fogo, restando apenas, no lugar outrora ocupado pela cabana, “um espaço de brilho negro e de ervas sempre em flor devorando umas cinzas infindáveis” (*idem*: 56). Quanto a Milena, ninguém sabe com segurança o que lhe aconteceu, muito embora exista alguém que tenha avistado uma bela mulher com um rapaz escuro ao colo no Montedemo.

A verdade é que a calma parece ter-se restabelecido em nome da conservação de algo que só a alguns parece pertencer: “Se os de fora suspeitam, metem-se por aí com cães e gases. O que não é maneira de decifrar enigmas. Não há limites para o que é humano” (*ibidem*). A observação coaduna-se, uma vez mais, com a epígrafe. O mistério permanece, contudo, por

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

decifrar, pelo que a única atitude sensata é seguir o conselho de Dulcinha, que é um verdadeiro hino ao amor: “Amem-se. (...) Nunca se sabe o fim” (*ibidem*). No entender de Monica Rector (1999: 246) “no fim, a mensagem transmitida não é a da repressão e da falta de liberdade; pelo contrário, esta obra é um hino de amor e de glorificação à vida, entendida em sua espontaneidade, perto da natureza e longe da cultura”.

Villa Celeste, novela ingénua no dizer da própria autora, relata-nos a história de Teresinha Rosa e Celeste. O segundo nome remete para o lugar que dá título à obra e para a apropriação emocional do mesmo, que leva Teresinha a considerá-lo fraternalmente. Valendo-se da analepse, o narrador conta que Teresinha se tornara proprietária da Celeste quando esta lhe fora legada por Edgarzinho Lebrão, filho único e mimado de uma família aristocrática a quem Teresinha servira durante anos, nomeadamente ao patriarca, de quem era amante. Uma vez mais, assiste-se a uma relação emocional que parece pôr em evidência uma sociedade patriarcal de domínio do proprietário sobre o assalariado.

Passível de identificação com Romana, de *O Número dos Vivos*, Teresinha mostra preferir aqueles que, segundo determinadas convenções sociais, são conotados com a marginalidade. Assim, faz da sua casa um porto de abrigo para vagabundos, marginais, emigrantes, ou seja, oferece um lar a todos aqueles que não habitavam nos blocos de prédios que iam cercando a Celeste. A protagonista, cujo desenho é o de alguém com uma personalidade muito própria e vincada, assim como a sua casa, animizada do princípio ao fim da obra, alimentam-se dessa gente e desses ruídos que percorrem aquele espaço, onde a vida e a alegria resplandecem em cada esquina. Todavia, inicia-se uma guerra com os vizinhos que habitam os prédios circundantes, levando Teresinha a provar pela primeira vez o sabor da maldade, face ao choque que provoca o erguer de uma vida urbana sobre os “escombros” da ruralidade. A própria Celeste ressentia-se, solitária, “encolhia-se, cercada, separada do sol e do luar por aqueles gigantes são e ocos” (Correia, 1985: 24). As construções vão-se alastrando e a própria Teresinha é tentada com uma proposta de compra da Celeste. Todavia, esta cai no esquecimento, porque “no mês de Abril veio a revolução” (*idem*: 37) e com ela um “mundo novo” (*ibidem*). A Celeste volta a ser percorrida por inúmeras vozes revolucionárias que lhe enchem o vazio, sobressaindo também Edgarzinho, recentemente regressado, escapando despercebidos “os dedos muito finos, as calças de veludo” (*idem*: 41), despedindo-se dois anos mais tarde, quando “estão novamente as águas domadas nos seus leitos, ficam os palacetes

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

despejados da voraz invasão dos vagabundos, retornam às herdades os senhores com as suas esporas e a sua caridade” (*idem*: 43). Renovam-se as propostas de compra da Celeste e Teresinha decide então doar a sua casa a uma associação popular de cultura, possibilitando que uma multidão pise continuamente aquele espaço, uma vez que “dessa força, de sugar esse alimento como um vampiro ou um recém-nascido, é que hoje se sustentam a ‘Celeste’ e Teresinha Rosa, sua irmã” (*idem*: 50). Não obstante, a narradora deixa esta novela sem fim à vista, advertindo que a “história não acaba aqui. Porque algures, esmagada pela aflita cidade, está Villa Celeste” (*idem*: 49), o que leva Isabel Margarida Duarte (1997: 116) a considerar que “como é próprio do romance, o último capítulo é uma espécie de epílogo”.

Soma é uma novela que, até certo ponto, estabelece uma continuidade com a linha seguida pelas narrativas anteriores e que, no dizer de Monica Rector (1999: 241), “só pode ser desvendada com base na intertextualidade sugerida por textos históricos e bíblicos, que dão ao leitor pistas para uma melhor compreensão de sua escrita.” De facto, António Eliseu, personagem central, homem de quarenta anos, professor de História, divorciado, pai de um jovem adolescente, despe-se de todas as rotinas e hábitos corriqueiros do dia-a-dia e envereda por um mundo marginal, no sentido em que não está ancorado aos confortos da dita normalidade.

Os trilhos que António irá percorrer iniciam-se no exacto momento em que avista uma jovem, recortada pelo mar, a que vai dar o nome de Bárbara e cujo rosto era “mal despojado ainda dos vícios da infância”(Correia, 1987: 16). António reconhece nesse instante que o tempo passou, que está a envelhecer, mas ainda distante da morte, e que, ao contrário do que o levara a pugnar por “ um mundo perfeito, um paraíso onde, expulsos para sempre a guerra e o dinheiro, uma população florida e artesã cozeria o seu pão e amaria as crianças sem especial atenção aos laços consanguíneos” (*idem*: 55), acabara por se conformar a uma sociedade de gestos previsíveis e vazios de significado.

A aparição de Bárbara leva-o a abandonar o trabalho e a persegui-la, não descansando enquanto não fosse acolhido pela comunidade marginal a que ela pertence, da qual também fazem parte Carinhos, traficante de drogas, e Jonas, siderado pelo mundo dos computadores. António aprenderá aí a linguagem do silêncio e compraz-se na observação daqueles jovens avessos a qualquer ordem ou moral, partilhando o corpo de Bárbara algumas das noites, enquanto não chega a notícia do seu desaparecimento, vendo-se obrigado nessa altura a

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

penetrar no mundo da serra. Mergulha agora num espaço de mistério, a casa da Moira, cujas divisões são todas poligonais e onde um outro saber parece ocultado por um véu. Vê-se atirado para a “Loucura”, melhor dizendo, para “uma ‘Folie’ de inspiração francesa, um desses intrincados pavilhões-labirinto cheios de falsas saídas e efeitos ilusórios com que a velha nobreza espicaça os sentidos” (*idem*: 75), convivendo com rituais de sangue, plantas hermafroditas, seres duais, como Carma e o seu amante, cujos rostos são terrivelmente semelhantes, e experimentando o soma que, tal como Aldous Huxley o definiu, “*era uma droga perigosa – tão perigosa que até o grande deus do céu, Indra, adoecia às vezes, por tê-la bebido*” (*idem*: 8).

António acaba por vencer o labirinto, assistindo na floresta a instantes de uma violência desmesurada, como a degolação dos pombos, a cópula de Carma e do seu duplo, a ferida que Carma inflige em si mesma, da qual escorre “um fluido iluminado” (*idem*: 103) até à morte. O sangue é usado como tinta, sugerindo uma presença do satanismo.

Inesperadamente, quando se liberta da casa da serra, António regressa à vila, voltando a procurar Bárbara sendo, no entanto, informado que já não mora lá ninguém e que “há meses que acabaram essas poucas vergonhas” (*idem*: 109). Fica por elucidar a reinserção de António no plano vivencial por ele abandonado, apagando-se todos os vestígios dessa viagem às profundezas da marginalidade, onde lhe é dada a conhecer uma espécie de história sagrada, desde logo indiciada pela divisão da obra em três livros e um epílogo, acompanhados por pequenos excertos de poemas-letas de canções de rock e afins, impondo-se como farol as palavras de R. D. Laing “It is closing time in the Gardens of the West” (*idem*: 11). A propósito desta novela, Albano Nogueira (1998: 92) é da opinião que:

“António é manietado numa não-personagem, é uma *consequência* (...) mais que uma *causa*, é um teorema, um teste, pode dizer-se até que uma proveta, mas que nem alegoricamente se atesta como referência ou referencial nem se atesta como *exemplar*. Ironicamente, quando liberto da “casa da serra” e não recontrada a “comunidade”, que a moral reinante entretanto desbaratara, ele perverte-se, errático, no seu virtual despejo parece que para uma outra e distante mitologia – a do Ícaro.”

Ao percorrer as páginas de todas estas ficções, de imediato ressalta o facto de não encontrarmos um único caso de narrador participante, postulado do fantástico de grande importância, na perspectiva da Todorov. A subjectividade é, deste modo, fortemente atenuada.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

De facto, Hélia Correia socorre-se de uma narração em terceira pessoa, num claro distanciamento entre enunciador e enunciado.

Além disso, não estamos permanentemente em presença de acontecimentos fantásticos medonhos e demoníacos, que requeiram uma voz que diz “eu” para melhor convencer um leitor que hesita perante a natureza do narrado. Pelo contrário, abre-se nestes textos um espaço de debate e de interrogação acerca de questões intrínsecas à própria condição humana, pelo que o narrador não equivale a uma voz individual.

Polvilham também todos estes textos diversos motivos comuns, embora com roupagens distintas, como sejam a chamada de atenção para a existência de grupos marginais, ora porque são mais fracos e explorados pelos mais fortes, como os agricultores e os operários, ora porque se recusam a encaixar numa sociedade que aliena as liberdades individuais e cujos valores fundamentais da existência humana há muito foram esquecidos. As mulheres acabam por aparecer neste universo romanesco como seres que sofrem na pele o peso de uma sociedade patriarcal, muito embora se procurem afirmar pela ajuda ao próximo (Celeste), pelo adultério (Maria Emília e Patrocínio), pela ascensão social (Maria Emília) ou pela rejeição de uma existência tradicional e morna (Romana e Milena). Certo é que encontramos a cada instante a alusão a uma suposta revolução que viria abalar os poderes instalados, assim como a interferência de mundos sobrenaturais, acedidos apenas por um punhado de eleitos em posse de saberes ocultos.

Ao atentarmos nos títulos das obras em análise, depressa concluímos o quão obsidiante é a carga simbólica e bíblica em que se apoiam, engendrando ainda conexões ao fantástico antes mesmo de se iniciar a leitura. Estamos, portanto, em presença de títulos altamente catafóricos, na medida em que apontam pistas de leitura que acabam por se confirmar nas suas diegeses, favorecendo a comunicação entre a realidade palpável, objectiva, e realidades outras que se ocultam por detrás da aparência.

O título *O Separar das Águas* para além dos nítidos ecos bíblicos que deixa vislumbrar, orienta o leitor para a necessidade de desvendamento de mundos de natureza ímpar, mas, talvez por isso mesmo, complementares, já que o real e o sobrenatural se apresentam como contíguos e não de costas voltadas um para o outro.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Soma remete-nos, assim, para a vertente das drogas, sob o efeito das quais, não obstante os riscos que comportam, se consegue escapar à mesmice de um espaço dominado pelos padrões da normalidade, em que a razão deixa de ter cabimento.

Em *O Número dos Vivos*, penetramos na esfera da eleição, cabendo apenas aos escolhidos a atribuição de um número, ou seja, de uma marca de imanência que dialoga a cada instante com a realidade aparente.

Montedemo, como o próprio nome indica, cria a expectativa de ligações demoníacas, o que é frequentemente sugerido durante a sua leitura, reenviando para um monte com poderes sobrenaturais a que a razão não consegue responder com argumentos cabais.

Villa Celeste impõe-se como um título que traça óbvias conexões com o divino ou celestial, melhor dizendo, com um mundo eivado de imaterialidade, diametralmente contrário a uma sociedade engavetada em altos prédios de betão, uniformizadores e cerceadores das liberdades individuais. Os avanços da civilização racional das construções em altura fazem perigar um mundo regido pelos valores da fraternidade e do respeito pela diferença. A Celeste é uma espécie de paraíso terrestre, onde ainda é possível ouvir os ecos da transcendência e onde se dá voz aos grupos marginais e marginalizados que não encontram lugar na engrenagem racional e capitalista. Fica, todavia, por esclarecer quanto tempo mais aguentarão os alicerces deste espaço de recolhimento do ser humano e de ligação ao divino.

Ao longo destes romances e novelas vão pontecendo outros espaços, de amplitude variada, que se destacam pelo facto de, por seu intermédio, sermos convidados a penetrar noutras realidades. Inclui-se neste espectro o solar em ruínas, situado por trás da Cova Seca, em *O Separar da Águas*, para onde se transfere o coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque aquando do casamento da sua filha. Utiliza, portanto, este subterfúgio como recusa de inserção num mundo movido pela ambição desmedida, refugiando-se no que ainda resta de uma realidade em que os verdadeiros valores cristãos imperavam. Aquele punhado de ruínas nada mais é que um símbolo da liberdade entretanto perdida pelo Homem num estado vivencial cada vez mais pautado pela luta pelo poder, espezinhando os contornos divinos da existência humana. Importa sublinhar que o coronel é acompanhado pela criada Maria de Jesus: a simbologia deste nome aproxima-a a um homem que passou grande parte da sua vida a tentar alcançar Deus: “São estes tempos desgraçados. Temos de encontrar Deus urgentemente, dar-lhe um bom banho frio” (Correia, 1981: 39).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

A casa, abandonada pelo coronel e agora governada pelo genro José Sebastião, um daqueles “pobres [que] são capazes de matar quando tomam o gosto do poder” (*idem*: 41), condói-se, por meio da animização, de forma semelhante à do seu antigo patrão (*idem*: 37):

“A velha casa respirava, quase morta. Ouviam-se as madeiras doloridas, os ossos das mobílias a ranger. Na braseira de cobre ardia cisco e tronco de cedro que deitava no ar cheiros pesados. Na mesa de castanho um candeeiro espalhava uma poeira loura e fraca. E o silêncio pairava por sobre as criaturas”.

Não deixa de ser curioso notar que aquela casa como que cristalizou com a saída do coronel – “A casa enregelava num silêncio coalhado” (*idem*: 51) – levando-o a instalar-se, tempos mais tarde e por intermédio da bruxa da vila que veio avivar a Patrocínio a memória de um pai ainda vivo, “no fundo, numa velha cabana que abrigara coelhos quando Maria de Jesus imperava na casa” (*idem*: 53). O coronel Pimenta de Albuquerque, vivendo à margem das normas e imposições sociais, opera uma espécie de regresso à animalidade, às origens mais longínquas do ser humano, em que a racionalidade estava arredada de qualquer gesto existencial, restituindo o Homem ao Homem. Neste contexto, são particularmente significativas, pela oposição que marcam, as palavras de Zico Calé, cujas perspectivas de vida passavam por alcançar, não importa por que meios, “uma casa com criadas bonitas” (*idem*: 42).

Em *Montedemo*, a cabana da praia pertencente a Irene, “a tonta”, para onde se muda Milena quando engravida, não deixa também de representar a existência de um outro mundo trespassado por uma pureza primitiva, onde os laços com o Transcendente são muito mais apertados, escapando a explicações científicas, gerando, por essa mesma razão, ódios e medos naqueles que não conseguem estabelecer contacto com o sobrenatural: “Só os leais amigos de Tenório tentavam reduzir a níveis controláveis aquelas perigosas pulsações de terror” (*idem*, 1983: 49).

A casa ganha também contornos de grande importância no romance *O Número dos Vivos*, na medida em que, por exemplo, a ancestral casa da quinta da Carvalhosa se apresenta como guardiã de memórias e segredos insondáveis, com espaços reservados aos que deixaram a vida terrena, rotulados por Aninhas como “as zonas dos mortos” (*idem*, 1982: 57), causando algum calafrio à protagonista da narrativa: “Maria Emília tinha um certo medo daquele casarão onde as sombras mexiam como se a voz dos mortos lhes soprasse” (*idem*: 78). O quarto de Romana na casa da família Sastes, em Sangréus, é fechado e preservado pela velha criada Amélia como um

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

espaço de magia que aguarda o regresso daquela que será capaz de decifrar os enigmas: “Só há um quarto fechado à chave nesta casa. Nesse, ninguém lá entra. Senão eu” (*idem*: 154).

É ainda possível aludir neste romance à casa da madrinha de Maria Emília, cujo acesso estava parcialmente vedado: “ – Esta mania de manter secreta a maior parte das divisões da casa era o assunto favorito das criadas vizinhas” (*idem*: 25). A própria Maria Emília só penetrou no quarto da madrinha no dia em que a sua vida estava prestes a sofrer uma total reviravolta.

Hélia Correia, em *Soma*, lança-nos para dois espaços que escapam ao mundo dominado pela racionalidade: a minúscula casa onde António reside durante algum tempo com Bárbara e seus amigos, em nada similar ao seu quarto amarelo, decorado pela ex-mulher, e a casa da Moira, perdida na serra, dentro da qual de destaca o compartimento labiríntico designado “Loucura”. Nestes lugares, marcados pela fuga à normalidade, estabelecem-se elos de ligação com mundos alternativos ao real, cujo conhecimento não está ao alcance de todos. Torna-se necessário despirmo-nos das convenções e dos preconceitos para aceder aos mistérios da própria consciência humana, iluminando pouco a pouco os espaços mais recônditos do Homem, como bem exploram as ficções *neofantásticas*.

De facto, personagens como Milena, o coronel Pimenta de Albuquerque, Romana e António Eliseu, entre outras, espelham claramente essa impossibilidade de se explicar tudo o que nos cerca apenas por intermédio da razão, negando a condição de absoluto ao aparente. Explica-se, assim, a transgressão dos códigos do visível e a inserção em áreas marcadas pelo enigma, tal como prevê o *neofantástico*, ou seja, o mundo sensível é uma espécie de miradouro do mundo inteligível. O real concreto é a plataforma de acesso ao outro lado, este já muito distante do tradicional medo fantástico e dos monstros horripilantes que o povoavam.⁴³

3. Um poliedro fantástico

3.1. Duplo

O motivo fantástico que a seguir se invoca, o duplo, vem precisamente dar força à ideia da existência de outros mundos, para os quais somos catapultados a partir de um simples *flash* da

⁴³ Cf. Cortázar, 1983: 271.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

realidade ou gesto banal, como mirar-se ao espelho, transportando-nos para outras dimensões. Atendendo ao valor do motivo (no domínio do género que tratamos e dos textos seleccionados), passaremos de seguida à sua análise na ficção de Hélia Correia. E as duas razões apontadas justificam, em nosso entender, que o Duplo mereça destaque sobre os restantes motivos fantásticos presentes nas obras de Hélia Correia.⁴⁴

Em diversos momentos dos *corpora* textuais seleccionados, a autora coloca a possibilidade de nos libertarmos da existência quotidiana e de enveredarmos pelos trilhos do Transcendente, marcando um confronto entre diferentes planos vivenciais. São várias as personagens que, no decorrer da trama narrativa, se perfilam como exemplos de desdobramento da personalidade, passando a conviver com outros lados de si próprios e do mundo que até então ignoravam existir. Desta maneira, afigura-se como evidente a noção de espartilhamento do real e da própria personalidade.

No caso de *Soma*, o momento de viragem e de partida à descoberta de outro eu, assim como de outros mundos, é suscitado pela aparentemente inocente visão de Bárbara, que fere António Eliseu com a sua preservada aura juvenil. É essa aparição que força o protagonista a recolher o olhar e a tomar consciência da sua existência, iniciando um processo de auto-conhecimento, que o irá conduzir a uma espécie de descida aos infernos de si mesmo e do universo, operando uma escalada retrospectiva do percurso da humanidade, desde o seu estado mais primitivo e embrionário até ao seu estado actual.

António Eliseu vai repensar toda a lógica, melhor dizendo, todos os vazios aparentemente desconexos, atingindo a clarividência de que vive coarctado numa sociedade caracterizada pelo estrangulamento da diferença e pela vigência de fortes peias racionais. O peso das tradições e das normas verga-o como um forte fardo que foi transportando ao longo dos tempos, reconhecendo que tudo à volta “era ligeiro, vulgar e agradável” (*idem*, 1987: 27), em suma, a sua vida era “inteira e oca” (*ibidem*). O protagonista vai-se afastando da multidão opaca, deixando para trás todos os (des)confortos de um mundo convencional, que vão desde a

⁴⁴ Julgamos importante voltar a sublinhar a presença do motivo do Duplo na literatura fantástica, retomando as considerações de Remo Ceserani (1996: 121-2) que, do nosso ponto de vista, se aplicam aos textos de Hélia Correia: “El desdoblamiento está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; casi podría decirse que el tema es intrínseco a tal modo. En los textos fantásticos se complica y se enriquece mediante una densa y frecuente aplicación de motivos como los del retrato, del espejo, de las múltiples refracciones de la imagen humana, de la oscura duplicación de sí que con la sombra proyecta cada individuo”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

profissão, à família, à mulher e à casa, como se “o corpo se movesse para além da vontade, cego e obstinado de um destino” (*idem*: 29), à semelhança de um autómato.

Ao longo deste processo de libertação, encontramos várias passagens que apontam para a morte do indivíduo que o bilhete de identidade de António diz existir, emergindo um outro ser que vai sepultando o anterior:

“Havia no entanto uma grande distância entre o seu centro e a matéria exterior, e mesmo entre o centro e o corpo perceptível. De um ponto dentro em si, naquele nó encortiçado e tenso que se ocultava por detrás dos olhos, um minúsculo ser ia assistindo, atónito, àqueles movimentos, às mãos que balouçavam, aos pés, lá muito em baixo, espantosamente rítmicos, tocando e rejeitando os fragmentos do chão; e a arcada do peito, extenuada, subindo e abatendo-se no esforço de uma asa, sem que repouso algum lhe fosse dado” (*idem*: 28).

Na passagem transcrita, assistimos ao emergir lento de um outro António, até então esmagado pela convencionalidade, contrária ao mundo pelo qual pugnara na juventude. Esta capacidade de se desdobrar, de se assistir a si mesmo, processa-se noutros momentos, chegando mesmo à transmutação de corpos, tal como a seguir se demonstra:

“Por instantes, António saiu do próprio corpo para tomar o lugar da rapariga, semicerrar os olhos e alcançar aquele homem magríssimo, amarelo, de cara ensombrecida pela pequena barba, com os dedos cravados na gola do casaco, a respeito de quem só podia sentir-se ou medo ou piedade que iriam resultar num ligeiro tremor e num virar de costas; tal sucedera a Bárbara, uns minutos atrás” (*idem*: 30).

A passagem citada aponta para um processo de metamorfose e de possessão.

António parece mergulhado num mundo de loucura, marcando o compasso do princípio do fim de uma existência que arrancava de si, passando a referir-se ao seu corpo na terceira pessoa⁴⁵, como se este já não lhe pertencesse, descobrindo “dentro do desconforto o esquisito prazer da animalidade” (*idem*: 31), vestindo a pele de uma fera que busca pelo odor a sua presa, Bárbara, não tendo outro norte senão a intuição que o conduz sem saber para onde nem para quê:

⁴⁵ O processo remonta à célebre postulação de Rimbaud “Je est un Autre” e pode encontrar-se já em autores do nosso Primeiro Modernismo, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“ – E agora? – disse António ou alguém que falava muito perto de si. Apesar de molhada, a cabeça atingia temperaturas de fogo, palpitava, cuspidando ritmicamente o sangue, o miolo da terra, e sepultava tudo. Também ele, o seu corpo, se estava a sepultar, aceitando sem custo a horizontalidade, a imensa planura do repouso” (*idem*:33).

Note-se que a indistinção entre a matéria e a substância aflora frequentemente, parecendo sugerir a presença de um ser etéreo que não se revê na corporeidade, sublinhando uma vez mais a marca do Duplo.

O capítulo “Livro Segundo” retrata já um António renascido, que aos poucos se vai habituando aos sons e às sombras de um novo mundo, agora que se encontra no seio de uma comunidade marginal que vive arredada de todas as formas de convencionalismo. António vai reaprender a linguagem, mas desta vez consegue decifrar a voz do silêncio e tudo o que ele esconde, desaprendendo as palavras, na medida em que também elas prefiguram um sistema de normas e regras, comunicando tão-somente por meio de gestos e pequenos rituais: “Estava António Eliseu aprendendo a usar o silêncio e o sossego que ocupavam o ar e assentavam nas coisas com uma densidade, uma veemência que ele até então desconheceria” (*idem*: 43).

Trata-se de um duplo de António que acorda para uma nova viagem, liberto das âncoras a que antes se prendia e de uma existência que se resumia a um pequeno lapso temporal em que nada de emocionante parecia acontecer. A visão subjectiva e até irónica do narrador relativamente àquelas existências banais aflora em passagens nas quais se dá conta da diferença de mundos que povoam esta novela:

“Dormindo e acordando, assim percorre o homem a pequena viagem. Quase sempre abre os olhos para idênticas coisas, porque entre uma vigília e a outra vigília nada se transformou, somente um filho cresce, o cabelo embranquece e os velhos vão morrendo. Do corpo, que é a jangada, se avistam os destroços espalhados pelas margens: a raiz contorcida, o tronco requeimado. Mole, doce e opaco é qualquer leite, o dos rios e o dos sonhos deslizam sem cessar, crescem na borda de água os pinheiro anões, acácias rastejantes, há poças purulentas cobertas de babugem, de vez em quando um leve sobressalto, inquietação de peixe, torrão que despenha, mas tudo tem um nome e um modelo que o cérebro ou a alma guardam nos seus arquivos de modo a reduzirem ao mínimo possível o novo e os seus pavores” (*idem*: 42).

A personagem, que vive uma segunda vida, mostra-se mais esclarecida perante os ciclos naturais.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Urbano Tavares Rodrigues (1988: 43) considera que, de entre várias personagens de Hélia Correia que rompem com a normalidade, “será António, o anti-herói focalizador de *Soma* quem, decidida e decisivamente, há-de transpor o fosso entre o mundo do trabalho e o mundo da festa”.

Na verdade, esta personagem, ao recusar a antiga identidade, envereda por um caminho de marginalidade, segundo convenções socialmente aceites, que em nada se coaduna com aquele mundo do trabalho caótico e opressor onde era apenas mais um grão no seio de uma multidão indistinta, não deixando, todavia, de sentir na pele uma terrível solidão existencial:

“Era quando enfrentava as lúcidas insónias onde a visão da morte é tão pesada que o peito se debate contra a sufocação e as paisagens deslizam, nas suas cores vivíssimas, sob os olhares alados, que António se sentia paralisado e exangue, como que preso a uma enorme teia: as pernas já dormentes, o cérebro esvaído, e a única certeza de estar só, de estar sofrendo aquela solidão nítida, sem remédio, que acompanha os viventes” (Correia, 1987: 53-4).

Junto daquele grupo de jovens, António só dependia de si, escamoteando a falta de um colo ancestral com alguns momentos de intimidade com Bárbara, aprendendo a partilhar o lado mais sórdido e grotesco da existência, já que ali se renegavam quaisquer regras de higiene, misturando-se o vômito e o pus com os cheiros do corpo e do sexo. Deixa também de fazer sentido falar em tempo, na medida em que “Mesmo para Teresa-Bárbara que todas as manhãs partia para a loja, as horas e os dias pareciam ter perdido as passadas tirânicas, a pulsação de bronze que empurra para a morte” (*idem*: 61). Daí que emergam com frequência em António o estranhamento e o não reconhecimento de si próprio e do plano existencial em que se encontra mergulhado, suscitando “medo como se se encontrasse perdido num planeta e não soubesse bem o que tinha que fazer para se adaptar” (*idem*: 62).

O capítulo intitulado “Livro Terceiro” de *Soma*, cuja epígrafe reenvia para andar às voltas, perdido e com medo,⁴⁶ inaugura uma nova fase da busca de António por um eu mais genuíno e verdadeiro, “atirado no fosso da grande escuridão, tão só como o primeiro dos homens sobre a terra, acossado, como ele pelo frio e pelas sombras, pronto a ouvir as árvores e a voz dos seus conselhos” (*idem*: 67). Os instintos do protagonista estão cada vez mais apurados, operando-se

⁴⁶ “I turn around, it’s fear. / I turn around again / And it’s love”, Laurie Andersen, (Correia, 1987: 65).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

uma metamorfose psíquica que o assemelha a um animal irracional, tornando-se capaz de aceder a um conhecimento que durante muito tempo lhe esteve vedado:

“Ele nunca suspeitara daquela nitidez que vibrava nas coisas, que marcava os volumes, revelando-os a ocultos sentidos, como se o corpo humano, munido de acuidades até então doadas somente aos animais, soubesse decifrar as ondas da matéria e as suas mensagens de consolo” (*idem*: 68).

Esta descida ao centro do universo e de si mesmo conduz António a um estado inicial de primitivismo, onde era possível ouvir a voz da Natureza e ligar-se ao que escapa ao real concreto, sendo notório, uma vez mais, o arrancar da pele anos de convivência com a materialidade, assim como o estilhaçamento da personalidade:

“Em cada superfície podia ver bocados da sua antiga pele – que o uso dos objectos, a mesquinha fricção dos gestos quotidianos se tinham aplicado a arrancar-lhe, sem dor, sem que ninguém parecesse dar por isso. Por detrás dos espelhos avistou finalmente o monstro comedor que ele fora alimentando com sua frescura e a sua alegria, que lhe fora sugando o brilho do olhar, os pigmentos escuros do cabelo. Então ouviu chorar e era a casa: lamentava-se assim por lhe escapar a presa. Estava a desmoronar-se lentamente, agora que não tinha a sustentá-la o mísero espectáculo da vida” (*idem*: 68).

António, qual morto-vivo, iniciara um doloroso percurso, impossível de deter, galgando mais um degrau ao penetrar na casa da Moira, onde se misturam realidade, sonho, alucinação e sobrenatural. Ai se vai completando a sua metamorfose, esquecidas que estão quase todas as palavras, tornando-se difícil enumerar os vários corpos que fora ocupando e dos quais se fora libertando:

“Quis contar o trajecto que havia percorrido, como chegara ali, como, depois que vira Teresa-Bárbara, começara a sair da sua própria vida, dos diversos envólucros onde ela se encerrava; e – assim diziam que sucede aos mortos contemplar os seus corpos com piedade antes de mergulharem num pântano de luz – era com muito horror que olhava para trás, porque não conhecia as vias do regresso e essa vertigem o agoniava” (*idem*: 73).

Depois de ser lançado para a “Loucura”, procurando o seu centro sob o efeito do soma, António vê-se envolto em delírios e sonhos, numa “lenta e agónica descida” (*idem*: 98). Nesses

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

instantes de névoa entre sonho e realidade, António percorre caminhos e saberes ocultos, mescla-se de imanência e liberta-se do corpo:

“Onde toca o azul, a flor azul sonora e trepadora, ali se acende a pedra, ali galopa o tigre da montanha, o tigre alado em cujo coração dorme a floresta. Voo, embato nas faces gloriosas, são as faces dos mortos que flutuam na superfície da felicidade. E das cavernas dos seus olhos sai o fumo, a chispa violácea que me cerca, uma grande espiral à minha volta, sou um tronco e há esta trepadeira que luz como esmeraldas que me quer estrangular.

Saio do corpo, escapo. Sou de fumo. Choquei com o clarão” (*idem*: 101).

Quando finalmente se liberta da casa da serra, António inicia o seu último trajecto, terminando na cidade que havia abandonado. A referida personagem surge como uma espécie de peça manietável num jogo, controlado pelas mãos do narrador, que de nível em nível se vai metamorfoseando e regressando ao ventre da mãe-Natureza.

O Duplo assume, contudo, outros contornos em *Soma*, nomeadamente por intermédio do espelho de Moira que não reflecte a sua imagem (como acontece com a personagem fantástica do vampiro)⁴⁷, mas poderá ser entendido como uma porta de passagem para outra dimensão, permitindo que de uma realidade se perspetive outra:

“Numa salinha fracamente iluminada, Moira sorria a um pequeno espelho que no entanto a não reflectia. Ele lembrou por momentos como os velhos contavam que só por esse indício podiam distinguir-se as almas do outro mundo e estremeceu, mordendo as mãos geladas. A mulher acenou aprovadamente ao que quer que estivesse a contemplar e depois caminhou na direcção da porta com uma ligeireza inadequada ao seu corpo de velha. Ele esperou uns minutos (...) Depois chegou-se ao espelho e olhou.

Não compreendeu logo que a moldura encerrava uma placa transparente: que servia de pequena janela sobre o quarto” (*idem*: 98-9).

António, sem distinguir nitidamente o início e o fim do sonho e da realidade, coloca-se frente a um espelho que não lhe devolve uma imagem de si, tal como não reflectiu a figura da Moira. Todavia, aquela janela abre-lhe a possibilidade de aceder a uma outra realidade. Melhor dizendo, neste caso concreto, o Duplo está presente, não porque se assista a uma mutação da

⁴⁷ *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro apresenta, na figura de Ricardo, o motivo da imagem não devolvida pelo espelho.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

personagem num outro até então escamoteado pelos mecanismos do inconsciente, mas porque de um plano vivencial é possível vislumbrar um outro.

Carma e o seu amante poderão também penetrar na esfera do Duplo, formando um só corpo quando unidos pela cópula, sendo um o pólo feminino e outro o pólo masculino. Quando Carma morre, este homem arrasta o seu corpo pela floresta, como se arrastasse os próprios restos mortais de um outro que deixou de ser, mas cujo rosto permanece o mesmo. Por momentos, a narradora insinua mesmo que este homem talvez tenha sido pintado por Carma, uma espécie de auto-retrato, embora perspectivado pelo lado masculino, cabendo à pintura o papel de janela aberta para outras dimensões.

“Depois ela encostou-se-lhe nos braços e António descobriu como eles se pareciam, como eram a expressão, no macho e na mulher, de qualquer elemento inseparável” (*idem*: 94).

“Então o homem veio e ergueu-a contra o corpo manchado daquele sangue, contra o seu blusão claro que tanto se parecia agora com as telas onde Carma pintara; olhou em volta antes de se afastar com aquele fardo que se lhe colava como se receasse ser deixado para trás. António estremeceu porque o rosto do homem era de tal maneira semelhante ao de Carma que não pôde odiá-lo e isso o fez sentir mal” (*idem*: 105-6).

O motivo do Duplo poderá também entrever-se no romance *O Número dos Vivos*, recorrendo-se uma vez mais ao espelho, objecto que nos coloca cara a cara com um eu até então ignorado, catapultando Maria Emília para uma vida oposta à que vivera até esse momento, o que é imediatamente esclarecido pelo narrador no parágrafo inaugural da narrativa: “Ainda que Maria Emília nunca o tenha entendido com clareza, foi aquele espelho que lhe abriu o destino” (*idem*, 1982: 23) O espelho impõe-se, portanto, como a ponte que liga a outras dimensões, a outros planos da existência, uma janela aberta aguardando que as personagens a transponham. Trata-se, assim, de um objecto que projecta a dimensão fantástica do texto.

Maria Emília contempla a sua imagem naquele pequeno espelho “onde a sua beleza surgira violenta como uma bofetada” (*idem*: 32), tomando consciência nesse preciso instante da impossibilidade de voltar àquele mundo de pobreza que até há poucos segundos fora o seu: “ – Agora que te olhaste não queres apodrecer naquele lugar. Achaste-te bonita, fica-te mal o esterco e a pobreza, hem?” (*ibidem*) Daqui em diante, assistimos a uma espiral de

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

acontecimentos motivados pela ânsia de ascensão social de Maria Emília, cortando drasticamente as raízes que a ligavam à jovem camponesa que um dia foi.

Anos mais tarde, Rosarinho, filha de Maria Emília, cumpre uma espécie de ritual, mirando-se narcisicamente ao espelho durante o crepúsculo, mas, neste caso, não são revelados os efeitos de tais reflexos. Note-se que, não raras vezes, é a ausência de palavras que nos permite ascender ao que se oculta por detrás da materialidade:

“Rosarinho era bela e soube-o muito cedo. Costumava sentar-se num banquinho, frente a um espelho oval, enquanto anoitecia. Como nunca falou, ninguém veio a saber que pensamentos desfiava ela nessa desvanecida contemplação de si.” (*idem*. 173)

O Duplo emerge ao longo destas ficções como sinónimo da própria insatisfação humana, imprimindo nas personagens um tom de recusa de uma realidade que de alguma forma as aprisiona, levando-as a perscrutar as zonas mais nebulosas da personalidade numa ânsia de preencher um profundo vazio existencial. Esta marca do *neofantástico* parece-nos bem representada no percurso interior que figuras como António e Maria Emília encetam, sendo que, no último caso, o fim corresponderá a uma total alienação da realidade, uma vez que a metamorfose de Maria Emília só termina quando esta mergulha nos abismos da loucura, escapando, quer ao crivo da razão, quer à distinção entre matéria e espírito, verificando-se o mesmo processo em António quando se encontra sob o efeito do soma ou de outras drogas. Pelo contrário, se nos reportarmos à situação de Carma, o seu duplo parece que não se compraz somente com a morte psíquica, exigindo ainda a morte física. Também Irene, a tonta (alcunha de forte significado), o coronel Pimenta de Albuquerque, a velha criada Amélia, entre outras personagens, parecem transpor em muitas situações a barreira entre a dita normalidade e a alienação.

Importa sublinhar que esta separação frequente entre a alma e o corpo reenvia o leitor para um outro motivo *neofantástico*, em íntima conexão com o Duplo. Trata-se da confluência, no que toca ao estatuto de verosimilhança, dos planos real e sobrenatural. Como veremos, os fenómenos sobrenaturais não rompem drasticamente com o universo realista, mas apresentam-se como seus confluente. Este aspecto, que indicia a homologia de planos, é *neofantástico*, muito embora tal vertente não esgote o tratamento do género em Hélia Correia.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

3.2. Universos sonhados

Para além do Duplo, a ficção narrativa de Hélia Correia em análise no presente trabalho apresenta com frequência motivos fantásticos: o sonho, o interdito (materializado por meio do incesto e do vampirismo) e o espelho. Muito embora os tenhamos já afluído, pelas inequívocas associações que mantêm com o universo sobrenatural, a contiguidade real-irreal e o Duplo, pensamos que eles se revestem de outros aspectos e de outras conotações. De facto, a autora ora insinua, ora evidencia, a presença de realidades e seres que transgridem a ordem real conhecida e os esquemas racionais vigentes, dando razão de ser à ambiguidade gerada pelo confronto real/irreal, considerada por Todorov como postulado imprescindível ao fantástico.

Como vimos, o recurso a motivos fantásticos valoriza a concepção de uma realidade que não encontra explicação suficiente nos meandros do científico. No entanto, um olhar mais atento a narrativas de autores representativos do *neofantástico*, como Borges e Cortázar, conduz à percepção de que grande parte da realidade não é senão pura ficção, pelo que figuras como o fantasma e o vampiro sofrem uma alteração na percepção das personagens. Neste caso, coarcta-se a possibilidade de transgressão das leis naturais, morais e sociais, uma vez que não existe uma fractura evidente entre real/irreal, construindo-se uma outra realidade. Assim o verificou David Roas (2001:38) a propósito dos contos fantásticos de Borges, considerando que o autor argentino pretende:

“(…) demostrar que el mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y por categorías inmutables, no es real (...). Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión: la realidad es incomprendible para la inteligencia humana, pero eso no ha impedido al hombre elaborar multitud de esquemas que intentan explicarla (filosofía, metafísica, religión, ciencia). Y el resultado de la aplicación de dichos esquemas de pensamiento no es la explicación del universo sino la creación de una nueva realidad: el ser humano, incapaz de conocer el mundo, crea uno a la medida de su mente (...). La realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención”.

Ainda relativamente à distância que vai dos textos primeiros do fantástico aos de Cortázar ou Borges, Roger Bozzetto (1998: 91), numa tentativa de estabelecer pontos de contacto e de afastamento entre Lovecraft e Borges⁴⁸, esclarece que, não obstante a presença de motivos

⁴⁸ Cf. Lovecraft, H. P. (1939), “The Nameless City”, *The Outsider and Others*, Arkham House e Borges, Jorge Luis (1949), “El Inmortal”, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

fantásticos clássicos em ambos, se verifica também uma ruptura. Lovecraft recorre ao medonho monstro gótico, ao invés de Borges, que se lança nas áreas da metafísica:

“Le texte borgesien est d’abord la mise en fiction d’une idée. Le recours aux thèmes fantastique lui permet de donner un corps plastique à ce qui est le plus excitant pour Borges, à savoir la métaphysique – et son corollaire, le monstruosité intellectuelles qu’elle a inventées. La fiction fantastique lui permet de représenter un débordement de la raison par l’irrationnel, dans le cadre d’une rhétorique maîtrisée, où les citations apocryphes, les affirmations biaisées, les illustrations métaphoriques lancent l’esprit du lecteur sur les pistes qui sont autant de leurres”.

Deste modo, parece clara a noção de que a presença de motivos fantásticos por si só não permite vincular um texto ao fantástico oitocentista ou ao *neofantástico*, na medida em que urge indagar de que forma esses mesmos motivos são tratados em cada caso particular e também de que modo reagem as personagens confrontadas com universos irrealis.

Procederemos de seguida à abordagem da forma como Hélia Correia actualiza nas suas ficções motivos claramente vinculados ao fantástico oitocentista que, não obstante, poderão assumir matizes nem sempre próximos do denominado fantástico tradicional.

3.2.1. Sonho

O universo onírico impõe-se como motivo obsidiante na ficção fantástica enquanto dimensão meta-empírica, lançando sonho e realidade para esferas completamente díspares. Grande parte das vezes, o real apresenta-se como reconfortante face ao sonho. É o que se verifica recorrentemente no fantástico dito tradicional.

No caso do *neofantástico*, esbatem-se, todavia, as fronteiras entre sonho e real, sendo impossível deslindar onde acaba um e começa o outro, criando-se, portanto, uma imbricação de realidades. Borges propõe mesmo uma explicação para esta fusão entre mundo onírico e mundo real:

“Todo esto lo había dicho ya, de una manera más lacónica y más maravillosa, un místico chino del siglo V antes de nuestra era, Chuang-Tzú. Aquí no voy a resumir, voy a repetir sus palabras tal como las he leído en diversas traducciones occidentales. Dicen así, simplemente: Chuang-Tzú soñó que era una mariposa y no

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (*Apud* Roas, 2001:163).

Deparamos, desta forma, com duas hipóteses dicotómicas de perspectivizar o motivo do sonho: uma mais vinculada ao fantástico oitocentista, outra conectada com o *neofantástico*.

Torna-se curioso constatar que Hélia Correia não se filia em exclusivo a qualquer uma das visões do sonho. Em determinados momentos, a autora deixa transparecer uma assumpção fantástica do sonho, na qual o estado de vigília em nada se aproxima do mundo onírico; pelo contrário, noutras passagens não é exequível qualquer tentativa de deslinde destas realidades, empreendendo-se uma contiguidade entre sonho e real. A forma como cada personagem encara os acontecimentos, projectados no sonho ou experienciados na realidade, concorre igualmente para que seja exequível a vigência da concepção fantástica ou *neofantástica* do sonho, na medida em que o que para uns é claramente um sonho, para outros é realidade concreta. Esta constatação vincula algumas das narrativas da autora ao *neofantástico*.

Acrescente-se também que em Hélia Correia o sonho nem sempre se insinua como algo terrífico e assustador, chegando mesmo a ser entendido como um desejo que se procura ver realizado, numa clara tentativa de confluência real/irreal.

O Separar das Águas apresenta várias vezes o sonho como uma dimensão apartada da realidade, na qual as personagens embarcam, podendo esta afigurar-se como eufórica ou disfórica – “José Sebastião sonhava muitas vezes com aquela paisagem que tomava recortes brutais de pesadelo” (Correia, 1981: 78) –, gerando-se ainda o receio de que sonho e realidade confluam.

Zico Calé mostra-se extremamente apreensivo face à possibilidade de perder o seu lugar de condutor dos destinos de Vilerma enquanto substituto do coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque, chegando a ter pesadelos em virtude de tal hipótese:

“Não fica no lugar do coronel eternamente.

Pensativo, pausado, Zico acenou que sim com a cabeça. Era esse o terrível pesadelo que o fazia acordar de madrugada. Sorriu para o soldado com alguma tristeza:

– Em todo o caso, eu lutarei para guardar alguma coisa disto” (*idem*: 41).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

A personagem vivencia momentos de terror durante a noite, ao ver-se assolada pelo pesadelo que, como o adjectivo “terrível” bem deixa entender, a faz despertar e encontrar alívio na realidade. No entanto, impõe a si mesma a demanda de impedir que alguma vez se instaure a indistinção ente mundo onírico e mundo rural, hipótese que, todavia, aqui fica colocada.

Em certas situações, o que antes não passava de um sonho acaba por se tornar realidade, operando-se, desta maneira, uma mistura dos planos, facilitada pelo facto de o sonho possuir um referente concreto na realidade: “Quando ele chegava a casa para jantar, Patrocínio saía, em grandes lentidões. E sonhava com ele, a espaços regulares. (...) Foi quando Patrocínio fugiu, discretamente, com o irmão de Zilda” (*idem*: 82).

Os sonhos de Patrocínio com o irmão de Zilda acabam por se tornar realidade, no momento em que ambos resolvem fugir e viver aquela paixão. Desta feita, o que antes sugeria a existência de mundos opostos, um marcado pela imaterialidade, outro pela materialidade, acaba por quebrar barreiras e fundir-se num só.

A referida fusão de planos está, no entanto, ausente noutras situações, em que sonho e real voltam as costas e abandonam a contiguidade, como acontece na passagem seguinte:

“O tenente, perdido, olhou em volta. E sentou-se, encostado ao mármore macio da grande mesa onde Palmira costumava cortar carne. Pareceu-lhe que um cansaço vindo dos limites do mundo lhe tomava, enroscando-se, os músculos do corpo. E adormeceu até de madrugada.

Acordou com o frio. Uma dor na garganta *trouxe-o à realidade*” (*idem*: 92-3; nossos itálicos).

O tenente José Sebastião vê-se lentamente imergir numa outra realidade que ultrapassa os limites do universo, em clara alusão à separação de mundos e realidades, como também o corrobora a menção à “realidade”. Parece que, por instantes, o coronel penetrou numa outra dimensão, sendo chamado à realidade por uma simples dor de garganta. Neste ponto, torna-se óbvia a conotação do sonho com o dito fantástico tradicional. Não deixa de ser curioso que, uma vez desperto para a realidade, o tenente José Sebastião veja finalmente concretizado um dos seus maiores sonhos, a morte do sogro, coronel Pimenta de Albuquerque.

No romance *O Número dos Vivos*, uma vez mais constatamos a presença das perspectivas fantástica e *neofantástica* do universo onírico, dado que o que para uns não passa de um sonho, para outros é bem real. A este propósito, atente-se na seguinte passagem:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“ – Vão-se deitar – disse ela [Romana], meigamente. – Não vêem que é um sonho?

Vendo-a desaparecer, Josefa começou a agitar-se, presa de convulsões. Maria Emília gritou para a cozinheira que viesse para baixo fazer chá. (...)

Deu a Josefa uma infusão de tília e deitou-se com ela nessa noite.

Só passou pelo sono quando apontava o dia.

Quando acordou, Josefa olhava-a, apreensiva:

– Foi tudo um pesadelo? – perguntou, suplicante.

Maria Emília acarinhou-lhe o rosto, dizendo que era muito cedo, que tentasse dormir um pouco mais”
(*idem*, 1982: 98-9).

Na citação apresentada, vislumbra-se claramente que as personagens se encontram em planos distintos, uma vez que para Romana parece não haver uma separação entre sonho e realidade, ao contrário do que acontece com dona Josefa e Maria Emília, que distinguem perfeitamente as referidas dimensões onírica e de vigília. A comprovar este último ponto estão as palavras que dona Josefa profere quando desperta, procurando reconfortar-se na ilusão de que tudo não passou de um pesadelo. Todavia, o real está longe de ser apaziguador, revelando-se tão assustador quanto um pesadelo, acabando por gerar-se uma certa confusão entre o mundo empírico e o universo meta-empírico.

Fenómeno idêntico ocorre nas últimas páginas do romance, a partir do momento em que Maria Emília, corroída pelas malhas da loucura, não é capaz de deslindar onde termina o sonho e onde começa a realidade. Neste caso, o motivo da insanidade aponta para a possibilidade de racionalizar um comportamento (situação própria do fantástico tradicional).

“ – A minha mãe veio pedir-me. O meu irmão foi preso. Como os outros. Ela veio pedir-me. Por causa do Henrique.

Josefa obrigou-a a virar-se. O seu corpo mirrara um pouco mais. E separou as sílabas como se consolasse uma criança:

– Não está ninguém no largo. Não bateram à porta. Foi uma impressão tua. Um pesadelo.

Levou-a para a cama, correu a preparar-lhe uma infusão de tília” (*idem*: 176-7).

Maria Emília, à semelhança de Romana na passagem anterior, não consegue destringir o que é sonho e o que é real, vivendo em completo estado de alienação, passando, desta forma, a encarar o mundo sem fronteiras entre o material e o espiritual. Pelo contrário, dona Josefa encontra explicação para as palavras de Maria Emília num possível resto de sonho, conduzindo-a

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

para a cama, local destinado ao sono e, portanto, ao sonho. Engendra, assim, pelo sonho uma resposta apaziguadora para a situação em que Maria Emília se encontra, na medida em que certas ocorrências apenas são possíveis na esfera do onírico, da mesma maneira que o terror é confinado à semântica do pesadelo.

A realidade afigura-se, numa outra ocasião, acolhedora e apazível para dona Josefa, na altura em que se vê assolada por pesadelos frequentes:

“Josefa tinha muitos pesadelos, abria os olhos como se os quisesse atirar às paredes, injuriava as sombras invencíveis. A rapariga, muito paciente, acordava-a com beijos, limpava-lhe o suor. Josefa dava-lhe um sorriso grato e na manhã seguinte não se recordava de nada” (*idem*: 106).

A passagem transcrita reenvia-nos novamente para uma destrição de planos, em que o sonho emerge como dimensão meta-empírica bem afastada da realidade. Maria Emília arranca dona Josefa das sombras que a atormentam no decurso do pesadelo, fazendo-a penetrar de novo na esfera do real, esta, por sua vez, apaziguadora e reconfortante.

Na novela *Montedemo*, poderemos constatar dois processos inversos de vislumbrar o sonho: por um lado, assiste-se a uma notória busca de consolo da personagem na realidade, esquivando-se a um estado onírico que dá livre curso às pulsões mais secretas da consciência, nomeadamente as que se prendem com a matriz sexual – “[Dona Ercília] vivia ensimesmada, em árduas rezas, para tentar redimir-se dos seus sonhos em que homens de ombros nus a derrubavam sobre um amontoado de cautelas” (*idem*, 1983: 31); por outro lado, evidencia-se uma tentativa de inverter sonho e realidade, melhor dizendo, pretende-se acreditar que o real não passa de um pesadelo:

“Milena por chegar e ela sem conseguir esquecer aquela tarde em que dançara nas areias de S. Jorge com o Tó cauteleiro, maltrapilho, aleijado das mãos e ainda por cima livre pensador. Não, nem sequer em sonhos poderia lembrar de novo esse momento em que não fora Ercília, velha e virgem (...) dona Ercília pensou que no dia seguinte não restaria mais do que o alívio que há na evocação de um pesadelo” (*idem*: 26-7).

Como se depreende das passagens citadas, as tentativas da personagem, embora insistentes, não logram uma separação de sonho e realidade, pois esta acaba por projectar o

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

sonhado e vice-versa, estando, por isso mesmo, longe de servir de apoio reparador para os sonhos que atormentam dona Ercília.

Note-se que, durante o estado de onirismo, materialidade e espiritualidade convergem para um mesmo ponto, eliminando-se a cisão entre sujeito e objecto caracterizadora do estado de vigília, dada a ausência das peias racionais. Ao penetrar na esfera do sonho, tal como acontece na alucinação ou sob o efeito de estupefacientes, o indivíduo pode dar livre curso às suas vontades mais íntimas e secretas.

Em *Villa Celeste*, a referência ao sonho é concebida nos moldes da sedução, ou seja, a dimensão onírica apela ao embarque, melhor dizendo, à transposição de realidades: “Os discursos, então, estonteavam-na [a Teresinha]: zumbiam-lhe aos ouvidos mil varejeiras, ela fechava os olhos, seduzida, chamada pelos sonhos como por um amante” (*idem*, 1985: 39). Neste contexto, o sonho não é povoado por seres medonhos ou assustadores. Apesar de ser uma “realidade” desligada do real, embala e conforta, porque oferece uma compensação, ainda que imaginária, para as carências emocionais da realidade empírica.

Em *Soma*, tal como ocorre nas ficções já mencionadas, encontram-se diferentes posições relativamente ao sonho. Excertos como o que se segue operam uma perfeita diferenciação entre sonho e realidade:

“Sentia frio, o que era natural pois os seus sonhos eram feitos de água, achava-se deitado sobre ervas *pantanosas* e grandes bocas *negras, obscenas, tumultares*, aspiravam os líquidos da carne. (...) Abriu os olhos para o crepúsculo, compreendeu depois que era a hora perigosa entre a noite e a manhã, a hora em que a matéria se deixa atravessar e morre aquele que estava fadado para a morte. (...)”

António percebeu que tinha de passar para lá dessa impressão primeira dos sentidos. Tudo devia ainda desfilas sob os olhos da memória e ela se encarregaria de iluminar os monstros, expondo-lhes as faces tranquilizadoras como o sol faz às árvores e aos corredores sombrios” (*idem*, 1987: 37-8; nossos itálicos).

O momento transcrito é bem revelador da existência de dois mundos opostos: o do sonho, povoado por seres medonhos e fantasmagóricos de bocas desproporcionadas, e o da realidade, na qual a luz desfaz tranquilamente esses entes da sombra. Importa realçar também o cenário assustador (retratado por meio da adjectivação conotada com a noite e com a morte) que caracteriza o universo onírico. A transição de uma esfera para a outra ocorre ao nascer do dia, quando o sol ilumina as trevas e estas se desfazem, momento em que voltam a erguer-se as fronteiras entre a corporeidade e o etéreo, entretanto rarefeitas pelo sonho.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

António, o protagonista, volta a experimentar a experiência do sonho como revelador de seres outros que em nada se comprazem com a realidade empírica: “Ele tinha de dormir pesadamente, caía num desmaio e alguém o atirava por precipícios verdes, povoados de rostos voadores que assinalavam com um grito *surdo* a sua *lenta e agónica* descida” (*idem*: 97-8; nossos itálicos).

António viaja pelo território do sonho e, uma vez mais, a adjectivação marca o compasso nessa descida até às profundezas de uma outra dimensão em nada semelhante ao real objectivo.

Não obstante as observações realizadas, em *Soma* nem sempre a fronteira entre o sonho e a realidade se afigura perceptível. António vê-se muitas vezes envolto em mistérios e ocorrências que escapam ao seu entendimento do real, não conseguindo deslindar por completo se de sonho ou de realidade se trata, procurando a fuga para um porto seguro que tarda a encontrar: “Tornou-se-lhe evidente que não entenderia, que assistiria a tudo como se assiste ao sonho, buscando tão-somente a fuga e o alívio” (*idem*: 99).

Num outro momento, tal como ocorre no *neofantástico*, apresenta-se de modo bem explícito a impossibilidade de separar sonho e realidade: “Carma entrou no quartinho e perguntou se tinha terminado o delírio. Mas António virou-se para o lado da parede, fingiu que ainda dormia porque era incapaz de a separar do sonho.” (*idem*: 102) Sonho e realidade acabam também por confluir no momento em que António vê Carma morta e a reconhece porque a havia percepcionado em sonhos: “Carma jazia sobre as folhas negras e António percebeu que estava morta, não tanto pela ferida de onde escorria um fluido iluminado mas porque a tinha visto em sonhos” (*idem*: 105).

Carma parece pois quebrar todas as barreiras erguidas entre o sonho e a realidade, movendo-se num espaço em que ambos se fundem, em clara oposição às narrativas do fantástico oitocentista, cuja estruturação é apresentada por Rosalba Campra do modo seguinte: “la definición de una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.).” (*Apud* Roas, 2001: 166) Estamos, portanto, em presença de uma visão *neofantástica* do onírico, em que, seguindo o esquema proposto por Campra, A e B se interpenetram e formam um só.

Como se pode depreender, o sonho, tal como outros motivos, percorre inegavelmente quer os textos fantásticos, quer os textos *neofantásticos*, sofrendo, muito embora, um tratamento

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

diferente nuns e noutros, como bem observou Roger Bozzetto (1998:118) a propósito de ficções de escritores latino-americanos:

“Comme pour les romantiques, et comme encore dans de nombreux textes orientaux, chinois ou japonais, la matière et l’espace des rêves ne sont pas fondamentalement différents de la matière et de l’espace de l’éveil. Ils sont faits, comme nous le sommes, de la « même étoffe » dirait Hamlet. Mais ni Borges ni Garcia Marquez, ni Bioy Casares ou S. Ocampo n’utilisent cet espace onirique de la même manière, pas plus qu’ils n’exploitent les mêmes veines de la réalité diurne selon les mêmes procédés. Et évidemment ils en tirent des effets chaque fois singuliers”.

Hélia Correia não é excepção, trabalhando o espaço onírico de forma particular, reenviando-nos, ora para o sonho do fantástico novecentista, ora para o sonho *neofantástico*, trabalhado à maneira de um Borges ou de um Cortázar.

3.3. Interditos

O interdito ganhou forma nos textos fantásticos, uma vez que encontrou aí possibilidade de expressão. De facto, certas questões conectadas com a vivência de experiências - limite, como a necrofilia, o sadismo e o incesto, só poderiam ser explicadas por intermédio de forças ou seres sobrenaturais, perfazendo, como vimos anteriormente, o chamado grupo dos “temas do tu”, de acordo com a perspectiva de Todorov.⁴⁹

O *neofantástico*, pelo contrário, não privilegia estes motivos, a partir do momento em que postula a interpenetração real/irreal, como aliás notou, entre outros, Cortázar: “Cette division entre le fantastique et la réalité je ne l’ai jamais acceptée: le fantastique fait partie de la réalité” (*Apud* Bozzetto, 1998: 106).

Hélia Correia foca com insistência a questão da sexualidade nas narrativas em análise, conduzindo o debate para a vivência de uma sexualidade que, não raras vezes, roça os limites da transgressão. O adultério, a proliferação de parceiros sexuais, a animalização do acto sexual,

⁴⁹ Cf. *supra*, pp. 13-18.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

o incesto marcam presença assídua, dando voz a questões que, durante muito tempo, foram escamoteadas ou explicadas unicamente com base no sobrenatural.

Assim, assistimos em várias ocasiões ao tratamento da sexualidade como algo que se imiscui na esfera do pecaminoso, conduzindo, invariavelmente, as almas para o inferno, do que constitui um bom exemplo a passagem da obra *O Separar das Águas* que se refere ao facto de Patrocínio se ter envolvido em práticas sexuais antes do casamento, daí resultando uma gravidez indesejada: “ – A sua filha, coronel, pecou. E agora, se morrer, irá para o inferno. Não tem direito à absolvição” (Correia, 1981: 34).

A mesma noção de transgressão das leis morais e sociais tidas como incontestáveis é corroborada aquando da alusão à relação não oficializada que o tenente José Sebastião mantém com Palmira, a criada: “ – O senhor presidente bem deve calcular... O senhor e a criada, é um pecado. A pátria e Jesus Cristo estão os dois ofendidos. É contra as leis de Deus e da sociedade” (*idem*: 87). A citação sublinha o peso de clivagens sociais (muito camilianas).

Na mencionada ficção narrativa, é também possível destacar a alusão quer ao adultério (recorde-se que Patrocínio abandona o lar para fugir com o irmão de Zilda, a costureira, e que o tenente coronel se envolve com a criada), quer à troca frequente de parceiro sexual numa atitude de desafio à moralidade, que a personagem directamente hostiliza: “Zilda era uma mulher de quarenta anos, loura, um tanto masculina no lançar do pescoço. Dizia-se que em nova dormia com soldados, mas nem para acalmar as más opiniões ela pagava missas ao padre Benjamim” (*idem*: 82).

Em *O Número dos Vivos*, os referidos motivos continuam a marcar presença. Vejam-se, entre outras, as seguintes passagens: “Emília Inácia fora no seu tempo a mais bela mulher de Portugal e abria o seu leito a reis e cardeais” (*idem*, 1982: 26); “Tomou paixão por todas as mulheres que via nas varandas (...). A carne das mulheres ameaçava-o como um enorme abismo repugnante para onde se sentia seduzido sem cessar” (*idem*: 54); “ – Podes ter os amantes que quiseres” (*idem*: 135). Repare-se que o plural é utilizado em todos os exemplos citados, criando uma teia complexa de relações sexuais, numa atitude de clara transgressão.

O incesto praticado entre irmãos, Leopoldino e Tininha, embora não confirmado pela boca do narrador que, neste ponto, se coíbe de qualquer responsabilidade ao enunciá-lo pela voz de uma personagem que, por sua vez, se desculpa por meio de um sujeito indeterminado, surge como forte possibilidade, superlativando de forma extrema a prática sexual:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“Espiou em volta e acercou-se da cama:

– Diz que foi a irmã que lhe deu pós... Ele e a irmã, assim Deus me perdoe... Diz que eles viviam em pecado... Isto é o que se diz. Pelo menos da fama, a menina Tininha não se livra. Que lhe deu pós para o afastar de si. E o desgraçado, olhe... Não quis morte cristã. Também com este padre que cá temos... O melhor é calar-me, que eu sei coisas...” (*idem*. 108).

O discurso intermitente e o não dito insinuam todo um universo de práticas sexuais que apenas o refúgio a cenários demoníacos torna plausíveis.

Maria Emília, qual predador em busca da sua presa, direcciona igualmente o seu alvo para a sedução do sogro que, consumido pela paixão, vê os seus sinais vitais enfraquecidos:

“Nauseada pela longa inacção a que se condenara, Maria Emília recobrou a saúde e deu por si a farejar em volta como um tigre faminto. E um domingo, ao primeiro almoço de família a que assistia desde um longo mês, pôs os olhos no sogro (...).

Durante toda a tarde, Maria Emília examinou o sogro com a ciência oblíqua das mulheres. (...) E sentiu o desejo de lhe atingir a alma, de conhecer os seus terrores e os seus sonhos, de o possuir, enfim, como nunca uma mulher o tinha possuído” (*idem*. 138-9).

Maria Emília envolve-se com o sogro numa relação de contornos vampíricos, na medida em que é por seu intermédio que vai recuperando forças do abatimento que o desprezo do marido lhe causara: “Parecia-lhe que o sangue, o frenesim da vida, aquele vasto apetite de mergulhar nos outros os dentes viperinos, se tinha decomposto numa podridão velha e sonolenta” (*idem*. 137).

Rogério, o sogro, entrega-se à luxúria como nunca antes o havia feito, não se apercebendo que daí advém a seiva que nutre Maria Emília.

“Mergulharam em jogos de luxúria em que ele concretizava ao pormenor os delírios perversos dos velhos puritanos. (...)

A paixão começou a consumi-lo, a descarnar-lhe o corpo num trabalho que teria cabido apenas à velhice (...). Mas o vulcão do sexo, que o medo e o remorso ainda atiçavam mais com aquelas delícias tão próprias do pecado, fazia dele um ser roído de fadiga, de irritação e de desconfiança” (*idem*. 143).

Rogério, sugado pela nora, parece ir desaparecendo aos poucos, até que se anula completamente ao embarcar numa viagem da qual não mais regressará. À falta de melhor

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

explicação para esta alteração do comportamento de Rogério, dona Josefa aponta a única que se lhe afigura plausível: “ – Jesus Cristo! É bruxedo! – e passou pela testa as mãozinhas ossudas” (*idem*. 144). Desta maneira, direcciona-se para o universo fantástico toda e qualquer responsabilidade pelo sucedido.

De facto, a associação de Maria Emília a um vampiro não é exclusiva das passagens enunciadas, na medida em que ela é igualmente indiciada num outro momento em que se julga anunciar uma luta de sangue com uma criada dos Sastes: “ Lançou os olhos de revés para a criada que ficara a um canto, discreta e eficaz, e viu-lhe o mesmo riso salivar e os *dentinhos cruéis* que rebrilhavam” (*idem*, 36; nossos itálicos).

Maria Emília parece ter encontrado na outra uma igual que está disposta a lutar com as mesmas armas. A utilização do diminutivo “dentinhos” em nada se compraz com atitudes carinhosas ou com noções de real pequenez, como bem o demonstra o adjectivo posposto “cruéis”.

Note-se, contudo, que o vampirismo não assume nesta narrativa apenas a versão feminina, uma vez que o próprio Henrique, marido de Maria Emília, toma posse do corpo da esposa com o mesmo ímpeto com que um vampiro crava os dentes na sua vítima:

“Henrique adoecia lentamente (...) emparedado como um morto-vivo no seu resto de orgulho, emagrecido e mudo. Durante a noite possuía-a com um cio furioso que a indiferença complacente da mulher acirrava, impiedosa, mortalmente. Espetava-lhe o sexo com o ódio voraz dos humilhados, tentando comover-lhe as entranhas paradas, confundindo os soluços com o tremor do orgasmo” (*idem*. 132).

O cenário nocturno, com todas as implicações fantásticas que acarreta, impõe-se como privilegiado para o predador (comparado a um morto-vivo) atacar a sua presa, buscando nela nutrientes para sobreviver e renovando as forças que durante o dia se desvanecem.

Como se pode depreender do exposto, o motivo do interdito opera com frequência a mistura de questões conectadas com a sexualidade e com o vampirismo. O vampiro mantém-se, pois, como motivo fantástico, na medida em que, como observou Campra, “no solo porque metaforiza una forma perversa de sexualidad, sino porque manifesta, literalmente, la abolición de fronteras entre la vida y la muerte” (*Apud* Campra, 2001: 160).

Montedemo lança-nos para os meandros do interdito através da vivência de uma sexualidade transgressora de limites traçados em nome do aceitável.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

No dia da festa de S. Jorge, no sopé do Montedemo, misturam-se corpos de homens e de mulheres em momentos de prazer apenas legitimados pela presença do sobrenatural, cuja memóriaurgia apagar logo de seguida: “Uns trancados por dentro de uma grande vergonha, outros guardando com volúpia e avareza a *incomunicável* memória do prazer” (*idem*, 1983: 29; nossos itálicos). Repare-se como, uma vez mais, o adjectivo ilustra bem o que deve ficar em silêncio, na medida em que aponta para o supostamente condenável do ponto de vista social e moral.

Dona Ercília também não escapa à força que o Montedemo dimana, deixando-se arrastar por vontades tantas vezes escamoteadas ao longo da sua vida:

“Não, nem sequer em sonhos poderia lembrar de novo esse momento em que não fora Ercília, velha e virgem, mas uma bem amada rapariga, cabelos de ouro, saias de organdi sopradas pelo vento contra as pernas gulosas, leves e finas pernas de gazela prontas a dar abrigo ao amor macho, a esse corpo de homem, tão quente e tão salgado, saudosos, ele e ela, das épocas lendárias em que eram um só ser, ansiosos, ela e ele, por se fundirem, com a bênção da terra, esmagando a flor das urzes” (*idem*: 26).

Como se verifica, a personagem chega mesmo a viajar no tempo, transmutando-se numa jovem que vivia a sexualidade sem barreiras e restrições. Note-se, no entanto, que esta liberdade só é permitida uma vez por ano, sob a anuência do Transcendente, aqui encarnado por um monte com feições demoníacas.

Em *Villa Celeste*, o interdito aponta novamente para práticas sexuais que transpõem a norma, seja pelo adultério (Teresinha é amante do patrão, Manuel Lebrão, durante mais de vinte anos), seja pela referência a personagens que utilizam o sexo como meio de subsistência:

“Talvez por causa deles tinha a casa uma respiração, uma quentura que atraía para si, embebedava vagabundos sem lar, *mulheres perdidas*. (...) Gatos ou *putas*, todos os seus hóspedes a tinham no encaço” (*idem*: 1985:10; nossos itálicos).

No caso de *Soma*, a superlativação do acto sexual conduz-nos aos meandros da pornografia, através dos filmes que os jovens que acolhem António visualizam:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“Rostos avermelhados escancaravam os olhos, grandes sexos pendiam entre coxas de velhos prestes a desfazer-se, e as mulheres jaziam, com falsas tatuagens a que o calor do estúdio derretia os contornos, e abriam as vulvas que ofereciam a cor da carne retalhada.

E António Eliseu, que sempre tinha achado ser a pornografia um recurso menor para pobres solitários, via-se a partilhar com os outros a atenção, o olhar gelado, severo, com que todos seguiam a tormenta dos corpos, a sua dança obscena e tão desesperada, essa aflita matéria uivante e só” (*idem*, 1987:51-2).

A ficção fílmica transporta-nos, neste contexto, para uma mistura de corpos de definições grotescas e terríficas, como se de uma dança de condenados aos infernos se tratasse.

Ainda em *Soma*, verificamos como a partilha de parceiro sexual é frequente, nomeadamente por intermédio de Bárbara que, ora se entrega a António, ora se deixa penetrar por outros, num espaço em que as divisões e a privacidade estão ausentes:

“No entanto, nas noites em que Teresa-Bárbara vinha cobri-lo com o corpo nu, ele sentia o pudor de um rapazinho, regressava aos quatinhos mal-cheirosos com santas penduradas na parede, onde mulheres gordas o excitavam, com um olhar bovino, desatentas. (...) Outras vezes, ele próprio ouvia Teresa-Bárbara a sussurrar, espetada noutra corpo, sem a menor suspeita de quanto essa alegria era perturbadora” (*idem*: 56).

O excerto transcrito revela com nitidez essa ausência de preconceitos que enforma o modo de viver de um grupo que se coloca à margem de todo e qualquer sistema de convenções, envolvendo-se em relações de pendor insólito.

O motivo do vampirismo transparece também nesta narrativa, ao assistirmos ao modo como a personagem de Beatriz se assemelha a uma sombra que persegue António pronta a atacar a qualquer momento, especialmente quando se apercebe da ligação do protagonista a Carma. Contudo, desta vez não são os dentes a arma que o presumível vampiro utiliza, antes os olhos que nunca se desprendem de António: “[Carma] estava desde sempre habituada à presença constante da menina e troçava de António quando ele fazia queixas da opressão que aqueles olhos roxos lhe causavam, cravados neles com as frias atenções de uns olhos de vampiro” (*idem*: 82).

Hélia Correia abre, desta maneira, espaço ao tratamento de questões-tabu próprias da narrativa fantástica oitocentista, como sejam a perversão sexual e o vampirismo, numa clara aproximação aos temas que se reportam à relação com o outro previstos por Todorov.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

3.4. Espelhos

As ficções de Hélia Correia, em determinadas ocasiões, deixam entrever o motivo do espelho como uma possibilidade de acesso a outros mundos ou realidades, confrontando as personagens com imagens até então desconhecidas.

Assim se compreende que um pequeno espelho de prata mude por completo o destino de Maria Emília em *O Número dos Vivos* – “foi aquele pequeno espelho que lhe abriu o destino” (Correia: 1982: 23) –, catapultando-a para uma forma de vida oposta à que experimentara até ao momento em que depara com a sua imagem reflectida nesse mesmo espelho.

Rosarinho, filha de Maria Emília, opta por contemplar-se ao espelho ao anoitecer, momento privilegiado para que seres noctívagos, como fantasmas e vampiros, despertem: “Costumava sentar-se num banquinho, frente a um espelho oval, enquanto anoitecia” (*idem*: 173). O cenário nocturno associado ao espelho permite indiciar a presença de ligações ao sobrenatural e ao demoníaco.

Diga-se, no entanto, que o motivo fantástico do espelho é sobretudo utilizado como meio de reconhecimento de entidades vampíricas, uma vez que não reflecta a imagem. Torna-se, por isso mesmo, plausível considerar Moira, personagem de *Soma*, como um ser de feições vampíricas, já que o espelho não devolve o seu reflexo:

“Numa salinha fracamente iluminada, Moira sorria a um pequeno espelho que no entanto a não reflectia. E lembrou por momentos como os velhos contavam que só por esse indício podiam distinguir-se as almas do outro mundo e estremeceu, mordendo as mãos geladas. A mulher acenou aprovadamente ao que quer que estivesse a contemplar e depois caminhou na direcção da porta com uma ligeireza inadequada ao seu corpo de velha” (*idem*, 1987: 98).

De facto, tudo parece sugestionar que Moira não se inscreve no plano do real, mais se assemelhando a um ente sobrenatural que circula por entre os viventes.

António só momentos depois compreende que aquele espelho funciona como passagem para um quarto onde Carma pinta uma tela com o seu próprio sangue:

“Não compreendeu logo que a moldura encerrava uma placa transparente: que servia de pequena janela sobre um quarto. Julgou que o medo lhe causara essa visão mercurial, cinzenta, de um corpo torturado. Então

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

reconheceu a voz de Carma, os cabelos de Carma que através daquele vidro ganhavam turbulências cor de cobre. Estava a pintar com o seu próprio sangue.

Com um estilete, abriu uma pequena ferida sobre o ombro direito e mergulhava nela o seu pincel.

(...)

Por detrás da tela, a zona de negror ondudou, separou-se e recompôs-se como se um vulto inteiramente encapuçado tivesse procurado posição. Haveria alguém mais naquele quarto, um alguém que esperava” (*idem*: 99).

Ao que se julga, o cheiro a sangue deverá ter atraído para junto de Carma uma presença estranha que se oculta na sombra, esperando apenas o momento exacto para atacar e para saciar a sua sede com aquele fluido, percebendo-se em seguida que de Moira se trata. Acrescente-se, portanto, mais um sinal ao conjunto daqueles que reiteram a aproximação de Moira à figura do vampiro na sua versão feminina.

4. Percepções da irrealidade

No que concerne ao estatuto conferido ao sobrenatural, Hélia Correia envereda predominantemente pela linha mais tradicional do fantástico, não obstante, em certas passagens das obras em abordagem, aflorarem ressonâncias, ainda que pouco vincadas, de uma procura de equiparação entre os planos do real e do sobrenatural, o que vai ao encontro do *neofantástico*.

O Separar das Águas coloca as suas personagens numa atitude de incapacidade para aceitar o sobrenatural, operando uma diferenciação de níveis real/irreal. Assim, a reacção dos camponeses, face ao estranho comportamento do coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque e da bruxa Gertrudes que, quais doninhas, esgaravatam a terra em busca de Deus, torna evidente o seu pânico e, portanto, a impossibilidade de aceitação pacífica de um acontecimento que remete para o domínio do insólito. Também a preferência pelo cenário nocturno e pela conotação que lhe é atribuída apontam para marcas do fantástico oitocentista:

“Ficaram de vigília, até que deram com o coronel e a bruxa, inclinados sobre o chão, escavando, fazendo gestos de cultivadores, a que a noite conferia um significado diabólico.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Sentindo um frio na testa e de joelhos trémulos, os camponeses regressaram em silêncio às suas casas”
(*idem*, 1981: 29)

Situação idêntica é vivenciada pelo padre Benjamim, quando acredita ter sido visitado pelo fantasma do coronel Bartolomeu, experimentando momentos de medo e terror:

“[José Sebastião] Encontrou-o em pânico, soerguido na cama, fazendo-lhe sinal para fechar a porta. José Sebastião engoliu, assustado:

– O que foi, padre?

Benjamim enxugou um suor frio. Tinha os olhos sem brilho e vermelhos de sangue:

– A ira do Senhor! – exclamou. – A ira do Senhor que caiu sobre nós! (...)

O padre fez acenos negativos, com a mão que tremia, febril, no seu horror. E fechou os olhinhos, torturado.

– Eu vi... Eu vi a alma de seu sogro. A dois passos de mim, a rir-se, descarado” (*idem*. 95).

Sublinhe-se que, em ambos os casos, as figuras da bruxa e do fantasma remetem para a matriz do género.

Torna-se, todavia, curioso notar que, por um lado, as personagens não reconhecem ao sobrenatural idêntico estatuto de verosimilhança que é atribuído ao real; no entanto, por outro lado, aceitam pacificamente a figura da bruxa, mediadora entre as esferas do sensível e do inteligível, e a ela recorrem com frequência:

“Até ali, a bruxa tivera apenas voz nos casos de nervoso e falta de apetite, e ensinava às mulheres beberagens de amor.

Quando o povo da vila, que incluía o doutor Felismino Miranda em nome das famílias de mais rija fortuna, começou a pedir-lhe protecção contra o grande tumulto que estalava no mundo, Gertrudes vendeu pó, ervas, venenos, ensinou um a um tremendos esconjuros e instruiu as moças casadoiras para passarem em claro noites de lua cheia, andando em roda nas encruzilhadas” (*idem*. 11).

A personagem da bruxa é enquadrada numa atmosfera de crenças e de rituais ancestrais.

O relevo que, a partir de certa altura, a bruxa adquire é significativo do valor que passa a revestir o sobrenatural, cujo estatuto se equipara ao do real concreto, abrindo-se, deste modo, algum espaço de intervenção ao *neofantástico*. De facto, a bruxa não se assemelha a um ser medonho e terrível, que suscita medos e tremores; antes se afigura como alguém que cabe nos

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

padrões da dita “normalidade” e que ajuda à compreensão da realidade, operando uma interpenetração entre áreas que o fantástico oitocentista mantinha bem separadas.

Deste modo, os traços que, estereotipadamente, o género atribui à personagem – como ao fantasma, ao morto-vivo ou ao vampiro – desaparecem.

O romance *O Número dos Vivos* aposta em duas visões opostas da dimensão sobrenatural: ora provoca pânico em algumas personagens, ora é facilmente aceite por outras, os eleitos.

Na verdade, grande parte das vezes em que o sobrenatural irrompe, surge acompanhado pelo medo, bem como pela recusa de aceitação:

“Romana passeava pelo corredor, descalça, bafejada por pedaços de luz. Tinha o *rosto marmóreo* e os *olhos parados*, muito claros e lisos, como que desprovidos de toda a consistência. Amélia nunca soube quanto tempo ficou no seu recanto, envolvida em terror e em deslumbramento. Quando Romana, sem a pressentir, passou por ela de regresso ao quarto, a cozinheira apercebeu-se de que todo *o seu corpo estava gelado*” (*idem*, 1982:71; nossos itálicos).

No excerto supracitado, acentua-se o sentimento de terror e o valor do elemento fantasmagórico, através da adjectivação.

“Depois da morte de Encarnação os frequentadores da quinta afastaram-se aos poucos, assustados com a transpiração gelada das paredes que todos os aquecedores da casa, acesos, não tinham conseguido evaporar” (*idem*: 77).

“Foi então que notaram que Romana tinha *um brilho translúcido, azulado*.

– Que tens tu? – gritou Josefa, *apavorada*. – O que é que andaste a fazer?

Romana dirigiu-se ao corredor, arrastando o seu cerco luminoso. Por onde ela passava, os móveis, os objectos, os quadros das paredes resplandeciam num luar de fósforo. Parou ainda, olhando para a mãe e para a companheira. E elas nunca esqueceram aquela terrível beleza do seu rosto que parecera perder toda a matéria.

– Vão-se deitar – disse ela, meigamente. – Não vêem que é um sonho?

Vendo-a desaparecer, Josefa *começou a agitar-se, presa de convulsões*.” (*idem*: 98-9; nossos itálicos)

“Maria Emília soergueu-se na cama. Esfregou a testa, com o corpo a estoirar num repelão de febre. Quando olhou outra vez, o cortinado estremecia ainda. Levantou-se, descalça, procurando Josefa:

– Tenho alucinações – murmurou assustada” (*idem*: 175).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Os excertos evocados transportam-nos para os primórdios do fantástico, no qual o acontecimento insólito não se podia deslindar do medo que invariavelmente provocava e de figuras que pertencem ou, pelos menos, estabelecem um vínculo com o sobrenatural. No entanto, o romance em análise apresenta também algumas personagens que convivem pacificamente com o sobrenatural, chegando até a movimentarem-se nesse espaço que o cruza com a realidade. Inscrevem-se neste contexto personagens como Romana, seu avô, o general Monteiro, suas tias, especialmente Aninhas, assim como Amélia, após o choque inicial.

Repare-se como o velho general, eivado de um brilho de tom alaranjado, apesar do constrangimento que provoca, em nada assusta as filhas:

“As filhas encolhiam os ombros, compungidas, perante a misteriosa felicidade que dava ao pai um brilho alaranjado. (...)”

E falava sozinho, envolto numa faixa raiada de alegria que parecia em certas horas tomar luz. As filhas encerraram-no com meiga discrição no lado sul da casa, temendo que o irmão, criança muito frágil e um tanto irritadiça, que só tardiamente aprendera a falar, viesse a misturar na língua portuguesa aqueles sons pesados e obscuros com que o pai atroava a solidão” (*idem*: 52-3).

Romana herdara o brilho, a luz do seu bisavô, movendo-se para lá da matéria e da superficialidade das coisas. Se, num primeiro momento, as suas reverberações de luz surpreendem Amélia, esta personagem rapidamente compreende e aceita sem relutâncias a natureza sobrenatural de Romana, referindo-se a todos esses factos como “coisas gloriosas” (*idem*: 99).

Estamos, uma vez mais, em presença de laivos *neofantásticos* no que a este motivo diz respeito, na medida em que personagens como Amélia, entre outras, abrem as portas a uma convivência pacífica com ocorrências insólitas, nivelando por igual real e sobrenatural.

Importa referir ainda a incapacidade de uma vez mais a Ciência, aqui representada pela medicina, não apontar soluções para todos os problemas, uma vez que o pai de Romana, médico, “ não lhe encontrava doença conhecida” (*idem*: 81), capaz de explicar a estranheza do seu comportamento.

Se atentarmos na novela *Montedemo*, os fenómenos insólitos afiguram-se como acontecimentos que, por muito que algumas personagens os procurem encaixar em sistemas racionais e científicos padronizados, se esquivam sempre a uma explicação cabal, suscitando

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

sentimentos de medo e de pavor. Note-se que a epígrafe alerta de imediato o leitor para a ambiência que percorre toda a intriga, tornando clara a noção de impossibilidade da Razão alargar os seus domínios à totalidade dos fenómenos. Estamos, portanto, em presença do que Rodrigues Silva (*Apud* Owen, 1996: 89) designa como “Portugal, mais crente nas bruxas do que na razão”.

As páginas iniciais de *Montedemo* começam por dar conta de uma sucessão de ocorrências, que, segundo todas as indicações, são sobrenaturais, para as quais os mais incrédulos se apressam a apontar explicações que em nada se coadunam com a Fé, nem mesmo com a exequibilidade da existência de outras dimensões, numa tentativa de aplacar os ânimos e de alargar o espectro de actuação da Ciência:

“Há pessoas pacatas, pouco dadas a turbilhões e fantasmagorias, que insistem em *explicar* essa espantosa perturbação felina com *razões muito térreas, materiais*.

– Então se era Janeiro... Não haviam de estar os bichos assanhados!... Mais irrequietos, sim, que noutros anos, mas a força do cio pode dar com um homem, ou com um gato, em doido. São as hormonas.

E passeiam os dedos pelas têmporas, inchados de ciência e de serenidade: se os gatos não voltaram é porque acharam poiso que lhes agradou mais. Decerto alguma aldeia pobre de cães e rica em passarada.

Até para o facto de o mar ter aparecido três manhãs de Fevereiro com grandes ondas roxas que pareciam imóveis e mal faziam espuma ao tocar as areias, tendo as águas o brilho gorduroso da túnica de Cristo na Procissão dos Passos, até para tal mistério tiveram esses homens razões a despropósito e contrárias à fé. Que eram algas, diziam, miúdas como pó. Que já assim, milhares de anos atrás, tinham tingido o Nilo; fazendo o faraó, com males de consciência e dado a terrores cósmicos, acreditar que o rio se transmutara em sangue por praga de Moisés. Isto afirmava Tenório farmacêutico, o Esteves escrivão, mais dois ou três” (*idem*, 1983: 16; nossos itálicos).

A passagem citada plasma de forma nítida o confronto há muito travado entre o domínio científico e os mundos da Fé e do sobrenatural, promovendo-se, por parte de alguns, uma recusa de tudo o que não mereça uma resposta racional. Esta tentativa de racionalização constitui, na reflexão pioneira de Todorov, um afastamento do fantástico e uma entrada no domínio do género policial.

Tenório e os amigos engendram remendos explicativos para tudo quanto de estranho andava a acontecer há já algum tempo naquela povoação situada junto ao Montedemo, colocando de parte uma concepção dual da existência humana que abrange matéria e espírito, remetendo para o domínio terreno, neste caso, para a própria biologia, toda e qualquer

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

explicação. De facto, é justamente em virtude desta tentativa de tudo submeter à esfera da materialidade e do absoluto que o fantástico se erige, lembrando ao ser humano que entre o céu e a terra há mais coisas do que se julga:

“mesmo os mais sábios, gente com instrução, muitas noites de estudo a queimar pestanas: os médicos em estágio, os jovens professores, todos tinham olhado a vastidão purpúrea com um tremor no corpo arrepiado. Cada qual com seus medos – ou os de fim do mundo ou os de urânio à solta. No estado de desgraça que atinge a criatura quando mais não lhe é dado para além da certeza da sua pequenez” (*idem*. 17).

Em presença de acontecimentos insólitos, para os quais nem os mais instruídos e estudiosos são capazes de aventar justificações plausíveis, agudizam-se as noções da fragilidade e da impotência humanas, abrindo-se espaço ao pavor. Deste modo, a autora retoma o fantástico oitocentista, uma vez que dispõe em patamares completamente díspares e afastados entre si a realidade empírica e o que está para além dela.

Em *Montedemo*, revela-se obsidiante a ideia de que muito do que se passa à nossa volta permanece insondável e indecifrável, criando-se uma atmosfera de mistério que emerge em várias ocasiões. A alusão ao intertexto shakespeariano confirma a impossibilidade de questionar e, sobretudo, de racionalizar todos os fenómenos:

“Às encostas do monte ninguém sobe. Talvez, sim as crianças. Quem conhece os seus pactos e segredos? Se lá vão, não o contam. (...)”

O que há para além disso, e há tanta coisa, nunca foi perguntado ou respondido. Porque aquilo que as palavras não cobriram, mesmo que exista, não se reproduz.” (*idem*. 22).

A própria linguagem humana parece insuficiente para abranger ou simplesmente nomear tudo quanto existe, muito ficando, portanto, por perscrutar e conhecer. As palavras deixam escapar um território que não se compraz com lógicas racionais e científicas.

Evidente é também a reacção do ser humano ao desconhecido, embarcando em medos que aguçam o instinto de sobrevivência, daí advindo, muitas vezes, comportamentos animalescos e de forte violência.

A reacção das pessoas na tarde da festa de S. Jorge, quando os céus parecem dar sinais de ameaça, deixa claro o pavor sentido, bem como um recolher amedrontado de sorrisos. As

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

dúvidas e a tentativa de racionalização do estranho fenómeno revelam atitudes desconcertadas que, a breve trecho, se transformam em receios:

“Cresciam sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, como feitas de óleo. Pareceu que de repente a música da banda soava dentro de água, aos borbotões, entre os ais do golfinho e os risos da medusa, e ali estava o abismo: - Que é isto, Virgem Santa? – Nervura de corais, fulgores de rocha. O verde e o negro, o nácar salvador.

São algas ou serpentes, peixes cegos? Estamos nós balançando, livre de todo o peso, diria até: nascidos sem pecado. (...)

Que delírio foi esse? Ninguém sabe.

Entreolham-se, ofegam, compõem os casacos. E obrigam-se os velhos a fechar o sorriso, dissolvida que foi essa visão. E enrodilham-se os novos em pudor, voltando a si corados da viagem. Os músicos, e todos, espreitam para trás, depois mirando o monte como quem desconfia sabe-se lá de quê: de um espírito excessivo dentro dos garrafões.

Desvendaram-se os ares, mostrou-se o sol (...). Já se prepara a noite, sai da toca, silenciosa e astuta na sua negridão, com o seu pulo macio de pantera a galgar a distância, a tragar o Montedemo. E à sua frente, como espavoridos, vão correndo os festeiros para a vila numa pressa sem nome, num pavor” (*idem*. 23-4).

Entorpecidos pelo vinho, assim como pela hesitação perante a possível ocorrência de um fenómeno sobrenatural, os festeiros, assim que começa a cair a noite, antropomorfizada como uma pantera que tudo devora, fogem aterrorizados, face ao cenário de estranheza e de violência que se impõe. O recurso à animização da noite acentua a vertente fantasmagórica e o pânico que ela desencadeia. Tal como nos textos do fantástico matricial, os acontecimentos insólitos são situados preferencialmente à noite.

O medo invade também dona Ercília no momento em que decide espiar o quarto de Milena, ficando com a sensação de que ali se estava a travar uma luta entre o Divino e o Demoniaco: “Pareceu-lhe no escuro que faiscavam iluminações verdes como os olhos de felino. Teve medo e benzeu-se, pensando que as batalhas de Deus e do Diabo se travavam tão perto dos humanos que às vezes apareciam a vistas desarmadas” (*idem*. 32).

O nascimento do filho negro de Milena constitui o culminar de um conjunto de ocorrências insólitas, atribuídas pela população às artimanhas do Diabo, promovendo ódios e acentuando inseguranças – “Tinham os habitantes atingido aquele estado em que a insegurança inventa, do seu nada, recursos bestiais de força e crueldade” (*idem*. 51). Os habitantes da vila insurgem-se, por isso mesmo, contra Milena:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“Contam o longo anoitecer em que, sem ordem, com poucas falas e nenhum aviso, avançaram ao longo das areias na direcção do sul e de Milena. Eles avançavam, homens e mulheres, empurrados por dentro, pelos dedos do sangue, exigindo outro sangue com a avidez de cio. Corcovados os ombros nas tarefas tão milenárias da destruição.

Corriam como lobos e cordeiros, cada um transportando ao mesmo tempo a morte e o pavor dela; de olhos como planetas, luminosos, mas vazios das nascentes que há na luz. Ofegantes, calados, confundidos num corpo monstruoso com o seu odor próprio, a sua excitação. Eram órgãos, tecidos, de um enorme animal, uma serpente”(idem: 52).

Chegados a este ponto, parece não restarem dúvidas quanto à filiação de Hélia Correia relativamente ao fantástico de pendor mais tradicional, no que respeita ao modo como dispõe o real e o sobrenatural em *Montedemo*.

No nosso entender, um olhar mais atento à tessitura textual em análise fará notar, todavia, que já aqui se abrem as portas a uma equiparação entre o real e o sobrenatural, à maneira de um novo fantástico, melhor dizendo, do *neofantástico*.

Importa sublinhar que a intriga é contada em analepse, como facilmente se depreende das palavras inaugurais: “Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu” (idem: 15). Outras passagens o corroboram, das quais se segue um exemplo: “Ainda hoje confessam alguns deles – talvez os mais necessitados de inocência – que por estas alturas não eram já senhores da moderação dada pelo discernimento, tão frágeis como vidro se sentiam, tão ressoados eram os seus medos” (idem: 51).

Nos mencionados excertos, não deixa de ressoar a ideia de que, passados anos, a perspectiva perante aqueles acontecimentos insólitos se alterou. Passam a ser olhados sem a força da violência e integrados na considerada normalidade quotidiana.

Tenório, o maior dos cépticos no início da intriga, surge no final a convidar a uma aceitação tranquila do que escapa à Razão: “ – Mantenham-se tranquilos – recomenda Tenório. – Se os de fora suspeitam, metem-se por aí com cães e gases. O que não é maneira de decifrar enigmas. Não há limites para o que é humano” (idem: 56).

O convite é acolhido, pois todos os habitantes da vila parecem ter-se habituado a conviver lado a lado com fenómenos sobrenaturais, sem que estes, todavia, causem o terror de outros tempos, quase passando despercebidos, dada a sua aceitação e naturalização:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“Às vezes, quando os gatos se assanham sem razão e as crianças inclinam a cabeça escutando o som de algum deslumbramento, as pessoas murmuram: - É do Monte.

E nos meses macios da primavera vão grupos silenciosos a passeio, pela beira da estrada, recobertos de paz. À distância contemplam Montedemo, a tumidez ruidosa dos seus flancos, os seus emaranhados cabelos vegetais” (*ibidem*).

Em *Villa Celeste*, o sobrenatural assume matizes bem mais ténues do que nas obras anteriores, sendo mais sugerido por intermédio de determinados pormenores do que efectivamente declarado. Não deixa, contudo, de ser verdade que, também nesta narrativa, emerge a ideia de que não existe uma explicação racional absoluta, havendo fenómenos que claramente se afastam da esfera humana: “Teresinha esfregava as mãos no avental, metia-se para dentro, pensando que no mundo havia estranhas coisas e só Deus, que as fizera, saberia entendê-las.” (*idem*, 1985: 25-6) De algum modo, o conforto do sobrenatural pacifica e auxilia à compreensão de fenómenos insólitos.

Teresinha e a sua casa, a ‘Celeste’, surgem neste universo ficcional como um mundo à parte, eventualmente com ligações a outras dimensões da realidade, tal como o nome da habitação parece indiciar, mas que não suscitam medo ou rejeição (o que, por si só, já demonstra a contiguidade real-irreal), antes um forte desejo de aí penetrar e compreender os seus mistérios:

“Às vezes ela própria se punha a entoar cantigas espanholas enquanto dava chás e esfregas de unto tão violentas, tão enraivecidas, que muitos moribundos reviveram pela simples razão de não terem podido esvair-se em sossego.

Está alguém muito mal na Teresinha – dizia a vizinhança quando na escuridão a ‘Celeste’ vibrava em tangos, luz e fumo. Ninguém sentia medo, estranheza ou rejeição: Teresinha não era uma ameaça. Não se tratava de uma velha louca, nem de uma bruxa, nem de um ser nocturno. Era uma mulher simples a quem se ia pedir um ramo de coentros, com quem se ia aprender a talhar uma saia. (...) E, armados com pretextos que muito raramente era preciso usar, juntavam-se os vizinhos no quintal da ‘Celeste’ a provar bolinhos e a beber limonadas” (*idem*. 10-1).

Hilary Owen (1996: 94-6) tece alguns pontos de ligação entre *Villa Celeste* e outras obras de Hélia Correia sobre as quais aqui nos debruçamos, numa tentativa de criar arquétipos ou modelos nos quais encaixam quer os enredos, quer as próprias personagens:

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

“*Villa Celeste* develops even further the witch/fairy, good/evil duality which is contained within the Great Mother. It also explores, as does *Montedemo*, the process of transition and movement between the two. (...) Where Romana and Milena leave their homes and flee the rational excesses of civilization, Teresinha stands firm to prevent this ‘civilisation’ destroying the roots of her primordial world.(...) Like Milena and Romana, Teresinha Rosa possesses ethereal other worldly qualities: ‘Teresinha agitava-se na tarde como um pequeno ser aéreo e gasto, prestes a desfazer-se em brilho e pó’ (48). Like them too, she is rewarded with a form of immortality as *Villa Celeste* passes to the local Sociedade de Cultura e de Recreio on her death rather than being demolished.”

Soma confronta o seu protagonista, António Eliseu, com outros planos da existência, colocando-o frente-a-frente com o sobrenatural, nomeadamente por meio do convívio com Moira e com Carma. António Eliseu reconhece nestas duas mulheres a capacidade de se moverem em diferentes dimensões da realidade, acedendo a outros mundos e esferas. Moira é uma espécie de velha bruxa que detém um saber que ultrapassa os limites do que é humano e cuja imagem, à semelhança dos fantasmas, não é refractada pelo espelho. António Eliseu, ciente de que se encontra num espaço de fronteiras rarefeitas, não deixa de se sentir assustado e sufocado a ponto de fugir.

O estabelecimento de fronteiras entre o real e o sobrenatural é também alcançado pela presença do motivo do sonho:

“Tornou-se-lhe evidente que não entenderia, que assistiria a tudo como se assiste ao sonho, buscando tão somente a fuga e o alívio. Talvez ainda conseguisse controlar a tremura causada pelo choque e recobrar as forças dos seus membros de modo a retirar-se sem ruído. Mas Moira segurou-o pelos ombros e isso foi o bastante para que ele gritasse.

E os seus gritos afastavam tudo, empurravam as coisas para longe, e de nada valeu que Moira o sacudisse, o esbofeteasse nem que Carma aparecesse, muito pálida, abotoando à pressa o seu roupão. Começara a gritar e não acabaria. Espojava-se nas tábuas do soalho e misturava ao pó um choro ardente, quase consolador” (Correia, 1987: 99-100).

Em sintonia com a exposição apresentada, será possível concluir que a autora aponta para uma solução de compromisso: se, de um lado, as ficções analisadas permitem uma representação do fantástico oitocentista, de outro, parece também indesmentível a existência de fugas ou desvios a esse mesmo espectro fantástico oitocentista, na medida em que o real e o

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

sobrenatural nem sempre emergem em posições antagónicas, recebendo algumas vezes idêntico estatuto de verosimilhança

Afora a sensação de inquietude e de insegurança que o fantástico provoca e que, como já se focou, perpassa de forma predominante nos tecidos textuais de Hélia Correia, transparece igualmente uma procura de atenuar os traços aterrorizantes do fantástico, nomeadamente por meio da posição assumida por determinadas personagens.

5. Escrever o fantástico

Até este momento, a análise das ficções de Hélia Correia procurou evidenciar, em termos semânticos, a presença de motivos que permitem a vinculação das obras quer ao fantástico oitocentista, quer ao *neofantástico*. Todavia, julgamos que a imbricação significados-significantes do texto literário determina, por si só, uma reflexão sobre certos processos retóricos, semânticos e linguísticos que encerram um forte pendor simbólico e que vão alicerçando as bases do fantástico. Sendo certo que, na reflexão anteriormente produzida, alguns desses aspectos foram já evidenciados, é também indubitável que outros devem ser assinalados.

Neste contexto, retomamos as observações de Maria do Carmo Silva (1993: 11)⁵⁰, a propósito da ficção fantástica:

“Não estranha (...) que, numa narrativa fantástica, certos elementos “realistas” convivam com elementos “fantásticos”, ou seja, que o narrador crie aquilo a que Roland Barthes chama “efeitos do real”, como não estranha igualmente que se institua nela uma estratégia fundamental: a preocupação de **autentificação** dos eventos relatados, estreitamente associada ao desejo de envolver o leitor; um leitor que se quer participante das incertezas do autor textual e que, como este, se veja “obrigado” a formular, diante da narrativa, hipóteses interpretativas diversificadas.”

Como se pode verificar, rapidamente nos apercebemos que Hélia Correia actualiza nas narrativas ficcionais por nós seleccionadas essa dialéctica certeza/incerteza, gerando um efeito de ambiguidade que deixa de sobreaviso o leitor mais atento.

⁵⁰ Note-se que o estudo citado se reporta à novela *A Confissão de Lúcia*, de Mário de Sá-Carneiro, podendo, no entanto, estabelecer-se uma ponte com o nosso trabalho, na medida em que, em ambos os casos, se pretende uma abordagem dos textos seleccionados enquanto narrativas de propensão fantástica.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Se efectuarmos o simples exercício de percorrer, por exemplo, apenas o primeiro capítulo de cada uma das obras em análise, é possível operar o levantamento de vocábulos que concretizam campos lexicais como os da noite ou da escuridão, do medo ou do terror, do estranho ou do insólito e da morte, evidenciando que nada parece deixado ao acaso pela narradora, que, de um modo mais ou menos sub-reptício, vai disseminado pistas que conduzem a uma atitude de incerteza, por parte do leitor, face ao narrado.

No romance *O Separar da Águas* (Correia, 1981: 9-11), a antinomia entre o divino e o demoníaco é transmitida pela presença dos opostos “Deus” e “Diabo”. No mesmo texto, substantivos como “milagre”, “sinal”, “divina”, “alma”, “santos”, “céus” e “fé” apontam para a presença do sobrenatural cristão, que encontra o seu contraponto naqueles vocábulos que constroem o universo do poder diabólico: “maligna”, “bruxa” e “esconjuros”.

A vertente meta-empírica desta ficção é também reforçada pela adjectivação – “perigosas”, “aturdido” –, pela substantivação – “enterro”, “campas”, “esconjuros” e “alucinação” – e ainda pelo advérbio de modo “secretamente”, que abre o caminho para o misterioso.

A noite, cenário privilegiado da narrativa fantástica, é identificada em termos “noites” e “luas”.

Idênticos elementos lexicais são recuperados em *O Número dos Vivos* (*idem*, 1982: 23-9), verificando-se, do nosso ponto de vista, uma intensificação da dimensão fantástica, agora quase inteiramente associada ao terror: observem-se, a este propósito, os substantivos “noite”, “horror”, “ossos”, “sombra”, “sepulcros”, “aparecimento”, “medo”, “subterrâneos”, “morcegos”, “guinchos”, “Inferno”, “mortos”, “fosso”, “prantos”, “fantasmas”, “vulto”, “estranhamento”, “penumbra” e “terror”.

Se os substantivos seleccionados constroem um universo semântico gótico e capaz de predispor o leitor para uma narrativa fantástica desenhada segundo os padrões do romance negro ou de terror, o mesmo pode dizer-se a respeito dos adjectivos mais frequentes – “cruel”, “misteriosa”, “secreta”, “assustadoras”, “doentias”, “tenebrosas”, “inexplicável” (a que vem juntar-se o advérbio de modo “inexplicavelmente”) e “sangrados” – e da forma verbal – “desenterrando”.

Na novela *Montedemo* (*idem*, 1983: 15-7), regressam substantivos como “noite”, “moribundos”, “sangue”, “medo”, “fantasmagorias”, “mistério”, “prodígios” e “assombrações”, que demonstram, do nosso ponto de vista, a presença obsidiante do fantástico na ficção de

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Hélia Correia. A perplexidade desencadeada pelos acontecimentos fantásticos é reforçada pela presença do advérbio de modo “esquisitamente”.

Provam a nossa convicção de que o género fantástico percorre as ficções de Hélia Correia, permitindo ainda importantes intertextualidades homo-autorais, os dois últimos romances em análise: em *Villa Celeste* (*idem*, 1985: 7-11), somos confrontados com termos que desencadeiam o terror e a surpresa – “tremores”, “raras”, “espanto”, “morreu”, “torturador”, “peste”, “luto”, “tremuras”, “milagre”, “negro”, “doentes”, “obsceno”, “orgias”, “pavorosos”, “terríveis”, “morte”, “cinzas”, “ferozes”, “violentas”, “moribundos”, “medo”, “estranheza”, “ameaça”, “bruxa”, “nocturno” e “sombra”. A recorrência destes vocábulos prova que as personagens vivem acontecimentos extra-ordinários, perante os quais vivem (e com elas, o leitor) sentimentos que oscilam entre o terror e a surpresa.

Em *Soma* (*idem*, 1987: 15-7), os termos “sangrento”, “narcose”, “negras”, “decomposição”, “uivos”, “ocultos”, “petrificados”, “fósseis”, “sombra”, “desespero”, “moribunda”, “abismo”, “sobressalto”, “negros”, “medo”, “morte”, “pântano”, “assustador” voltam a construir o universo fantástico dominado por acontecimentos e criaturas aterradoras.

Refira-se que variadíssimos exemplos poderiam ser apresentados. Julgamos, no entanto, serem estes suficientes para ilustrar a feição fantástica das narrativas em abordagem.

Toda esta panóplia de vocábulos de recorte claramente fantástico aponta, pois, para a presença do insondável e do inadmissível que, grande parte das vezes, parecem conviver lado a lado ou até a envolver-se com a realidade empírica, concorrendo para a verosimilhança do narrado. Desta forma, delinea-se aquilo que Maria do Carmo Silva (*ibidem*: 10) considera ser “uma interpenetração ou simbiose entre o que é verosímil e o que é absurdo ou enigmático”.

Na verdade, as ficções narrativas de Hélia Correia afiguram-se, do nosso ponto de vista, como redes complexas em que todas as partes, mesmo as aparentemente mais insignificantes, se conjugam entre si, arquitectando um todo coeso.

Esta mesma concepção de que nada é fruto do acaso ou surge fortuitamente na narrativa fantástica é corroborada por Filipe Furtado (1980: 37): “a narrativa fantástica é, afinal, muito menos emancipada e espontânea e muito mais limitada e convencional do que em regra deixa transparecer o falso libertarismo estético em que procura envolver-se”.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

De facto, a busca obsidante pela plausibilidade conduz à utilização de processos e artifícios, com vista a tornar admissível a natureza alegadamente meta-empírica dos fenómenos apresentados.

O recurso à modalização, assim como ao pretérito imperfeito do indicativo (que arrasta para o presente temores e incompreensões), abala o princípio de verosimilhança, lançando sobre ela ambiguidades e dúvidas próprias do texto fantástico.

Assim, em face do que acabamos de afirmar, torna-se conveniente explorar com algum cuidado passagens das narrativas em estudo, com o intuito de ilustrar o quão recorrentes são, do ponto de vista estilístico, expressões modalizantes do género “como se”, “como”, “parecia”, “lembrava”, geradoras de comparações inusitadas e repletas de simbolismo, às quais se associa com frequência a imagética animista e zoomórfica. A própria abundância é significativa, pois é do uso frequente de expressões modalizantes que se pode de imediato concluir em que medida elas abalam convicções das personagens e pontos de vista unívocos (omniscientes) do narrador.

Em *O Separar das Águas* é possível enumerar diversos exemplos de comparação estabelecida a partir de formas do verbo “parecer”, por meio das quais se instaura a hesitação do leitor: “O coronel fora sempre um daqueles seres *naturalmente misteriosos*, de factos sóbrios, que pelo seu silêncio *parecem* ocultar ligações *sobre-humanas*” (Correia, 1981: 24; nossos itálicos); “Maria do Patrocínio *parecia* estar atenta a vozes interiores” (*ibidem*: 37; nossos itálicos); A vila *parecia* mergulhada numa água *mortal e luminosa*” (*ibidem*: 92; nossos itálicos).

A primeira citação é plena de indícios que reenviam para a dicotomia real/irreal, desde logo evidente através do advérbio de modo “naturalmente” anteposto ao adjectivo “misteriosas”, concorrendo para a contiguidade dos mencionados planos. Como se verifica, o vocabulário, neste caso, auxilia à naturalização do insondável. Tudo parece, portanto, fazer sugerir a existência de uma ligação entre o imanente e o transcendente, por intermédio de uma personagem de recortes fantásticos, o coronel Bartolomeu Pimenta.

Fenómeno idêntico ocorre com Patrocínio, mencionada na segunda transcrição, cujo imperfeito do indicativo da forma verbal, “parecia”, sugere, mas não esclarece cabalmente, uma dimensão sobrenatural da personagem. Esta mesma sugestão está patente no último excerto, auxiliada, neste caso particular, pela dupla adjectivação. É possível, ainda, acentuar esta natureza fantasmagórica de Patrocínio com outros momentos da narrativa, sobretudo por intermédio dos adjectivos seleccionados: “Vestia uma *batina preta e larga, semelhante* à do

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

padre” (*ibidem*: 73; nossos itálicos) e “José Sebastião sentia-se mais leve, sem aquela *presença muda e negra* que lhe manchava um pouco as ambições” (*ibidem*: 84; nossos itálicos).

A incerteza e a dúvida voltam a marcar presença numa outra passagem; todavia, é a categoria espacial que aqui sugere um ambiente de índole fantástica, uma vez mais indiciado, do ponto de vista estilístico, pela locução modalizante “como se”: “A pouco e pouco, a vila *mergulhou* num grande *medo*, *como se* um nevoeiro de *peste* inelutável cobrisse o rosto dos trabalhadores” (*ibidem*: 102; nossos itálicos). Acrescente-se que, como vimos, vocábulos como “medo” e “peste” concorrem também para a concentração e fechamento de um espaço de temor, contrariado, muito embora, pelo emprego do pretérito perfeito, que empresta um tom de relativização ao fenómeno descrito, pelo afastamento temporal que implica.

Realizaremos, neste momento, percurso idêntico ao que acabamos de efectuar a respeito de *O Número dos Vivos*. A este propósito, constatamos uma vez mais o insistente recurso ao verbo “parecer”, quase sempre associado ao pretérito imperfeito do indicativo: “Romana *tinha* a líquida beleza das imagens de igreja. (...) O seu cabelo escuro *rebrilhava* de luz a cada movimento” (*idem*, 1982: 38; nossos itálicos); “Os seus jovens caseiros, um par altivo e seco que arrancava da terra *verduras assombrosas*, *pareciam* levantar um cerco vivo dentro do qual o casarão rasteiro, as velhas criadas e os móveis azuis se iam *decompondo*, sufocados” (*ibidem*: 39; nossos itálicos); “E [o general Monteiro] *falava* sozinho, envolto numa faixa raiada de alegria que *parecia* em certas horas tomar luz” (*ibidem*: 52; nossos itálicos); “Era uma *noite* iluminada e solta, tão leve que os arbustos *pareciam* pairar, *deslocados do chão*” (*ibidem*: 112; nossos itálicos).

A ambiguidade volta a ser a nota dominante nas citações transactas, gerando hipóteses da possibilidade de existência de seres e acontecimentos insólitos. Tal hipótese é acentuada, no último caso, pela descrição do cenário nocturno, o predilecto do fantástico oitocentista. Julgamos ser também oportuna uma atenção especial ao painel cromático que percorre estes excertos narrativos, apontando para jogos de *chiaroscuro*, melhor dizendo, rompendo com o assustador negrume fantástico através da interpenetração de reverberações de luminosidade, colocando num idêntico patamar realidade e ocorrência meta-empírica.

Este mesmo texto volta a oferecer-nos reiterados exemplos do uso das partículas comparativas “como” e “como se”, que, muito embora não alterem o sentido da frase, lhe conferem matizes interpretativos de forte valor sugestivo: “Maria Emilia tinha um certo medo

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

daquele casarão onde as sombras mexiam *como se a voz dos mortos lhes soprasse*" (*ibidem*: 78; nossos itálicos); "Era um rosto mirrado, *como que* esvaziado de toda a ossatura (*ibidem*: 85; nossos itálicos); "Contorcia-se em vômitos, carregava no ventre, tentando esvaziá-lo *como* um poro infectado" (*ibidem*: 145; nossos itálicos).

A tentativa de dotar o texto de traços verosímeis justifica que, em certas situações, o narrador se socorra do testemunho de alguém, habitualmente uma entidade inominável. Assim, quando dona Josefa afirma " – Já *assisti* a tanta coisa estranha que nem mesmo a ressurreição de um morto me espantava" (*ibidem*: 173) –, observa-se a tentativa de legitimar tudo o que, aparentemente, não seria esperado que acontecesse, abrindo uma brecha ao inadmissível e criando novamente a dúvida no leitor. Verifique-se que, uma vez mais, o pretérito perfeito da forma verbal "assisti" está ao serviço da relativização dos possíveis fenómenos aterradores anteriormente percebidos pela personagem, que acaba por se projectar em futuras manifestações de índole sobrenatural.

A novela *Montedemo* abunda em descrições sugestivas de universos fantásticos, inaugurando as suas páginas com uma referência à dúvida e à oscilação vivenciadas pelas personagens, entre aceitar ou não a natureza meta-empírica dos fenómenos narrados:

"Um tremor *ligeirinho* no afrouxar da noite, hora de moribundos e de bêbados, todos pensando que se balouçavam em líquidos maternos, quentes e protectores. Os outros, muito poucos, que estavam acordados (...) *tinham ficado em dúvida* se fora realmente o chão que se ondeara numa sacudidela ou se tontura provocada por um sangue de repente engrossado ao de cima dos olhos" (*idem*, 1983: 15; nossos itálicos).

O diminutivo inicial sugere um esforço de minimização do terror.

Para melhor compor um quadro de perplexidade e de hesitação, a narradora recorre ao testemunho de algumas personagens que parecem ter certezas em relação ao ocorrido. No entanto, apressa-se a acrescentar que tudo poderia ter sido fruto do consumo excessivo de álcool, deixando em aberto ambas as possibilidades interpretativas, marcadas ora pela presença do imperfeito do indicativo ("iam", "cresciam", "soava"), ora pelo pretérito perfeito ("foi", "pareceu"), assim como por expressões modalizantes ("como", "pareceu"):

"*Juraram* alguns que *foi* às três da tarde, às três exactas horas da tarde de S. Jorge, quando *iam* já os vinhos muito em meio. *Cresciam* sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, *como* feitas de óleo. *Pareceu* que de repente a música da banda *soava* dentro de água" (*ibidem*: 23; nossos itálicos).

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Do nosso ponto de vista, torna-se evidente que não é possível negar que toda a narrativa se alicerça com base neste conflito latente entre racional e irracional, o que é auxiliado por comparações inusitadas que tantas vezes associam o humano, o natural e o animal. Desta forma, a modalização volta a ocupar lugar cimeiro em várias passagens, ao romper com afirmações assertivas e ao direccionar o ângulo de enfoque para a dimensão hipotética, favorecendo, por um lado, a criação de uma barreira intransponível entre real/irreal, e, por outro lado, a contiguidade desses mesmos universos: “naquele dia em que os gatos *correram* pelos becos *como se* os perseguissem cães raivosos” (*ibidem*. 16; nossos itálicos); “[as mulheres, os homens, a juventude] Correm *como se* o monte os atraísse, *como se* houvesse entre eles e a carne humana o mesmo obstinado e velho amor com que os ímanes apelam aos metais” (*ibidem*. 21; nossos itálicos); “A perdida sobrinha de Ercília Silveira dera à luz um menino tão de cor *como se* houvesse sido concebido sobre um chão de senzala, por pais pretos” (*ibidem*. 47; nossos itálicos). Como se verifica, não é inteiramente possível excluir a existência de uma atracção física de contornos inusitados entre o Montedemo e a população da vila, do mesmo modo que o enigma da paternidade do filho de Milena fica por resolver. Parece, contudo, que os animais, tal como é possível atestar através do primeiro exemplo, estão mais próximos das forças sobrenaturais, dando de imediato alarme aquando da ocorrência de algo que escapa à completa explicação racional.

De igual forma, a construção do cenário do Montedemo reenvia logo à partida para um cenário de âmbito fantástico, marcando uma nítida fronteira entre o humano e o sobre-humano:

“Assim como nas grutas *nunca* por *nunca* ser um pé humano entrou. (...) os *beijos do monte* sopram esse *ar pesado* que todos sabem *negro* embora pouca gente lhe tenha visto a cor, uma *língua de morte que chamusca* as laranjas e empalidece as fulvas flores dos cactos. E é esse um fraco aviso do *coração do monte*: para que fique seu o que é e ninguém tente abrir-lhe as veias e os *segredos*” (*ibidem*. 20; nossos itálicos).

A notória animização do monte não deixa dúvidas quanto aos mistérios e enigmas que este encerra e que, de modo algum, quer ver indagados pelo ser humano. Isto mesmo é comprovado através da interrogação retórica: “Quem conhece os seus pactos e segredos?” (*ibidem*. 22).

Processo inverso é aplicado a Milena, personagem que parece estabelecer alguma conexão com o imanente e com o próprio Montedemo, na medida em que o seu ventre de grávida chega a ser associado a um monte: “Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, *negros e luminosos*

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

como águas feiticeiras" (*ibidem*: 30; nossos itálicos); "Ouvindo o rito, apareceu Milena com o filho nos braços, *rodeada por uma zona de serenidade*" (*ibidem*: 52; nossos itálicos); "Estava embrulhada num casaco de lã verde que lhe dava à barriga contornos de colina" (*ibidem*: 45). Julgamos conveniente notar o facto de a serenidade que envolvia Milena, referida num dos excertos indicados, estar longe do terrível medo fantástico. Não obstante esta última comparação entre Milena e um elemento da natureza, estabelecida por intermédio de uma forma verbal no imperfeito do indicativo, "dava", noutras passagens a mesma personagem é percebida segundo um enfoque zoomórfico: "E atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava" (*ibidem*: 30).

O recurso a expressões modalizantes, assim como ao imperfeito do indicativo, é também constante em *Villa Celeste*, nomeadamente no que se reporta à caracterização da própria Teresinha: "Mas *trazia* em si um excesso de vida, um dom animador que *entrava* pelas veias e a *fazia* necessária *como* um vinho, um discreto vapor euforizante. (...) *Havia* nela qualquer coisa de leoa" (*idem*, 1985: 16; nossos itálicos). Repare-se que, tal como ocorria com Milena, também Terezinha é zoomorficamente contaminada, pela associação a um animal selvagem, que sugere a agressividade bestial da personagem.

O universo fantástico volta a ser sugerido pela forma verbal "pareciam", bem como pela locução modalizante "como se", num momento em que se opera uma clara animização das moradas que circundam a 'Celeste', esta última constantemente entendida como um ser vivo: "em toda a volta da 'Celeste' as vivendas *pareciam* oscilar, com a sua velhice escancarada, *como se* os moradores, abandonando-as, lhes roubassem também o equilíbrio, aquele bafo de ar denso e sanguíneo que sustém as paredes e as vigas" (*ibidem*: 20; nossos itálicos); "A 'Celeste' *encolhia-se*, cercada, separada do sol e do luar por aqueles gigantes são e ocos" (*ibidem*: 24).

Serão precisamente aqueles prédios que toldam a luz à 'Celeste' os responsáveis pelo rancor que se apoderou de Teresinha: "Crescera-lhe na alma qualquer coisa que *puxava* por ela, que *exigia*, que *vinha* à superfície *como* um furúnculo e *recolhia* ao estômago em *roncos de possesso*" (*ibidem*: 31; nossos itálicos). Os indícios de alguma espécie de possessão que se apodera de Teresinha ficam aqui bem vincados pelo recurso ao imperfeito do indicativo e à sugestiva comparação, gerando uma acentuada carga de incerteza quanto ao narrado.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Comparação repleta de simbolismo é ainda a que se reporta a Edgarzinho – “de mãos enclavinadas, cinzentas como garras” (*ibidem*: 42) –, reforçando o carácter demoníaco, selvático e fantástico da personagem.

Mistério e enigma transparecem novamente no epílogo desta ficção narrativa, uma vez que, ao optar-se por um final aberto, ficam em suspenso todas as hesitações e possibilidades interpretativas. A impossibilidade de construir uma leitura unívoca confere ao texto o estatuto de “obra aberta”.

Em *Soma*, os momentos de angústia de António Eliseu são partilhados a cada instante com o leitor, num percurso pleno de cogitações e ambiguidades, onde verosímil e inverosímil se confundem e se cruzam a todo o momento.

A locução modalizante “como se” e, não raras vezes, o imperfeito do indicativo, impõem-se como marcas recorrentes, num texto em que se acumulam sinais evidentes de irrupção do fantástico: “Ela *estava* vestida de azul (...) *estava* da cor do mar, *quase* da cor do céu e no entanto *provocava* contra eles um contraste incisivo, um corte obsceno, *como se* de uma nódoa vermelha se tratasse (*idem*, 1987: 16; nossos itálicos); “a lua tão baixa e tão azul (...), *cobria-o* de um terror que ele não *reconhecia* (...) *como se* a claridade o estivesse a puxar à beira de um abismo” (*ibidem*: 79; nossos itálicos); “Toda ela [Carma] *era* escura, na carnação, nos olhos, *como se* descendesse de um povo adaptado às agressões solares (*ibidem*: 81; nossos itálicos); “O vestido de Carma *era* vermelho e *guardava* nas pregas um brilho fluorescente que *refulgia* e logo se *ocultava*, *como se* ela quisesse marcar o seu caminho gerando a própria luz metálica, de insecto” (*ibidem*: 93; nossos itálicos); “Tornou-se-lhe evidente que não entenderia, que assistiria a tudo *como se* assiste ao sonho, buscando tão somente a fuga e o alívio” (*ibidem*: 99; nossos itálicos).

Como podemos verificar, a incerteza matiza toda a narrativa, agravando-se quando se fundem as dúvidas das personagens com as do leitor: “Carma deitou-lhe a mão, fê-lo passar por uma fenda na parede que, *juraria ele* [António], nunca estivera ali” (*ibidem*: 87; nossos itálicos). António parece bastante seguro quanto à inexistência anterior de uma passagem naquele local, ficando, todavia, a dúvida a pairar no ar.

A categoria espacial sobressai, nesta ficção, pelo especial interesse que despoleta do ponto de vista da construção do fantástico, na medida em que a labiríntica “loucura” se apresenta como lugar de clausura e de fechamento. Trata-se, na verdade, de um acumulado de salas

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

encurraladoras, do qual se torna quase impossível escapar: “uma ‘Folie’ de inspiração francesa, um desses intrincados pavilhões-labirinto cheios de falsas saídas e efeitos ilusórios” (*ibidem*: 75). Sublinhe-se que a própria referência ao labirinto sugere hesitações e dúvidas, que reforçam a dimensão fantástica da narrativa.

Os elementos apresentados são, do nosso ponto de vista, esclarecedores de uma arquitectura fantástica nas narrativas de Hélia Correia em análise.

Na verdade, é pela acumulação de vocábulos de forte carga simbólica, pelo recurso a sugestivos processos linguísticos (com destaque para a modalização, a adjectivação e a verbalização – perfeito e imperfeito do indicativo) e pela presença de algumas figuras de retórica que vão sendo oferecidas ao leitor múltiplas possibilidades hermenêuticas. Elas impedem uma decifração unívoca do texto e geram ambiguidades e hesitações perante o narrado.

Tivemos já oportunidade de notar que com frequência se assiste a uma naturalização dos fenómenos insólitos, nomeadamente através da utilização do pretérito perfeito, que, por exemplo, remete para um distanciamento temporal, que relativiza o fenómeno aterrador. Torna-se, portanto, exequível afirmar que a verbalização ora cria campos lexicais que remetem para o terror, ora constrói outros que servem a determinação de uma contiguidade real/irreal, da mesma forma que a adjectivação ora cria campos lexicais que remetem para o terror, ora constrói outros que naturalizam fenómenos insólitos. Em nossa perspectiva, afigura-se uma vez mais exequível afirmar, como procuramos demonstrar ao longo de todo o trabalho, que as ficções narrativas de Hélia Correia aqui em análise operam uma simbiose entre aspectos fantásticos e aspectos *neofantásticos*, demonstrada, neste capítulo, pelo próprio estilo de escrita da autora.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Conclusão

O trabalho que agora concluímos teve como intuito analisar o tratamento do género fantástico na narrativa portuguesa contemporânea, seleccionando algumas ficções de Hélia Correia *O Separar da Águas*, *O Número dos Vivos*, *Montedemo*, *Villa Celeste* e *Soma*, numa tentativa de comprovar a tese de que a autora integra nas suas obras elementos fantásticos e elementos *neofantásticos*.

Em nosso entender, julgamos comprovado o problema que nos propusemos demonstrar, ou seja, a simultânea presença de elementos fantásticos “tradicionais” com aqueles que constroem o género na literatura portuguesa contemporânea.

A demonstração deste problema foi sustentada em argumentos que agora sintetizamos:

Em primeiro lugar, a obsidiante propensão de Hélia Correia para o fantástico, evidente desde os títulos das obras até às suas páginas finais, quer pela linguagem utilizada e pelos campos lexicais criados, quer pelos cenários e personagens descritos, quer pela ocorrência de fenómenos insólitos que convocam a cada instante uma ligação ao sobrenatural, quer pela reiterada ideia de que entre o céu e a terra muito há por desvendar; por outro lado, a utilização de um narrador de terceira pessoa que acentua a distância entre sujeito enunciador e enunciado, por oposição ao narrador todoroviano de primeira pessoa, já que não se procede ao relato de acontecimentos medonhos, para cuja plausibilidade concorre um narrador que diz “eu”.

Evidencia-se também a recorrência de motivos como o Duplo, o sonho, o interdito e o espelho que ora apontam para uma ligação ao fantástico tradicional, na medida em que se vinculam à vivência do medo e do terror, ora engendram ligações ao *neofantástico*, ao tornar contíguos real-irreal;

As obras analisadas demonstram ainda, por vezes, a manutenção da realidade e do sobrenatural em planos equivalentes, uma vez que as personagens tanto reagem com medo face ao sobrenatural, quanto o integram pacificamente no seu quotidiano; a tentativa de atenuar os traços aterrorizantes do fantástico oitocentista, sobretudo por intermédio da reacção de determinadas personagens quando confrontadas com acontecimentos insólitos, não obstante a presença de fortes laços com o fantástico tradicional; a presença da dialéctica certeza/incerteza geradora de ambiguidade, promovida pelo próprio processo de escrita, conduzindo o leitor a

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

uma atitude de suspeita e de dúvida; e, por fim, o recurso à modalização e à verbalização que ora acentua a barreira real-irreal, ora concorre para a naturalização do insondável.

Do nosso ponto de vista, as conclusões aventadas afiguram-se suficientemente esclarecedoras do modo como Hélia Correia deixa transparecer nas ficções narrativas aqui convocadas pontos de contacto com tessituras textuais de autores como Hoffmann e Poe, no sentido em que se vinculam à vivência do terror pela personagem face ao insólito, do mesmo modo que evidencia todo um conjunto de elos de ligação a obras de autores como Borges e Cortázar, das quais o medo passou a estar arredado. Estamos, portanto, em presença de um caso de clara convivência do fantástico mais tradicional com o *neofantástico*.

Refira-se, no entanto, que muito mais haveria para acrescentar quer em relação à ficção narrativa de Hélia Correia, na medida em que outras perspectivas hermenêuticas poderiam ser adoptadas ou outros textos poderiam integrar este espectro de acção, quer em relação à narrativa fantástica e *neofantástica*, o que não se compadece com um trabalho desta natureza.

Não obstante, este poderá ser o ponto de partida para investigações futuras, nomeadamente no que à expressão do fantástico e/ou do *neofantástico* na narrativa portuguesa contemporânea diz respeito, ou à sua circunscrição às décadas de setenta e oitenta do século XX, concretamente do ponto de vista da escrita feminina, em relação às quais muito caminho há ainda a percorrer.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

BIBLIOGRAFIA

A) ACTIVA

- CORREIA, Hélia (1981): *O Separar das Águas*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (1982): *O Número dos Vivos*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (1983): *Montedemo*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (1985): *Villa Celeste. Novela Ingénua*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (1987): *Soma*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (2008): "Ao seu Alcance", Pedro Sena-Lino (coord.), *Contos Policiais*, Porto, Porto Editora, pp. 61-72.

B) PASSIVA

SOBRE HÉLIA CORREIA

- DUARTE, Isabel Margarida (1987): "Villa Celeste - Novela Ingénua", *Colóquio/Letras*, 96, p. 116.
- GUEDES, Maria Estela (1995): "Montedemo", *Colóquio/Letras*, 8, p. 96.
- KONG-DUMAS, Catherine (1983): "O Número dos Vivos", (trad. de Álvaro Salema), *Colóquio/Letras*, 76, p. 90.
- NOGUEIRA, Albano (1988): "Soma", *Colóquio/Letras*, 103, pp. 91-2.
- OWEN, Hilary (1996): "Fairies and Witches in Hélia Correia", Alonso, Cláudia Pazos (ed.): *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Press, pp. 85-103.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1988): "O fantástico em Hélia Correia – Soma: o salto na marginalidade", *Vértice*, 6, pp. 43-6. [Republicado em 2003: Rodrigues, Urbano Tavares, "O fantástico em Hélia Correia - Soma: o salto na marginalidade", *O Texto sobre o Texto. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 213-218].

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

SEIXO, Maria Alzira (2001): "Uma desenganada alegria: Insânia de Hélia Correia", *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, pp. 304-307.

SOBRE O FANTÁSTICO

ALAZRAKI, Jaime (1978): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Gredos.

_____ (2001): "¿Qué es lo neofantástico?", David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp.265-282.

BAPTISTA, Angélica Maria Santana (2007): "Reflexões acerca do género literário na narrativa curta de Mário de Carvalho" [consultado em formato electrónico, disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/flavio.pdf>. (data da consulta: 2 de Fevereiro de 2009)].

BESSIÈRE, Irène (2001): "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp.83-104.

BORGES, Jorge Luis (1960): *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.

_____ (1949): "El Inmortal", *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.

BOZZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

CAILLOIS, Roger (1966) : *Images, images : Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti.

CAMPRA, Rosalba (2001): "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp.153-191.

CESERANI, Remo (1996): *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor.

CORTÁZAR, Julio (1983): "Diário final", *Obra Crítica I*, Madrid, Editorial Alfaguara.

FABRE, Jean (1991) "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature", AA. VV., Colloque de Cérisy. *La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, pp. 44-55.

_____ (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.

FURTADO, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

- GONÇALVES, Henriqueta Maria (s/ d): “A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo” [consultado em formato electrónico, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf> (data da consulta: 04 de Janeiro de 2009)].
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1939): “The Nameless City”, *The Outsider and Others*, Arkham House.
- MELTON, J. Gordon (2003): *Enciclopédia dos Vampiros*, edição brasileira de 2008, São Paulo, M. Books.
- MONTEIRO, Maria do Rosário (2005): “A afirmação do impossível”, *JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias)*, Ano XXV, N. 911, pp. 6-7 [consultado em formato electrónico, ed. Revista, 2007, disponível em http://www.fcsh.unl.pt/docentes/monteiro/JL_JMonteiro.pdf (data de consulta: 30 de Novembro de 2008)].
- REISZ, Susana (2001): “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp.193-221.
- ROAS, David (2001): “La amenaza de lo fantástico”, David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp.7-44.
- SILVA, Maria do Carmo Pinheiro e (1993): *A Confissão de Lúcio ou a construção de uma “narrativa” fantástica*, Braga, Universidade do Minho.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1990): *La Littérature Fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.
- VAX, Louis (1960) : *L’Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1990): *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina.
- COMPAGNON, Antoine (1979) : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

- CORDEIRO, Cristina Robalo (2002): “Ficção dos anos 70”, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.): *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa, pp.443-61.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.) (2002): *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas* (dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho), Lisboa, Publicações Alfa.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984): *A novelística portuguesa contemporânea*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995): *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Editorial Caminho.
- MOURÃO, Luís (2002): “Ficção”, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.): *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa, pp.509-36.
- RECTOR, Monica (1999): *Mulher – objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp.241-6.
- ROCHA, Clara (2002): “Ficção dos anos 80”, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.): *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 463-86.

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea:
a ficção narrativa de Hélia Correia

ÍNDICE ONOMÁSTICO

	Página
A	
Aguiar e Silva, Vítor Manuel	2, 6, 13
Alazraki, Jaime	3, 9, 24, 25, 28, 29
Almada Negreiros, José de	21
Andresen, Sophia de Mello Breyner	21
Antunes, António Lobo	35
B	
Baptista, Angélica Maria Santana	8
Barrenechea, Ana María	18, 22
Barreiros, João	13
Barreno, Maria Isabel	32, 33, 35, 36, 38, 39
Bessièere, Irène	18, 21, 23
Bioy Casares, Adolfo	23, 24, 69
Bocaccio, Giovanni	20
Botelho, Fernanda	35, 39
Borges, Jorge Luis	3, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 61, 62, 69, 97
Bozzetto, Roger	61, 69
Bradley, Marion Zimmer	13
C	
Caillois, Roger	2, 7, 8, 13, 20, 22, 25, 26, 28
Calvino, Italo	30
Campra, Rosalba	68, 72
Carvalho, Mário de	29, 34
Castex, Pierre-Georges	2, 7
Centeno, Yvette K.	35, 38, 39, 40
Ceserani, Remo	27, 29, 30, 53
Compagnon, Antoine	35

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Cordeiro, Cristina Robalo	33, 36
Cortázar, Julio	3, 9, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 52, 61, 69, 97
Costa, Maria Velho da	32, 36, 38, 39, 40

D

Duarte, Isabel Margarida	47
--------------------------	----

F

Fabre, Jean	11
Freud, Sigmund	14, 20
Furtado, Filipe	88

G

Gersão, Teolinda	36, 38, 39, 40
Gomes, Luísa Costa	34, 36
Gonçalves, Henriqueta	33
Guedes, Maria Estela	45

H

Hoffmann, Ernst Theodor	3, 14, 26, 97
-------------------------	---------------

K

Kafka, Franz	3, 12, 17, 19, 22, 24, 26, 29
Kong-Dumas, Catherine	43

J

Jolles, André	19, 20, 21
---------------	------------

L

Lopes, Óscar	34
Lovecraft, Howard Phillips	2, 7, 9, 16, 18, 26, 61, 62

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

Luís, Agustina Bessa 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40

M

Machado, Álvaro Manuel 35

Magalhães, Isabel Allegro de 37, 38, 40, 41

Maupassant, Guy de 16

McCaffrey, Anne 13

Melton, J. Gordon 15

Monteiro, Maria do Rosário 13

Mourão, Luís 34, 38, 41

N

Nerval, Gérard de 16

Nogueira, Albano 48

O

Owen, Hilary 80, 84

P

Penzoldt, Peter 7, 11, 14, 26

Perrault, Charles 20

Pires, José Cardoso 33

Poe, Edgar Allan 3, 7, 17, 24, 26, 27, 97

Polidori, John William 15

Puleo, Alicia 41

Q

Queirós, José Maria Eça de 9, 21

Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia

R

Ramos, Wanda	35, 39, 40
Rector, Monica	46, 47
Reisz, Susana	18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
Rimbaud, Arthur	54
Roas, David	19, 61, 63, 68
Rocha, Clara	33, 34, 35
Rodrigues, Urbano Tavares	56, 80
Ruas, Joana	35
Ruiz Zafón, Carlos	16

S

Sá-Carneiro, Mário de	9, 54, 58, 86
Saramago, José	34, 36
Shelley, Mary	16
Steinmetz, Jean-Luc	2, 14, 15, 16, 17, 18
Silva, Luís Filipe	13
Silva, Maria do Carmo Pinheiro e	86
Stoker, Bram	15

T

Todorov, Tzvetan	2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 48, 61, 69, 74, 80
------------------	--

V

Vax, Louis	2, 7, 8, 13, 18, 19, 20, 25, 26
------------	---------------------------------

W

Walpole, Horace	9
-----------------	---