

DM

**O Universo Narrativo de Maria de Menezes**  
**Paródia e transformação da realidade**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Carolina Vanessa Pereira Gama**

MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

*A Nossa Universidade*

[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

setembro | 2018

**O Universo Narrativo de Maria de Menezes**  
**Paródia e transformação da realidade**  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Carolina Vanessa Pereira Gama**  
MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS

ORIENTADORA  
Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz

COORIENTADORA  
Luísa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli



Faculdade de Artes e Humanidades  
Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais  
Ano Letivo 2017 - 2018

**Carolina Vanessa Pereira Gama**

## **O Universo Narrativo de Maria de Menezes: Paródia e Transformação da Realidade**

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz

**Coorientadora:** Professora Doutora Luísa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli

Funchal, setembro, 2018



*“No conto nada se cria, nada se perde,  
tudo se completa e se transforma...”*

*(Hélio Pólvora, 2002)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Pólvora, Hélio. *Itinerários do Conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short-story*. Ilhéus: Editus, 2002, p. 15.



## **Agradecimentos**

Os meus sinceros agradecimentos vão para as minhas orientadoras, Professora Doutora Ana Isabel Moniz e Professora Doutora Luísa Paolinelli, sempre prestáveis a ajudar e orientar ao longo da dissertação.

Aproveito para fazer um agradecimento especial a Maria de Menezes, autora das obras analisadas, que confiou e se interessou desde o início pela minha investigação. Desde o momento em que solicitei a realização de uma entrevista por escrito, a autora revelou entusiasmo e quando foi necessário pedir mais informações do foro pessoal e profissional, a sua receção foi sempre calorosa.

E por fim, mas não menos importante, estou muito grata os pilares que me acompanham ao longo da minha vida, os meus familiares e amigos, pois nunca desistiram nem duvidaram de mim.



**Resumo:** O estudo incide sobre a obra de Maria de Menezes a partir de Três Histórias com Final Feliz e Contos Místicos e reflete sobre o modo como a autora utiliza a literatura humorística e fantástica, com características críticas, instaurando a paródia. A autora reivindica a relevância da literatura e da leitura para o campo da consciência crítica que permite transformações éticas, de acordo com a modernidade. Neste percurso de abordagem, realiza-se uma revisão da literatura com o propósito de compreender a emergência do Fantástico e da Ficção Científica na produção ficcional da autora e na ligação que estabelece com a Ficção Especulativa. Ao analisarmos as fronteiras do Fantástico, ser-nos-á possível observar as diferenças entre cada género, o fantástico, o maravilhoso e o estranho. A obra de Maria de Menezes tem como ponto fulcral pensar o quotidiano, empregando o recurso a figuras do maravilhoso, tais como o vampiro, a fada-madrinha, a fim de mostrar o humor e ironia existentes no nosso mundo.

**Palavras-chave:** Fantástico; Ficção Científica; Ficção Especulativa; paródia; ironia; conto.



**Abstract:** This study focuses on the books or short stories *Três Histórias com Final Feliz* and *Contos Místicos* by Maria de Menezes and it will reflect on the manner the author handles the humorous and fantastic literature, with critic features, setting up parody. Maria de Menezes defends the significance of literature and reading with a critic consciousness extent, which can go affect ethic changes according to modernity. Throughout this approach a review in literature occurs with the intent of understanding the emergence of The Fantasy and Science Fiction on the author's fiction work and on the connection with Speculative-Fiction.

The analysis of the Fantasy boundaries will lead to the consideration of the dissimilarities between each genre, the fantasy, the marvellous and the strange.

Maria de Menezes work has its main focus on the telling of the her everyday life using items of the marvellous, such as the vampire, the fairy godmother, with the purpose of displaying the humour and irony in our world.

**Keywords:** Fantasy; Science-Fiction; Speculative-Fiction; parody; irony; short-story.



## Índice

Agradecimentos .....	7
Resumo .....	9
Abstract .....	11
Siglas das obras e contos de Maria de Menezes .....	15
Introdução .....	17
1. Maria de Menezes: percursos e itinerários.....	21
2. A Literatura do Fantástico na Contemporaneidade .....	31
2.1. O Fantástico e os seus ramos .....	43
2.2. Do Conto ao Contista do Fantástico .....	47
3. Desconstrução da Realidade em Três Histórias com Final Feliz e Contos Místicos .....	51
3.1 O Cômico da Desconstrução.....	51
3.2. Parodiar para Dizer a Verdade.....	61
3.3. O mundo cromático em Maria de Menezes .....	89
Considerações Finais .....	91
Referências Bibliográficas .....	93
Anexos .....	97
1. Guião da Entrevista.....	99
2. Entrevista .....	101
I – Do escritor à linguagem literária.....	101
II - A escrita narrativa e o romance.....	113
III - Da realidade à ficção.....	117



**Siglas das obras e contos de Maria de Menezes utilizadas ao longo da Dissertação:**

*THFF: Três Histórias com Final Feliz*

- **CFSSV:** “Como Fazer Sucesso e Subir na Vida”
- **EP:** “Estacionamento Proibido”
- **NT:** “Novos Tempos”

*CM: Contos Místicos*

- **AProf:** “A Profetisa”
- **OPrín:** “O Príncipe”
- **AVir:** “A Virtude”

**TM:** “Tour de Main”

**GL:** “O Génio da Lâmpada”



## Introdução

Considerando a Literatura do Fantástico, podemos constatar que existem diversas definições, justificadas em parte pelas mudanças impressas pelas diferentes narrativas e autores que obrigam à reformulação do pensamento dos teóricos do Fantástico. Digamos que a literatura de ficção vive da transformação influenciada pelos autores e pelos vários movimentos e conjunturas literárias. As características do Fantástico estão em constante alteração, ao longo dos tempos. Cada autor, ao exprimir o seu ponto de vista, faz da narrativa num relato novo e original.

Pretende-se, com a elaboração desta dissertação, divulgar a escrita de Maria de Menezes, assim como o seu percurso como escritora. A partir do estudo do fantástico, da ironia e da paródia, intercaladas com o humor queremos compreender a razão pela qual a autora usa estes recursos e qual o seu efeito. O objetivo é entender como é que a autora enfrenta as problemáticas particulares e universais e qual o seu imaginário. A simbologia a que recorre e a sua identificação permitem analisar a transformação da realidade que desconstrói e constrói utilizando as potencialidades da Ficção Científica e o Fantástico.

Com o objetivo de estudarmos as problemáticas acima apontadas, vamos tentar responder às várias questões colocadas na análise dos textos: no que diz respeito à paródia, procuraremos responder se a autora se destaca através deste tema, que tipo de proximidade é instaurada com o leitor, assim como a razão pela qual a autora emprega os diferentes recursos simbólicos.

Para obtermos tais resultados selecionámos para o *corpus* duas obras da autora: *Três Histórias com Final Feliz* (1993) e *Contos Místicos* (2001). A escolha das obras foi feita intencionalmente, visto serem narrativas distintas e com características únicas, sendo mais simples de poder ser analisadas em paralelo. Abrem-se, assim, diferentes e múltiplas formas para constatar as características da autora.

Para a análise das obras é necessário conhecer os diversos estudos sobre a FC&F, para uma melhor perceção do tema. Além destas obras, contaremos com alguns breves contos da autora, nomeadamente “Tour de Main” (2012), “O Génio da Lâmpada” (2000), “Jihad! Jihad!” (1996), a fim de introduzir algumas temáticas que serão referidas.

Para a teoria da literatura, recorreremos ao estudo de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica* (1977), que, como iremos observar, faz a divisão entre o

fantástico, o maravilhoso e o estranho. A visão de Todorov causará muitas reações, quer de concordância, quer de discordância, por parte de vários teóricos.

Far-se-á, igualmente, recurso à ótica de Louis Vax, em *A Arte e a Literatura Fantásticas* (1972), no qual delimita as fronteiras do fantástico, determinando as suas ligações com vários domínios, nomeadamente, o feérico, o poético e o trágico. De seguida, serão analisados os constituintes do conto, até ao progresso do contista do Fantástico. Ainda na revisão da literatura, será usada a obra de Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica* (1987), assim como *A Teoria da Paródia* (1985), de Linda Hutcheon. Com o decorrer da análise dos contos, estas obras permitir-nos-ão considerar se este estudo se aproxima das características da paródia e da transformação da realidade.

A investigação encontra-se dividida em três capítulos, incluindo alguns subcapítulos, complementados pela introdução, conclusão, bibliografia e anexos. No primeiro capítulo da dissertação, pretendemos relatar os percursos – literários e de vida - de Maria de Menezes. Neste sentido, foi feita uma entrevista à autora, que se encontra nos anexos, com questões do foro pessoal e profissional, para podermos entender os pontos de vista de Maria de Menezes na escolha das suas obras e de modo a conhecê-la para além da ficção. O meio utilizado para a realização da entrevista foi o correio eletrónico, devido à distância territorial entre a escritora e a autora da dissertação. Após algumas trocas de ideias via *e-mail*, foi-nos possível concluir a entrevista, com todas as questões e curiosidades respondidas pela autora, de forma clara e direta.

A fim de obtermos uma melhor linha de visão, a elaboração do guião da entrevista teve como base a obra literária de Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago* (1998). A entrevista foi dividida em três partes, todas com o seu grau de importância: do escritor à linguagem literária; a escrita narrativa e o romance; da realidade à ficção. Através da obra de Carlos Reis, tornou-se mais simples a construção da entrevista escrita, devido às indicações que o próprio, também, faz ao longo do seu diálogo.

O capítulo dois resume as teorias e as características da Literatura Fantástica na contemporaneidade, abordando questões sobre a origem deste género e do seu progresso. Este ponto aborda as fronteiras do Fantástico, tentando distinguir a Literatura Fantástica da do conto de fadas. Por outro lado, em *Itinerários do Conto* (2002), de Hédio Pólvora, obtivemos de forma pertinente, outras perspetivas acerca do conto. Torna-se curioso, porque esta obra é, também, realizada sob forma de entrevista.

O terceiro capítulo tem como título a “Desconstrução da realidade em *Três Histórias com Final Feliz e Contos Místicos*.” Neste ponto estão incluídos os três contos de *THFF*: “Novos Tempos”, “Estacionamento Proibido” e “Como Fazer Sucesso e Subir na Vida”; e os três contos de *CM*: “O Príncipe”, “A Virtude” e “A Profetisa”. Tem como objetivo o estudo do cômico na desconstrução da realidade, assim como a análise da paródia como reivindicação da verdade. Será dado maior ênfase às descrições particulares que se encontram nos contos, empregando o humor e a paródia, para observarmos a crítica que a autora tece à sociedade.

Em suma, pretendemos conhecer as formas a que Maria de Menezes recorre no uso da paródia, qual o efeito da linguagem simbólica e como a sua escrita se aproxima ao leitor.



## 1. Maria de Menezes: percursos e itinerários

Maria de Menezes, escritora e professora desde 1972, nasceu no Funchal em 1952. Antes de iniciar o seu percurso profissional, Maria de Menezes ao concluir o liceu, apesar de estar dividida entre Filosofia e História, acabou por seguir a segunda opção. Após uma breve paragem, conclui a licenciatura pela Faculdade de Letras da UCL e especializa-se em Pedagogia, pela Faculdade de Psicologia da UCL. Continuou, durante algum tempo, a encarar a hipótese de estudar História das Artes, no entanto, desistiu da ideia, pelo menos até ao presente. Frequentou inúmeros cursos e seminários acerca de diversos temas que a interessavam. Hoje em dia, nutre uma paixão por História das Religiões, Pensamento Político, Geopolítica e Geoestratégia.

Intitula-se como uma “releitora”, ao confessar ter lido várias vezes os mesmos livros, de que pode ser exemplo a obra de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*. A sua devoção é pelos livros policiais e os de Ficção Científica e Fantástico, sendo este género seguido nas suas produções escritas. Mantém uma biblioteca pessoal reforçada com algumas grandes obras: *Prisioneiros do Poder* e *Stalker*, de Arkady e Boris Strugatzky; *A Guerra das Salamandras*, de Karel Capek; *Jonathan Strange and Mr Norrell*, de Susan Clarke; obras de Ursula K. Le Guin e Jack Vance, entre outras.

Devido à sua paixão pela Ficção Científica e Fantástico, em 1993, publica *Três Histórias com Final Feliz*. É uma produção constituída por uma compilação de contos fantásticos e de Ficção Científica, que são simultaneamente humorísticos. A publicação desta obra deu à autora o Prémio Revelação de 1991 da Associação Portuguesa dos Escritores. Em 2001, publica *Contos Místicos*. O público está perante uma coletânea de contos em que, desta vez, há uma fusão entre o fantástico e o místico.

Tal como explica a autora, numa das fases da nossa entrevista, é possível dividir as duas obras literárias em duas categorias principais: os contos humorísticos e os contos místicos. A primeira obra inclui metáforas ou fábulas sobre a realidade, abrangendo um leque diferenciado de assuntos, a fim de observarmos o comportamento humano em variadas revelações. A segunda obra tem um prisma diferente, já que interliga a união e a devoção da alma com uma realidade superior, ou seja, espiritual. *THFF* é um escrito que vive da ação e da situação, do diálogo e, de certo modo, de um monólogo interno; *CM*, por sua vez, aparece-nos com descrições mais longas e com uma escrita mais elaborada, ao ponto de ser esbelta. Ao comparar as duas obras,

notamos que existe uma diferente produção na narrativa, seguindo, no entanto, a construção dos contos sempre uma linha de pensamento sólida.

Em conjunto com outros escritores, Menezes criou os Encontros de Ficção Científica e Fantástico, que se realizam em Cascais, todos os anos, desde 1996. Está incluída nos sócios-fundadores, em 1997, da Associação Portuguesa de FC&F – a Simetria, tendo sido presidente durante alguns anos. Para além de colaborar frequentemente com a revista *Paradoxo*, vários contos e artigos têm sido publicados em jornais e revistas e em antologias anuais editadas no âmbito dos Encontros de FC & F. Embora enquadrada neste meio, a escritora interliga o género com o humor na sua escrita.

Antes de continuarmos a considerar o percurso de Maria de Menezes, devemos ter em conta a sucinta explicação que esta nos dá sobre a Ficção Científica e Fantástico, que intitula de Ficção Especulativa. Para a autora, trata-se de um género de *História Alternativa* ou História inovada, na qual se espera que o autor crie passados imaginários. O ponto fulcral deste género é o de respeitar o passado real, pois, em caso contrário, por mais aliciante que a obra seja, acabará por perder toda a verosimilhança. É um termo que abrange vários tipos de ficção mais realista, como a ficção científica, a fantasia, o paranormal, o horror e as utopias-distopias.

Neste caso, o termo “especular” refere-se aos mundos que diferem do nosso de forma a torná-lo mais “fantástico”. Podemos especular sobre um mundo diferente, com elementos mágicos, sem relação lógica com o mundo em que vivemos, daí chamar-se fantasia. Por outro lado, podemos fazer uma suposição sobre algo que aconteceu no passado, o qual intitulamos de ficção de história alternativa. Por norma, a especulação não pretende passar-se por científica.

A designação de Ficção Especulativa tem origem num acrónimo oposto das iniciais SF: *science fiction – speculative fiction*. Durante o início da Ficção Científica, alguns escritores sentiam que a nova era se moldava aos monstros e pretendiam contrariar essa ideia. Portanto, ao adotarem o título de Ficção Especulativa, que foi uma tentativa de se dissociarem da Ficção Científica, sentiam que abrangia todo o meio do fantástico e, assim, afastavam-se de uma literatura mais realista.

Nas últimas décadas, os maiores sucessos em todo o mundo, no ramo da Ficção Científica e Fantástico, com adaptação ao cinema ou televisão, são de autoria feminina. Destacam-se os nomes de J. K. Rowling - *Harry Potter*; Stephenie Meyer – *Twilight*; Suzanne Collins – *The Hunger Games*; Charlaine Harris – *True Blood*. É indiscutível o

impulso que todas estas autoras, entre outras, deram ao incentivo da leitura na população, quer num público leitor mais adulto, quer num público leitor mais jovem.

Também em Portugal, no campo da fantasia, o género feminino encontra-se, de igual modo, em expansão. Ao ampliarmos a análise e se lermos algumas antologias de contos, como *A República Nunca Existiu!* ou *Mensageiros das Estrelas*, podemos observar a existência de um leque de autoras portuguesas tais como Cristina Flora, Luísa Marques da Silva, Maria de Menezes, entre outras, que são notáveis e produtivas contistas. Torna-se, pois, inevitável não considerar que o sexo feminino esteja a contribuir para conquistar e engrandecer este campo da criação artística.

A autora utiliza total liberdade de expressão na escrita, sendo o principal objetivo o de ligar o leitor às situações do quotidiano, com a sua característica pessoal: a da metáfora humorística. A sua inspiração tem origem em figuras e temas lendários, em narrativas míticas, em contos de fadas, colocando nas personagens um cariz de atualidade. O gosto de fantasiar certas épocas e entidades ficcionais é um facto, como veremos na análise dos contos, que inclui desde vampiros a fadas madrinhas.

A autora já não escreve crónicas com tanta frequência, género pelo qual se interessa bastante, porque mais do que os romances e os contos, as crónicas vivem do presente, ou seja, da publicação contínua. Quando não há uma assídua publicação, ficam desatualizadas e perde-se o interesse pelas mesmas. Ao considerar este género, para Menezes, mais do que ser a crónica a influenciar o discurso ficcional, foi a ficção que invadiu as crónicas. Desvendamos, deste modo, as incursões da autora que são parcialmente ficcionadas e cómicas, com inúmeras divagações e parêntesis durante o enredo. Para Maria de Menezes, “a verdadeira obra de arte fala por si”, a interpretação está entregue ao leitor e aos críticos, o autor apenas cria a obra.

É através da interpretação do leitor e conseqüentemente dos críticos que já não necessitamos da censura do “lápiz azul”, visto serem as próprias pessoas que se encarregam dos pensamentos inoportunos. A censura primitiva, baseada na exigência da autoridade, gera revolta e contestação. Porém, ao comparar a censura em 1974 com a atualidade, observamos um processo mais aprimorado. Os *media* tornaram-se na principal difusão da comunicação e socialização das comunidades contemporâneas. Ao fornecerem respostas já mediadas e predispostas, fazem com que as pessoas ao seguirem essas informações acreditem e se apresentem muito informadas, cultas e moralmente sólidas. Digamos que o inimigo se enquadra na facilidade com que o pensamento crítico pode ser modificado.

Quando fala dos editores, Maria de Menezes apresenta-se convicta de que “a culpa é muito mais dos *media* do que dos editores”. O papel dos editores seria o de cortejar os críticos, procurando enaltecer o interesse pelas produções. No entanto, o processo é tratado ao contrário, já que estes são abordados de uma forma superficial. Em Portugal, os críticos literários parecem estar cada vez mais em vias de extinção. Dando um exemplo: num jornal, observamos, frequentes vezes, indicações e publicidades acerca dos filmes em exibição, não se verificando o mesmo com os livros. Não existe nenhum jornal, a não ser as revistas mensais ou de fim-de-semana, que se preocupe com esta matéria. Por não haver uma secção de crítica literária, o público-alvo tende a diminuir e, assim, os que resistem e escrevem não têm hipótese de ler e de assimilar tudo o que é lançado, por isso, os novos autores não encontram muito espaço para se tornarem conhecidos ou para serem reconhecidos.

Para a autora, esta atividade encontra-se num estado infeliz, justificado pela pequenez do mercado português, sobre o qual, Menezes comenta: “[...] o português é a sexta língua mais falada no mundo, e a quarta entre as línguas internacionais, num total de 215 milhões de falantes (dados de 2015). Se isto não é um grande mercado, não imagino o que possa ser.” (Anexos, p.93). A questão está na falta de persistência realista e imaginativa e não na dimensão do mercado.

No que diz respeito ao Acordo Ortográfico, a autora, de novo, demonstra a revolta pelas evoluções da língua. Para Menezes, o que separa o português de Portugal e o português do Brasil não é apenas a questão ortográfica, mas também, a sintaxe e a morfologia. Os brasileiros têm se recusado a aderir e defendem a sua versão da língua, pois, ao aplicarem as novas tendências, os portugueses pretendem unificar a ortografia, no entanto, acontecerá o oposto.

Durante a análise dos contos, teremos a oportunidade de observar o conto “Como Fazer Sucesso e Subir na Vida”, no qual a autora apresenta uma crítica acerca das mudanças absurdas que têm acontecido na língua materna. Nos exemplos seguintes, Menezes apresenta-nos alguns fonemas que foram modificados e os que ironicamente deveriam ser transformados, mas mantêm-se do mesmo modo: *croissant* > croissã; *pizza* > piza; *jaccuzi* > jacúzi; *Marrakesh* > Marraqexe; *Washington* > Uoxintone. “Uma língua apresentando tal grau de instabilidade e palermice instalada pode por acaso impor-se como uma grande língua de cultura? Tenho as minhas dúvidas.” (Anexos, p.94). Portanto, se os críticos e os editores detêm um poder muito forte, têm nas suas

mãos o futuro literário de Portugal. A questão a colocar é: o que será que estão a fazer com esse poder?

No que diz respeito aos direitos de autor, a autora realça o respeito pelos mesmos. Faz menção de dois casos, nos quais não teve de intervir e de exigir o pagamento pelos seus direitos: a “organização do Festival *Utopiae*, em Nantes”; as “Comemorações dos 500 anos do Funchal”. Porém, em diversas ocasiões, a escritora teve a infelicidade de ter de lutar pelo que é seu e pedir o devido reconhecimento. No caso de alguns editores, não pagam direitos, alegando uma precária situação financeira. Em forma de pagamento, oferecem ao autor exemplares do seu livro.

Existem grandes e pequenas associações, neste caso, com pouco dinheiro: as universidades, as revistas, a imprensa regional, algumas delas quase na bancarrota. Com estas corporações, os autores são mais piedosos e cedem mais facilmente, enquanto que as grandes revistas esperam o idêntico tratamento, mas acabam por criar um círculo vicioso que prejudica os criadores.

Os editores, os *media* e a imprensa em geral contam muitas vezes com a cooperação gratuita dos escritores. Acreditam que pelo simples facto de verem as publicações em revistas ou artigos ficam radiantes e agradecidos e que dispensam a devida retribuição.

Há muitos anos que Maria de Menezes anseia por um agente literário, no entanto, e por causa das razões referidas acima, não possui nenhum. O lado comercial da produção literária deixa-a um pouco aquém do que sabe fazer. Os agentes literários que surgem são escassos e, ainda assim, torna-se complicado sustentá-los, visto viverem de comissões sobre os direitos de autor. “Um autor que não complete os seus talentos literários com os de vendedor e publicista em causa própria não vai longe, como posso atestar pessoalmente.” (Anexos, p.96)

Frequentes vezes, nos livros originários do meio anglo-saxónico, observamos os agradecimentos do autor ao seu agente literário: trata-se de um testemunho da relevância do mesmo na carreira bem-sucedida de um escritor. Outra figura não menos importante é o editor, cuja função é a de ler e investigar as produções escritas e sugerir ao autor a resolução de eventuais gralhas cometidas, a fim de melhorar a obra. Neste caso, o editor é fundamental para os escritores que se estreiam no mundo da literatura, porque muitas obras quando editadas seriam mais apetecíveis para o público-alvo.

Uma vez que estamos a debater a questão da importância da edição e do agente literário, chegamos à conclusão que obter críticas literárias, quer positivas, quer

negativas, não é muito fácil. Escassas são as críticas de uma obra, incluídas numa revista ou jornal e as que existem são essencialmente obras de escritores célebres. Em último caso, o leitor pode alcançar a visualização das observações em *blogs* ou em *sites* eletrónicos com o fim da divulgação e análise de produções literárias.

Menezes relata, no decorrer da entrevista, que tem recebido críticas positivas, de acordo com as pessoas que conhece e que sabe que têm competência para comentar. Sobre as más críticas que obteve, a autora considera-as como “despropositadas e impertinentes”. Não obstante, aceita bem as críticas, desde que sejam construtivas.

Um facto curioso é o de não deixar marcas das obras que produz. A autora não tem por hábito guardar versões dos contos que constrói. Considera-se perfeccionista e tem como aliado o computador, visto possibilitar um trabalho de retificação muito mais metucioso e eficaz. Se, um dia, alguém quiser estudar as suas obras, analisando também os esboços, não terá muito sucesso, pois não haverá rascunhos que o possibilitem.

A autora não costuma divulgar a perceção pessoal dos contos que constrói: contudo, pedimos para que falasse um pouco da sua escrita, a fim de podermos confrontar a sua perspetiva com a interpretação do nosso estudo. Menezes afirma que a maior parte da sua escrita é humorística. No seu ponto de vista, “Novos Tempos” enquadra-se na paródia e as restantes obras interligam-se antes à “brincadeira” e ao “divertimento”. Na sua prosa, estão incluídas as metáforas, as sátiras, a ironia, as fábulas acerca do seu quotidiano, pois nada do que escreve diz ser inocente. “Essas peças, devido à minha peculiar natureza, são *fábulas humorísticas*: fazem recurso a diversas categorias de humor e propõem-se finalidades diversas, uma das quais poderá ser a paródia.” (Anexos, p.98)

Nas obras como as de Menezes, bem estruturadas, eficazes e que levam o leitor a pretender ler mais contos, há todo um processo de escrita criativa. A inspiração é essencial para os artistas, uma vez que as ideias advêm do Universo, de uma condição superior, que adquire a sua configuração e se interliga com a realidade exposta.

A autora desenvolve as ideias conforme vão surgindo, de uma forma espontânea. Também já aconteceu que alguns amigos, da sua área literária, a desafiassem a produzir alguma narrativa. Pelo pouco que conhecemos da autora, a nível pessoal, temos a certeza que aceita de imediato os desafios lançados, e que os acha extraordinários. Na entrevista que nos concedeu, tivemos a oportunidade de conhecer alguns amigos de Maria de Menezes: Gerson Lodi-Ribeiro (autor de ficção científica), Octávio dos Santos

(jornalista e redator de revistas como: *TVMais* e *África Hoje*) e António Fournier (nosso conterrâneo, professor universitário e escritor).

Para a autora, a melhor maneira de iniciar uma produção escrita é deixá-la fluir livremente, sem se esforçar para obter alguma ideia. Não acredita na “arte programática”, justificando a sua posição ao afirmar que para gerar um bloqueio escrito, não é difícil, basta o autor ficar pressionado para que lhe ocorra algum pensamento útil e o processo não se desenvolve da forma esperada.

Um dos cuidados da escritora é o de assegurar que o público-alvo decifre a obra produzida. Não medita muito sobre o leitor, porém, não quer que este compreenda a mensagem do texto de forma imprópria. No entanto, intitula-se como “um tanto obsessiva-compulsiva”, ao retificar e limar todos os livros que escreve, para que “todas as palavras expressem impecavelmente o que quero dizer.”

O facto de produzir, na maioria das vezes, contos, tem uma razão. Traduz o gosto pessoal pela prosa reduzida, para que a autora não se disperse, e assim se torne mais objetiva e sucinta e não perca o controlo sobre a narrativa. Para além dos contos, escreve de tudo um pouco, inclusive ensaios, mas com menos frequência. Há alguns anos, todavia, o Centro de Estudos Clássicos de Coimbra publicou uma obra sua: *Agamémnon*, de Ésquilo, tendo o facto sido motivo de orgulho para a autora.

Quando se trata de um romance, a estrutura narrativa deve ter outro cuidado, pois o seu nível de importância é maior. Para quem se aconselha com Menezes, a autora aponta que: “um trabalho literário deve ser interessante no *princípio*, para cativar o leitor, *no meio*, para o manter preso à leitura, e *no fim*, para não o decepcionar.” (Anexos, p.100)

Para obtermos uma boa narrativa, é necessário trabalhar as personagens. Neste caso, a autora não parece sentir muita dificuldade, visto que as personagens surgem livremente, sem muita pressão para as construir. À medida que a obra avança, as figuras ganham um estilo exclusivo, atitudes próprias, e frequentes vezes, dá-nos a sensação de que se tornam reais e não têm a intervenção da autora. Personagens como o vampiro Dracu, a Cinderela, Pedro - o príncipe, são construídos com um carácter cómico e engraçado, como veremos ao longo das análises. Maria de Menezes, com a sua perícia na observação das pessoas pelas ruas, guarda na memória vários episódios interessantes e é através do ridículo que os constrói. Diverte-se a retratar com alguma malícia as figuras, algumas das quais até compara com pessoas reais, o que demonstra a sua versatilidade nos contos. Muitos personagens são o seu espelho, mas a autora afirma-

nos na entrevista escrita que tem muito em comum com a voz que surge em “Pedagogias Diversificadas” (1997), devido aos pensamentos sarcásticos inseridos na narração.

Algo que ajuda a autora é o facto de ter um meio familiar extrovertido, que procura o ridículo das coisas, de uma forma positiva. Portanto, Menezes limita-se a ampliar estas vivências, introduzindo-as nas produções escritas mais complexas.

Quase na parte final da entrevista, conta-nos acerca de cinco romances que se encontram ainda por publicar. Afirma-nos que escreve diversas “coisas” e que por variadas razões acaba por não as completar. Por vezes, o que compõe não lhe agrada, e outras vezes, as produções que admite terem qualidade, esperam por novas revisões.

Considera que os romances não publicados se enquadram em três categorias. A autora explica-nos, de modo breve, cada um. Existe um romance por finalizar; há outro completo, do género especulativo, porém, necessita de uma reformulação; tem dois livros policiais, que são os primeiros romances que escreveu, que precisam de atenção para melhorá-los; inclui, também, uma coletânea de contos que se encontram dispersos, à procura de dedicação; e, por fim, existe mais um romance finalizado, que a autora indica ser “inaproveitável” e cujos episódios divertidos serão adaptados a outra obra.

Nas produções ficcionais de Menezes, o leitor que a acompanha, dificilmente conseguirá adivinhar a categoria da obra. Por vezes, deparamo-nos com algo divertido ou com textos mais sérios. Observando o seu trabalho por este prisma, a própria Maria de Menezes afirmou o seguinte: “Eu de facto deveria ter tido a precaução de criar um heterónimo, cada vez tenho mais a certeza disso.” (Anexos, p.107). Caso o fizesse, optaria por vestir a pele de um autor masculino, porque lhe agrada a “ideia do *cross dressing* artístico”. Para Menezes, um artista, quer do género masculino, quer do género feminino, pode testar viver num outro sexo e vivenciar experiências distintas: “[...] não acredito naquilo a que se costuma chamar “a escrita no feminino”: a única espécie de escrita que me interessa é a de boa qualidade, e o sexo de quem a produziu, para mim, é de todo irrelevante.” (Anexos, p.108). Temos o exemplo de Karen Blixen, com o pseudónimo Isaac Dinesen, escritora dinamarquesa pela qual Menezes nutre um grande interesse.

A autora revela-nos que a sua futura coletânea de contos cómicos se intitulará “Contos de Moral Duvidosa”, e a outra, incluindo contos não cómicos, terá o título de “Contos Nobres e Românticos”, isto até ideia contrária da mesma.

Após termos visto alguns percursos da autora, e a fim de observarmos a opinião de outros escritores, existem obras que incluem prefácios, assim como entradas que nos descrevem com clareza Maria de Menezes. Em *Contos Místicos*, António de Macedo faz-nos de um modo sucinto uma introdução em relação à ficção científica contemporânea e ao fantástico e abre as portas mágicas ao leitor para os dois contos e o pequeno romance incluídos na produção ficcional. Observamos, no início, uma epígrafe com a noção de imaginação, de Max Heindel. Tal como Menezes nos afirmou acima, a inspiração, assim como a imaginação, é um poderoso fator da humanidade. Apesar de, por vezes, ser menosprezada, a imaginação faz parte do nosso quotidiano e dos nossos hábitos e costumes.

António de Macedo faz referência à autora considerando meritório “dar a conhecer de novo quem já foi revelado e merece continuar a ser lido.” (Menezes, 2001a:12). Também Teresa Sousa de Almeida, docente da Universidade Nova de Lisboa, destacou a obra de Menezes aludindo que as suas produções “subvertem de uma forma irónica e mordaz, que paradoxalmente não exclui a benevolência, os géneros que parodiam” (Menezes, 2001a:12)

Para além das obras analisadas, em outros contos da autora é possível encontrar notas introdutórias, assim como prefácios. O leitor que acompanhou Maria de Menezes desde o início do seu percurso como escritora tem noção de um substancial leque de informação existente nos livros.

Apresentamos de seguida alguns exemplos: em *Razões de Estado* (2000), deparamo-nos com uma nota introdutória acerca da autobiografia da autora, em que a autora declara sentir dificuldade em narrar os relatos da sua vida. Curiosamente, e de modo sarcástico, descreve a sua escrita como pouco “politicamente correcta” e alerta os leitores mais sérios que o conto não lhes está destinado. Uma vez mais, temos a prova de como as produções ficcionais de Menezes remetem para um público-alvo atento e mais limitado, que percebe com clareza os pontos de vista da autora.

No conto “Pedagogias Diversificadas” (1997), obtemos, de igual modo, uma pequena informação acerca da autora, momentos antes da leitura da obra. Nota-se o tom de brincadeira de Luís Filipe Silva quando refere que Menezes entrou para a escola aos seis anos, e ainda não saiu de lá, por se encontrar a lecionar. O sarcasmo continua, quando é assegurado que a autora pretende manter a sua boa disposição e a sanidade mental equilibradas. Todavia, esta nota introdutória termina com o alerta de que a autora poderá não ter alcançado a segunda hipótese acima descrita.

O público-alvo ao ler as pequenas notas encontradas em alguns contos pode compreender, desde o início, que terá uma aventura divertida pela frente. Durante a entrevista concedida pela autora, há um momento em que esta comenta, de forma sucinta, o objetivo desta obra: “Há, todavia, uma vozinha, que surge em *Pedagogias Diversificadas*, fazendo um contraponto sarcástico às opiniões bem-pensantes da maioria, que me representa bastante bem.” (Anexos, p.101). Em suma, o conto retrata um menino, “Juvenal, o Canibal”, e a ação é construída na escola. O menino tinha uma tendência para comer as pessoas: um dia comia um braço, no outro dia uma perna, e assim sucessivamente. Na escola, havia muitas queixas acerca do Juvenal, quer por parte dos funcionários, quer por parte dos alunos, e até mesmo dos professores. Reunidos alguns destes, chegam à conclusão que a melhor opção era a de matar Juvenal, e assim, aproveitarem os nacos de carne do protagonista.

Em relação ao conto “Jihad! Jihad!” (1996), referido na entrevista realizada à autora, pretendemos esclarecer alguns pormenores, visto que o conto não se encontra nas duas obras analisadas. O conto apresenta características diferentes e curiosas, comparando-o com os contos que o público-alvo está habituado a ler, razão pela qual nos fez questionar a autora acerca do processo de criação.

Em “Jihad! Jihad!” não existem nomes de pessoas: as personagens tratam-se umas às outras pelos números de série pelos quais são conhecidas. Os “Seres”, como são nomeados, são máquinas e representam a vida inteligente. Neste conto, estamos perante uma sociedade conduzida por regras, hierarquizada, interpretada de acordo com os princípios éticos e a superioridade moral assumidas pelas elites. Relata a manipulação da opinião pública e fala, sobretudo, dos hábitos da doutrinação. A autora afirma que o título do conto, na altura, por sua infelicidade, não obteve o efeito desejado. “Jihad” é um conceito da religião islâmica que significa empenho, esforço ou luta. Segundo o conto, os superiores preparavam-se para avançar com um ataque contra os humanos, exibidos como investigadores das máquinas, havendo o abanar das bandeiras da Guerra Santa.

Como pudemos verificar, os criadores da Ficção Científica e Fantástico transformam a linguagem em trocadilhos a fim de prenderem a realidade instável e fugidia para a alterarem à medida da sua imaginação. Concluimos que estamos perante um país cujas instituições literárias não estão preparadas para lidar com a transgressão e a diferença. Os escritores, muitas vezes, não sabem as respostas às questões, contudo, percebem que as perguntas são a alma inquieta e devoradora do método criativo.

## 2. A Literatura do Fantástico na Contemporaneidade

Ao longo dos tempos, é notável a procura de uma definição de Fantástico. Nos nossos dias, existem ainda algumas dificuldades em estabelecer as características ideais que o caracterizem. Em *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov mostra-nos que no fantástico os acontecimentos não se podem explicar. Pode-se tratar de uma ilusão de sentidos ou de um produto da imaginação, assim como pode ocupar-se da parte integrante da realidade, se o acontecimento for real.

Neste sentido, o conceito de Fantástico pode-se definir em função do real e do imaginário, ou seja, habita no tempo da incerteza, podendo até entrar em outros géneros, como o estranho ou o maravilhoso. Referimo-nos, assim, a uma hesitação experimentada por algo de que não se conhece as leis naturais.

Para melhor compreendermos a sua definição, será importante retroceder no tempo, viajando até ao século XIX. O filósofo Vladimir Soloviov defende que “no verdadeiro fantástico observa-se sempre a possibilidade exterior e formal duma explicação simples dos fenómenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna” (Soloviov *apud* Todorov, 1977:26). Constata-se, assim, a existência de um fenómeno estranho que se pode explicar de dois modos, por causas naturais e sobrenaturais, e cuja hipótese ou hesitação de explicação gera o efeito fantástico.

Anos mais tarde, Montague Rhodes James, um historiador que se dedicou ao estudo de fantasmas, afirmou sobre o termo: “É por vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas eu devia acrescentar: que essa porta seja bastante estreita para que não possamos servir-nos dela” (James *apud* Todorov, 1977:26-27). Desta maneira, de acordo com Olga Reimann, são possíveis duas soluções: “O herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele próprio se espanta ante as coisas extraordinárias que o cercam.” (Reimann *apud* Todorov, 1977:27)

Observando algumas definições de Fantástico de autores franceses, temos a ideia de que não são coincidentes com as da atualidade. Contudo, também não as contradizem. Castex indica-nos que o fantástico se determina por uma interferência do mistério no campo da vida real. Para Louis Vax: “A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que vivemos, homens como nós, inesperadamente situados em presença do inexplicável.” (Vax *apud* Todorov, 1977:27).

Por sua vez, Roger Caillois mostra-nos que “Todo o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana.” (Caillois *apud* Todorov, 1977:27). Podemos concluir que estão implícitos acontecimentos de duas ordens, os do mundo natural e os do mundo sobrenatural. Conceitos constantes são o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que nascem na “vida real”, ou no “mundo real” (*cf.* Todorov, 1997:27)

Com a definição de Soloviev e de James é possível estabelecer dois esclarecimentos do sobrenatural e, por conseguinte, do caso de alguém optar entre eles. Castex e Caillois destacam o carácter do fantástico em vez de fazer dele uma substância, como linha de divisão entre o estranho e o maravilhoso. É pertinente considerar que um género se explique sempre em função dos géneros que lhe são próximos.

Demetrio Estébanez Calderón, através do *Diccionario de Términos Literarios* (1996), ajuda-nos a consolidar estas ideias. A designação de imaginação tem origem latina (*imaginatio*) que está interligada com o termo grego fantasia (*phantasein*), que indica representar e imaginar. Este termo era utilizado por Aristóteles para determinar o conhecimento, através da possibilidade de ligar imagens ou representações da realidade. Os termos “fantasia” e “imaginação” são empregues desde o séc. XVIII. Há momentos em que a fantasia é distinguida como função criadora e a imaginação como a reprodutora. (*cf.* Calderón, 1996:554)

Dentro do campo dos constituintes da imaginação, está incluída outra função da fantasia, isto é, a capacidade de criação artística de mundos possíveis, formados por seres que vivem uma existência ficcional. Em mundos como estes, podem surgir modelos de ficção verosímil, por exemplo, relatos figurados que seguem a lógica da realidade.

No fantástico, está implicada uma integração do leitor com o mundo dos personagens, conhecida como a “função do leitor”, implícita no texto, assim como a função do narrador. É na indecisão do leitor que está a primeira condição do fantástico. Existem exceções, caso o leitor não se identifique com nenhuma personagem, a hesitação não é evidente no texto: “Diremos que essa regra de identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem a satisfazer; mas a maior parte das obras fantásticas submetem-se-lhe.” (Todorov, 1977:32). De acordo com o grau de interpretação do texto, a prática do fantástico é colocada em causa quando o leitor sai do mundo do imaginário e regressa à conduta que lhe é própria.

Existem relatos que abarcam componentes sobrenaturais sem que o leitor se questione sobre a sua origem. Se os animais falam, não resta desconfiança, é óbvio que as palavras do texto tomam outro sentido, como no chamado texto alegórico. (cf. Todorov, 1977:32)

O fantástico implica não só a presença de uma ocorrência estranha, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também uma forma de interpretar, que se pode explicar negativamente, isto é, não deve ser nem poética, nem alegórica. Segundo Roger Caillois, segundo a propriedade do fantástico, diz-nos que:

Esta espécie de imagens situa-se mesmo no coração do fantástico: a meio caminho entre o que chamei imagens infinitas e imagens fechadas... As primeiras requisitam por princípio a incoerência e recusam deliberadamente qualquer significação. As segundas traduzem textos preciosos em símbolos de que um dicionário apropriado permite a reconversão termo a termo em discursos correspondentes. (Caillois *apud* Todorov, 1977:32)

A fim de tentarmos determinar uma possível definição de Fantástico, existem determinadas condições a serem cumpridas: num primeiro momento, espera-se que o texto force o leitor a observar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a duvidar/sentir-se dividido entre os acontecimentos natural e sobrenatural; num segundo momento, a hesitação pode ser experienciada por uma personagem, isto é, o papel do leitor é confiado a uma personagem, cuja hesitação é representada no interior da narrativa, ou seja, o leitor identifica-se com uma personagem que hesita; por último, o leitor decide adotar uma atitude a respeito do texto: ou rejeitará o sentido alegórico ou a interpretação poética.

Para podermos observar estas características numa obra, enquadrámos a primeira condição no aspeto verbal do texto, designado por “visões”: o fantástico é um caso particular da categoria geral da “visão ambígua”. À segunda circunstância liga-se o aspeto sintático: a existência de um tipo formal de unidades que resulta da apreciação dirigida pelas personagens a respeito dos acontecimentos da narrativa. Designam-se de “reações”, opondo-se às “ações” que concebem o enredo da história. Por último, o aspeto semântico refere-se ao aspeto representado, o da perceção. Tem um símbolo mais geral, com uma preferência entre vários modos e níveis de leitura.

Optando por um ponto de vista metódico, podemos entender diversos sentidos do conceito de “fantástico”. Louis Vax, em *A Arte e a Literatura Fantásticas*, mostra-nos uma solução para a definição lexical da palavra, como se poderá comprovar através da seguinte citação:

*Fantástico* tanto pode designar um certo arrepio macabro, uma experiência inquietante, como ser um sinónimo de *imaginário* ou de *ilusório*, até mesmo revestir um sentido tão lato como indefinido, tornar-se sinónimo vago de *espantoso*, de *extraordinário*, de *sensacional*, de *formidável* ou de *excelente*. (Vax, 1972:172-173)

Nas narrativas fantásticas, o autor relata factos que não são suscetíveis de se verificar na vida em relação ao que pode ou não ocorrer. O *Dicionário de Filosofia* de Simon Blackburn indica-nos que no geral “Fantasia” é um sinónimo de imaginação. Por sua vez, Coleridge distinguiu fantasia, que envolve uma simples capacidade de recombinação de experiências, da imaginação, que pode inventar e produzir. (cf. Blackburn, 1997:160)

Podemos classificar os acontecimentos como sobrenaturais. No entanto, é frequente entre os teóricos a ideia de que se deve colocar no lugar do leitor para identificar o fantástico, a fim de alcançar uma perspetiva real da experiência. H. P. Lovecraft é o representante desta tendência, segundo o qual o critério de fantástico não se situa no interior da obra, mas na experiência particular do leitor, mostrando-nos que essa experiência pode ser o medo por algo incompreensível à luz de critérios puramente materiais. Assim sendo:

A atmosfera é a coisa mais importante porque o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga mas a criação duma impressão específica. [...] Essa a razão por que devemos julgar o conto fantástico não tanto quanto às intenções do autor e dos mecanismos da intriga como em função da intensidade emocional que ele provoca. [...] um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta um profundo sentimento de ansiedade e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (Lovecraft *apud* Todorov, 1977:34)

É o sentimento de medo ou de perplexidade que é frequentemente referido pelos teóricos do conceito de fantástico. Para Peter Penzoldt, “À exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar a nós próprios se o que acreditamos ser pura imaginação não será, afinal, realidade.” (Penzoldt *apud* Todorov, 1997:34). De igual modo, Caillois refere como a “pedra de toque do fantástico” “a impressão irreduzível de estranheza” (Caillois *apud* Todorov, 1977:34)

Buscar o medo nas personagens não nos aproxima da definição do género, visto que os contos de fadas podem também representar histórias de medo. Todavia, existem

narrativas fantásticas nas quais o medo está ausente. Poderá encontrar-se relacionado com o fantástico, mas não é um critério necessário do género.

Nas tentativas de definição que muitas vezes empregam como base os textos menos fantásticos, não é possível explicar o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo. Marcel Schneider liga o fantástico ao homem, como em *La Littérature Fantastique en France* quando afirma que “O fantástico explora o espaço interior; liga-se em parte à imaginação, à angústia de viver e à esperança da salvação” (Schneider *apud* Todorov, 1977:35)

Existe outra variação de fantástico na qual a hesitação coincide entre o real e o imaginário. Em relação ao real, não há dúvidas sobre os acontecimentos que ocorreram, mas a nossa compreensão não é tão exata. No imaginário, questiona-se se o que vemos não será fruto da imaginação.

O fantástico [...] dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem pertence ou não à «realidade» tal como ela existe para a opinião comum. No fim da história o leitor, se não a personagem, toma uma decisão, opta por uma outra solução, e é assim que sai do fantástico. (Todorov, 1977:41)

Será pertinente afirmar que o fantástico vive rodeado de riscos e pode extinguir-se a todo o instante. Mais do que um género autónomo, enquadra-se entre os sub-géneros do maravilhoso e estranho:

O maravilhoso corresponde a um fenómeno desconhecido, ainda nunca visto, que há-de vir: portanto a um futuro; no estranho, em contrapartida, reconduz-se o inexplicável a factos conhecidos, a uma experiência prévia, logo, ao passado. Quanto ao próprio fantástico, a hesitação que o caracteriza não pode claro está, situar-se senão no presente. (Todorov, 1977:42)

Contudo, não podemos omitir do fantástico o maravilhoso e o estranho, visto que são géneros que têm muito em comum. Não podemos descurar também o que Louis Vax afirma: “a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão” (Vax *apud* Todorov, 1977:43). Em cada acontecimento surge um subgénero instantâneo, entre o fantástico e o estranho, assim como o fantástico e o maravilhoso.

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

(Todorov, 1977:43)

No “fantástico-estranho” enquadram-se eventos que na duração da história demonstraram ser sobrenaturais e receberam no fim uma explicação racional. A verosimilhança não contradiz o fantástico, uma vez que no interior do género é plausível que hajam reações fantásticas. No campo do “estranho puro”, narram-se factos que se podem esclarecer pelas leis da razão e que, de uma forma ou de outra, revelam-se incríveis, chocantes, insólitos. Através destas expressões, provocam na personagem e no leitor um comportamento semelhante ao que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

O “fantástico-maravilhoso” apresenta-se como a narrativa fantástica que acaba por uma aceitação do sobrenatural. Digamos que esta narrativa está mais próxima do “fantástico puro”, porque há o surgimento permanente do sobrenatural.

Na Literatura Portuguesa, apontam-se como fonte de inspiração literária o maravilhoso pagão, como a mitologia greco-latina e o maravilhoso cristão, tais como os anjos bons ou acontecimentos milagrosos. (*cf.* Coelho, 1987:605)

Por último, o “maravilhoso puro” não tem limites óbvios. No caso do maravilhoso, os constituintes sobrenaturais não exaltam nenhuma reação particular nem nas personagens, nem no leitor.

Edgar Allan Poe apresenta-se como um dos autores que se encontra muito próximo dos autores do fantástico, quer pelos temas, quer pelas técnicas que adoptou. Baudelaire afirma que “Nenhum homem tem contado com mais magia as excepções da vida humana e da natureza” (Baudelaire *apud* Todorov, 1977:47). Também Dostoievski escreve que “[Poe] escolheu quase sempre a realidade mais excepcional, no plano exterior como no psicológico...” (Dostoievski *apud* Todorov, 1977:47)

Edgar Allan Poe foi o propulsor do romance policial contemporâneo, e não sendo coincidência, têm-se escrito diversas histórias policiais a fim de substituir as crónicas de fantasmas. Recorrendo às definições de Soloviov e de James, “a narrativa fantástica comporta também duas soluções, uma verosímil e sobrenatural, a outra, inverosímil e racional” (Soloviov e James *apud* Todorov, 1977:48)

Por norma, o género maravilhoso interliga-se com o do conto de fadas. Na realidade, o conto de fadas não passa de uma das variantes do maravilhoso e os episódios sobrenaturais não provocam qualquer surpresa. Neste sentido, o que diferencia o conto de fadas é a expectativa do leitor, não a posição do sobrenatural.

Para classificar o maravilhoso, colocamos vários tipos de narrativa em comparação, como por exemplo, o maravilhoso hiperbólico, cujos fenómenos são somente sobrenaturais pelas suas extensões, não pela sua violência. No maravilhoso exótico, são narrados acontecimentos sobrenaturais sem os classificar como tais. De seguida, temos o maravilhoso instrumental, havendo o aparecimento de pequenos mecanismos de aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis numa época mais arcaica. Este último levou-nos para o maravilhoso científico, tal como era designado em França, no século XIX, e atualmente designado por ficção científica.

A ficção científica, quando não se direciona para a alegoria, cumpre o mecanismo do sobrenatural, apresentando uma estrutura de narração, diferente da do conto fantástico. Pierre Mabilie busca qualificar a noção do maravilhoso:

Para além do encanto, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, contos e lendas, para além da necessidade de se distrair, de esquecer, de procurar sensações agradáveis e terríficas, a verdadeira finalidade do viajante maravilhoso é, como já estamos em condições de compreender, a mais completa exploração da realidade universal. (Mabilie *apud* Todorov, 1977:54)

Quanto ao discurso do Fantástico, nem toda a ficção e nem todo o sentido literal estão conectados, mas todo o fantástico está relacionado com ficção e com o sentido literal. Esta é a condição fundamental para a presença do Fantástico. Alguns autores tendem a exagerar na descrição dos seus traços, isto é, têm apresentado todas as linhas da obra como indispensáveis, ocupando-se de pormenores mínimos, de que pode ser exemplo o livro de Penzoldt acerca do Fantástico, que descreve o romance negro.

Para obtermos uma eficaz unidade estrutural é essencial a concretização do enunciado, a enunciação e o aspeto sintático. No primeiro caso, há a utilização do discurso figurado, cujas figuras retóricas estão conectadas de várias formas, devendo haver distinção sobre elas. As díspares relações entre o fantástico e o discurso figurado esclarecem-se umas às outras:

Se o fantástico se serve sem cessar de figuras retóricas, é por ter descoberto nelas a sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem: não só o diabo e os vampiros apenas existem nas palavras, como também é a linguagem que permite conceber aquilo que está sempre ausente: o sobrenatural. (Todorov, 1977:74)

O segundo traço é o uso do discurso figurado no enunciado, no qual vivem as dúvidas do narrador. No decorrer das histórias fantásticas, o narrador coloca-se frequentes vezes no lugar do “eu”, facto intuitivo que podemos apurar facilmente. Observamos, como exemplo, os contos de Gautier, de Poe, as novelas de Maupassant e algumas narrativas de Hoffmann.

A linguagem literária é uma linguagem combinada em que a marca da verdade se torna impraticável: a verdade é uma analogia entre as palavras e as coisas que elas exprimem. Logo, na literatura, as intituladas “coisas” não existem. Somente a poesia repulsa a representação, mas toda a literatura foge à categoria do verdadeiro e do falso, surgindo a verosimilhança, o que se torna provável ou plausível.

Com o fantástico, deparamo-nos com uma indecisão, a de crer e a de não crer. Por outro lado, o maravilhoso executa uma ligação impossível, incitando o leitor a aceitar sem acreditar verdadeiramente:

[...] o narrador representado convém ao fantástico, porque facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador tem um estatuto ambíguo, que os autores têm explorado diferentemente, dando ênfase a um ou outro dos seus aspectos: pertencendo ao narrador, o discurso está aquém da prova de verdade; pertencendo à personagem, deve submeter-se a essa prova. (Todorov, 1977:78)

O terceiro traço representa o aspeto sintático, intitulado de composição. A teoria de Penzoldt mostra-nos que:

A estrutura da história de fantasmas ideal pode ser representada por uma linha ascendente que conduz ao ponto culminante (...) O ponto culminante da história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro. A maior parte dos autores tentam atingir uma certa gradação, visando o ponto culminante, primeiro duma maneira vaga, depois de modo cada vez mais directo. (Penzoldt *apud* Todorov, 1977:78)

Para Edgar Allan Poe, a novela delimita-se pela comparência de um efeito único, colocado no fim da história, e por todos os componentes da novela cooperarem para o mesmo fim. Estas condições levam-nos à conclusão de que existe realmente um traço da narrativa fantástica que é inevitável, mas mais do que pretendia Penzoldt.

Ao contrário de diversos géneros, o Fantástico sustenta abundantes indicações quanto ao papel que o leitor terá de desempenhar, cuja propriedade depende do método de enunciação. Outro constituinte que se afirma importante é a temporalidade, ou seja, todas as obras contêm uma informação quanto à temporalidade e à sua perceção. A

narrativa fantástica, que traça o modo de enunciação, salienta o tempo da leitura, concluindo que esta é uma convenção irreversível.

É natural que duas leituras sobre um conto fantástico provoquem impressões diferentes em comparação com outro tipo de narrativa. Após a segunda leitura, torna-se sem dúvida numa meta-leitura, visto que tomamos consciência dos métodos do fantástico em vez de nos submetermos à sua magia.

O fantástico confessa ultrapassar certos limites que seriam inacessíveis se a ele não recorrêssemos, como observa Penzoldt: “Para muitos autores o sobrenatural não é senão um pretexto para descrever coisas que nunca ousariam mencionar em termos realistas.” (Penzoldt *apud* Todorov, 1977:142)

De modo a compreender esta observação, existem três funções fundamentais acerca do sobrenatural, no próprio cerne da obra. No que toca à função pragmática: o sobrenatural estimula, assusta, ou mantém o leitor em *suspense*. Na função semântica, o sobrenatural compõe a sua própria ostentação, ou seja, é denominado por auto qualificação. Por último, a função sintática está incluída no total desenvolvimento da narrativa.

Existem obras que não classificamos de fantásticas, mas que possuem, embora em posições distintas, elementos do maravilhoso: referimo-nos, por exemplo, à *A Odisseia*, *Decameron* e *Dom Quixote*, consideradas das maiores narrativas intemporais. Do mesmo modo, autores que não associamos ao fantástico, compõem contos deste género, como Balzac, Mérimée, Hugo, Maupassant.

Havendo uma regra estabelecida, para que a narrativa adquira uma modificação rápida, incitada pela transgressão da lei, é necessário que os constituintes sobrenaturais se envolvam. O sobrenatural unido frequentes vezes à narrativa ocorre raramente num romance que não se incline às descrições ou às análises psicológicas. A relação do sobrenatural com a narração torna-se evidente, já que todo o texto onde ele entra é uma narrativa, porque o acontecimento sobrenatural transforma primeiro um equilíbrio preliminar e depois o próprio sentido da narrativa.

Quanto à função do próprio fantástico, existem especulações de que o género foi breve, equiparando-o com o maravilhoso e com o sobrenatural. Surgiu de uma forma organizada no final do século XVII, com Gazotte, e nas novelas de Maupassant, um século depois, com padrões do género.

A única maneira de contestar esta apreciação é através da definição de literatura, que vai além da diferença entre o real e o imaginário, o que é verdadeiro e o que não é.

Determinados teóricos da literatura, como Blanchot, têm-no dito: “A arte é e não é, demasiado verdadeira para se tornar o caminho, demasiado irreal para se transformar em obstáculo. A arte é um *como se*” (Blanchot *apud* Todorov, 1977:149). Northrop Frye diz-nos que “A literatura, tal como a matemática, introduz uma cunha na antítese do ser e do não-ser, que é muito importante para o pensamento discursivo.” (Frye *apud* Todorov, 1977:149)

A literatura fantástica revela de certo modo o auge da literatura, pelo facto de colocar em questão os limites entre o real e o irreal, próprio de toda a literatura. Por outro lado, não passa de um preliminar da literatura, combatendo a metafísica da linguagem diária.

A literatura fantástica leva a supor que a maior parte de um texto pertence ao real ou é estimulada por ele. Deixa-nos entre duas noções: a da realidade e a da ficção. No século XIX, existia numa metafísica do real e do imaginário, e termina com a má consciência desse século positivista, visto ser a própria que revoluciona as constituintes da língua. Neste sentido, podemos dizer que a literatura do século XX é a mais verdadeira. (*cf.* Todorov, 1977:151)

Os escritos de ficção científica são compostos de modo semelhante. Os temas sobrenaturais, como por exemplo o dos extraterrestres, abrangem a ação da narrativa que consiste em forçar o leitor a compreender como esses elementos estão próximos e até que ponto estão ativos no dia-a-dia.

De acordo com o artigo “*Aminadab* ou o fantástico considerado como uma linguagem”, em *Situações I*, Sartre, Blanchot e Kafka indicam que a preocupação já não é narrar seres fora do normal, mas descrever o homem. Faz referência à relação do homem com a natureza, com a sociedade, ao homem que se movimenta, que analisa. “O homem «normal» é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, não a exceção.” (Todorov, 1977:155)

Nesta perspetiva, podemos enquadrar *A Metamorfose*, de Kafka. Através do autor, somos confrontados com um fantástico divulgado, ou seja, o mundo do livro e o leitor estão envolvidos, conferindo a oposição entre o verbal e o não-verbal e entre o real e o irreal.

No contexto português, o fantástico não é horrendo nem vigoroso, talvez devido a razões de carácter nacional, constatando nos autores uma atitude manifestada através do romance: “a ambiguidade dos textos portugueses revela, antes, uma solução de tipo poético.” (Seixo, 1992:78). O elemento principal do Romantismo, no qual se incluía o

desejo de reviver a Idade Média, conduziu à recuperação do imaginário cristão medieval, cuja figura predominante era o Diabo.

Em Portugal, a figura do Diabo não parecia ser tão assustadora, sendo até empregue como alvo de diversão, pelo menos a partir de Gil Vicente. No entanto, aplicando a crença medieval, lado a lado com o “senhor do mal”, consentiu a invenção de situações incertas que levaram a um ambiente do fantástico: “Foi esta, aliás, a prática do Romantismo português: o recuo à Idade Média, com a tónica no sobrenatural e no terrífico, que o leitor aceitaria como crença e prática correntes nessa época.” (Seixo, 1992:79)

Com Maria de Menezes, as incursões históricas têm-se pautado pela contenção, fantasiando-se a respeito de certas épocas e personagens, inspirando-se, sobretudo, em temas e figuras lendárias, das narrativas místicas. Em “Novos Tempos”, vamos ter o paradigma de um vampiro que, neste caso, se aproxima mais com o diabo, e teremos a oportunidade de observar o comportamento do mesmo que longe de ser do campo do horrível, se apresenta com muito humor e vivacidade.



## 2.1. O Fantástico e os seus ramos

De acordo com *A Arte e a Literatura Fantásticas* (1972), de Louis Vax, proceder-se-á à análise do fantástico de forma a compreender a ligação com os géneros vizinhos. Vivemos numa época em que, tal como Madame du Deffand afirmou, no séc. XVIII, ainda existe o medo dos espíritos, sem neles acreditarmos. Na literatura Fantástica este processo torna-se complicado, já que é descendente da perda da crença religiosa. É essencial que o encanto surja no espírito do leitor, tentar persuadi-lo com a ajuda da arte e do talento para que entre no jogo da escrita e do fantástico. (cf. Vax, 1972:103)

Vamos começar por caracterizar o feérico. Igualamos o feérico e o fantástico, porque são duas variantes do género maravilhoso e conseguimos observar esse facto através do exemplo sobre o conto popular cujo estilo é unidimensional. Se os heróis se inserem no maravilhoso, este maravilhoso, sendo natural, necessita de uma explicação do sobrenatural na natureza. Enquanto a fantasia se desenvolve livremente, a narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de partir do mundo real em que habitamos. Se o feérico nos coloca fora do real, num mundo em que o irrealizável não existe, o fantástico sustenta-se dos antagonismos do real e do possível.

Do mesmo modo que existe o maravilhoso cor-de-rosa, encontra-se em várias obras um maravilhoso negro, ao qual o fantástico e o feérico se ligam. As personagens do fantástico, tais como feiticeiros, diabos e génios maus, são as mais frequentes neste tipo de maravilhoso: “[...] o real é tranquilizador porque nele não se encontram fantasmas, o imaginário é-o também, visto não nos ameaçar. A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real.” (Vax, 1972:9)

Quanto às superstições populares e o *suspense* nas narrativas fantásticas, estes foram transportados de geração em geração na literatura de imaginação científica e nos quadros surrealistas. O público moderno, comparado com o antigo, não tem as mesmas preocupações com a exigência de verdade nas narrativas. O leitor não coloca questões acerca da verosimilhança da narrativa, sabe que a história é idealizada, pelo facto de ser intitulada de conto. “[...] uma narrativa que seduz é uma narrativa bem apresentada, bem contada, em que os lances teatrais se encontram habilmente preparados, uma narrativa que deve o seu encanto à arte oratória, ao tom de convicção do narrador” (Vax, 1972:10-11)

O horrível e o macabro apresentam-se como outra das fronteiras do Fantástico. Este exige o surgimento de um elemento sobrenatural num mundo convertido à razão.

Estas fronteiras têm lugar no mundo natural e, portanto, figuram lado a lado com os contos fantásticos.

Também a literatura policial pode ser considerada como configuração moderna do conto fantástico, como uma espécie de maravilhoso esclarecido que pode satisfazer um público que não acredita na crença. A qualidade literária da “*detective-novel*” presente tem outra particularidade do que a do conto fantástico. Edgar Allan Poe, um dos fundadores do género policial, intitula-se como um contista do fantástico (cf. Vax, 1972:17). Enquanto o romance policial é um género popular, através do conto fantástico dá-se a produção de um escritor que se destina a um público apurado, visto que o público culto e menos ingênuo experimenta da melhor forma o fantástico puro.

As práticas destes dois géneros não se assemelham. Nas narrativas policiais o sobrenatural só é exposto para ser eliminado. Surge no início do enredo, de um modo incrível e instantâneo. No conto fantástico, há um processo inverso, ou seja, o sobrenatural está ausente no início, mas no decorrer da ação ganha extrema importância.

Através do fantástico, podemos enquadrar o trágico. Segundo Caillois, o fantástico é um jogo com o medo. Este brinca também com o horror e com a abominação, pois consegue converter sentimentos positivos em negativos e esta ambivalência é uma das constantes do Fantástico.

No que toca ao humor, numa primeira impressão, poder-se-ia pensar que existe uma divisão nítida entre a ironia, o humor e o fantástico. Quando nos rimos de uma história assustadora é sinal que o horror se desvaneceu:

[...] as relações entre o riso e o medo são mais complexas. Primeiro, porque nos rimos das histórias de terror, a não ser para nos vingarmos do medo que começava a invadir? Existe neste riso algo de agressivo e de vingativo. As pessoas que fazem pouco do inferno têm contas a ajustar com o temor do inferno, senão o inferno deixá-las-ia indiferentes. (Vax, 1972:20)

Contudo, é possível provar que existe uma ligação entre o riso e o medo. O riso diante do grotesco não é igual quando face ao cómico. Por exemplo, os modelos, os *robots*, os seres ambíguos que fazem parte da humanidade e da conspiração estão representados nas narrativas terríficas e nas bandas desenhadas humorísticas. Tanto o pavor, como o cómico, surgem muitas vezes de um contágio do inconsciente com o consciente do ser vivo.

Quanto à utopia, tanto o utópico como o fantástico adquirem impulso da imaginação, mas os dois géneros são distintos. A utopia nasce do romance e da

experiência mental, sendo romanesca a aventura de um homem que mergulhe num mundo outro, num lugar fora do espaço real. É o jogo mental que pretende construir desde o início um universo que, estando fora do nosso, não nos toca, nem desafia no leitor o arrepio do estranho. O leitor apreciador da utopia compara-se ao viajante filosófico, devido às maneiras de pensar, de viver, distintas das do seu meio, liberta-se de preconceitos e aprende a identificar o fundamental do suplementar. O leitor apreciador do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Deixa-se encantar: “O contista não constrói os seus monstros a frio; sente as coisas e os seres que o rodeiam tornarem-se monstruosos.” (Vax, 1972:24)

Por sua vez, as ciências ocultas designam-se assim não porque sejam fechadas ao que é normal, mas para os seus seguidores conservem um carácter excecional, dando o arrepio do mistério. Assim, o ocultismo aproxima-se do fantástico. Toda a ciência decifra o mistério, mas uma “ciência oculta” é um misto de conhecimento, de arte e de emoção.

A última fronteira do Fantástico que nos propomos analisar é a metapsíquica. A metapsíquica e o fantástico têm os mesmos objetivos, pelo interesse pelas aparições e pela visão possível de corpos compactos. A metapsíquica ambiciona ser uma ciência, ocupando-se de fenómenos raros ou cuja entidade é contestada.

O contista fantástico não busca saber se os fenómenos sobrenaturais existem ou não, teria até inclinação para negá-los, ou para os criar. O que no fundo a ciência metafísica deseja afastar é exatamente a imaginação:

As pessoas que acreditam nos intersignos, nas almas do outro mundo, etc., têm uma imaginação pobre, estereotipada e socializada; de facto, mais numerosos são os testemunhos, mais as circunstâncias de tempo e de lugar se assemelham, mais as razões de acreditar são fortes. (Vax, 1972:31)

O escritor que se dirige a um público descrente, idealiza a sua narrativa, porque quanto mais habilidosa for mais satisfeito o leitor fica. Trata-se de criar o fascínio, de apresentar originalidade, não somente o desfazer de uma teoria, como a ciência pretende. Em suma, o fantástico e a metapsíquica possuem o mesmo ponto de partida, mas têm direções opostas.



## 2.2. Do Conto ao Contista do Fantástico

Entendemos a palavra “conto” como uma obra literária de ficção, uma narração sintetizada de um evento da vida humana. Segundo o *Dicionário de Literatura*, os dicionaristas portugueses insistem que a palavra “conto” tem um sentimento idêntico à “fábula”, ou seja, é uma narração que finaliza com uma lição moral. Os autores e artistas preferem a definição de aventuras acontecidas, tanto no presente, como no passado mais afastado, devido à lição ou moral da história, assim como à existência dos seus protagonistas. (cf. Coelho, 1987:213)

Maria de Menezes quando afirma que as suas produções escritas são, sobretudo, contos, descreve as suas características: “Gosto do formato reduzido do conto, que me permite um maior controlo sobre a narrativa, e não consente que me deixe levar pela verbosidade.” (Anexos, p.100)

Desde os primórdios, de acordo com as diversidades de cada povo e através da comunicação, surgiram os “contistas” que representavam a voz do sortilégio e da criação. Imaginavam acontecimentos, oferecendo uma forma convincente ao público-alvo, transformando-os, passando a sabedoria de geração em geração. Mia Couto garante que “quando a criança pede ao pai, à mãe ou a alguém que lhe conte uma história, ela nunca é exatamente repetida. Há ali uma recriação e a criança percebe que esse momento a torna também criadora.” (Hebmüller *apud* Couto, 2014)<sup>2</sup>.

Juan Valera (1824-1905), ao estudar a presença do conto na tradição dos povos antigos, fundamenta o fenómeno na necessidade de comunicação:

O pouco comum (e difícil) que era a comunicação dos homens de uma região com outras; as vagas notícias sobre a geografia e o perigo das peregrinações por mar e terra, deram origem a imensas histórias, que se transformaram em contos ou novelas. [...] repúblicas e reinos que não se sabe onde se localizam ou que afundaram no seio dos mares, tudo isto foi aparecendo e dando assunto a mil narrativas orais, muitas das quais foram escritas depois e criaram a tradição dos contos (Ceia *apud* Robles *in* EDTL)

Esta prática justifica as transmissões que levaram a inúmeras coleções de contos maravilhosos, alegóricos ou satíricos. Na Idade Média, séculos X e XV, surgiram combinados de fábulas orientais, parábolas, anedotas, que são atualmente coletâneas de livros e escritos.

---

<sup>2</sup> *in* Revista *Prosa Verso e Arte*, 8 de novembro de 2014.

A necessidade instantânea do desenrolar breve do conto obriga a que o autor seja eficaz com o fluir das palavras, no entanto, diversas são as oposições entre escritores e teóricos acerca do termo. Mário de Andrade esclareceu, não esclarecendo, que “É conto tudo o que o escritor chamar de conto” (Ceia *apud* Andrade *in* EDTL). O romance apresenta características dramáticas, que busca manifestar a vida no geral, o conto, por sua vez, exterioriza uma circunstância, uma parcela do todo. É através de um símbolo trágico, de um contraste, que emerge a estrutura do conto. Os principais constituintes são as personagens, os acontecimentos, o espaço e o tempo, sendo estes componentes iguais ao romance.

O conto, nas produções fantásticas, faz uso da arte da sugestão, de possibilidade de levar o leitor para mundos que diferem da sua realidade quotidiana, mas que não a cancelam. De facto, é o cruzamento entre o real e o fantástico que caracteriza este tipo de produção.

É igualmente notável a existência de um lado recreativo e descontraído do fantástico. O contista pode brincar com o horror, com a melancolia ou com o heroísmo. A recriação entre estes géneros pode ser audaciosa, devido à distância entre o terror fingido e o terror puro. Todavia, torna-se positivo a nível do ensino, com a diversão à volta dos monstros outrora temíveis, uma vez que o humor os torna inofensivos. Como Hélio Pólvora declara:

O conto é uma narrativa ficcional, de reduzidos limites em relação ao romance e à novela, umas vezes de teor anedótico (Maupassant), outras vezes de teor espectral (Edgar Poe, Machado de Assis), ora intimista e nutrido de silêncios (Tchekhov), ora de narração objectiva e perversa (Faulkner), e não raro de conteúdo impressionista à maneira de Proust, ou com a aura poemática de Katherine Mansfield. Pode ter meia página, uma página ou trinta mil palavras [...] (Pólvora, 2002:15-16)

O primeiro contista português surge no século XVI. Gonçalo Fernandes Trancoso é o autor da obra *Contos e Histórias Proveito e Exemplo* (1575), cujas trinta e nove narrativas, se devem à divulgação de *Decameron* de Boccaccio e a artistas italianos como Bandello, que tiveram muita estima pública nos séculos XVII e XVIII. No séc. XIX, o cuidado moral desaparece, mas continua a tendência para a narrativa que se limita à realidade, história ou experiência vivida pelo autor. Aos poucos, o conto vai-se definindo no decorrer da segunda metade do séc. XIX como um episódio vivido e concebido como um romance curto. O critério de limitação de tamanho e de concordância com a realidade tornou o conto num género prático e acessível.

O conto enquadra-se bem com o temperamento português, executado com muita emoção e rápida catarse. O gênero ao longo dos tempos começa a crescer e ocupa na literatura portuguesa um lugar notável e prestigiado.

Maria de Menezes dá-nos a sua opinião em relação aos autores portugueses: “Em Portugal têm vindo a aparecer bons textos humorísticos, inteligentes, subtis e engenhosos. Os seus autores são todos homens, que eu saiba, sou a única criatura do sexo feminino, em Portugal, a escrever prosa humorística.” (Anexos, p.90)

No Brasil, o conto enquanto narrativa escrita começou a ser cultivado no início do séc. XIX durante o Romantismo. A narrativa segue as mesmas origens da portuguesa, circulando, ainda hoje oralmente pela sociedade, sobretudo nas regiões do Norte, com variantes que se intersectam com ascendências africanas. Foi divulgado pelo mestre Machado de Assis, influenciado pelas leituras de Diderot, de Merimée, Poe e Maupassant.

Dentro do conto, encontramos o conto de fadas que está ligado a histórias fantásticas sobre fadas, seres que habitam numa outra dimensão, a do reino da fantasia e em que estão envolvidas crenças populares da Antiguidade greco-latina e da cultura medieval europeia. Encontramos seres imaginários, míticos, exibidos por figuras do gênero feminino talentosas com capacidades sobrenaturais, que exaltam o bem (as fadas-madrinhas) ou que praticam o mal (as bruxas).

Nos dias de hoje, o conto de fadas abrange histórias que possuem componentes atemporais, recorrendo a heróis, por norma jovens, valentes e habilidosos que são levados para aventuras estranhas ou mágicas. O objetivo é o de divulgar o princípio moral da história a ser contada, quer surja no início, quer ao longo do texto. É normal a transformação das características ditas universais ao longo do tempo, devido aos gostos e à mentalidade de cada geração.

Desenvolve-se num cenário temporal e num espaço livre, começando e acabando frequentes vezes de igual forma: “Era uma vez...” e “Viveram felizes para sempre.”. Destacam-se “A Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “O Capuchinho Vermelho”, entre outros não menos pertinentes. O seu autor, Charles Perrault, retoma contos populares esquecidos e patenteia versões modernas, empregando um estilo simples e natural.

Mesmo com os entraves do método de ensino do Iluminismo, os contos de Perrault alcançaram uma projeção mundial:

Eu só tenho uma certeza: que o conto, por mais breve que seja, deve ser uma ficção e, portanto, plasmado no imaginário [...]. Não me venham com esses textos minúsculos rotulados de contos e anticontos. Segunda certeza: o conto que nada revela no capítulo do aprendizado humano será um exercício inócuo. (Pólvora, 2002:18)

Maria de Menezes foca-se frequentes vezes nos contos de fadas, a que atribui um toque do quotidiano moderno, visto apreciar os jogos de contraste, com a subversão do moderno e do lendário:

Existe, todavia, na Ficção Especulativa [...] onde se espera que o autor crie passados imaginários; no entanto, nos pontos de contacto com o passado real, este tem de ser respeitado, ou a obra, por interesse que possa ser em termos exclusivamente literários, acabará por perder toda a credibilidade. (Anexos, p.88)

Hélio Pólvora afirma-nos que a literatura está, de forma persistente, a reescrever-se: “O conto é para quem o escreve – e quem o lê – meio de busca e averiguação.” (Pólvora, 2002:22). De igual modo, é um processo que o autor estabelece para conviver com os seus próprios conflitos. Conforme o autor muda de opinião ou de estado de espírito, o conto também se modifica.

### **3. Desconstrução da Realidade em Três Histórias com Final Feliz e Contos Místicos**

#### **3.1. O Cômico da Desconstrução**

Apesar das transformações evidenciadas na temática da Ficção Científica e Fantástico ao longo dos séculos XX e inícios do XXI, são constantes as figuras fundamentais, como a distinção entre o bem e o mal, e a diferença entre o estranho e o peculiar. O fantástico português contemporâneo coincide com o Romantismo, empenhado em reaver o espírito da Idade Média, situa-se no tempo e no espaço, com o emprego de referentes nacionais, de modo a colocar como central a problemática filosófica e científica do Homem contemporâneo.

Sartre explica-nos que com a emergência do fantástico contemporâneo, aparece o regresso do humano, limitando o fantástico somente a um objeto, ao Homem (*cf.* Sartre, 2005:138). O fantástico tradicional é visto como aquele que se apropria do homem apenas como instrumento na constituição do seu mundo, dos seus elementos ou da matéria que o definiria.

O universo fantástico contemporâneo retrata o aspeto do mundo burocrático, consumido por leis sem finalidade e surge como resultado da propagação de meios formais. Neste caso, o narrador não se surpreende com as ocorrências que o real lhe apresenta. Ao contrário do fantástico tradicional, em que o homem era conduzido para um mundo inverso, Sartre coloca no fantástico contemporâneo o homem como ele mesmo, sendo que as regras deste mundo somente contradizem a normalidade.

Em Maria de Menezes, também é possível observarmos o universo fantástico nas suas obras. Apesar das suas personagens serem descritas como pessoas comuns, com uma vulgar humanidade, simples e ridículas, no fundo, a autora gosta de fantasiá-las, aparecendo uma ou outra figura estranha. A ideia fulcral da autora é o de fazer as pessoas rirem e se divertirem, utilizando para além da paródia, a comédia.

Para melhor compreender o instrumento do cômico, o seu emprego tem uma dupla significação, despertando no espírito humano uma dupla sensação, a de lógica e a de absurdo. Apesar de estar associado à comédia, o cômico manifesta-se em textos poéticos e narrativos, não tem somente um carácter lúdico relacionado com o divertido.

Na comédia, podem ser usados vários tipos de cômico. Além do cômico de situação, que decorre do próprio enredo e é particular da comédia de acontecimento ou

de intriga, existe igualmente o cômico de carácter, resultante do carácter dos personagens. O cômico dos costumes explora os acordos e os falsos valores da sociedade. E, por último, na comédia de carácter, a sátira assume-se como uma das mais fortes manifestações do cômico. Para além desta última, surgem outros instrumentos do cômico, como a ironia, o humor, o *pastiche* e a paródia.

N'A *República*, de Platão, é visível a reprovação do uso do cômico. Aristóteles, na *Poética*, dedicou a sua atenção não só à tragédia e à epopeia, mas também à comédia. Aristóteles considera que o cômico habita no prazer de nos rirmos do que é desagradável. Para Kant, seria no paradoxo entre a expectativa e a realidade que residiria a essência do cômico. Schopenhauer propôs que o cômico emergiria da contradição entre uma ideia e um objeto real, ao qual se pretende empregar o conceito. E, por último, Vischer propõe que o absurdo e a discrepância estão nas origens do cômico. (cf. Ceia in EDTL)

Na visão de Mário Martins, na sua obra *O Riso*, centrada em textos literários do século XV, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa apresentam-se muito elucidativos da função moralizadora do cômico, concluindo que o riso pode ser experimentado como prazer ou como um método de aprendizagem.

A proposta de Maria de Menezes através da sua prosa humorística é o de transmitir episódios divertidos e de, ao mesmo tempo, refletir sobre a realidade, recorrendo nos seus contos a diversas categorias de humor. Observemos no conto “OPrín” a descrição da fada madrinha:

- A mãe disse que você era velha e feia como um bicho, mas não é verdade. A menina riu muito, no seu riso de campainha:
- É assim que ela me vê. Só quem tem o coração inocente me pode ver como sou de verdade. Por isso te disse que tinhas de continuar inocente. (Menezes, 2001a:88)

É notável o carácter de fantasia que dá corpo à passagem acima descrita. Para Maria de Menezes, as personagens ganham forma com o decorrer da narrativa: “tornam-se *peessoas*, com um estilo próprio, um vocabulário pessoal, reacções distintas.” (Anexos, p.101)

Também a partir dos objetos, é possível observar o divertimento da autora na menção do veículo da fada-madrinha, de “OPrín”: “O carro estava parado em frente. Parecia um descapotável vermelho, mas na verdade era todo dourado, puxado por pombas brancas.” (Menezes, 2001a:88)

Igualmente em “TM”, outro conto de Menezes, observamos o enquadramento do conto de fadas da Cinderela. Uma vez mais, a escritora, inovando, mostra-nos o outro lado do ser fantástico:

– Não conheço nenhum príncipe – contrariou Cinderela. – Nem me parece que queira casar, pelo menos nos anos mais próximos. Pretendo antes acabar a minha licenciatura em Gestão, e de seguida ir para Harvard fazer um MBA. (Menezes, 2012:44)

A expressão descontraída de Cinderela dá-nos a sensação de que houve uma mudança dos tempos, e conseqüentemente, das gerações. Hoje em dia, verificamos mais vezes comportamentos destes, despreocupados, mais informais:

- Chama-se Flávio? Excelente, podemos dizer que é italiano. Os italianos têm imensa saída. Flávio Martini! Que tal? Ou melhor, talvez Cinzano-Martini, esses nomes com hífen dão sempre um ar montes de aristocrático...  
- E que tal se a gente os dois subíssemos lá para cima pró teu quarto, hã...  
- Aristocrático?! A falar... Deixas as mãozinhas quietas, malandro! A falar à chunga?! Por favor, madrinha, tem tanto ar de italiano e aristocrata como eu de chinesa! Está quieto, patife! És mesmo um vira-latas ordinário! (Menezes, 2012:46)

Por sua vez, a fada-madrinha apresenta-se como uma personagem que preserva a magia e a euforia do fantástico, como está constantemente explícito nas suas falas: “– Não tem uma abóbora?! Oh, querida, mas que imprevidência! Uma coisa que dá tanto jeito numa casa!” (Menezes, 2012:45)

Note-se que, neste conto, existe a menção do veículo transformado e que é algo que pertence ao quotidiano urbano dos nossos dias: “A lata de pão transformou-se de pronto numa limusine prateada, do tamanho aproximado de uma carruagem de comboio.” (Menezes, 2012:45)

No conto “OPrín” o meio de transporte era dourado e puxado por pombas, em “TM”, o leitor assiste à transformação de uma abóbora numa limusine prateada. A conotação simbólica da pomba branca tem importância neste contexto. Para além de transmitir pureza e simplicidade, o facto de ser uma ave aponta para um ser livre, social e com um valor positivo. Deste modo, chegamos à conclusão que a personagem ao se encontrar naquele meio de transporte é libertada do seu quotidiano.

Ao fazer uma breve pesquisa, é-nos possível fazer uma analogia com *O Príncipezinho*, de Antoine de Saint-Exupéry. Trata-se de uma obra infantil, de carácter simples, no entanto, apresenta uma alteração de valores, que nos guia na apreciação dos objetos e das pessoas que nos rodeiam. É dedicado às crianças e, acima de tudo, à

criança que existe no homem. Nos traços fantásticos são assim incluídos elementos psicológicos, que fazem refletir o público-alvo, como o sentido da vida, o amor e a amizade.

As características de ligação do fantástico com o quotidiano estão, assim, sempre presentes, não faltando também o elemento cómico, ao longo de todo o enredo.

Esta coisa, como a menina lhe chama, é o seu motorista... [...] Este encolheu o pescoço entre os ombros, timidamente, e ficou a piscar os olhos.

- Fi-lo com um cágado que descobri lá fora, a ver se conseguia entrar na piscina. É claro que não saiu muito bonito, mas também com um cágado não se vai longe. (Menezes, 2012:48)

A autora considera que os contos de fadas são mitos direcionados às gerações mais novas, destinados a facultar as essenciais explicações sobre o funcionamento do mundo, fornecendo uma doutrina adequada. A Cinderela de Maria de Menezes, decidida, calculista e fria, recusa as imposições feitas pela fada-madrinha, nomeadamente, o casamento. Há um momento em que a protagonista parece começar a ceder aos encantos da magia, todavia, volta à realidade e ignora-os de todo.

Os modelos tradicionais falham no que dizem respeito à difusão da visão do mundo conservador e sexista, no qual a figura feminina tem por obrigação e único dever o matrimónio. Esta ideia tem raízes no Romantismo, mas é tão antiga quanto a civilização ocidental, com a ideia do amor romântico como exclusiva condição para o casamento.

Nos nossos dias, este pensamento já não se encontra totalmente cristalizado, porém, a ideia que nos deixa a autora acerca da personagem principal poderá ser o começo de um novo padrão feminino: “- Não creio que esteja interessada nesse príncipe, ou noutra qualquer – informou polidamente Cinderela.” (Menezes, 2012:50)

Regra geral, os contos de Maria de Menezes contêm episódios divertidos que levam o leitor a imaginar como seriam se se tornassem realidade, como se pode verificar no seguinte excerto:

- Trago-as por magia. O essencial para não haver chatices é o prazo de validade do feitiço. Há ainda quem o marque até à meia-noite, mas isso para mim está completamente *daté*; a essa hora, hoje em dia, as festas ainda mal começaram. Dou sempre uma folga bem maior, até às sete ou oito da manhã, por aí. Nessa altura, a *toilette* regressa à loja, tudo o que foi transformado volta à sua primeira forma, e ninguém soube de nada. *Voilà!* (Menezes, 2012:51)

Retomando “OPrín”, num primeiro momento, o leitor depara-se com a nomeação de Pedro como príncipe, como um “rico menino”. Na etnia cigana, ter um filho homem era motivo de orgulho, visto que já havia seis filhas, Pedro foi o sétimo, o menino de ouro. A designação do termo “príncipe” terá um efeito contrário no texto, próxima da definição do *Dicionário dos Símbolos*:

O príncipe simboliza a promessa de um poder supremo, a primazia entre os seus pares, seja qual for o domínio em questão: um príncipe das letras, das artes, das ciências; [...] Exprime, por outro lado, as virtudes reais no estado de adolescência, ainda não dominados nem exercidas. Uma ideia de juventude e de irradiação está ligada à de príncipe. [...] A ele pertencem mais as grandes ações do que a manutenção da ordem. O príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, quanto à beleza, ao amor, à juventude e ao heroísmo. (Chevalier & Gheerbrant, 1982:544)

O protagonista mostra-nos a realidade do quotidiano de um cigano, perante a sociedade em geral. Uma parte desta etnia está enquadrada nas classes inferiores, ou com mais necessidades: “Os ciganos não deitavam coisas boas no lixo; [...] iam lá buscar as coisas ainda boas que os outros lá punham.” (Menezes, 2001a:75). Os hábitos da etnia cigana tendem a ser diferentes, assim como a sua alimentação e a higiene. Um dos pontos positivos é a nostalgia sentida pela infância perdida:

Ensinar ciganinhos é ainda mais difícil que ensinar as outras crianças, porque eles são inquietos e selvagens, não têm paciência para coisas complicadas e se, por exemplo, vêem passar um gato e lhes apetece brincar com ele, saltam pela janela e vão, assim, sem mais nem menos, sem pedir licença nem avisar. (Menezes, 2001a:76)

Como descreve Maria de Menezes, em algumas situações Pedro destaca-se dos outros cidadãos da sua etnia, é contra luxos desnecessários, recusa as mudanças de hábitos e costumes ao qual está familiarizado. Todavia, há a comparação deste povo com outros predadores, nomeadamente com o leão: “O Pedro já não roubava. Os leõezinhos saltam sobre tudo o que mexe, os leões adultos só caçam quando têm fome, e se têm de comer nem isso. Os ciganos partilham com os outros predadores esta característica.” (Menezes, 2001a:80)

A um nível simbólico, o leão é um animal considerado o “Rei da selva”. Simboliza o poder, a sabedoria, a vaidade, a juventude, a justiça, a proteção e a firmeza:

Se ele é a própria encarnação do Poder, da Sabedoria, da Justiça, em contrapartida, o excesso do seu orgulho e da sua segurança fazem dele o símbolo do Pai, do Mestre, do Soberano, ofuscado pelo seu próprio poder, cego pela sua própria luz, e que se torna tirano, ao julgar-se protector.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982:401)

Outro pormenor que torna Pedro especial é a sua habilidade na área dos números. No entanto, as suas raízes continuam bem fortalecidas:

Ainda a professora escrevia no quadro 25 x 33, já o Pedro gritava: «825!» Começava ela a dizer «Se uma camisa custa 300\$00, seis camisas custam...» e ele a responder «Um conto e oitocentos, dona!» Depois acrescentava que camisas a trezentos escudos não havia, o mais barato era a quinhentos e essas tinham defeito, uma camisa boa nunca custava menos de mil, ou então duas mil e quinhentos, quando havia muitas e era preciso despachar a mercadoria. (Menezes, 2001a:76)

Devido à sua proveniência étnica, o jovem não se enquadrava com as novas tecnologias, pelo contrário, repudiava-as. Não achava divertido o facto de as pessoas se focarem, unicamente, na “caixa barulhenta”. Havia a preocupação das pessoas já não saberem a distinção entre a realidade e a ficção, conforme o que acontecia na televisão.

Aquando da descoberta dos produtos da tecnologia e industrialização pela sua família, Pedro não entendia o porquê de tanta ostentação e de organização. O barulho das máquinas, a inovação da família e o conseqüente abandono das raízes ciganas da alma nómada, aterrorizavam-no.

O barulho: eis o pior de tudo. Barulho da televisão, das máquinas, das discussões que estalavam a toda a hora entre as meninas, das cassetes que tocavam aos gritos. A vida em casa parecia feita só de barulho, ruídos sem jeito. Já ninguém cantava, ninguém batia as palmas, ninguém dançava. Só havia barulho. (Menezes, 2001a:85-86)

Pedro, a personagem principal, no início da narrativa foi nomeado de príncipe: “[...] aquele menino fosse um príncipe [...]” (Menezes, 2001a:56). Com o decorrer da ação, Pedro começa a crescer e com 10 anos, por não ir à escola e por não ter qualquer objetivo, perde a nomeação de príncipe: “Não fizera novos amigos, ninguém lhe sorria nem lhe chamava *rucinho*. Já não era lindo; já não era príncipe.” (Menezes, 2001a:69). O leitor a certa altura observa a ironia existente, aquando da nomeação de príncipe atribuída ao menino cigano. Príncipe, neste conto, simboliza:

[...] a promessa de um poder supremo, [...] um príncipe das letras, das artes, das ciências; [...] Exprime, por outro lado, as virtudes reais no estado de adolescência, ainda não dominadas nem exercidas. Uma ideia de juventude e de irradiação [...]. Faz mais a figura de herói que de sábio. (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 544)

Portanto, sabemos que Pedro não é um príncipe das letras, mas podemos afirmar que é um príncipe dos números. Ganha este título não devido à sua classe social, mas por ser um cidadão educado e generoso.

Outro exemplo que permite compreender a desconstrução da realidade nos contos de Menezes, pode ser visto no texto “EP”. Nele, a autora traduz o quotidiano da sociedade portuguesa, com um humor contido, muito trânsito e alguma intolerância. O conto inicia com a descrição da personagem principal: trata-se do guarda Elias, um senhor com certa idade, nada liberal quando está de serviço, bastante rezingão. Como passatempo preferido, entusiasmava-se a passar multas pelas infrações causadas pelos cidadãos pelo modo incauto e desrespeitador de estacionamento dos automóveis. Leia-se de “caça à multa”:

O pior de tudo, e o mais frustrante, é que estava um dia óptimo para passar multas. Sexta-feira à tarde. Princípio do mês. Um tempo desgraçado. Toda a gente tinha trazido os carros, havia uma confusão infernal no trânsito, e os automobilistas estacionavam às três pancadas, desejosos de encurtar ao máximo qualquer percurso que tivessem que fazer a pé. Que rica tarde para as multas! (Menezes, 2001b:41)

A imaginação de Maria de Menezes entra em ação e coloca perante o guarda Elias um automóvel estacionado em cima da uma curva. Todo eufórico, o guarda vai em direção ao automóvel e depara-se com algo de diferente. A perplexidade aumenta quando, face ao desconhecido, chega à descoberta de que o veículo não tinha marca, não possuía matrícula, não havia limpa-vidros e muito menos rodas. Desde logo, podemos observar uma crítica às novas tecnologias, e acima de tudo, ao domínio tecnológico dos japoneses, segundo a inocência do personagem: “Era de certeza japonês. O guarda Elias confiava muito mais nos carros japoneses do que nos seus congéneres europeus: eram mais robustos, com uma tecnologia muito superior, sem ponta de dúvida.” (Menezes, 2001b:43)

Como temos procurado demonstrar, a escrita de Maria de Menezes apresenta-se também como um desabafo em relação à sociedade. Neste caso, temos o exemplo de um guarda que passa inúmeras multas, devido ao desrespeito das pessoas perante as regras e, acima de tudo, temos uma chamada de atenção para a importância cada vez maior da tecnologia e do papel que tem no julgamento dos outros.

O importante a reter no cómico da desconstrução é justamente na parte em que o leitor mergulha na história e nunca hesita sobre o que está a ler. Um facto é correto, o leitor sabe que a imaginação está exposta, assim como a realidade, portanto, é através dessa magia que resulta o texto.

O ridículo está constantemente a surpreender o leitor nos contos da autora:

Também parecia não ter nariz. O guarda Elias tentou recordar-se se os japoneses eram dotados destes órgãos. As mulheres tinham a coisa atravessada, toda a gente sabia disso, mas não lhe constava que eles não tivessem nariz e orelhas. A única diferença eram os olhos em bico, tanto quanto se podia lembrar. E, é verdade, eram amarelos. O tipo devia de ser aleijadinho, coitado! (Menezes, 2001b:44)

Perante o ridículo, encontramos a ingenuidade do guarda face ao que crê ser a fisionomia dos japoneses. Este fenómeno acontece frequentes vezes no nosso quotidiano, devido à falta de informação, assim como às mentalidades mais retrógradas. Torna-se num símbolo da modernidade que ameaça deixá-lo sem padrões e, por isso, a personagem esforça-se por repor os hábitos do seu pequeno mundo. “Era preciso ter paciência com os estrangeiros, que, coitados, não se entendiam bem com os nossos costumes...” (Menezes, 2001b:46). Outro pormenor de sentimento de inferioridade dos portugueses face às potências mundiais é visível no seguinte excerto: “O raio do japonês perguntava tudo e mais alguma coisa. Devia ser por isso que eram tão inteligentes. O neto fazia o mesmo, e a filha dizia sempre que era por o miúdo ser espero. Saía ao avô!” (Menezes, 2001b:47)

A diversão começa no momento em que o guarda Elias tenta comunicar com o dono do veículo, porém não percebe de início que está perante um extraterrestre.

O japonês apontou o rádio para o carro, carregou num botão, e, perante o pasmo do guarda Elias, o veículo elevou-se nos ares até ficar suspenso a dois metros do solo. Grandes tipos, aqueles japoneses! Extraordinário! O que eles conseguiam fazer! Comparados com eles, a gente não sabíamos nada! O polícia estava boquiaberto de admiração pela tecnologia nipónica. (Menezes, 2001b:49)

A conclusão a que chega a personagem principal prende-se com o desenvolvimento tecnológico, neste caso do Japão. Finalmente, conclui que estava a falar com um robô japonês e o carro “esquisito”, na verdade era um disco-voador. A eficaz interseção da narrativa, com diferentes planos que se justapõem, permite ao leitor observar o guarda Elias por fora e por dentro. No fim do enredo, observamos que existe uma analogia com o génio da lâmpada, isto porque, devido à não autuação, e sobretudo, devido à ajuda que o condutor obteve, aquele acaba por lhe ver concedidos três desejos: “[...] a primeira coisa que desejaria é que o tempo se compusesse, para poder ir para casa. E gostava de nunca mais ter dores nas costas... E já agora, não se importava nada de ganhar o Totoloto.” (Menezes, 2001b:51)

Em suma, torna-se claro o final da história. A personagem principal ganha a lotaria, deixa de ter dores nas costas e o tempo muda. A moral da história reside na sucessão de pequenas provas que lhe são impostas e que dão azo a que ele se revele na

íntegra, nos ridículos e nas incertezas, assim como na rigidez. Na perspectiva do guarda Elias, a concessão dos desejos simboliza a antecipação da reforma e para o olhar do leitor divertido indica que passará a haver menos um guarda a autuar pelas ruas da cidade.

Através desta análise, foi possível aproximar este conto à obra *Aladino e o Génio da Lâmpada*, em contextos diferentes, mas com o mesmo objetivo na atribuição de três desejos. Enquanto em *Aladino e o Génio da Lâmpada*, os desejos são usados para fazer o bem em relação à sociedade, por parte de Aladino, em “EP” o bem também é concretizado, deixando o guarda Elias em paz e serenidade. É de salientar a simbologia empregada pela autora relativamente ao génio e conseqüentemente aos três desejos. Também em “TM”, o conto termina com o encanto dos três desejos atribuídos à personagem principal, no entanto, de outro modo. Em vez de ser o génio da lâmpada, ou a fada-madrinha a conceder-lhe os desejos, a Cinderela apodera-se da varinha mágica e concede os desejos a si própria:

- O que eu vou fazer, meu queridinho, para já é muito simples: primeiro, trocar o vestido de baile e as outras tralhas por artigos que não desapareçam amanhã de manhã às oito; depois, vender a limusine, pelo mesmo motivo. A seguir... A seguir, se calhar, transformo o cinzeiro num descapotável vermelho e levo-te a jantar num sítio romântico, à luz das velas. (Menezes, 2012:54)

Quanto à simbologia do número três, reenvia-nos para o número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão, ou seja, nada mais lhe pode ser adicionado. O algoritmo três simboliza inúmeras situações, como poderemos ver: o Tempo é triplo, temos o passado, o presente e o futuro; o Mundo é triplo, a terra, a atmosfera e o céu; os Reis Magos são três, Baltasar, Belchior e Gaspar; três são os elementos da Grande Obra alquímica, o enxofre, o mercúrio e o sal; os senhores do universo são três: Zeus, o Céu e a Terra; Posídon, os Oceanos; Hades, os infernos. (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982:654-655)

Para terminarmos a análise da compilação de contos inseridos na simbologia dos desejos e dos génios da lâmpada, não podemos deixar de referir um outro conto da autora intitulado “O Génio da Lâmpada”. Uma vez mais, é possível analisarmos outra desconstrução da história tradicional, para uma história mais moderna e com um final imprevisível. A ação começa com uma ida à praia da personagem principal, quando a certa altura esta se depara com um “bulezinho de latão”. Ao regressar a casa, leva-o consigo. Ao limpar o bule com o limpa-metais, o fumo saído pelo orifício transforma-se

num génio muito charmoso, moreno, de olhos escuros e com bigode sensual. Basta vermos a descrição do génio para conseguirmos entender a transformação da história tradicional. Acresce o facto de ao acordar os desejos com a figura feminina, dá-nos de imediato a ideia de que se trata de um génio integrado na sociedade atual.

- Olá! – cumprimentou ele numa voz baixa e quente, muito *sexy*. – Sou o génio desta lâmpada. Posso conceder-lhe três desejos. Permito-me sugerir-lhe o programa I, Saúde, Dinheiro e Amor, ou o programa II, Poder, Sucesso e Juventude. Mas é livre para escolher aquilo que desejar.
- Quero dinheiro – disse firmemente Vera. – Muito.
- Perfeitamente. Digamos, dez milhões de contos chegarão?
- Prefiro vinte, se não se importa. Ou cinquenta.
- Para mim é a mesma coisa – garantiu o Génio. – Deseja o dinheiro em sua casa, ou prefere que faça uma transferência para o banco? (Menezes, 2000:23)

Após este diálogo, o primeiro desejo é efetuado através de transferência bancária. O génio, muito educado e atencioso, está de tal forma enquadrado na sociedade contemporânea que, de acordo com o momento, toma um *whisky*, enquanto Vera decide os restantes desejos. A magia tradicional na escrita de Maria de Menezes volta a ser objeto de desconstrução no momento da escolha do segundo desejo: “- Queria uma coisa diferente. Gostava de experimentar o tipo bailarina de *strip-tease*.” (Menezes, 2000:25). No final do conto, o terceiro desejo é imprevisível por causa da vontade de Vera em levar o génio consigo para a Jamaica, durante duas semanas.

Assim como em “TM”, também em “GL” encontramos a representação do gato. No caso de “GL”, o gato saltou para o colo do génio, portanto, não é em vão a citação seguinte: “[...] os gatos são criaturas que têm contactos com mundos misteriosos, poucas coisas os surpreendem.” (Menezes, 2000:25). Em “TM”, a fada-madrinha transforma o gato no príncipe encantado. Digamos que o simbolismo do gato se torna muito diverso, oscilando entre as tendências benéficas e maléficas, derivando do comportamento ao mesmo tempo doce e reservado do animal. (Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982:347)

### 3.2. Parodiar para Dizer a Verdade

Na Antiguidade Clássica, a palavra paródia tinha o significado de imitação. Para nos podermos concentrar nas formas de arte do século XX, é necessário o recuo aos períodos anteriores, a fim de mostrar traços comuns a várias definições de paródia em diversas épocas. Segundo Hutcheon, “Não estou a afirmar que a paródia moderna é apenas imitação da Renascença: careceria da adição de uma dimensão de distanciamento crítica e irónica para ser um reflexo fiel da arte dos nossos dias” (Hutcheon, 1985:21)

Ao partir da etimologia do prefixo *para*, a nível pragmático, a paródia não se limita a produzir um efeito ridicularizador, no que diz respeito ao *para* como “contra” ou “oposição”, mas a sugestão igualmente forte de cumplicidade e acordo permitia um alargamento do âmbito da mesma, assinalando o *para* como “ao longe de”.

As formas de arte mudam, mas evoluirão realmente ou melhorarão de alguma forma? [...] a minha definição de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer adesão às implicações aperfeiçoadoras das teorias dos formalistas, concedendo, obviamente, acordo à ideia geral da paródia como inscrição de continuidade e mudança. (Hutcheon, 1985:53)

A paródia tem existido em muitas culturas, porém, não em todas. Podemos afirmar que esta temática é complexa e alguns autores afirmam ser esta uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para suportar o peso do passado. A busca da arte no século XX baseou-se com frequência na renovação da tradição. Para tratarmos da complexidade estrutural e funcional das obras artísticas em si, é necessário alcançar uma definição concreta, pois com a paródia conseguimos atingir vários sentidos, isto é, um texto ao ser confrontado com outro pode fazer surgir uma comédia ou uma paródia.

De acordo com o *Oxford English Dictionary*, a paródia torna-se numa oposição ou contraste entre textos:

Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torná-los ridículos, em especial aplicando-as a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterando de maneira a produzir um efeito ridículo. (*apud* Hutcheon, 1985:48)

Segundo Calderón, originária da literatura grega, a paródia é a imitação irónica ou burlesca das personagens, de condutas sociais ou de textos literários com efeito cómico. A obra que abrange a literatura paródica universal é *Dom Quixote*, com os respectivos

livros de cavalaria (cf. Calderón, 1996: 808-809). Gérard Genette, na sua obra *Palimpsestes*, indica-nos as formas contemporâneas da paródia: a transformação vs imitação; menção vs uso; lúdico vs sério.<sup>3</sup>

Ao longo da nossa análise, iremos observar que por mais que existam estudos sobre este conceito haverá sempre diferentes perspectivas. Há quem confunda a paródia com a sátira, isto é, esta pode satirizar a criação de certos tipos de arte, no entanto, não podemos dizer que a sátira é simultaneamente moral e social no ato da sua intenção.

Gérard Genette apresenta uma definição mais estreita da paródia. Pretende limitá-la a textos curtos, como poemas, provérbios ou trocadilhos. Contudo, a paródia moderna não tem ligação com estas limitações, embora existam partes de uma obra que possam ser paródicas sem que todo o texto seja classificado dessa forma. Tal como indica Hutcheon:

O que é importante é que todos estes historiadores da paródia são da opinião que a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor (espectador, ouvinte) da paródia. (Hutcheon, 1985:31)

As categorias de Genette, ao contrário das de Hutcheon, são trans-históricas, isto é, ultrapassam a história. Genette defende que a paródia, no seu todo, é definida como a transformação mínima de um texto. O autor limita a paródia aos modos satíricos e quando se trata de uma paródia séria exige que a designem com outro termo.

Margaret Rose mostra-nos outro prisma da paródia, observando-a como parte de um relacionamento da arte com a realidade, centrando-se naquilo que chama a sociologia da literatura, ou seja, aquilo que advém da confusão da paródia com a sátira. Contudo, “A leitura foucaultiana que Rose faz do papel da paródia na história literária faz dela um modo de descontinuidade que rejeita tipos anteriores de referência textual a outras obras.” (Rose *apud* Hutcheon, 1985:32). Para Linda Hutcheon, o destaque colocado por Rose não é suficiente para explicar as formas da paródia do século XX. A sua insistência na presença do efeito cómico, apesar de julgar que sem ele nenhuma definição serviria um objetivo distinto e proveitoso como termo crítico, também é demasiado estreita.

Os precursores românticos alemães de Thomas Mann, no que diz respeito à ironia, tiveram a intenção de destruir o que pensavam ser ilusão artística. A chamada ironia

---

<sup>3</sup> O dicionário *Petit Robert* apresenta-nos outras definições do género: “Imitation burlesque (d’une oeuvre sérieuse) (Robert, 1990:1362).

romântica acaba por se tornar num dos mais importantes meios de criar níveis de ilusão, estimulando a paródia. Mann não é o único a servir-se desta mistura particular de ironia e paródia e a literatura não tem hoje o monopólio da arte autoconsciente. É através da ironia que encontramos o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para a dramatização.

Na paródia, não existe nada que indique a inclusão de um conceito do ridículo, como existe na piada ou no burlesco. A mesma é, na sua irónica contextualização e inversão, a repetição com diferença, como poderemos observar em *Três Histórias com Final Feliz*, no conto “Novos Tempos”, cujo desenrolar se passa com uma família vampiresca que decide instalar-se num bairro em Lisboa.

De acordo com as narrativas fantásticas, a personagem, neste caso, o vampiro, possui um papel fundamental no desenvolvimento do conto. Como indica Todorov, a própria entidade ficcional oscila entre o real e o imaginário, tornando-se capaz de decidir se as leis da realidade serão o caminho correto para explicar o fenómeno sobrenatural. Neste tipo de literatura a constante, é a presença de personagens que se podem transformar, voar, e até deslocar objetos no espaço nas quais se incluem fadas, bruxas, fantasmas, vampiros e lobisomens.

Podemos afirmar que esta figura se tornou muito conhecida a partir do século XX, com filmes sobre Drácula, por representar o que há de mais assustador e arrepiante. No entanto, esta personagem já havia sido desenvolvida, desde o século XIX, na literatura gótica, com o romance *Dracula*, de Bram Stoker, havendo um paralelo entre os vampiros e os mitos em várias culturas. De modo indireto, aborda preocupações humanas relativas à crueldade, violência, morte, a conseqüente vida após a morte e está, igualmente, ligada à temática do amor. Através de lendas com vampiros, as literaturas procurarão ilustrar os vários aspetos da relação do homem com o sobrenatural.

A propósito do vampiro, refere-se no *Dicionário dos Símbolos*:

Morto que supostamente sai do seu túmulo para vir sugar o sangue dos vivos. [...] O fantasma atormenta o vivo pelo medo, o vampiro mata-o tirando-lhe a sua subsistência: ele só sobrevive através da sua vítima. [...] O vampiro simboliza o apetite de viver, que renasce cada vez que se julga estar saciado e que se esgota em satisfazer-se em vão, enquanto não for dominado. [...] Ele só existirá enquanto um problema de adaptação consigo mesmo ou com o meio social não tiver sido resolvido. [...] O vampiro simboliza uma inversão das forças psíquicas contra nós próprios. (Chevalier & Gheerbrant, 1982:676)

O mito vampiresco tem lendas a seu respeito desde os tempos das civilizações. Podemos afirmar que este mito não tem uma única origem, cada comunidade representa esta figura conforme a sua cultura.

Uma das histórias acerca deste mito, segundo Melo (2006), pode ser encontrada numa fábula judaica. Existe uma versão em que antes de Eva, Adão teria outra mulher, chamada Lilith que, por não ter aceitado ser submissa ao próprio, foi expulsa por Deus do Éden e transformada numa criatura da escuridão. Sob vingança, matou os filhos de Adão e Eva e alimentou-se deles. (Melo, 2006)

Tanto nos povos da Europa de leste como nos anglo-saxónicos, a imagem do vampiro representará sempre o mal, a doença e a morte.

Em *THFF*, a personagem identifica-se como “Rudolf Dracu” e a sua filha chama-se Eva. Podemos dizer que a autora coloca nestas personagens uma relação entre a pureza e o demoníaco, de acordo com a interpretação dos seus nomes, isto porque “Eva significa a sensibilidade do ser humano e o seu elemento irracional.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982:312)

Estes são considerados como perigosos seres noturnos, que se alimentam de sangue, mas que possuem uma tez sensível à luz solar, já que sofrem a consequência de se queimar, se estiverem em contacto com o sol. Em *THFF*, encontramos algumas características semelhantes, embora exista um paradoxo entre força e fraqueza no que diz respeito à descrição do vampiro, “(...) e eles, coitadinhos, têm um ar tão fraquinho...”, “Tão magrinhos, tão palidozinhos, com umas olheiras...” (Menezes, 2001b:53-54). Maria de Menezes tende a colocar uma certa inocência nas personagens, mas o leitor compreende com clareza, desde o início do diálogo, que se trata da descrição de um vampiro.

Os vampiros idealizados pela autora afastam-se, ligeiramente, da regra literária, como podemos observar no seguinte excerto:

A menina parece mesmo uma estrela de cinema, tão linda, com um cabelo louro tão macio, todo às ondas, e com umas mãos tão finas... E o senhor conde é tão educado, vê-se logo qu’ é um fidalgo! (Menezes, 2001b:54)

Muitos vampiros são descritos com uma aparência bizarra, mas outros são dotados de extrema beleza, capaz de seduzir qualquer ser humano. Não há dúvidas da grande força e velocidade alcançada por estes, assim como são visíveis as marcantes características que são os dois caninos pontiagudos e, também, o facto de dormirem em caixões.

A autora, uma vez mais, desconstrói a figura do vampiro na sua obra. Observamos uma transformação dos costumes aristocráticos do mesmo, devido à mentalidade da sua filha Eva, que se tenta adaptar ao meio onde vive.

- O papá não se vai deitar no vestíbulo...

- Por que não? É a divisão mais escura da casa, é a mais conveniente!

[...]

Tem que ir para o quarto.

- Que ideias mesquinhas que tu adquiriste! – bufou o pai. – Que maniazinhas... burguesas! Deve ser do contacto com a população! Dormir num quarto, como um... um empregadinho qualquer! Os Dracu sempre dormiram numa cripta, num subterrâneo, onde não penetrasse a luz do dia! (Menezes, 2001b:55)

Um ponto em concordância é a alimentação, já que ambos se alimentam de sangue humano ou de animais: “[...] eles comem só uma comida especial, e que não gostam de alho.” (Menezes, 2001b:54). Pretendem enquadrar-se na sociedade e, assim, estas figuram sobrenaturais alimentam-se de “bolachas, biscoitos”, ou seja, há uma tendência em aproximar-se das refeições dos humanos. Não obstante, têm sempre de reserva um “frasco de 50 cc”, para o caso de uma refeição mais substancial. Ainda assim, o vampiro mais velho, Rudolf Dracu, conta episódios passados, aquando das suas caçadas: “Havias de ter visto as caçadas que o teu tio Danilo e eu fazíamos nos Cárpatos!” (Menezes, 2001b:56)

A determinada altura, é visível a modificação do vampiro, mas, no entanto, há uma certa dificuldade em aceitar essa transformação, devido aos diferentes costumes e ideais aristocráticos. “- Permita-me que lhe lembre que foi o papá que quis vir para cá.” (Menezes, 2001b:56)

Em algumas lendas, para serem mortos os vampiros são apunhalados com uma faca no coração, como aconteceu com a companheira de Rudolf Dracu, “(...) a mãe tinha caído e espetado uma estaca de madeira no coração.” (Menezes, 2001b:59)

Uma das crenças mais difundidas é a relação dos vampiros com o sol, pois descansam no período diurno e concentram as suas ações no espaço noturno. “- Vá-se deitar, papá, deve estar exausto. - É melhor, sim – concordou o senhor conde. – Sinto as costas doridas. Bom dia, filha.” (Menezes, 2001b:56-57)

A autora mantém algumas características de Bram Stoker, embora desconstrua alguns mitos e acrescenta outras características aos vampiros. Na produção literária de Maria de Menezes, estes são essencialmente mais sociais e cortesões, tentam integrar-se com a sociedade atual da época a fim de se estabilizarem. Implementam entre eles os

hábitos portugueses, assim como alguma da sua gastronomia. “- Está a ver como gosta?! A menina tem é que se habituar a comer bem, a ver se engorda e ganha boas cores!” (Menezes, 2001b:63)

Para observar com clareza esta desconstrução e possível aproximação com os costumes portugueses damos o exemplo da seguinte citação:

- Não é assim, papá. Os tempos mudaram...  
- Mas não deviam! – esbravejou o senhor conde, muito enervado. – Onde é que se viu uma condessa Dracu a comer um guisado qualquer (com alho!) na companhia do pessoal doméstico! (Menezes, 2001b:67)

Apesar desta mudança radical, permanecem no vampiro Rudolf Dracu as suas raízes:

A função dessa gente, minha filha, é tratar de nós, oferecer-nos alimentos, meios de subsistência... Nós, em troca, governamo-los, cobramos impostos, damos exemplos de bons costumes e elegância...

[...]

- Papá, isso chama-se feudalismo [...] – Já não existe em lado algum! As coisas agora são diferentes. [...] Temos que nos adaptar às mudanças, senão, não conseguiremos viver em lago nenhum. (Menezes, 2001b:67)

Bram Stoker mostra-nos o vampiro como um monstro a ser combatido; todavia, Maria de Menezes transforma a figura de um modo mais tolerante, apesar das suas características sobrenaturais. “Eu posso arranjar-lhe comida lá do hospital (...)” (Menezes, 2001b:68)

O vampiro Drácula era uma interpretação de tudo o que arrasava a sociedade do século XIX, como a exploração do trabalho operário, as epidemias, inclusive, a miséria. O medo, o horror e a impotência das pessoas frente aos problemas sociais foram transferidos para a figura do sobrenatural. Por outro lado, o vampiro Rudolf Dracu representa o Portugal da época, resultante do partido comunista que se encontrava em crise.

*Drácula* de Francis Ford Coppola direciona-nos para o mito original obscuro. Trata-se da história do líder romeno Vlad Tepes, que defende a igreja cristã na Roménia contra o ataque dos turcos, aventurando-se na guerra. A sua noiva, Elisabetha, ao pensar que o seu herói teria morrido, suicida-se no rio Princesa. Vlad, ao retornar da guerra, confronta-se com a notícia da morte da sua amada, uma vez condenada ao inferno, por se ter matado. Vlad renuncia a Deus e faz um juramento, o de beber sangue para toda a eternidade, ou seja, fica condenado ao vampirismo.

Sabemos que a autora se terá inspirado na mitologia romena para nos apresentar o personagem principal, Dracu. A construção do conto surgiu devido à notícia da queda de Ceausescu, em 1989. Foi o líder comunista, ou seja, Presidente da Roménia Socialista de 1965 até à sua execução em 1989, em consequência da Revolução Romena.

O significado do título do conto é literal, “Novos Tempos”, pois o Sr. Conde é obrigado a habituar-se aos costumes e condições do país; a tentativa de viver de um modo feudal termina radicalmente. Esta é, assim, uma história de rendição, a única solução é o de aceitar a realidade, integrar-se na sociedade, encontrar um emprego e conviver com a vizinhança.

Ao longo do conto “NT”, chegamos à conclusão que existem muitos paralelismos em relação aos velhos e aos novos hábitos das personagens. No que diz respeito à habitação, antes viviam num castelo, atualmente vivem num prédio, com muitos andares e com estores nas janelas. Na alimentação, vivem do consumo de sangue, durante as suas caçadas, e os humanos de alimentos comprados no comércio. Observemos o seguinte excerto, que se refere ao início das mudanças involuntárias dos personagens:

- Não coma tão depressa, papá, faz-lhe mal ao estômago – aconselhou a filha, mordiscando melancolicamente uma bolacha.
- Isto para mim não é nada! – suspirou o pai, limpando delicadamente os lábios ao guardanapo. – Havias de ter visto as caçadas que o teu tio Danilo e eu fazíamos nos Cárpatos! (Menezes, 2001b:56)

A oposição dia e noite é frequente, visto que os vampiros descansam de dia e vagueiam à noite, ao contrário do que se passa com a maioria dos humanos. Há um momento em que conseguimos fazer um paralelo entre as atitudes das personagens. Os vampiros, pai e filha, são muito cordiais e educados, enquanto os inquilinos não sabem conviver, estando muitas vezes a discutir uns com os outros:

Era melhor que, em vez de leres tanto, fizesses qualquer coisa cá em casa! Tenho o frigorífico avariado, a corda da roupa a cair e a mangueira cheia de buracos, mas Sua Excelente chega a casa, abanca, come, lê o jornal e mais nada! (Menezes, 2001b:57)

O exemplo acima transcrito descreve a sociedade portuguesa no geral, no que diz respeito à sátira existente em relação ao companheirismo, à rotina constante dos cidadãos. O que não impede de haver uma grande ingenuidade por parte das

personagens, quando descobrem que a mãe do personagem Eva faleceu muito nova, aos 96 anos, assim como no que toca às constantes insónias por parte do conde Dracu. Ao longo do enredo, há inúmeras demonstrações da paródia, submetendo a comédia ao conjunto do processo de desconstrução:

«A mamã era muito nova, tinha só noventa e seis anos». ‘Tás a ver? Noventa e seis anos! Vai daí, eu comecei-me a rir, a rir, e a menina ficou a olhar para mim com os olhos arregalados, até qu’eu lá consegui parar de rir e expliquei-l’ê. Ela depois também se riu, diz qu’às vezes troca as palavras, e que a mãe tinha morrido com vinte e seis anos. (Menezes, 2001b:59)

Contudo, sendo Eva uma vampira, o leitor observa a atenção dada aos perigos que a humanidade enfrenta como, por exemplo, a Sida. Dracu demonstra ser ignorante por não saber do que se trata: “- Oh, papá, é uma doença! Gravíssima, incurável! Transmite-se pelo sangue!” (Menezes, 2001b:68). Em evidência, está o interesse existente em Eva acerca da doação de sangue, porque pretende passar a informação à sociedade de que é fundamental doar sangue, por haver uma grande escassez no hospital. Deste modo, existem duas maneiras de interpretarmos a situação: para a humanidade é importante, devido aos casos graves de saúde; para o conde Dracu, também é pertinente que haja bolsas de sangue, visto ser uma maneira de se habituar à modernidade, sem ter de caçar durante a noite.

Outro facto singular é o pormenor das malas dos novos inquilinos, grandes e pesadas: na verdade, são os caixões onde pernoitavam. Eva pretende doá-los à agência funerária: “- Só se for o Costa, da agência funerária... - sugeriu o outro, após visível hesitação” (Menezes, 2001b:72). As demais afirmações dão a ver um aproximar aos costumes humanos, por parte de Eva: “[...] estou-me nas tintas para as tradições dos meus antepassados. Eles viveram na época deles, noutra terra, noutras condições. Eu tenho que viver aqui, nesta época.” (Menezes, 2001b:74-75). Como já havia sido dito, a obstinada paródia nunca se desvanece no conto, como tentaremos demonstrar no excerto seguinte, que retrata um funeral de uma cidadã do bairro. É de realçar, de novo, os costumes e as “mesquinhices” da sociedade portuguesa devido ao grande aglomerado de pessoas no local:

O enterro da Filó foi muito concorrido. Além de todas as comadres do bairro, verificou-se uma farta afluência de ganzados, *freaks*, gajos da pòzeira, pedrados, xutados, *heavies*, agarrados, passadores, *punks*, *skins* e demais fauna do género. O negro das vestes era pontuado, de vez em quando, por uma crista roxa, uma poupa azul, uma franja rosa. Eva causou sensação, num elegantíssimo *tailleur* preto, com uma mini-saia vertiginosa. [...] A partir desse dia, o senhor conde deixou de ser

conhecido como «o-velhadas-chalado-que-só-sai-de-noite», para conseguir o cognome mais prestigioso de «o-pai-da-boazona-do-39». (Menezes, 2001b:76-77)

O modo como a autora retrata as diversas figuras, torna-as ainda mais interessantes ao olhar do leitor, revelando uma escrita descontraída e cômica que satiriza a extensa desigualdade populacional existente.

Como acima foi confirmado, Maria de Menezes inspirou-se na Revolução Romena. Nesse sentido, há um excerto do conto em que é possível observamos o desabafo do conde Dracu com Etelvina sobre a perda da sua identidade, devido ao acrescido sentimento de abandono das práticas adquiridas na sua época:

[...] fui abandonado por todos!». E vai daí eu disse-l'e: «O senhor conde não deve ficar zangado co'a menina por ela sair. [...] «Não foi só a minha filha que me abandonou; foi a minha terra, a minha época, os meus amigos... A culpa disto tudo, minha senhora, foi da Revolução». [...] E atão eu perguntei-l'e: «Foram os comunistas?» e ele disse-m'assim: «Foi muito antes, foi muito antes, foi a Revolução Francesa». (Menezes, 2001b:78)

Regra geral, ao se aproximar o fim do conto, em Menezes há um final feliz. O conde Dracu fica rendido aos costumes da era em que se encontra, muda de mentalidade e já não quer abandonar Portugal. Começa a conviver cada vez mais com a população e encontra um passatempo que lhe agrada: torna-se explicador de língua francesa. Eva, por sua vez, aventura-se no mundo da moda, torna-se modelo e vai viver para França. O conto termina com a alegria estampada na face do Sr. Dracu:

[...] Vai um charrozito?  
O senhor conde aceitou e agradeceu. [...] Fumegante, o senhor conde afastou-se a passos largos, contente consigo mesmo e com o mundo. Um viciozinho, vá, quem os não tinha?... (Menezes, 2001b:91)

Através da observação de Samuel Johnson, que “definia a paródia como «um tipo de escrita, em que as palavras de um autor ou os seus pensamentos são tomados e, por meio de uma ligeira mudança, adaptados a um objectivo novo»” (Hutcheon, 1985:53), entendemos que Maria de Menezes atinge esse mesmo objetivo, o de transmitir ao leitor uma enorme dose de paródia assim como de comédia. Podemos afirmar que nem todas as obras têm de seguir os traços convencionais da Literatura, portanto, a autora encarrega-se de o fazer deste modo.

Em *O Fantástico na Arte Contemporânea*, de Maria Alzira Seixo, observamos de igual modo a mesma afirmação. Em Portugal, a figura do diabo, pelo menos a partir de Gil Vicente, deixa de ser particularmente assustadora, passando a ser utilizada como

objeto de entretenimento. Todavia, a crença medieval na hipótese de criar uma união com o inferno terá aprovado a criação de situações ambíguas, conduzindo assim ao ambiente de invenção do fantástico. (cf. Seixo, 1992:78-79)

A paródia e a ironia implicam-se uma à outra. A ironia torna-se numa forma sofisticada de expressão, enquanto a paródia é igualmente um género complexo nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes.

O conceito de ironia é semelhante ao humor, ao sarcasmo e até mesmo à sátira no que toca à sua indefinição. Por vezes, existe uma certa confusão com o ceticismo, com a troça ou a mentira, ou seja, nem sempre são coincidentes, tornando-se relativos ao contexto. “[...] dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso.” (Ferraz, 1987:16)

Tal como a paródia, a ironia tem um papel dominante na literatura pós-romântica, no final do século XVIII, e modifica-se conforme a influência de cada autor, sendo o público-alvo confrontado com um jogo de contradições. Digamos que dá ênfase à história do modo como o Homem tem experimentado a realidade, apresentando-se, assim, como visão crítica do mundo.

Quem recorre à ironia pretende ser reconhecido pelo modo como “fala” e como “diz”, enquadrado numa época/tempo, ou num tipo de arte, diz-se ser um observador de dualidade e, por vezes, expressa tanto o conflito como a crise, tendo como objetivo o de comover e não o de convencer. É possível encontrar consequências negativas, quando a ironia se interliga com o fenómeno de comunicação, isto é, a ironia tem de ser entendida, caso contrário funciona como uma contradição ou informação direta. (cf. Ferraz, 1987:22)

Para Calderón, a ironia está incluída num processo engenhoso pelo qual se afirma ou se sugere o oposto do que se disse por palavras. A ironia afirma-se, pois, como um recurso importante na literatura humorística, e enquadra-se com a sátira e o sarcasmo. (cf. Calderón, 1996:574)

Pensando neste termo, tendo em conta o conto “OPrín”, a ironia, para além de implicar intenção, requer também uma manifestação dessa própria intenção, como poderemos comprovar na seguinte citação:

Tornou-se um menino cigano como os outros, com as notáveis excepções já referidas. Andava sujo e roto, descalço – a não ser quando alguém dava à mãe um par de sapatos que lhe servissem – e frequentemente ranhoso, mas não era por isso que deixava de ser um príncipe. (Menezes, 2001a:63)

As marcas de ironia no texto correspondem às marcas de um enunciador que estabelece como seu correspondente um recetor capaz de entender ou de decifrar a sua intenção. Com a ironia, este propósito obriga a uma correspondente compreensão, uma simpatia a que o leitor não poderá escapar; razão pela qual Wayne Booth afirma que “a ironia dramatiza essa escolha, força-nos a uma participação hierarquizada e torna, assim, os resultados activamente mais nossos.” (Booth *apud* Ferraz, 1987:33-34).

Torna-se perceptível a intenção através da descrição demasiado compassiva da personagem principal em “OPrín”:

Que fazer quando se é um cigano de dez anos, que não vai à escola porque já tem dez anos, cujos amigos estão longe, que é grande de mais para andar com as irmãs mais novas, pequeno de mais para ter o seu próprio negócio, com um pai que não o leva consigo a vender? Cujas mãe já não precisa dele para carregar alcofas? Que ainda não pode reunir-se aos homens e já não tem paciência para brincar com as crianças? Ah, dez anos é uma idade difícil para um cigano! (Menezes, 2001a:68)

Podemos afirmar que a ironia é uma forma indireta de comunicação. A educação do leitor, que na tradição mimética era uma função direta na literatura, torna-se agora uma função indireta, já que passa por um leitor interiorizado no texto. Transpõe uma interpretação, uma imitação, mas sobretudo uma representação da expressão.

Para Bakhtine, a ironia romântica como discurso literário é a prova máxima desse discurso, a sua própria paródia. (*cf.* Ferraz, 1987:40)

Foram a Fátima no dia da peregrinação que todos os anos os ciganos fazem. Josefa apresentou o seu menino e mostrou-lhe a imagem da Santa a quem devia o bonito nome e o sexo masculino. O Pedro ficou algo desapontado, porque esperava que aquela santa tão famosa fosse muito linda, e não era: uma mulherzinha de mãos postas, sorriso parado e olhos ausentes, com um manto branco cheio de estrelas a fingir. (Menezes, 2001a:77)

A ironia é o meio que o *eu* usa para se revelar de forma artística, no movimento dialético entre realidade e ficção (*cf.* Ferraz, 1987:43). Como observamos em “NT”, e também em “OPrín”, a autora sente a necessidade de confrontar as personagens com os hábitos regulares da sociedade, implementando-os assim de uma forma bem-sucedida: “Ambos, o pai e a mãe, tinham deixado de ser ciganos: ela negava a terra, mãe de todos, ele perdera o espírito gitano, fino e leve, evanescente e vivo.” (Menezes, 2001a:87)

A escrita feminina atual tende a ser revisionista e revolucionária, ou seja, é paródica, dúplice e sofisticada. Em Portugal, concretamente, a função educativa da literatura apresenta-se na ficção de um modo indireto, digamos que é uma maneira de ver mais além, um autoexame crítico.

Assim como aconteceu com Almeida Garrett, uma das consequências da expressão literária é a consciência por parte do escritor de uma verdade ideológica de que ele se deve fazer intérprete. Passou a haver uma melhoria no tipo de relações entre o autor e o público, incutido no sentimento do dever cívico. Ao mesmo tempo, conduz e educa o gosto de cada um ao ponto de despertá-lo para o meio onde se enquadra. Com o desenrolar da análise, podemos afirmar que Maria de Menezes se enquadra nessas particularidades ao ponto de usar a ironia romântica, e, de igual modo, a paródia para evidenciar a realidade.

No conto “CFSSV”, deparamo-nos com um prefácio escrito pelo protagonista, Ze Dasilva, que nos explica a razão da escrita do diário com que comunica, relatando de igual modo, o desejo de que seja publicado após a sua morte. O conto retrata um cidadão empenhado e organizado que sempre ansiou ser reconhecido pelo seu trabalho e por fazer uma carreira de sucesso. O leitor é confrontado desde o início com traços fantásticos no conto, partindo das palavras do prefácio: “[...] que me tornaram célebre em toda a galáxia, tanto nos meios científicos como nos políticos, e entre os cidadãos comuns.” (Menezes, 2001b:5)

Durante a entrevista que nos concedeu, Maria de Menezes comentou a sua paixão pela História, pelo Pensamento Político. Podemos encontrar no conto estas mesmas características, ao observarmos os diálogos constantes acerca da história do país e com a glorificação da nação:

Em Portugal, devido a condicionalismos vários [...] as outras ciências nunca se desenvolveram; só a História foi apaixonadamente estudada e ensinada. A nossa historiografia é, digo-o com orgulho, a melhor galáxia. O nosso passado, com as suas épocas de incomparável brilho [...] (Menezes, 2001b:9)

Apesar do conto ser transmitido através de excertos do diário do protagonista, sabemos que está no ano 2385. Ao fazer uma comparação com o ano 2017, o avanço tecnológico aumentou. Todavia, o que o diário nos conta são episódios tanto políticos como pessoais, tal como acontece na vida real da autora. O facto de os cidadãos habitarem na galáxia apresenta-se como um indício para mostrar ao leitor que a vida na terra deixou de ser possível, transportando-o desde logo para o mundo da ficção científica.

Para um leitor assíduo, o conto de Menezes faz-nos recordar a obra de José Eduardo Agualusa, *A Vida no Céu* (2013), que indica no início na narrativa: “Depois que o mundo acabou fomos todos para o céu.” (Agualusa, 2013:15). De igual modo,

trata-se de uma parábola ecológica. Observa-se a revolta do planeta, na qual a expulsão da sociedade é a única solução. É possível fazer algumas comparações com Menezes, no que diz respeito à crítica, à distopia porque a sociedade é desajustada e corrupta, e por outro lado, à utopia na procura do entendimento com o outro.

A ironia é exposta com clareza no momento em que a autora se pronuncia acerca do Novo Acordo Ortográfico: “Em primeiro lugar, pertencia à antiga família dos Albuquerque (que antigamente, antes do 49º Acordo Ortográfico, se escreveu Albuquerque), orgulhosa dos seus antepassados e do papel que desempenhara na nossa História.” (Menezes, 2001b:10)

Satirizando a questão ortográfica, o narrador “brinca” com o facto de já terem até ali existido 49 acordos ortográficos, visto que a língua materna está sempre em mudança, revelando a incoerência dos acordos até então. Pretende-se, com o Novo Acordo Ortográfico, a centralização da ortografia entre Portugal e o Brasil, mas, pelo contrário, o fluir natural do progresso da língua acaba por não ter o mesmo efeito. Por haver ataques à coerência do português, a língua apresentará um grau de instabilidade, suscitando dúvidas acerca da sua grandiosidade como língua cultural. É notória a revolta por parte de M<sup>a</sup> de Menezes, como se poderá comprovar no excerto seguinte:

Resta ainda referir que se deve escrever *Marraquexe* em vez de *Marrakesh*; *Washington*, no entanto, mantém ainda a sua grafia inglesa, o que mostra a desatenção por parte dos nossos censores linguísticos barricados na Academia das Ciências, e grande menosprezo por um país nosso aliado. Eu proponho *Uoxintone*. (Anexos, p.94)

A nova ortografia divide as palavras inúmeras vezes. Por conseguinte, a obsessão com a ostentação que caracteriza a sociedade manifesta-se também na língua, havendo a tendência para o exagero das maiúsculas e dos hífens. Hipoteticamente falando, o número de hífens parece-nos ter a ver com a importância atribuída às palavras e os nomes à hierarquia da sociedade como: “Alb-uquerque”, “Hist-ória”, “ginj-a”, “Ort-ográfico”, entre outros.

Além desta intervenção irónica, o narrador continua com o seu sarcasmo quando relata os acontecimentos em Portugal. Destaca-se a Batalha de Aljubarrota e a entrada de Portugal para a CEE, ficcionalizando na entrada de Portugal para a CEI (Comunidade Espacial Intergaláctica), 400 anos depois:

O PM declarou hoje, na reunião do Conselho, que achava muito interessante realizar a assinatura do tratado de adesão à CEI no próprio dia em que se

comemorar o quarto centenário da assinatura do tratado de adesão de Portugal à CEE: «o profundo significado, e, direi mesmo mais, o paralelismo existente entre estes dois acontecimentos, que marcam a inserção do nosso amado país em vastas comunidades, blabláblá...». Os outros parvos todos aplaudiram, babados. (Menezes, 2001b:11)

As figuras políticas e o Governo estão expostos como perduráveis no tempo durante séculos, por não se encontrar identificada uma sociedade utópica que seja livre da burocracia e corrupção. O interesse na política nacional durante o enredo resume-se acima de tudo às celebrações históricas, nas quais dinheiro e tempo são gastos sem necessidade.

A sociedade age com o mesmo comportamento, sempre esperançosa por haver mudanças positivas. Contudo, para sua infelicidade, Ze Dasilva repara que nada se alterou ao longo dos tempos. Sendo assim, torna-se explícita a sua crítica ao Governo devido às incessantes promessas repetidas: “Tem piada: há quatrocentos anos, os políticos disseram mais ou menos as mesmas bocaradas sobre a CEE que os políticos de agora dizem sobre a CEI... É bem verdade que a Hist-ória se repete...” (Menezes, 2001b:12)

Como procurámos demonstrar, a paródia é uma forma de crítica artística séria, embora a sua acutilância continue a ser conseguida através do ridículo. De acordo com a crítica, existe a vantagem de ser igualmente uma criação e recriação, ou seja, é mais precisa. Para o bom funcionamento da paródia, a ironia apresenta-se como um aspeto importante.

A ficção impõe-se como uma forma de se expressar perante a comunidade. O conto expõe as diferentes classes sociais, de que pode ser exemplo a personagem principal, Ze Dasilva, pertencente a uma família classificada com o nome próprio só com uma sílaba e sem hífen, conhecida por «proleta». Concluímos que proleta resulta do significado de proletário, demonstrando que o protagonista faz parte de uma classe inferior, vivendo do rendimento mínimo, mas tendo como objetivo a obtenção da realização e sucesso no futuro. Não o favorece pertencer a uma classe social mais baixa, numa sociedade que dá muita relevância aos títulos e às palavras requintadas. Já Lançarote, o “companheiro de apartamento” abastado e “Supremo-Director-das-Investigaçãoes-Hist-óricas”, é o oposto de Ze Dasilva, pois pertencia à antiga família dos Alb-uquerque. Sem a ajuda do “Investigador-Diplomado e Professor-Doutor”, Ze não compreendia as funções do seu cargo. “Suspirei interiormente. Mais trabalho para mim. Gratuito e anónimo, claro.” (Menezes, 2001b:14). O que significa que a situação

espelha o presente político e empresarial, pois no nosso quotidiano, inúmeras figuras políticas têm um assessor que executa as tarefas, que elabora conferências, com o propósito da figura pública apenas discursar perante uma plateia, sendo essa a sua única função.

Como texto se refere a uma galáxia do ano 2385, encontramos alguns neologismos ligados à nova era: “espaço-carros”; “gravador electro-gravitacional”; “micro-unidade”; “carreira da Espaçoviária”; “duplicador”. O leitor não necessita de entender a ciência, visto que são idênticas às expressões que domina. O termo duplicador revela-se fora do comum, embora a sua função seja óbvia. O carro e a carreira rodoviária estão representados com um alargamento das possibilidades de deslocação, deixando de ser terrestre para ser celeste.

Através do empenho nas tarefas impostas, aos poucos Dassilva consegue obter sucesso na vida. Por estar encarregue das celebrações comemorativas do 411º aniversário do 25 de Abril de 1974, e da comemoração da “Batalha de Alj-ubarrota”, é-lhe emprestado um “comutador” apto para reproduzir eventos do passado ou do futuro, holograficamente. Dassilva decide apoderar-se do aparelho e com a ajuda de dois duplicadores – instrumentos que reproduzem objetos/acontecimentos durante algum tempo –, copia o comutador e aprende a utilizá-lo como transmissor espaço-temporal. Durante as celebrações, na transmissão da “Batalha de Alj-ubarrota”, o comutador, configurado por Dassilva, transporta o companheiro de quarto Lançarote para o século XIV, colocando-o literalmente em batalha. Ze Dassilva com o duplicado comutador livra-se de Lançarote e preenche a posição deste no Governo.

O conto de Menezes transporta-nos para uma representação de ficção científica, devido ao desenvolvimento do enredo num futuro longínquo, assim como à presença das tecnologias avançadas. À primeira vista, os assuntos científicos não são discutidos com muita relevância por parte da autora e ainda a sua escrita não se concentra tanto nas tecnologias ou no progresso da sociedade do futuro como a Ficção Científica costuma fazer. Menezes aproveita as raízes da Ficção Científica para desenvolver um conto humorístico, que funciona como um espelho que reflete os defeitos da sociedade e joga com os vastos prismas para o futuro na área da política, da urbanização e do quotidiano.

Por outro lado, este conto interliga-se com as viagens no tempo. Apesar de ser muito popular entre os escritores de ficção científica, provoca alguma confusão. As viagens no tempo são consideradas por alguns autores pouco científicas, ou seja, não enriquecem a Ficção Científica. Em contrapartida, os leitores que admiram as viagens

no tempo não demonstram estar preocupados com esta impossibilidade, desde que os mundos elaborados pelos escritores sejam lógicos e os paradoxos temporais bem executados.

Existem duas variações principais de viagens no tempo: a deslocação temporal e o contraste temporal. A primeira liga-se à Ficção Científica propriamente dita, que se concentra na verdade e na precisão científica. Viagens no tempo sob esta forma configuram o enredo, mas também todo o carácter da história. A segunda, pelo contrário, tem uma abordagem mais suave em relação à Ficção Científica, enfatizado as condições de vida. Por norma, expõe as diferenças das sociedades futuras em comparação com as sociedades atuais, elogiando uma delas como revolucionária. Esta funde-se ou com a utopia ou com a distopia. As narrativas de contraste temporal não estão empenhadas no futuro, mas sim nos problemas que subsistem na sociedade contemporânea, usando a analogia do futuro como estratégia para a crítica do presente.

Em Maria de Menezes é possível encontrarmos estes pormenores. A autora utiliza o motivo das viagens no tempo para explorar temas como a política, a história e a pátria. Enquadramos este conto na Ficção Científica como contraste temporal, já que descreve a sociedade do futuro à semelhança da sociedade atual.

As descrições das máquinas e dos engenhos científicos são escassas. O leitor sabe somente o propósito geral dos instrumentos, que não diferem muito da funcionalidade atual. No que diz respeito ao comutador/transmissor, trata-se de um instrumento mais complexo, como veremos no excerto seguinte:

Os comutadores espaço-temporais permitiriam anular as barreiras do espaço e do tempo. [...] podiam captar e reproduzir holograficamente, diante dos nossos olhos, qualquer acontecimento do passado ou do futuro, verificado em qualquer lugar, mesmo na galáxia mais longínqua. (Menezes, 2001b:16-17)

Todavia, para o conto é relevante, porque o transmissor serve apenas para um único fim: o de enviar Lançarote para a Batalha de Aljubarrota.

Que fiz eu ao Lançarote? Ora, ora! Não adivinham?... Transmiti-o para Aljubarrota! Pelo transmissor espaço-temporal, claro. Eu disse que tinha feito umas variações da minha lavra, não disse? Ele gostava tanto de História, coitado.... Dei-lhe a oportunidade de a conhecer ao vivo... (Menezes, 2001b:39)

O fundamental na ação é o facto da máquina do tempo se comportar como objeto mágico que intervém a favor do protagonista. Encontramo-nos num mundo onde se

torna possível anular as barreiras do espaço e do tempo, anulação essa que requer a colaboração do leitor.

A autora coloca em evidência a questão da sustentabilidade dos produtos de origem vegetal/animal que são indicados no conto e que estão incluídos no dia-a-dia dos personagens: “leite sintético”, “pseudocostoleta”, “pseudocouro”, “simili-lavanda”. Colocam-se duas hipóteses: à primeira vista, a humanidade poderá ter deixado de consumir produtos de origem animal, seguindo o rumo da sustentabilidade, passando a alimentar-se de alimentos com origem vegetal. Por outro lado, há a possibilidade da extinção dos animais e das plantas da Terra.

É pertinente realçar que o conto começa com a crítica dos costumes da sociedade portuguesa, bem como com a gestão das relações internacionais que remetem para a situação atual da autora e do país. De seguida, há uma chamada de atenção para a posição dos políticos, descritos como grandiosos, magníficos e ridículos: “Claro está que o PM prefere gastar dinheiro a comprar poltronas de suspensão electromagnética para o seu gabinete...” (Menezes, 2001b:12), assim como da comunidade interessada em reconhecer competências e aptidões dos cidadãos.

O Governo é composto com base na pertença de uma classe superior, tanto no sentido da hegemonia do sangue, como em sentido financeiro.

Outro reflexo da sociedade portuguesa é a relação interesseira com o turismo, que tem apenas objetivos financeiros. Em 2385, há uma mudança no tipo de turismo, pois em vez de observarmos turistas estrangeiros de diversos países, reparamos que o protagonista está entre alienígenas de vários planetas, como os “Aldebaranianos”, os “Centaurianos” e os “Barnardianos”: “[...] os Aldebaranianos estão todos púrpura, os Barnardianos cor de bronze esverdeado... os Centaurianos trotam pelos passeios em manadas, rindo-se com aquele som irritante de sinos rachados e agitando as caudas...” (Menezes, 2001b:19). Apesar de haver uma certa relutância, Dassilva tem a perceção de que este público é fundamental para o comércio e para a dinamização da Galáxia.

A fim de finalizar a análise deste conto, outro tema tratado pela autora é a questão da história e da memória. Pode ser uma memória coletiva, a memória de um povo ou simplesmente a memória individual, tornando-se essencial para a ligação com o passado, ajudando-nos a viver o futuro. O desejo de preservar as memórias é natural, a fim de não se perder a ligação entre o passado e o futuro. Uma das controvérsias será a importância excessiva do passado, causando a perda do presente e o desenvolvimento

do futuro. Portanto, um país guiado só pelo passado poderá trazer consequências no futuro com poucos progressos.

Como constatamos no conto, existe a necessidade de glorificar a história que é elevada à condição de ciência mais importante. Presenciamos a crítica à negligência das outras ciências que aceleram o progresso tecnológico, ligadas ao domínio da saúde. De igual modo, observamos o receio de haver uma desvalorização da disciplina perante a revolução moderna.

O leitor fica com a noção de que o relembrar e o comemorar dos eventos históricos são um ponto positivo, mas não será saudável que se viva somente no passado, não aproveitando a evolução tecnológica, permanecendo um país menos desenvolvido em comparação com o resto da Galáxia.

A Ficção Científica e Fantástico estão divididos entre dois pólos, o mundo real e o ficcional. Como temos visto, por exemplo, o vampiro, é uma figura que não existe, liga-se automaticamente ao mundo secundário, enquanto o robot e a tecnologia avançada se enquadram no mundo real.

Em o conto “A Virtude”, retirado da obra *Contos Místicos*, contrariamente ao que acontece em *Três Histórias com Final Feliz*, Menezes foca-se num fantástico místico, em que prevalece a união do Eu com a totalidade divina. Logo de início, um dos pormenores que nos chama a atenção no conto é o desabafo da autora com o leitor. O protagonista exercia a profissão de professor, embora tendo iniciado o seu percurso como escritor:

Aqueles que se dedicam a escrever conhecem bem essas desesperantes paralisias da imaginação, semanas e semanas em que não produzimos nada, em que tudo o que fazemos nos parece falso e chocho. O enredo, pensamos, é destituído de interesse; as personagens, moles e estereotipadas; os ambientes, incaracterísticos; a escrita, uma algaraviada sem sentido. (Menezes, 2001a:91)

Toda a narrativa é contada pelo personagem principal Charles Fitzwilliams, que se desenrola na Primavera de 1914, perto do despoletar da Primeira Guerra Mundial, algures em Itália. Como havia sido referido, fatigado da vida de professor em Oxford e dos costumes britânicos, viaja para a Grécia, a fim de descobrir o país e a sua história. Há um momento na narrativa em que Charles suspende as suas férias e decide passar a Primavera com o seu irmão John e a restante família: Georgina, a mulher de John e os respetivos filhos; as irmãs de Georgina, Clementine e Lottie, ao qual Charles nutre um carinho muito especial pela última. A filha de Clementine, Emily, teve um acidente

doméstico, caindo na lareira, acabando por se encontrar com a face queimada e desfigurada. Charles, sabendo do acidente, através das cartas enviadas pelo seu irmão, sente pena da criança, mas ao mesmo tempo é notável alguma repugnância, devido ao seu aspeto: “Melhor seria se tivessem deixado a pobre menina morrer.” (Menezes, 2001a:96)

Com o desenrolar do conto, a serenidade da residência acaba aquando da chegada de dois cavalheiros franceses, Savigny e La Vigerie, caracterizados pela extravagância e paixão mútua, com a qual deixam John aborrecido e Charles desconfortável. As atitudes e o saber estar dos novos inquilinos fazem recordar tempos arcaicos, transmitindo uma estranha intuição a Lottie e a Charles. A suspeita confirma-se quando Emily é curada, tornando-se numa menina bonita, como sempre fora, e dá-se o desaparecimento dos delicados senhores. Charles inspira-se no amor dos dois, expondo a sua paixão por Lottie, casando-se com ela no fim da obra.

Anos mais tarde, encontram uma história do ano de 1789 acerca de um padre, Olivier de la Vigerie, que se encontrou envolvido num grande escândalo, por se ter apaixonado por Etienne de Savigny, desaparecendo subitamente sem que houvesse mais notícias sobre eles.

O estranho, o fantástico e o maravilhoso estão presentes neste conto. O estranho pode ser verificado através das descrições feitas de Emily e da sua face deformada. Excertos como o seguinte contribuem para sensibilizar o leitor e tornar a narrativa o mais aterradora possível:

Tinha a face repuxada, vermelha, cortada de crostas e cicatrizes; a orelha quase não existia, transformada num coto informe. [...] E o olho direito, cego, um horrendo globo branco, [...] A boquinha arrepiava-se num sorriso feroz, permanente, que descobria os dentes e as gengivas. (Menezes, 2001a:101)

Devido à deturpação grotesca e repulsiva, o estranho apodera-se da imagem de Emily, salientada por sua vez pela abordagem de Charles, mesmo sabendo que é um homem educado, maduro, com uma mente aberta, em comparação com o irmão John: “Dominando o desejo de fugir, de vomitar, de chorar, inclinei-me e beijei a pobre criança no alto da cabeça, deplorando aquela tragédia, maldizendo John e o seu convite, maldizendo a mim próprio por o ter aceiteado.” (Menezes, 2001a:101)

O sentimento que Charles nutre por Emily neste momento é cruel, chamando-lhe em pensamento de “pobre monstrozinho”. Em contraste, La Vigerie e Savigny observam a menina com doçura, não sentindo nojo nem repulsa por ela, contrastando

assim com a sua amabilidade o efeito estranho. A ação passa para o modo maravilhoso, no momento da cura milagrosa de Emily. Observamos, claramente, que o efeito é de origem sobrenatural, podendo até ser divino. As suspeitas acima expostas sobre a verdadeira origem de Savigny e La Vigerie são confirmadas através do ritual divino. Para não haver dúvidas, a origem do par é confirmada no fim da narrativa, quando é revelado o ano em que se terão conhecido, 1789. O fantástico emerge ao longo do enredo, de um modo lento, mas progressivo, através dos sinais que causam o dilema dos personagens e do leitor, com os acontecimentos no templo jónico e pela postura de La Vigerie ao ser equiparado com um místico espanhol, votado ao amor de Deus, assim como Savigny, que é comparado com um Deus. Obtemos quase a resposta às dúvidas alimentadas durante toda a narrativa: “Os dois estremeceram violentamente a esta afirmação; [...] Quem, senão um deus, podia ter aquela face magnífica de mármore vivo, aquela voz de inflexões tão subtis, aquela esplêndida audácia e impudor?” (Menezes, 2001a:133)

A evocação de Deus torna-se mais simples quando situada no lado do maravilhoso, mais do que na vertente da imitação. O mundo onde se encontra Savigny é o real e o natural, em quase todo o conto, caracterizando-o assim como ficção realista, com um evento estranho, decorrido no templo, que representa a junção entre o divino e o “terrestre”. “- Não são pedras velhas, é lindo [...]. Ficou um momento a contemplar o templo, com uma melancolia vaga.” (Menezes, 2001a:109)

Savigny, ao olhar para o templo, reage como se fosse a sua propriedade perdida. Neste momento, gera-se uma hesitação por parte do leitor e dos personagens, Lottie e Charles, aquando da destruição do templo, sem motivo aparente. Interligam-na ao episódio anterior, havendo já alguma desconfiança em relação a La Vigerie e Savigny.

Já não existia. As colunas, derrubadas, partidas em mil bocados, alastravam pelo chão; as arquitraves ligeiras jaziam tristemente, estilhaçadas. A destruição era tão completa como se o próprio Jeová tivesse querido aniquilar aquele derradeiro bastião do paganismo em terra cristã. (Menezes, 2001a:134)

A sua hesitação mantém-se até ao momento da revolução dos seus poderes. O fantástico marca só a hesitação e indecisão de acordo com a verdadeira origem dos cavaleiros. Quanto aos personagens, não nos transmitem medo, nem desconfiança na veracidade dos acontecimentos.

A realidade dos personagens não é perturbada pelo fantástico, mas pela descoberta da virtude e do amor num local diferente do pressuposto, uma vez que o real mensageiro

da virtude é o casal homossexual, que os restantes membros da família de Fitzwilliams olham com preconceito. A afinidade de Savigny e La Vigerie, exibida como uma união mística, está em oposição com as opiniões condenatórias acerca da homossexualidade, de acordo com a época em que se situa a ação.

Tal como o nome da obra nos indica, *Contos Místicos*, o conto é redigido de acordo com ideias místicas. Materializa outros temas, um pouco contraditórios, como as desigualdades entre o Eu e o Outro. A junção mística conseguida através do amor é literal, mas também tem um sentido metafórico, no que diz respeito à união ideal entre os apaixonados.

O conceito de experiência mística baseia-se na expressão do amor. No entanto, a realidade é expressa por Savigny, aqui representado pelo divino e pelo poder superior. La Vigerie alcança o místico de acordo com os nomes que o seu companheiro ia dar às estrelas da nova constelação, “Coroa”, que simboliza os caminhos místicos com sentido à unicidade: “Beleza, Ternura, Constância, Graça e Fidelidade.” (Menezes, 2001a:129). A harmonia, a paixão e o afeto entre os dois são idênticos às emoções do devoto para com Deus. De igual modo, La Vigerie homenageia Savigny com outra constelação, “A Taça”, na qual as estrelas que dela fazem parte são: “Ardor, Audácia, Paixão, Fidelidade e Delírio” (Menezes, 2001a:129)

Podemos afirmar que existe a ideia da alma gémea em dois prismas: o amor homossexual entre Savigny e La Vigerie e a relação entre Charles e Lottie. Esta última, também experiencia o bem-querer, intimidade e, acima de tudo, amor profundo. O que mais irrita John são as demonstrações de carinho por parte dos cavalheiros, o que constrangia, de igual modo, Charles no início da narrativa.

A relação homossexual retratada no conto tem o objetivo de salientar a ligação do amor, não havendo diferenças entre géneros, estando este tema ligado ao Outro, o diferente. John é o que transmite maior preconceito e condena o comportamento do casal: “E, como se isso não bastasse, pegou na mão do tipo e beijou-a. Não sei como não lhe bati!” (Menezes, 2001a:106). Em contrapartida, ao comprovar o amor de Charles e Lottie apresenta-se agitado com as manifestações de afeto entre eles. “- Vim passar a noite com Charles. Amo-o, sabe? John saiu do quarto com as mãos na cabeça, gemendo.” (Menezes, 2001a:155). Chegamos à conclusão, a partir destes pormenores, que o que afeta John é o próprio amor, ligado à paixão.

A reação mais áspera por parte de Charles, ao aperceber-se da relação dos cavalheiros, deve-se à inveja que sentia pelo amor profundo entre os dois, porque ainda

não tinha sentido algo assim até ao momento. A primeira impressão que nos dá é a de preconceito. Porém, ao longo da narrativa, observamos que Charles não é contra a natureza homossexual, ou seja, o protagonista apercebe-se, afinal, da falta de afeto quando repara no casal.

Toda a relação com os cavalheiros ajuda Charles a revelar os seus sentimentos a Lottie. Há um momento em que nos expõe uma dura crítica à falsidade e aos estereótipos da sociedade:

Isto está certo, aquilo está errado; isto pode-se fazer, aquilo não se pode. Não somos nós que determinamos a nossa vida, mas os outros, a sociedade, as ideias que nos vêm já prontas e em pacotes, que usamos para não termos que pensar por nós próprios! (Menezes, 2001a:116-117)

Atentamos à crítica às ideias repetitivas da sociedade e aos preconceitos da mesma. Às pessoas falta-lhes a coragem para se exprimirem quando têm opiniões diferentes. Preferem a mentira e o ódio, em relação à verdade e ao amor, por ser um caminho mais fácil e mais defensivo:

- Podemos exhibir tudo: riqueza, conhecimentos, relações; mas o que temos de mais querido e íntimo não o mostramos, porque embaraça os outros. Por que é que ficamos tão embaraçados? Vou-lhe dizer: porque temos medo. Temos medo de ser sinceros; estamos tão longe da inocência que preferimos revelar a nossa maldade e egoísmo que o amor. (Menezes, 2001a:117)

Apesar desta crítica ser por parte de Lottie, personagem do conto “A Virtude”, lá no fundo, conseguimos ouvir, também, a voz da verdade da autora. Uma das maneiras de poder desabafar para com a sociedade é através da construção de personagens como esta.

No conto “A Profetisa”, para finalizar a análise, M<sup>a</sup> de Menezes descreve a visão e o mundo de uma criança, Eugénie. O leitor depara-se com a descrição de uma família francesa, com uma mentalidade antiquada. Eugénie, a protagonista e filha mais nova de Monsieur le Juge e de Madame Amélie, relata ao leitor o seu mundo quadrado, sendo a luz descrita como uma “bola brilhante”. Dentro de casa, havia os “quatro-pernas” e os “quatro-pés”, assim como os “homens-grandes” e os “homens-pequenos”, dando a ver a aprendizagem de Eugénie, ao tentar descobrir o seu mundo.

Na realidade, temos a percepção que Eugénie passava os dias fechada no quarto, e que a luz não seria a do sol, mas a luz artificial do quarto. Os “quatro-pés” eram os gatos; os “homens-grandes” eram os homens; os “homens-pequenos” eram as mulheres.

Compreende-se, à partida, a persistente e notória desigualdade entre géneros, sendo o género masculino o que imperava na casa. Monsieur le Juge era doentio e violava as criadas que trabalhavam para ele:

Colette tinha ido embora. Maman-Madame zangara-se muito com ela porque a encontrara quando Papa-Monsieur le Juge a espetava com o dedo que tinha no meio do corpo. Eugénie ainda não descobrira o nome daquele dedo. Papa-Monsieur le Juge tinha entrado no quarto de passar a ferro e tinha agarrado Colette. (Menezes, 2001a:21)

Eugénie, por ser uma menina, explica-nos o seu modo de ver o mundo, de conhecer as palavras e os objetos. Descobrira que havia palavras para tudo, que todas as coisas tinham um significado. Porém, a protagonista não conseguia proferir nenhuma palavra, talvez por não ter obtido a educação adequada para corrigir este problema e por toda a família pensar que sofria de algum atraso durante o seu crescimento. Conclui-se ao longo da narrativa que era uma filha desprezada por ser surda-muda: “Sabia contar e fazer contas com os dedos e as fitas do vestido, mas ninguém reparara.” (Menezes, 2001a:25)

O que a leva a aprender são os livros. Descobrira que existem e que eram constituídos por palavras que, por sua vez, eram feitas por “vários bichinhos pequeninos”, chamados letras.

Em toda a narrativa, a simbologia do sonho encontra-se presente. Eugénie sonha frequentes vezes com um homem que brilhava como o Sol e que a incentivava a ver para além da janela do seu quarto. “O homem brilhante sorria e mostrava-lhe o seu mundo. Era alegre e bonito, cheio de sol. Eugénie gostou daquele mundo” (Menezes, 2001a:27)

Acerca do “sonho” podemos afirmar o seguinte:

O sonho é a expressão [...] que vive em nós, que pensa, sente, prova, especula, à margem da nossa actividade diurna, e em todos os níveis, do plano mais biológico ao mais espiritual do ser [...]; o sonho exprime as aspirações profundas do indivíduo [...]. (Chevalier & Gheerbrant, 1982:616-617)

A protagonista apercebe-se de que afinal o seu mundo não era o mesmo que presenciava nos livros, era apenas a sua casa. O seu mundo era triste e vivido entre quatro paredes, enquanto o mundo real era alegre, livre e infinito. Devido ao encorajamento do homem brilhante do sonho, Eugénie decide partir e conhecer o mundo. A primeira reação ao sentir o mundo afigura-se controversa:

O mundo era grande e estranho, cheio de pessoas, animais, casas, árvores. Conhecia-o todo, mas nunca o tinha visto. Havia barulho por todo o lado e ela teve medo, porque o barulho ainda a assustava um pouco. (Menezes, 2001a:30)

Nesta primeira aventura, a protagonista não conseguiu ir muito além do que esperava, ou seja, não conseguiu chegar ao lugar onde vivia o homem brilhante com quem tanto sonhara. Monsieur le Juge foi à sua procura e encontrou-a na gendarmaria, levou-a para casa e colocou-a de castigo, sem almoçar nem jantar.

Uma vez mais, o sonho é enaltecido com o aparecimento do homem brilhante, mas desta vez para incentivar Eugénie a falar. Como Freud indica, “A interpretação dos sonhos [...] é a via real para atingir o conhecimento da alma.” (Freud apud Chevalier & Gheerbrant, 1982:616). Todavia, apesar de não conseguir falar, entende a valorização da fala e das palavras: “Mas não falava, porque não tinha nada para dizer. As palavras eram muito importantes, não deviam ser gastas em ninharias. Ela não tinha nada importante em que gastasse as palavras.” (Menezes, 2001a:32)

Para continuar a aprender e a vislumbrar o mundo, ia todos os dias para a “*Pierre Chanson – Libraire*”, onde lia inúmeras coisas. Adorava os romances, pois as histórias, por vezes, eram bonitas, assim como a poesia, onde as palavras soavam lindamente.

Ao longo do enredo, apercebemo-nos que Eugénie tem o dom de antecipação do futuro. Por exemplo, quando passava as tardes na livraria, tinha uma visão que Monsieur le Juge estava a sair do trabalho e, portanto, tinha de ir logo para casa, para que o pai não notasse a sua ausência.

Eugénie sentira que Monsieur le Juge ia morrer. Num certo dia, le Juge trancara a filha no escritório, para abusar dela. No entanto, Eugénie não teve receio e já estava a prever que o pai ia falecer. Monsieur le Juge começou a ficar muito vermelho e com falta de ar, acabando por implorar que Eugénie o ajudasse. Como era evidente, a filha fingiu que não entendia nada do que se passava: “Eugénie permaneceu quieta: como queria que chamasse alguém? Não era ela surda-muda? Não ouvia nem falava; por isso, era evidente que não podia chamar ninguém.” (Menezes, 2001a:35)

Após a morte do pai, Maman-Madame, a sua mãe, também acaba por falecer ao fim de três semanas. O que resta agora é a posse das heranças e dos terrenos. Neste momento da narrativa, aparece a irmã de Eugénie, Virginie, com o seu marido Émile. Fingiam o desgosto pelas mortes sucedidas, a fim de ficar com a herança da família. Virginie contacta um advogado, como única herdeira da casa, pois as suas duas irmãs

faleceram também, Élodie e Eugénie. Monsieur le Juge tinha muitos investimentos, mas nunca dera a combinação do cofre a ninguém.

O plano de Virginie era o de arrombá-lo para herdar tudo; subornou as empregadas da casa com imenso dinheiro e declarou que ficaria com Eugénie; enganara, também, o advogado:

- Ninguém dá com a língua nos dentes, idiota. Ninguém sabe de nada. Elas vão cada qual para seu lado, o dinheiro que lhes demos é suficiente para casarem e deixarem de servir. Madame Antoinette vai viver com a filha para a Bretanha. E o trambolho fica muito bem no orfanato. (Menezes, 2001a:37-38)

Refere-se a Eugénie como o “Trambolho”. Todavia, subestimaram a menina surda-muda, pois, ao ignorarem a sua presença no escritório acabara por memorizar a combinação do cofre de Monsieur le Juge:

Foi para o escritório, fechou a porta, as cortinas e o reposteiro, acendeu a luz e abriu o cofre. Tirou todas as caixas com dinheiro, as notas enroladas, as moedas dentro do saco, as jóias de Maman-Madame, e mesmo as acções e obrigações, apesar de não saber o que eram, e arrumou o saque na mala. (Menezes, 2001a:38)

Eugénie era especial, tinha um talento. Previa o futuro como ninguém, tinha muitas visões acerca do sítio para o qual deveria ir para ser ajudada. Observava na sua mente a rua e o edifício a encontrar: “*Rue Bossuet*”; “porta: 16”; “*Gaston Braudel*”; “*Procureur – 4ème étage*”.

O advogado que Eugénie procurava era jovem, com cabelo cor de cenoura, olhos azuis e o rosto coberto com muitas sardas. Como a menina não sabia explicar de outro modo, escreveu num fragmento de papel, em letra de imprensa, o porquê da sua visita, declarando-se na posse da herança. Ao fim de uma troca de impressões, Gaston ficou a par da situação de Eugénie e prometeu ajudá-la. Dias depois, o advogado leva a menina consigo para Midi.

A desilusão da irmã de Eugénie foi imensa quando abriu o cofre de Monsieur le Juge e se apercebeu que não continha nada no interior:

A filha diz que não se conforma, porque era voz corrente que havia uma fortuna dentro daquele cofre. Claro que existem propriedades valiosíssimas, mas ainda têm que ser vendidas e isso vai levar o seu tempo. É um golpe duro, pobre senhora. Para mim, creio que o velho, que era desconfiado como o demónio, deve ter escondido tudo dentro de alguma parede ou debaixo do soalho. (Menezes, 2001a:42)

A ganância das pessoas leva-as, muitas vezes, a ter atitudes ridículas. A irmã de Eugénie chegou ao ponto de autorizar a demolição das paredes da casa do juiz le Juge a fim de encontrar o tesouro perdido.

O advogado e amigo ajudou incansavelmente Eugénie. Manteve-a sempre atualizada sobre o processo: de um modo indireto tinha havido um roubo, a menina roubara a irmã. No entanto, Gaston teria de provar que Eugénie estaria viva e de justificar que era a herdeira e filha de Monsieur le Juge, angariando testemunhas (as empregadas domésticas) e fazendo declarações para que as assinassem.

Após 15 anos, Eugénie ganha o processo, fica com metade da herança do seu pai, torna-se rica e tem os bens ao seu dispor. Quando Gaston a levou para Midi, a menina passou todos esses anos na casa de Madame Aude, tia-avó do advogado. Tornou-se muito feliz nesse lugar, no qual o que mais amava era o sol e a sua luz.

A grande premonição de Eugénie era a de encontrar o lugar que surgia diversas vezes no seu imaginário. Ao desenhar um papel com a paisagem, descreveu-o desta forma:

O ar ali era fresco, o calor do sol queimava, e uma fonte de água muito fria e clara saltava da bruta face da montanha. Naquele lugar sentia-se a garganta apertada e o coração mais leve, e era-se puxado para o céu que estava tão perto. [...] quem vivesse ali seria abençoado para sempre. (Menezes, 2001a:47)

A menina surda-muda interessava-se por livros, pelo ar puro, pelas histórias e, sobretudo, pelo homem brilhante. No momento em que descobre que se torna rica, pretende concretizar o desejo de viajar: “Ao lugar do quadro” (Menezes, 2001a:49). Tudo o que a protagonista imaginara estava diante dela, com espanto, também de Madame Aude e de Maître Braudel.

Ela estava dentro do lugar. As montanhas que vira na cabeça erguiam-se firmemente, a fonte cantava, moitas de mato e de flores despontavam entre fragmentos de mármore derrubados. No centro erguia-se uma plataforma sobre três degraus, sustentando três colunas. E era ali o centro daquele lugar, o centro do mundo: o umbigo. (Menezes, 2001a:49)

A partir deste sonho realizado, ao contemplar o sol, a paisagem, o centro do mundo, Eugénie colhe uma flor de louro e meteu-a na boca. O fantástico é inserido na narrativa aquando do milagre que acontece: a menina surda-muda começou a falar. Ao se encontrar em liberdade, ao sentir a alma livre, a vontade de falar surge e, finalmente, entende a razão de as palavras terem significado: são para a natureza e para a vida.

Através do título do conto “A Profetisa”, chegamos à conclusão sobre a natureza das visões de Eugénie. Observemos o significado de profeta: aquele que prediz o futuro por inspiração divina; pessoa que faz previsões em relação ao futuro; adivinho; vidente.

Em Menezes, a frequente simbologia do sol, da vida e da luz torna o conto deslumbrante e alegre. Por norma, o Sol é a realidade solar; é a fonte de luz, do calor e da vida; está no centro do céu, da mesma forma que o coração está no centro do ser. (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982:610-611)

O estranho, o maravilhoso e o fantástico, de novo, estão frequentes neste conto. O estranho é interpretado através das descrições de Monsieur le Juge, um homem maldoso e possessivo: “Papa-Monsieur le Juge abriu as calças, levantou as saias de Colette e empurrou-a para cima da tábua de passar a ferro. Começou a espetá-la com o dedo que não era dedo. Ia dizendo coisas sem sentido [...]” (Menezes, 2001a:22)

A autora coloca-nos perante situações como estas com o propósito de deixar o leitor apreensivo. O maravilhoso está presente no momento em que observamos Eugénie a falar por ter ingerido uma folha de louro. Este milagre é de origem sobrenatural, ou de fonte divina. Por fim, desde o início da narrativa, o fantástico está presente, no entanto, através de um modo progressivo torna-se num pormenor fulcral do enredo. À partida, visualizamos a hesitação e confusão por parte das personagens e do leitor, nos episódios das visões de Eugénie, da viagem ao quadro que desenhou e do momento em que se entrega à natureza e começa a falar.

Podemos finalizar a análise dos contos de Maria de Menezes retratando-os como uma viagem, nas suas múltiplas possibilidades: uma viagem espiritual, uma viagem ao Fantástico e uma viagem ao deslumbramento:

Viajar é sempre uma aventura de múltiplas consequências; aventura que leva ao conhecimento de outras terras, de outros homens, de outras faunas e floras, outros hábitos e imaginários. Pressupõe não apenas disponibilidade física, mas também psíquica e cultural porque, até mesmo quando tem muito de imaginária, é sempre um encontro com um mundo desconhecido que induz a uma tomada de posição do universo mental. (Pimentel & Santos, 1997:217)

O ponto fulcral na temática da viagem parece assim aqui ser a demanda, a procura sem fim, num trajeto que reproduz de maneira ritual a jornada do homem em busca da sua redenção. É através do real que a narrativa de viagens seduz o leitor. A curiosidade, o encanto e a necessidade de revelar o que é novo provoca novas formas de abordagem do real.



### 3.3. O mundo cromático em Maria de Menezes

Antes de finalizar a análise aos contos de M<sup>a</sup> de Menezes, é de salientar uma característica muito peculiar que a autora possui: o modo singular como descreve as paisagens, o clima, as cidades, atribuindo-lhes vida.

Menezes observa e descreve a natureza de forma clara, relevando uma excepcional harmonia de tons, com muita originalidade. No retrato de paisagens, quando os traços se convergem, é inegável a saliência que a luz desempenha na sua composição. A busca da luz, propósito constante na sua obra, e a sua constituição, leva o leitor a presenciar o desenrolar dos vários momentos do dia, desde o nascer ao pôr-do-sol.

O cromatismo expande-se em todas as descrições, enquadrando-as numa paleta de cores, com preferência para o vermelho, o dourado, o violeta, o azul, o verde. Ao aplicar a cor nas descrições está a contemplar o caráter do símbolo, quer geográfico, quer a nível do conhecimento cosmológico, psicológico e místico. As interpretações variam conforme as áreas culturais. Do mesmo modo que o vermelho simboliza o fogo, também pode representar a graça divina, que nos remete para a esperança, visto o vermelho resultar do Sol e ser designada a melhor das cores. O tom verde vai ao encontro do bom prenúncio, cujo símbolo é a vegetação. Também o amarelo é muito utilizado por Menezes, por ser uma cor ligada ao Sol e ao ouro, possuindo uma virtude mágica. O céu, o mar e a própria terra sofrem o mesmo processo, fazendo sintonia com as cores que refletem o sol ou com as malhas que projeta na água.

Como tivemos oportunidade de demonstrar em algumas das citações, a autora tem por hábito a descrição das mesmas recorrendo, frequentes vezes, às simbologias. As cores utilizadas ao longo das narrativas são, por norma, cores vivas, que realçam, desde logo, a ação: “Os vales entre as imensas montanhas cobrem-se de cores delicadas, de rosas e lilases, de azuis pálidos e de amarelos densos e fascinantes, de vermelhos refulgentes.” (Menezes, 2001a:93). As cores impõem um importante valor e, para além do significado principal, indicam uma singular preferência estética.

As simbologias mais frequentes na narrativa da autora são o sonho, as flores, o sol, ou seja, a natureza. “O sol entretanto nascera, numa explosão gloriosa de ouro [...]” (Menezes, 2001a:104)

No conto “AProf”, há um momento em que a autora tenta despertar todas as sensações no leitor. Quando Eugénie pretende encontrar o lugar do quadro com que

tanto sonhara. Há a emergência do fantástico no instante em que a protagonista se apercebe que está no sítio do seu próprio sonho:

O ar ali era fresco, o calor do sol queimava, e uma fonte de água muito fria e clara saltava da bruta face da montanha. [...] Se se passasse a noite naquele lugar, palavras estranhas seriam segredadas aos nossos ouvidos; se se bebesse a água da fonte, canções brotariam dos nossos lábios [...]. (Menezes, 2001a:47)

De todos os quadros referidos nas obras de Menezes, este é o que se assemelha mais com o real. Podemos indicar esta descrição com a expressão latina *locus amoenus* (local ameno), porque consiste na paisagem ideal, com um ambiente campestre harmonioso e sossegado. Estão incluídas as características alusivas à natureza, como a água, a fonte, as árvores, ou seja, todos os elementos sensoriais a ela associados.

Pode-se afirmar que em toda a narrativa de Menezes o tema do *locus amoenus* é abordado, uma vez que as suas descrições nos encaminham para a natureza, a satisfação e para o Universo.

Faz-nos recordar a obra de Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas* (1926), no que diz respeito às descrições paisagísticas que o autor produz acerca dos arquipélagos da Madeira e Açores. De um modo documental, com um registo factual, apesar de se tratar de um texto de viagens o objetivo parece-nos ser exatamente o mesmo.

## Considerações Finais

As obras de Maria de Menezes interligam-se com o humor sarcástico, com a ironia e com a paródia, cruzando-os na literatura do fantástico. Com o decorrer das narrativas, observámos, inúmeras vezes, uma chamada de atenção para a crítica ao mau emprego da língua, para as práticas da sociedade portuguesa e para os comportamentos questionáveis dos cidadãos com juízos inconvenientes.

De acordo com as obras analisadas, podemos afirmar que quase todos os textos (exceto dois) têm como localização a capital portuguesa. Observamos por parte da autora descontração e um olhar assertivo quando expõe factos do meio português. Na escrita da autora, estão presentes características da Ficção Científica e Fantástico, para transformar o quotidiano e colocar a desconstrução do real em evidência. Outra vertente, cujo propósito nos pareceu fundamental, é a utilização do fantástico como espelho de uma sociedade distópica, que perdeu os costumes portugueses e que desajustou as suas crenças, conduzindo à perda de valores da comunidade e à corrupção.

Maria de Menezes salienta o presente, considerando as ações atuais como significado para o futuro. Realça, frequentes vezes, nos contos fantásticos questões do Eu e do Outro e interliga-as com situações do quotidiano. Dentro da temática analisada, verificámos diferentes abordagens por parte da autora, como por exemplo: a alteridade, o desconhecido que assusta, a comunicação e o confronto com o estrangeiro que vem de fora, o preconceito relacionado com a orientação sexual, ligado à espiritualidade e o impacto que poderá causar na sociedade a obsessão pelo passado, e não pelo presente e futuro.

Como tentámos demonstrar, através do fantástico, a autora tem a intenção de promover uma sociedade em que todos se interligam e reconhecem a necessidade da ajuda de todos, não negando um avanço tecnológico, contrariando através da utopia a modernidade líquida, como a entendeu Bauman. Na temática da viagem, o objetivo é descobrir o Outro, e, por exemplo, no conto “Avir”, confirmámos os encontros com o Outro, através do poder espiritual e do amor. Digamos que o homem precisa de uma luz, de uma esperança, de voltar a acreditar, ou seja, há uma ligação com um universo em que as profecias têm lugar.

Ao ler os contos de Menezes, nota-se a necessidade que a autora tem de expor a sua opinião quanto aos personagens que vivem prisioneiros no seu mundo e à humanidade que tem de se encontrar em harmonia consigo e com a natureza.

Sentindo a autora a necessidade de se exprimir para o mundo, é importante que as escolhas dos títulos das obras sejam assertivas, a fim de causar uma impressão eficiente e eficaz no leitor. Ao contrário do que pensamos, a escrita nem sempre surge de forma espontânea. De igual forma, exige rigor, muito trabalho e empenho até chegar ao resultado pretendido. A questão dos títulos torna-se mais complexa, visto que é o primeiro impacto obtido com o livro. Sabemos que Menezes tem um gosto particular para a escolha dos títulos, caracterizado pela sua maneira peculiar de se relacionar com o mundo, pois não escolhe um simples título, analisa primeiro as possibilidades, para depois, alcançar o suposto denominador.

Devido a possíveis dificuldades na interpretação por parte do leitor, optou por colocar a obra *Três Histórias com Final Feliz*, com esta designação, simples e direta. Como pudemos observar, são três histórias diferentes, mas com um final idêntico, feliz, imprevisível e sarcástico. As personagens de Menezes, normalmente, após as suas batalhas interiores ou com detalhes do meio envolvente, conseguem estabelecer uma linha positiva, alcançando um final feliz. Caso contrário, se houvesse uma personagem anti-herói, o que não é muito comum, tínhamos um final infeliz.

Um escritor de ficção precisa de se expressar, de exhibir o seu universo ficcional, e de expor a sua visão do mundo. A sua técnica tem de ser empregada de forma discreta, para não se impor à ficção, a fim de não sobrecarregar a mesma.

Como analisámos, as obras de Menezes são sempre imprevisíveis, o leitor nunca saberá do que se trata, até as ler. Temos o exemplo de *Contos Místicos*, uma obra carismática e mais familiar, mas não menos cativante. A autora, desta vez, trabalha com a temática do misticismo, procurando desvendar o mistério do real através da narrativa. O primeiro e último objetivo é o de se encontrar com Deus, e interligamos esta intenção, acima de tudo, com “Avir”, uma vez que o conceito do místico nos remete para a devoção e para a razão incompreensível.

Tendo em conta o estudo das obras de Menezes, podemos concluir que a autora se destaca pela sua escrita, ao expor a temática da ironia, da paródia e do uso dos instrumentos e técnicas da Ficção Científica e Fantástico no geral. As simbologias empregadas ao longo das narrativas são, na maioria das vezes, metáforas para construir um universo fantástico. Torna-se, assim, uma maneira de cativar o leitor, ao ponto de estimular a sua interpretação e despoletar a sua imaginação.

## Referências Bibliográficas

### *Corpus Literário*

Menezes, Maria de (2001a), *Contos Místicos*, Hugin Editores, 2001.

\_\_\_\_\_ (2000), *O Génio da Lâmpada in Revista Paradoxo*, 2ª Série, nº4, Simetria, Cascais.

\_\_\_\_\_ (2012), *Tour de Main in Mensageiros das Estrelas*, Fronteira do Caos Editores, Porto.

\_\_\_\_\_ (2001b), *Três Histórias com Final Feliz*, Editorial Caminho, S. A.

### Obras de Referência

Agualusa, José Eduardo (2013), *A Vida no Céu*, 1ª edição, Lisboa: Quetzal Editores.

Angenot, Mark (Dir) (1989), *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas*, Lisboa: D. Quixote.

Blackburn, Simon. *Dicionário de Filosofia*. Edição: Gradiva, maio de 1997.

Calderón, Demetrio Estébanez (1996), *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza Editorial, Madrid.

Chevalier Jean & Gheerbrant Alian (1982), *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Editorial Teorema, Lda.

Coelho, Jacinto do Prado (Dir.) (1987), *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., Vol. 2, F/M, Figueirinhas, Porto.

Ferraz, Maria de Lourdes A (1987), *A Ironia Romântica*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Hutcheon, Linda (1985), *Uma Teoria da Paródia*, Edições 70.

Morão, Paula (1993), *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa: Edições Cosmos e Paula Morão.

Moser, Walter (1992), *A Paródia: Moderno, Pós-Moderno*, Trad. Maria José Coracini, Remates de Males, Campinas, (13) pp. 133-145.

- Pimentel, M. R. e Santos, M. R. L. (1997), O real no jogo de espelhos da literatura de viagens no século XVI. Em: *Literatura de Viagem. Narrativa, História, Mito*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 217-231.
- Pólvora, Hélio (2002), *Itinerários do Conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short-story*, Ilhéus: Editus.
- Reis, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa: Caminho.
- Reis, Carlos (1999), *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina.
- Robert, Petit (1990), *Dictionnaire de la Langue Française*, pp. 1362.
- Sartre, Jean-Paul (2005), “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como linguagem” in *Situações I*, Trad. Cristina Prado, São Paulo: Cosac Naify.
- Seixo, Maria Alzira (1992), *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: ACARTE.
- Seixo, Maria Alzira (Org.) (1997), *A viagem na Literatura*, Cursos da Arrábida, Lisboa: Publicações Europa-América.
- Todorov, Tzvetan (1977), *Introdução à Literatura Fantástica*. Editores Moraes, 1ª Edição Portuguesa, Lisboa, setembro.
- Vax, Louis (1972), *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Editora Arcádia, S. A. R. L., Lisboa, Edição nº452.

## Documentos Digitais

- Alves, Bruno, *Sobre o termo “ficção especulativa”*, *Estação Cadente* in <https://estacaocadente.wordpress.com/2013/08/25/sobre-o-termo-ficcao-especulativa/> [última vez consultado: 25/10/2017].
- Biografia de Maria de Menezes in <http://www.saidadeemergencia.com/autor/maria-de-menezes/> [última vez consultado: 10/09/2018].
- Ceia, Carlos (coord.), “Definição de Conto”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), in <http://edtl.fcsh.unl.pt/> [última vez consultado: 27/03/2018].
- Melo, Fábio (2006), *Vampiros e Vampirismo*, 29 de outubro de 2006 in <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/276763> [última vez consultado: 10/09/2018].
- Simbologia do Leão in <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/leao/> [última vez consultado: 21/09/2017].

Trancoso, Gonçalo Fernandes, *O contista primeiro in* [http://www.geocities.ws/hugo\\_xavier/g\\_f\\_trancoso.html](http://www.geocities.ws/hugo_xavier/g_f_trancoso.html) [última vez consultado: 09/05/2018].

## Revistas

Hebmüller, Paulo, «Mia Couto: “a tribo de contadores de historia”», *Revista Prosa Verso e Arte*, 8 de novembro de 2014 in <http://www.revistaprosaversoarte.com/entrevista-mia-couto-tribo-de-contadores-de-historias/> [última vez consultado: 10/09/2018].

Santos, Octávio dos, “Ainda andam por aí bastantes «Buíças»”, *Simetria – Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico* in <https://blog.simetria.org/ainda-andam-por-ai-bastantes-buicas/> [última vez consultado: 25/10/2017].

\_\_\_\_\_, “Fantásticas, internacionais, mulheres”, *Simetria – Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico* in <https://blog.simetria.org/fantasticas-internacionais-mulheres/> [última vez consultado: 25/10/2017].

\_\_\_\_\_, “Opinião - A nostalgia da quimera: o fantástico é o género dominante na literatura portuguesa”, *Público*, 18 de novembro de 2011 in <https://www.publico.pt/2011/11/18/culturaipilon/noticia/a-nostalgia-da-quimera-o-fantastico-e-o-genero-dominante-na-literatura-portuguesa-1521563/amp> [última vez consultado: 10/09/2018].



## **ANEXOS**



## 1. Guião da Entrevista

As perguntas elaboradas para a presente entrevista tiveram como base a obra literária de Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago* (1998). Para obtermos uma melhor compreensão e linha de visão, a entrevista foi dividida em três partes:

I - Do escritor à linguagem literária

II - A escrita narrativa e o romance

III - Da realidade à ficção

Com a elaboração da seguinte entrevista, pretendemos adquirir o máximo de informação possível, quer acerca da autora, quer acerca das suas obras literárias. De acordo com o pretendido trabalho académico, esta será uma mais valia, pois assim poderemos analisar o ponto de vista da autora em diversas obras literárias.



## 2. Entrevista

### I – Do escritor à linguagem literária

**Maria de Menezes - Antes de começar: escrevo conforme o Acordo Ortográfico de 1945, e gostava que, em caso de eventual transcrição de excertos, mantivesse a minha escolha.**

Carolina: Começando por questões do foro pessoal, gostaria de lhe perguntar como foi o seu percurso académico?

Maria de Menezes: Depois de concluído o liceu, hesitei entre Filosofia e História. Acabei por seguir a segunda, mas interrompi os estudos enquanto me dedicava a criar as minhas filhas. Vim a concluir a licenciatura uns anos depois; fiz ainda uma especialização em Pedagogia, de utilidade mais do que duvidosa, conforme era requerido aos professores. Ainda encarei a hipótese de fazer História da Arte, mas não foi possível e acabei por desistir – pelo menos por enquanto. Nunca me senti atraída pela pesquisa académica, é preciso que confesse, porque há demasiadas coisas que me interessam e nunca conseguiria fixar-me em nenhuma em particular; em compensação, frequentei todos os cursos e seminários que iam aparecendo sobre temas que me cativavam, e a partir deles pude ir alargando o meu leque de conhecimentos. Ainda o faço. Actualmente nutro uma paixão por História das Religiões, Pensamento Político, Geopolítica e Geoestratégia: mais de metade das minhas leituras abrangem essas áreas.

Carolina: Tem alguma espécie de biblioteca pessoal, seleta de autores que, no fundo, poderão ter influenciado a sua obra?

Maria de Menezes: Boa pergunta. Sempre li muito, embora de forma algo desordenada, ao sabor do momento. Tenho evidentemente livros preferidos; a que ponto influenciaram a minha escrita, é-me difícil determinar. Genericamente, julgo poder dizer que as grandes obras primas que li estabeleceram para mim elevados padrões de qualidade, aos quais espero conseguir corresponder.

Mas vamos à lista dos preferidos. Citaria em primeiro lugar, como é devido, os clássicos absolutos: se “*A Ilíada*” e “*A Odisseia*” vêm sendo lidas e amadas há dois mil

e oitocentos anos, isto diz muito sobre a sua perfeição inigualável. O teatro de Ésquilo fascina-me pela profundidade e supremo esplendor da linguagem. Deixando a Antiguidade, e sem qualquer preocupação cronológica ou de estilo, e pelas razões mais diversas, há imensos livros que me encantam. “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, ocupa um lugar especial nas minhas preferências: venho-o lendo desde os meus treze anos (sou uma grande *releitora*), e regresso a ele sempre com renovado prazer e maravilhamento. “O Leopardo”, de Tommasi di Lampedusa, tão modelarmente cínico e cáustico, é outro preferido; também já o li diversas vezes. Aprecio imenso o “D. Quixote”, e também o “Candide” e os restantes contos de Voltaire. Tenho grande estima pelos “Diários Mínimos”, de Umberto Eco, e por “Allegro ma non troppo”, de Carlo Cipolla, permanentes fontes de entretenimento e inspiração.

Há autores que me encantam: Eça de Queirós é uma presença constante nas minhas leituras, não apenas pela maravilhosa qualidade da escrita, como pelos poderes de observação e sentido do ridículo. O Padre António Vieira deslumbra-me desde que li, no meu livro de leitura da 4ª classe, um fragmento do *Sermão do Espírito Santo* que começa assim: «Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe...» (sim, tempos houve em que se liam textos do Padre António Vieira na escola primária, sem consequências de maior para a saúde dos alunos; alguns até ficavam a gostar). Aprecio imenso John Steinbeck e James Conrad, para citar só eles. E P. G. Wodehouse, claro.

Para terminar – podia continuar a fazer listas de livros preferidos durante um dia inteiro, mas suspeito que isso se tornaria bastante maçador –, devo dizer que gosto de livros policiais, de ficção científica e fantástico (FC&F), géneros algo desprezados para onde se encaminham geralmente os meus escritos. Preferidos? Algumas grandes obras primas, como “Prisioneiros do poder” e “Stalker”, dos irmãos Arkady e Boris Strugatzky. Tenho uma paixão por “A guerra das Salamandras”, de Karel Čapek. Aprecio tudo o que Ursula K. Le Guin e Jack Vance escreveram. Referiria também com prazer um livro recente – vá lá! nem tudo são venerandas antiguidades literárias! – o notável “Jonathan Strange and Mr Norrell”, de Susan Clarke.

Carolina: Sobre a temática da sua relação com a História e com o tempo, considera a História parcial? Será que tem algo a ver com o facto de as personagens das suas obras serem (na maioria das vezes) pessoas comuns?

Maria de Menezes: Devido à minha formação, tendo a pensar que nada fica inteiramente explicado se as suas origens e evolução não forem adequadamente analisadas e descritas; é um defeito detestável num escritor, e tento não ceder muito a ele. E sim, a História é parcial: costuma ser feita pelos vencedores. No entanto, mesmo esses vencedores, os grandes heróis do passado, eram também, em algum aspecto das suas vidas, pessoas comuns e risíveis – coisa que procuravam manter oculta do seu círculo de cortesãos, dos súbditos e subordinados e, sobretudo, da posteridade. As minhas personagens, mesmo quando não o parecem – há estranhas criaturas lá pelo meio –, são de facto pessoas comuns; gosto de descrever essa vulgar humanidade, simples e vagamente ridícula.

Carolina: Pode-se dizer que a sua ficção vem a ser, de alguma forma, uma correção ou revisão da História? Falando na ficção como uma reinvenção da História ou como uma sua reinterpretação, refiro-me à obra *Três Histórias com Final Feliz...* Até que ponto tem a ficção a legitimidade para dar essa nova versão de factos?

Maria de Menezes: A questão da legitimidade de revisões da História é muito relevante. Muitos escritores (e não só), as mais das vezes sem uma formação científica sólida, confundem o carácter narrativo da História com a liberdade da narrativa romanesca, e quando, alegadamente, produzem ficção de ambiente histórico, não vêem problema em apresentar situações e acontecimentos que se afastam totalmente do passado documentado. Acho isso de todo inaceitável: a História é uma ciência, e as suas conclusões são obtidas através de um método rigoroso. Quer isto dizer que os factos históricos, embora decerto sujeitos a interpretação, não são negociáveis nem intermutáveis.

Existe, todavia, na Ficção Especulativa (conhecida geralmente como FC&F), todo um género de História inventada, dita *História Alternativa*, onde se espera que o autor crie passados imaginários; no entanto, nos pontos de contacto com o passado real, este tem de ser respeitado, ou a obra, por interessante que possa ser em termos exclusivamente literários, acabará por perder toda a credibilidade.

Posto isto, claro que é perfeitamente legítimo construir uma narrativa ficcional enquadrada numa moldura histórica; lembremo-nos do Romance Histórico do Romantismo (onde se inscreve a obra romanesca de Alexandre Herculano, para citar um só caso), e desse magnífico exemplo tardio que é “A Torre de D. Ramires”, incluída

em “A ilustre Casa de Ramires” – onde Eça dá largas à sua confessada paixão pela fantasia, apresentando-nos uma novela histórica à moda romântica, desenrolada em paralelo com as atribulações do pobre Fidalgo da Torre, a Idade Média afonsina alternando-se, contrastando e contrapondo-se ao Constitucionalismo Monárquico.

As minhas incursões históricas têm-se pautado pela contenção, pelo menos assim espero. Gosto de fantasiar a respeito de certas épocas e personagens, é verdade, mas julgo que a minha inspiração provém mais das figuras e temas lendários, das narrativas míticas e dos contos de fadas, a que confiro um toque do quotidiano moderno. Gosto de jogar com esse contraste, com essa subversão.

Carolina: Publicou a obra *Três Histórias com Final Feliz* em 1993, tendo sido galardoada com o Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores. Sente que esta foi uma coletânea de aprendizagem?

Maria de Menezes: Certamente que sim. Todas as obras são (ou podem ser) de aprendizagem, e esta talvez mais do que o habitual. O prémio forçou-me, sem dúvida, a encarar os meus trabalhos de forma mais consciente e definida, e também me ajudou a eliminar alguma insegurança: *havia* leitores que gostavam do meu trabalho!

Uma vantagem adicional foi, por esse meio, ter encontrado um grupo de pessoas interessadas em Ficção Especulativa. Apesar da minha relutância aos rótulos e a consentir que me classifiquem, acabei por estabelecer laços de amizade com esse grupo. Formámos até uma associação, a Simetria – actualmente, por circunstâncias várias, reduzida a uma desvanecida existência virtual –, que veio a desenvolver um variadíssimo número de projectos literários, artísticos e pedagógicos. Fui sua presidente durante quatro anos, e essa foi uma experiência muito gratificante para mim.

Carolina: Hoje em dia, é considerada uma escritora profissional. É bom sê-lo? Conte-nos como se sentiu quando começou a crescer no meio literário.

Maria de Menezes: Depende do que se entende por *profissional*. Julgo, sem falsas modéstias, que a minha escrita possui qualidade profissional. Esta é a parte boa; mas se por *escritor profissional* se entender alguém que vive do seu trabalho na escrita, aí a coisa não é tão evidente: se tivesse tentado fazê-lo, já teria morrido à fome há muito tempo, que é uma coisa que pretendo evitar a todo o custo. De facto, se ainda vão

aparecendo alguns incentivos espirituais para um escritor, as recompensas materiais são poucas, quando existem.

Quando comecei a “crescer no meio literário”, como diz, percebi logo que esse meio é um tanto rarefeito, como o ar das altas montanhas, adverso a quem não esteja há muito tempo habituado à falta de oxigénio. É um ambiente para iniciados, amigos, inimigos, conhecidos e cúmplices; os noviços são arredados para o lado, sem grandes cerimónias. Não sei quanto tempo leva até uma pessoa conseguir a sua própria poltrona nesse Olimpo literário, porque não consegui ter a persistência necessária.

Carolina: Fala-se frequentemente do campo literário e das fronteiras do literário, e com isto gostaria de lhe perguntar se tem a noção de se integrar num campo literário relativamente limitado?

Maria de Menezes: Completamente. Escrevo o que gosto e que me apetece, que na maior parte das vezes é uma espécie de metáfora humorística da sociedade, e não me apetece mudar só para me inserir no literariamente correcto. E mesmo assim, no meu pequenino campo literário ligado à Ficção Especulativa, onde tais brincadeiras são mais possíveis que no *mainstream*, sou considerada uma *outsider* por não alinhar com as *tendências* mais recentes (isto parece a prosa das revistas de moda, mas não é culpa minha).

Há ainda outra singularidade curiosa em relação ao meu trabalho, que me ocorreu neste momento. Em Portugal têm vindo a aparecer bons textos humorísticos, inteligentes, subtis e engenhosos. Os seus autores são todos homens. Que eu saiba, sou a única criatura do sexo feminino, em Portugal, a escrever prosa humorística. Não sei porquê.

Carolina: Em tempos escreveu crónicas. Hoje em dia, creio que já não o faz com tanta frequência. Em todo o caso, como coloca a atividade de um escritor que escreve crónicas em relação ao discurso literário? Em que medida a crónica contribuiu para o discurso do ficcionista?

Maria de Menezes: Eu gosto muito de escrever crónicas. Se não o faço com mais frequência, é porque, mais do que os contos e os romances – que podem ser guardados no clássico baú (ou actualmente numa dimensão virtual qualquer) sem perderem

qualidade, numa espécie de congelação literária –, as crónicas vivem do quotidiano, e logo, da publicação. Não havendo publicação, como tem sido o caso, tornam-se desactualizadas e irrelevantes, e uma pessoa perde a vontade de as escrever.

Mais do que ser a crónica a influenciar o discurso ficcional, no meu caso passou-se o contrário, foi a ficção que invadiu a crónica. Daí as minhas incursões nesse domínio serem parcialmente ficcionadas e humorísticas, com muitas divagações, desvios e parêntesis pelo meio.

Carolina: Em relação à condição do escritor ou da literatura como instituição, considera que o escritor ocupa legitimamente a posição de porta-voz das preocupações coletivas?

Maria de Menezes: Os artistas reflectem necessariamente na sua obra as condições da sua época e as preocupações da sociedade. Tal coisa é inevitável e bem-vinda. Agora, se um artista se deve constituir em arauto das grandes causas sociais e políticas, isso já me parece mais do que discutível. *As boas intenções não fazem boa literatura* (sobretudo quando desacompanhadas de talento) e a mania de desfraldar ao vento uma *Mensagem* (com maiúscula), se assinala o empenhamento do autor num objectivo meritório, não é por si só garantia de qualidade. Também não me agrada a ideia de ser o artista a fazer a exegese da sua obra, explanando cuidadosamente as suas intenções e propósitos. A verdadeira obra de arte fala por si: *Soljenitsin* não teve necessidade de vir elucidar os leitores a respeito de “O Arquipélago Gulag”. A interpretação compete ao público, aos críticos e aos estudiosos: a parte que cabe ao autor é apenas a de produzir a sua obra.

Carolina: No que diz respeito à relação do escritor com o poder, acha que essa relação com o poder político a preocupa? Em Portugal, por exemplo, onde existia a censura instituída, sentia que nesse tempo o significado de escrever era diferente? Acredita que nos dias de hoje ainda existe esse “lápiz azul”?

Maria de Menezes: Eu tinha vinte e dois anos em 1974, nunca tinha escrito nada que se pudesse chamar literário, muito menos publicado, e, portanto, jamais experimentei pessoalmente os efeitos da censura; mas compreendo a frustração dos pobres autores, vítimas desprotegidas desses pequenos Catões de gabinete, armados dos seus lápis azuis bem afiados e de sólidas noções acerca daquilo que é oportuno escrever-se.

Contudo, esta censura primitiva, baseada na imposição da autoridade, não funciona bem – a menos que o governo que a pratique esteja disposto a cortar uma ou outra cabeça para sublinhar o efeito –, porque gera automaticamente contestação e revolta. Hoje em dia temos processos muito mais sofisticados.

A censura perfeita é aquela em que *as pessoas realizam elas próprias a eliminação do subversivo*. Dado o declínio do papel formador da Família, da Igreja e da Escola, os *media* tornaram-se o principal factor de divulgação de conhecimentos e de socialização das sociedades modernas. O menu com que alimentam a opinião pública é muito extenso, indo dos esclarecimentos úteis e relevantes (como os temas sobre saúde), passando pelas informações inócuas (por exemplo, as tendências da moda e a vida das “celebridades”) – e desembocando na catequização ideológica, que não é percebida como tal por ser apresentada como *informação*.

Isto constitui aquilo a que chamamos *politicamente correcto*, fornecedor de respostas pré-fabricadas a todas as questões da vida actual. As pessoas repetem e seguem acriticamente essas listas de chavões, ainda por cima *acreditando que se mostram muito informadas, modernas e eticamente apropriadas*. Já não é preciso, pois, haver censores de lápis azul em punho: as pessoas encarregam-se elas próprias de suprimir quaisquer pensamentos desviantes.

O papel de um escritor numa situação e noutra? Dantes havia um inimigo facilmente identificável; a dificuldade era iludir a sua vigilância. Agora, o inimigo é a facilidade com que o pensamento crítico pode ser anulado, e a vigilância tem de ser exercida sobre nós próprios.

Carolina: Diria que os editores, a crítica, os agentes literários são poderes camuflados? Partindo da noção de que a crítica funciona de outro modo, comparando com o passado, considera a crítica literária um poder?

Maria de Menezes: Nos Estados Unidos, a regra de ouro dos editores é que, para cada dólar gasto na produção de um livro, se devem gastar dois na respectiva divulgação. Faz sentido: se o público desconhece a existência do livro, e se este não for objecto de uma avaliação feita por especialistas, como o irá comprar? Pela beleza da capa? (*Don't judge a book by it's cover!*)

Tal não tem sido o entendimento dos nossos editores, que todos os anos lançam centenas de títulos sem se dignarem promovê-los adequadamente – como se achassem

que essas questões profanas não estão à altura da sua elevada missão. Também evitam parecer demasiado ávidos em *vender* os livros. Recordo sempre um dos nossos mais ilustres membros da classe queixando-se dolorosamente da trabalhadeira que lhe estava dando um dos seus autores, vencedor de um importante prémio internacional; por tal motivo, casas editoriais de todo o mundo vinham manifestando interesse em publicar-lhe os livros, e perseguiam com pedidos o pobre senhor e os seus funcionários – sem grandes hipóteses no que toca aos países mais longínquos, note-se, porque na editora *o fax era impreterivelmente desligado às seis da tarde*, quando toda a gente ia para casa; os fusos horários não contavam (já havia correio electrónico por essa altura, mas ali era considerado uma modernice dispensável).

Era de esperar que os editores cortejassem os críticos, procurando despertar o seu interesse para as produções da casa. Mas, a menos que as coisas tenham mudado muito, na melhor das hipóteses estes são abordados de uma forma genérica, despejando-se-lhes para cima, indiscriminadamente, exemplares autografados dos livros prestes a lançar no mercado, na esperança de que algum deles venha a despertar interesse. É provável que, num caso ou noutro, o editor dê uma palavrinha a um crítico que encontre no café, mas a coisa não passará daí.

Ainda por cima, os críticos literários são por cá uma espécie rara, talvez mesmo em vias de extinção. Aqui, a culpa é muito mais dos *media* do que dos editores. Se é fácil pegar num jornal e procurar indicações sobre os filmes em cartaz, o mesmo não acontece com os livros. Nenhum jornal apresenta diariamente uma secção de crítica literária – e há quem não tenha nenhuma; apenas nos magazines de fim de semana e nos semanários e revistas aparece regularmente alguma coisa, nas páginas do fundo. Suponho que a nossa imprensa a acha dinheiro mal gasto.

Portanto, como não existem páginas de crítica nos jornais, tem baixado a quantidade de pessoas que a fazem. Os sobreviventes não conseguem ler tudo o que aparece; daí que os trabalhos dos novos autores e dos criadores marginais raramente encontrem espaço para serem referidos.

Com estes saudáveis princípios e práticas, é bom de ver que a actividade editorial não se revela muito compensatória. Este infeliz estado de coisas é geralmente atribuído à pequenez do nosso mercado, o que me parece estranho: o português é a *sexta* língua mais falada no mundo, e a *quarta* entre as línguas internacionais, num total de 215 milhões de falantes (dados de 2015). Se isto não é um grande mercado, não imagino o que o possa ser. Querem o quê? O domínio mundial? O problema não está na dimensão

do mercado – que, ainda por cima, se irá desenvolvendo à medida dos avanços económicos e culturais dos países de língua portuguesa, o nosso incluído, ou pelo menos assim esperamos –, o problema está na ausência de uma promoção persistente, inventiva, realista e atinada. Parece que alguém já reparou nesta realidade, e começou a expandir-se para os países da CPLP, sobretudo desde a formação de grandes grupos editoriais; mas aí apareceu nova sandice a complicar as coisas.

Falo do Acordo Ortográfico, derradeira manifestação do colonialismo lusitano, visando atrapalhar a natural evolução das línguas – como se a única coisa que separasse o português de Portugal e do Brasil (e futuramente dos outros países) fosse uma mera questão ortográfica, e não abrangesse já amplamente a sintaxe e a morfologia. Os Brasileiros têm sabido defender a sua versão da língua portuguesa, recusando na prática aplicar as patéticas que tentamos impor-lhes – as quais, para cúmulo, *não unificam a ortografia*, antes pelo contrário. Mas os ataques à normalidade e coerência do português não ficam infelizmente pelo Acordo, que é apenas a ponta do *iceberg* – ou *icebergue*, em *Noviescrita*, sendo que o *i* inicial se pronuncia segundo a norma inglesa; um pouco à semelhança de *croissant*, que se deve grafar *croissã*, lendo-se a primeira sílaba segundo a norma francesa. Também é necessário escrever *piza* e não *pizza*, como se faz em Itália e no resto do mundo; aquele *z* a menos faz toda a diferença. É parecido com *jacúzi* (nunca *jacuzzi!*); mas aqui a omissão de um *z* é compensada com o acento, de modo que temos um empate. Resta ainda referir que se deve escrever *Marraquexe* em vez de *Marrakesh*; *Washington*, no entanto, mantém ainda a sua grafia inglesa, o que mostra desatenção por parte dos nossos censores linguísticos barricados na Academia das Ciências, e grande menosprezo por um país nosso aliado. Eu proponho *Uoxintone*.

Uma língua apresentando tal grau de instabilidade e palermice instalada pode acaso impor-se como uma grande língua de cultura? Tenho as minhas dúvidas. Os nossos profissionais da edição assistem estas coisas muito caladinhos e sem protestos; suspeito que andarão antecipando o dia em que, assentada a poeira dos debates linguísticos, poderão começar a *substituir todos os livros compostos na grafia antiga* que se encontrem em bibliotecas públicas, municipais e escolares: devem contar-se pelas muitas centenas de milhar.

Dito isto, para responder à sua questão, decerto que editores e os críticos detêm um enorme poder, tendo nas mãos muito do nosso futuro literário; não se percebe bem é o que andam a fazer com ele.

Carolina: Como é que encara a questão dos direitos de autor?

Maria de Menezes: Aprecio muito os direitos de autor. Em tempos, cheguei a receber alguns e mesmo, em dois casos, *não tive de os reclamar*. Desejo aqui mencionar os responsáveis, com as honras que merecem: a organização do Festival Utopiæ, em Nantes, e a das Comemorações dos 500 anos do Funchal. Nas outras ocasiões, fui forçada a *pedinchar* o pagamento que me era devido, o que não apreciei sobremaneira. E isto foi quando as coisas correram bem. Editores há que não pagam direitos nenhuns, alegando duras razões financeiras, ou não dando razão nenhuma. Em vez disso, vão fornecendo ao autor exemplares do livro em questão, a conta-gotas, para ele oferecer aos amigos. Também tive desses.

Entendamo-nos: além das antologias organizadas por entusiastas com escassos meios, existem as associações com pouco dinheiro, as universidades, as revistas mantidas apenas pelo empenhamento das redacções, a pequena imprensa regional à beira da falência, que de facto não têm disponibilidades financeiras para pagar nada. A esses não nos fica mal cedermos um conto ou crónica de vez em quando. Mas que os grandes jornais e revistas pretendam igual tratamento não têm desculpa.

Sim, porque a imprensa também gosta de contar com a colaboração gratuita dos escritores. Ambos, editores e *media*, juntam-se na crença de que estes devem ficar tão radiantes e reconhecidos por se verem publicados que dispensam qualquer recompensa material; quando se reclamam direitos de autor, percebe-se logo como desmerecemos na sua consideração. Esperam que procedamos como as antigas Vestais, atentas unicamente a manter aceso o fogo sagrado; que nos envolvamos na profanidade das questões de dinheiro deixa-os chocados. No entanto, as Vestais tinham cama, mesa e roupa lavada por conta do templo, além de liteiras para se deslocarem comodamente pela cidade, e lugares de primeira fila em todas as cerimónias e espectáculos. Sobretudo, Roma não exigia às pobres sacerdotisas que pagassem do seu bolso a madeira que queimavam no altar de Vesta...

Carolina: Há uma figura no circuito de produção e circulação dos livros literários que é o agente literário. Acha que é importante ter um? Na sua perspetiva, um bom escritor, hoje em dia, pode triunfar internacionalmente, isto é, ser publicado em grandes editoras, ter críticas em grandes revistas e jornais literários, sem um agente literário?

Maria de Menezes: Sou totalmente a favor dos agentes literários: há anos que suspiro por um. Não possuo o menor jeito para o lado comercial da actividade literária, e apreciaria imenso ter alguém que tratasse do assunto em meu nome. Infelizmente, os interessados são muito poucos, porque vivem de comissões sobre os direitos de autor e, pelo atrás exposto, não teriam a vida facilitada.

Um autor que não complete os seus talentos literários com os de vendedor e publicista em causa própria não vai longe, como posso atestar pessoalmente. Quando por acaso se conhecem as pessoas certas nas editoras, ou se tem familiares ou amigos ligados ao meio, a coisa funciona melhor; namorados/as jornalistas são uma verdadeira bênção no que toca à divulgação, como tem sido comprovado experimentalmente.

Não me parece, no entanto, que isto seja suficiente para promover uma carreira literária internacional: é preciso uma abordagem mais profissional, que por aqui não se pratica. Quando lemos um livro estrangeiro, sobretudo proveniente do mundo anglo-saxónico, invariavelmente encontramos os agradecimentos do autor ao seu agente, prova da importância deste numa carreira literária bem-sucedida. Outra figura importante do meio editorial anglo-saxónico que está ausente no nosso é o *editor* (distinto do *publisher*, responsável pelos aspectos materiais da produção e divulgação do livro). O *editor* – geralmente trabalhando com um *publisher* –, tem por função ler e analisar os trabalhos para publicação, e aconselhar o autor sobre eventuais pontos a corrigir, com o objectivo de melhorar o livro e torná-lo mais apetecível para o público. Esta apreciação é particularmente valiosa para os novatos, e se calhar também para os outros. Mais uma vez, a profusão de agradecimentos que os autores dedicam aos seus *editors* mostra a relevância destas figuras.

Carolina: Alguma vez recebeu uma crítica negativa ou uma observação crítica a um livro seu que a tenha levado a reconhecer que o crítico tinha razão?

Maria de Menezes: Para começar, vimos que é difícil obter críticas em jornais e revistas, por falta de espaço e de praticantes. Por isso, a avaliação exerce-se preferencialmente sobre as obras dos autores já reconhecidos. Restam os *blogs* e demais prosa electrónica: se podem constituir um veículo alternativo de divulgação e análise, têm o inconveniente de permitir que qualquer um, possua ou não as mínimas qualificações – ou sequer o mínimo bom senso – se entretenha a comentar o trabalho de um autor de acordo com critérios que podem ou não ser relevantes, equitativos ou simplesmente razoáveis.

Posto isto, geralmente tenho tido boas críticas, ou, pelo menos, *boas críticas das pessoas a quem reconheço entendimento, autoridade e competência*. Também tenho tido algumas *más críticas* de pessoas que o avaliam por razões que só posso classificar como despropositadas e impertinentes. Aceito bem as críticas e agradeço-as do coração, desde que sejam relevantes, e decerto beneficiei com os bons conselhos de muitas pessoas. O resto, tenho o maior prazer em ignorar.

Carolina: Hoje em dia, o escritor deixa poucas marcas do seu trabalho. Acha legítimo que, caso haja marcas, estas sejam estudadas no futuro?

Maria de Menezes: Eu sou daquelas pessoas que não deixam marcas, e lamento muito pelos estudiosos do futuro, a quem peço antecipadas desculpas. Não guardo versões anteriores de nada – que, quando por acaso sobrevivem, acabam por gerar uma confusão inextricável. Para alguém tão perfeccionista como eu, o computador mostrou-se uma bênção. Nunca escrevi à máquina, a não ser alguma prosa utilitária, dactilografada apenas com recurso ao indicador direito, e passei directamente da escrita a lápis, que ao menos se pode apagar, para a escrita no computador, que permite um trabalho de revisão muito mais minucioso e aplicado.

É fácil de perceber que qualquer *control freak* não apreciará muito que se estudem páginas que rejeitou – e sobre as quais deixou de ter capacidade de fiscalização, entre outros motivos por já ter morrido. No meu caso, acharia isso uma partida indecente.

Carolina: No que diz respeito a trabalhos académicos, os escritores, frequentes vezes, são objeto de dissertações. O que é que sente quando toma conhecimento de uma tese feita sobre a sua obra?

Maria de Menezes: A sua tese é a primeira que tem o meu trabalho como objecto de estudo. Fiquei um tanto perplexa quando soube das suas intenções, porque jamais imaginei que alguém se interessasse a tal ponto pelos meus escritos; agora já me familiarizei mais com a ideia, e estou louca de curiosidade para ler os resultados.

## II - A escrita narrativa e o romance

Carolina: Digamos que a sua escrita se enquadra muito com a paródia. O que acha deste enquadramento teórico? Concorda, ou acha que foi mal interpretada?

Maria de Menezes: Não gosto, como disse atrás, de fazer a interpretação daquilo que escrevo; mas já que pergunta, aqui vai:

Uma boa parte da minha escrita é humorística – a maioria dos trabalhos, pelo menos ao nível do número de títulos. Mas a paródia não é necessariamente um dos meus objectivos. “Novos tempos”, incluído nas “Três Histórias com Final Feliz”, seria o que melhor se poderia inscrever no conceito de *paródia*, como a define o “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”: “obra literária, teatral, musical, etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola, etc. com objectivo jocoso ou satírico (...)”. Tirando talvez esse conto, o resto da minha prosa humorística, embora sem dúvida tenha objectivos jocosos ou satíricos (ou ambos), não pretende imitar coisa nenhuma, pelo que não me parece que a palavra *paródia* se lhe possa aplicar *strictu sensu*.

Existe ainda uma acepção vulgar (ou popular) do termo, assimilada a *brincadeira* ou *divertimento*. Neste último sentido, sem dúvida que os meus escritos são *divertimentos* – designação que, mal por mal, julgo preferível à de *paródia*. Contudo, a palavra *divertimento* implica uma boa dose de candura e ingenuidade – e pouco ou nada do que escrevo é inocente. Preferiria, pois, dizer que escrevo *metáforas*, ou *sátiras*, ou ainda *fábulas* sobre a vida real – um pouco à maneira de George Orwell, em “O triunfo dos Porcos”. Essas peças, devido à minha peculiar natureza, são *fábulas humorísticas*: fazem recurso a diversas categorias de humor e propõem-se finalidades diversas, uma das quais poderá ser a paródia.

Carolina: Passando agora para questões mais técnicas, gostava de saber quais os seus procedimentos ou até rituais de escrita literária. Como transforma o seu quotidiano num trabalho de escrita literária? Desde a forma como escreve, ao modo como corrige. Acredita na inspiração? Se sim, no seu caso, o que contribui para esse estado de criação? Quando cria, pensa no leitor? Costuma pensar se irá ser bem ou mal interpretada?

Maria de Menezes: Acredito na inspiração. Na minha visão pessoal, todas as ideias estão contidas no Universo, em estado de potência; os artistas e outros criadores são pessoas que têm o dom de recolher essas ideias – ou o seu embrião – e dar-lhes forma, torná-las manifestas, trazendo-as à realidade concreta. Isto exige um trabalho aturado, porque essa materialização, para se realizar plenamente, exige que o artista tenha atingido um nível técnico à altura das suas ambições: a inspiração artística, sozinha, não dá para tudo.

Às vezes, as ideias que vou desenvolver surgem-me espontaneamente, e digo: «Isto é giro; gostava de escrever isto.» Outras são-me propostas por outras pessoas, como *temas*. «Olhe, Maria, tenho andado a pensar em fazer uma antologia de contos sobre (alguma coisa); a Maria não quer participar?» (Destaco nesta arte os meus amigos Gerson Lodi-Ribeiro, Octávio dos Santos e António Fournier, este último nosso conterrâneo). Acho estes desafios particularmente excitantes; aceito sempre. Depois, não penso mais sobre o caso; fatalmente, uns dias depois, é-me sugerida *a ideia* que irei desenvolver. Digo que me é *sugerida* porque não tenho participação consciente na sua concepção; aliás, a melhor maneira de conseguir um bloqueio criativo é esforçar-me por desenvolver um projecto racionalmente seleccionado. É um dos motivos por que não acredito na arte programática.

Também não consigo pegar em matérias que outras pessoas sugerem. Suponho que todos os escritores têm, entre os seus amigos e conhecidos, alguém que conta uma história qualquer, de grande significado para ele ou ela, sem dúvida, e acrescenta: «Porque é não escreves sobre isto? Dava um livro!». «Vou pensar nisso», respondo, com pouca verdade: a ideia tem de ter significado *para mim*, não para outra pessoa qualquer.

Não penso muito no leitor, a não ser para garantir a absoluta clareza do meu texto – sempre a melhor maneira de tentar prevenir interpretações abusivas ou maldosas. De resto, sigo o preceito da minha avó: «Nem Nosso Senhor Jesus Cristo», dizia ela com frequência, «foi do agrado de todos!»

Não tenho nenhum ritual de escrita particular. Passo uns dias planeando mentalmente a minha história; depois sento-me ao computador (*desktop*; aparelhos mais pequenos não acertam comigo) e começo, completamente concentrada na minha tarefa, numa espécie de estado alterado de consciência. Vou escrevendo muito depressa; quando chego a um ponto em que a escrita deixa de fluir, faço uma pausa, estico as pernas, regresso, releio e corrijo, e prossigo a partir daí. Ao iniciar a sessão seguinte,

leio tudo o que escrevi na anterior, e volto a corrigir. Como já se percebeu, sou um tanto obsessivo-compulsiva, pelo que revejo tudo fanaticamente, as vezes que achar necessárias, até que a prosa escorra perfeitamente polida e sem asperezas, e todas as palavras exprimam impecavelmente o que quero dizer. É assim o meu processo criativo.

Carolina: A inovação na sua escrita, colocando a paródia em evidência, terá sido um estilo pré-concebido, programado ou estudado?

Maria de Menezes: Não, de forma alguma. Eu sou assim mesmo, gosto de contar histórias e de ver o ridículo das coisas.

Carolina: De acordo com aspetos da escrita narrativa e em particular da escrita do romance, por que razão escreve, sobretudo, romances e contos? Preocupa-se com a estrutura do seu romance, nomeadamente: a preocupação com o tempo, a História, com a denúncia e com a revisão de certos mitos?

Maria de Menezes: Escrevo sobretudo contos (embora tenha três ou quatro romances por publicar, aguardando melhores dias). Gosto do formato reduzido do conto, que me permite um maior controlo sobre a narrativa, e não consente que me deixe levar pela verbosidade. Também gosto de escrever ensaios, embora, por força das circunstâncias, muito poucas vezes o faça; mas o Centro de Estudos Clássicos de Coimbra publicou há anos um pequeno trabalho que escrevi sobre o “Agamémnon”, de Ésquilo, o que foi motivo de grande orgulho para mim.

Voltando ao conto e ao romance, a estrutura narrativa é da maior importância, se queremos aliciar o leitor. Costumo dizer, a quem me pede conselhos sobre o assunto, que um trabalho literário deve ser interessante *no princípio*, para cativar o leitor, *no meio*, para o manter preso à leitura, e *no fim*, para não o decepcionar.

Procuró que tudo se encaixe numa sequência lógica e coerente. Julgo que tal rigor não será necessário na poesia, embora não possa afirmá-lo com conhecimento de causa: é uma arte que não pratico. No entanto, não creio que o tratamento da linguagem na poesia seja necessariamente superior ao da prosa; talvez até a transparência e clareza, que são exigências da prosa, mas não da poesia, coloquem a primeira num patamar superior de complexidade.

Carolina: Como é que lhe surge uma personagem? De acordo com a experiência do mundo, olhando para o rosto das pessoas, para o sujeito que passa na rua, tudo isto é importante para construir uma figura? Acha pertinente a relação do romancista com as suas personagens? Significa que aceita a ideia de que a personagem pode ser o seu espelho ou o espelho de alguém, em particular?

Maria de Menezes: As personagens aparecem-me espontaneamente, sem pensar muito nelas, sendo desenvolvidas ao longo da narrativa. É curioso como vão ganhando complexidade à medida que a história prossegue: tornam-se *pessoas*, com um estilo próprio, um vocabulário pessoal, reacções distintas. Às vezes parecem até agir e falar por elas próprias, dispensando a minha intervenção.

As pessoas que vejo na rua inspiram-me quando fazem ou dizem alguma coisa extravagantemente divertida; guardo na memória episódios diversos – às vezes durante anos – que virei depois a utilizar numa história. Mencionei um deles há bocado.

É preciso confessar que me divirto bastante a retratar maliciosamente algumas personagens reais por quem não nutro admiração de maior. Algumas são mesmo autênticas veteranas, figurando em vários contos com roupagens diversas. É curioso que, por muito que me desagradem os seus protótipos de carne e osso, essas figuras, uma vez ficcionadas, ganham a minha afeição, tornando-se uma espécie de amigos improváveis, burlescos e ridículos. Acabo quase sempre por gostar das minhas personagens. Se alguma delas é meu espelho? Muitas o são, nenhuma completamente. Há, todavia, uma vozinha, que surge em “Pedagogias diversificadas” fazendo um contraponto sarcástico às opiniões bem-pensantes da maioria, que me representa bastante bem. Eu sou essa vozinha; sou outras coisas ainda, mas ela parece-se muito comigo.

### III - Da realidade à ficção

Carolina: Olhando para as suas obras, noto ser possível estudá-las designando vários temas. Gostaria que falasse um pouco sobre aqueles que entende serem mais recorrentes no seu imaginário. Pode falar-me um pouco acerca do modo como trabalha a paródia, o cómico e até mesmo a ficção?

Maria de Menezes: Eu poderia dividir o meu trabalho literário em duas categorias principais: os escritos humorísticos e aquilo a que, à falta de melhor, chamarei *contos místicos* (do nome do meu segundo livro). Os primeiros são metáforas ou fábulas sobre a realidade, como disse atrás, geralmente assaz subversivas, que abrangem uma variedade de assuntos e têm como pano de fundo a observação da parvoíce humana, em diversas manifestações.

Os *contos místicos* são completamente diferentes: são íntimos e líricos, e falam da união com uma realidade superior, e da devoção total da alma. Até em termos estilísticos os dois campos são diversos, os escritos humorísticos vivendo muito da situação e da acção, do diálogo e do solilóquio interno, os outros apresentando largas descrições e uma prosa mais elegante e aparentemente mais trabalhada – na realidade, a minha prosa é sempre igualmente trabalhada; o aspecto *cinzelado* (na expressão elogiosa de Vítor Quelhas, do “Expresso”), serve a estética destes contos e é propositadamente construído.

Agora que a mesma pessoa produza dois tipos de obras tão radicalmente diferentes é algo estranho, sou a primeira a reconhecer, e dá um ar bastante esquizofrénico. Deveria ter tomado a precaução de criar um heterónimo, como Fernando Pessoa, mas tal não me ocorreu na altura, e agora é tarde demais. Os eventuais leitores é que, ao pegarem num trabalho meu, nunca sabem à partida se sairá gato ou lebre. Peço infinitas desculpas.

Carolina: O que a leva a parodiar para colocar em evidência o que é verdadeiro? Está de acordo com a minha observação, quando digo que as suas obras trazem ao de cima o cómico da desconstrução da realidade?

Maria de Menezes: Eu venho de uma família de pessoas trocistas – não maldosas nem maldizentes, mas antes maliciosas e sempre prontas a ver o ridículo, incluindo nelas

próprias. E a partilhar as nossas narrativas preferidas: há historietas veneráveis, algumas já com dezenas de anos, que ainda são citadas dentro do círculo familiar, para geral aprazimento. Aquilo que eu faço é ampliar estas tradições e hábitos, inserindo as situações cómicas em narrativas mais complexas e articuladas.

O nosso país tem uma relação complexa com o humor. Tal coisa já vem desde o final do século XVI, a darmos fé em Camões, que declarou a Pátria *metida (...) na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza*. Em tempos mais recentes, a solenidade grave e pomposa tem sido erigida como paradigma nacional de comportamento, proscrevendo qualquer veleidade de ligeireza. Assim, e desde o último século, tivemos em sequência a I República, pomposa e sectária, seguida pelo Estado Novo, pomposo e freirático. O período revolucionário mostrou-se pomposo e categórico; o regime democrático, ao invés, pomposo e troca-tintas. Nos dias que correm, o politicamente correcto dominante mostra uma forte coloração enfatuada – e pomposa.

Para mais, a *levitas* não tem bom nome entre nós. Se repararmos nos significados da palavra *sério*, para além do óbvio *que não ri*, encontramos uma nuvem de associações positivas: *profundo, competente, importante, metódico, honesto*. Segue-se que quem ri deve ser leviano, incapaz, irrelevante, descuidado e malandro. E um escritor que pratique o humorismo será, digamos... pouco sério (tirando o Eça; mas esse usava a *ironia*, que é uma espécie de variedade decente de humor).

É, portanto, através da geral incompreensão que um escritor dado ao humorismo tem de bolinar, atento ao preceito de Carlo Cipolla: «sempre que se apresente a ocasião de praticar o humorismo, é um dever social evitar que tal ocasião seja desperdiçada».

A desconstrução do real é um dos pilares do humorismo. Para o conseguir, o candidato a humorista começa por proceder a uma investigação crítica do dito, aplicando no processo largas doses de descrença e desprezo pelas convenções: o real nunca é tão homogéneo e inocente como aparenta. Convém desconfiar dele.

No entanto, este caminho pode ou não conduzir ao humorismo. Muitos ficam-se pela vulgar maledicência, endémica no nosso país e noutros, que pode sem dúvida permitir um alívio momentâneo da má disposição, mas não tem o efeito catártico do humor autêntico, o qual, para o ser verdadeiramente, deve conter «uma profunda e muitas vezes indulgente simpatia humana», nas palavras de Cipolla.

Encontrado o filão da mina humorística, o humorista prossegue então à *reconstrução* do real, visto pelo seu particular prisma subversivo. Um método que me agrada, nesta fase final, é imaginar uma situação onde as tendências identificadas na

fase da desconstrução se possam manifestar largamente, sem os constrangimentos do mundo real, e extrair daí todas as suas hilariantes consequências. É esse o principal motivo que me leva a privilegiar a Ficção Especulativa, que me consente maior amplitude neste processo.

Carolina: No que diz respeito à Literatura Fantástica, na contemporaneidade, acredita que ainda inclui influências adquiridas do século anterior, como por exemplo, a mistura de elementos góticos adaptados aos novos padrões culturais, sem perder a essência do medo, do terror? O que a leva a modificar o vampiro “Dracu”, no conto “Novos Tempos”, em *Três Histórias com Final Feliz*?

Maria de Menezes: O tema do vampiro, na sua versão europeia originário dos Balcãs, veio a adquirir uma dimensão universal no fim do século XIX, com o livro “Dracula”, de Bram Stoker; depois o cinema recuperou o mito e dotou-o de novos desenvolvimentos e interpretações. Como verdadeira narrativa mítica, o tema do vampiro mostra-se permanentemente inspirador, porque actualizável e adaptável.

Lembro-me bastante bem do processo que conduziu à criação da personagem do Conde Dracu. Julgo que a queda de Ceausescu, em 1989, terá chamado a minha atenção para a Roménia e a sua mitologia peculiar. E daí surgiu-me no espírito a pergunta: como seria a existência de um vampiro que viesse para Portugal? É que um vampiro *comme il faut* exige a posse de um castelo nas montanhas, adequadamente cobertas de neve assim que o tempo arrefece, de um fiel criado que assegure as poucas necessidades temporais do seu mestre, e de uma quantidade de aldeiazinhas espalhadas pelos vales, repletas de aldeões sumarentos e facilmente atemorizáveis. Ora tais condições dificilmente se encontrariam em Portugal. Portanto, o pobre Sr. Conde torna-se um vampiro pindérico – que remédio! –, alimentado a frascos de sangue que a filha surripia no hospital; a tentativa de retomar o modo de viver gótico e feudal dos seus antepassados termina ridiculamente. Que fazer? Aceitar a derrota (a realidade), mudar de vida, integrar-se na sociedade, trabalhar, acolher a benquerença dos vizinhos. Viver os *novos tempos*. No fundo, é uma história de redenção patética.

Lembro-me de que, quando as “Três Histórias” foram publicadas, uma crítica ter censurado o facto de eu me afastar do esplendor sombrio do mito original, citando a propósito o “Dracula”, de Francis Ford Coppola, lançado recentemente. Isto fez-me

perceber que a senhora não havia entendido de todo as minhas intenções. E isto completa a resposta a uma pergunta anterior.

Carolina: Da mesma forma, também a questiono pela transformação da Cinderela tradicional, numa Cinderela, digamos que mais descontraída, em “Tour de Main”. Pretendia que no conto de fadas original a Cinderela e a Fada-Madrinha fossem produzidas da maneira que as descreveu?

Maria de Menezes: Não, claro que não. As histórias de fadas são mitos infantis, destinados a fornecer às crianças as necessárias explicações sobre o funcionamento do mundo, e a ensinar as normas de conduta adequadas; mais uma vez, a sua perenidade e adaptabilidade falam da sua importância formadora. As crianças não devem ser privadas delas.

Infelizmente, os modelos tradicionais pecam por veicular uma visão do mundo conservadora e sexista, onde a mulher tem por único objectivo na vida «casar e ser feliz para sempre»; desde o Romantismo, que promoveu a ideia do amor romântico como condição única para o casamento, os desastres que esta infeliz conclusão tem originado contam-se por milhões. É curioso que, nos contos do Sul da Europa, ao «casaram-se e foram felizes para sempre» se junta «e tiveram muitos meninos»: ou seja, a heroína e o seu príncipe ultrapassam o sonho romântico e entram na vida real, assumem responsabilidades, tornam-se adultos.

A minha Cinderela, fria, racional e decidida – e não muito escrupulosa, devo admitir –, rejeita as seduções casamenteiras da Fada Madrinha; ouve o canto da sereia romântica, mas ignora-o. Pode ser um novo arquétipo feminino que desponta.

Carolina: Em “Jihad! Jihad!” os personagens estão identificados por números. Acha que será um reflexo da nossa civilização? Estamos programados e somos conduzidos através de regras desde o início da nossa existência na Terra? Poderá fazer-se aí uma leitura do Capitalismo que caracteriza o nosso tempo?

Maria de Menezes: Os “Seres” (como se chamam a si próprios) são formas de vida inteligente, embora não biológica: sendo máquinas, não têm nomes (o nome é uma coisa humana), e identificam-se por números de série. E, como *Deus não joga aos dados*, tudo o que existe é necessariamente conduzido por regras, que vimos penosamente

decifrando há mais de dois mil e quinhentos anos, num esforço a que chamamos Ciência. Nós não somos a exceção no Universo.

Quanto à associação com o Capitalismo, ela não estava de todo no meu pensamento: não sou daquelas pessoas que espumam pela boca à simples menção da palavra. De facto, se analisarmos sem obliquidades ideológicas o que nos mostra a História, constatamos que este, ao longo de duzentos e cinquenta anos de existência, originou um colossal aumento do conhecimento científico e tecnológico, acompanhado por equivalente produção de riqueza e melhoria geral das condições de vida. É um currículo apreciável: com todos os seus defeitos, o Capitalismo tem-se mostrado o melhor sistema económico de que dispomos – tal como a Democracia continua a ser o melhor sistema político. As antipatias desenfreadas que provoca (e o seu corolário inevitável, o ódio aos Estados Unidos da América), são um duradouro e bem-sucedido produto da propaganda soviética do tempo da Guerra Fria.

Não, o conto mostra uma sociedade rigidamente hierarquizada que, juntamente com a pretensão de superioridade moral reivindicada pelas elites e a retorcida exegese dos seus próprios princípios éticos, se aproxima sobretudo dos modelos do Estalinismo. E particularmente fala dos usos da doutrinação e da manipulação da opinião pública: os seus dirigentes preparam-se para promover uma agressão impiedosa contra os humanos, apresentados como exploradores das máquinas, e para tal agitam as bandeiras da Guerra Santa (a *Jihad* que dá o nome ao conto; na altura da publicação ninguém sabia o que tal coisa fosse, de modo que grande parte do efeito do título se perdeu. Nem sempre é fácil acertar nos títulos).

Carolina: Numa das suas respostas, acabamos por descobrir que tem três ou quatro romances por publicar. Para quando serão as publicações? Estarão inseridas na Ficção Especulativa?

Maria de Menezes: Quando penso no *corpus* dos meus escritos, sinto sempre algum desconforto, como uma espécie de mãe desnaturada que abandona os filhos. Desculpo-me com o computador, que arranja sempre maneira de arruinar o disco rígido e impedir-me o acesso ao meu trabalho, a menos que desembolse uma fortuna para a recuperação dos dados – para o futuro, tenho uma certa esperança nas *clouds*, mas primeiro vou ter de ultrapassar o lado financeiro da questão. Esta é uma condicionante básica.

Há bastantes coisas que escrevo e que acabo por não completar; ou então que escrevo, não me satisfazem e deixo de lado; e ainda aquelas em que reconheço algumas qualidades, e que aguardam o dia em que me decida a revê-las (uma vez resolvida a teima do disco rígido). Os meus romances não publicados – na realidade, são cinco, feitas bem as contas – distribuem-se pelas três categorias. Há um que quero terminar, mas ainda não reuni as disposições necessárias; e outro, já completo, que tem de ser bastante reformulado. O segundo é do género especulativo, o primeiro não; e não são cómicos. Existe outro, totalmente escrito, que infelizmente me parece inaproveitável, e tenho pena, porque havia coisas divertidas pelo meio; talvez as consiga reutilizar noutro sítio, como uma espécie de prato de sobras literárias. Restam dois livros policiais, os primeiros romances que escrevi, e de que gosto bastante; precisam ambos de algum trabalho. Isto para não falar de uma colectânea dos contos que andam para aí dispersos, a que tenho de me dedicar algum dia.

Isto é enorme. Vai levar anos. Ando a ver se consigo tratar do disco, se reúno a disposição necessária, e sobretudo se evito que me caiam em cima milhares de coisas urgentíssimas que reclamam a minha atenção imediata, como tem vindo a acontecer nos últimos anos... Portanto, não há qualquer previsão de publicação.

Carolina: Pessoalmente, acho interessante o pormenor de as suas obras terem sido produzidas com perspetivas diferentes, nomeadamente *Contos Místicos* e *Três Histórias com Final Feliz*. No que diz respeito à opinião dos leitores, devido à radical transformação dos contos, falou-nos em tom de brincadeira, presumo, que deveria de ter tido o cuidado em criar um heterónimo. Caso o fizesse qual seria?

Maria de Menezes: Eu de facto deveria ter tido a precaução de criar um heterónimo, cada vez mais tenho a certeza disso. Mas não me ocorreu, infelizmente. Agora, qual seria? É uma excelente pergunta, e para mim um desafio interessante, porque ainda não tinha pensado a tal respeito e tive de o fazer.

Escolheria um nome masculino, de certeza – não sei qual, mas agrada-me a ideia do *cross dressing* artístico. Há precedentes ilustres, como Karen Blixen, que assinava Isaac Dinesen (já disse como tenho uma paixão pelo trabalho dela?), e tantas outras. Pensa-se geralmente que a inferioridade da condição feminina em épocas passadas explicaria esta opção, mas eu não tenho tanta certeza disso: acho que uma escritora pode querer imaginar-se vivendo noutro sexo, ensaiando experiências e modos de ver

masculinos. Pessoalmente, sei que isso me interessaria muito. E, de qualquer forma, não acredito naquilo a que se costuma chamar “a escrita no feminino”: a única espécie de escrita que me interessa é a de boa qualidade, e o sexo de quem a produziu, para mim, é de todo irrelevante.

Carolina: Para finalizar a entrevista, em primeiro lugar, quero-lhe agradecer pelo tempo dispensado e, acima de tudo, pela cooperação e sinceridade nas suas respostas. Tenho plena noção e certeza de que gosta “de contar histórias e de ver o ridículo das coisas” (palavras suas). Todavia, imaginemos que produzia os seus contos de uma forma mais séria. Acha que teria o mesmo impacto? Sentiria que assim, uma parte do público-alvo entenderia melhor a razão das suas opções? No que toca à nomeação dos títulos, assim como a ação da obra?

Maria de Menezes: Eu produzo tudo de uma forma muito séria, o que muitas vezes não parece, dadas as minhas excentricidades. Mas de facto, a minha exigência pessoal de qualidade é idêntica, quer esteja a produzir um diálogo cómico ou uma descrição de paisagem (inspirada em Eça de Queirós, porque os meus *standards* são do mais elevado que existe). Durante muito tempo achei as descrições muito difíceis de fazer e evitava-as; mas em “O comboio para o Céu” comecei a dar com o jeito, e acho que saíram bem, não só no aspecto meramente ilustrativo, mas como caracterização de um ambiente. Já um diálogo cómico pode ter um ar muito espontâneo – e sem dúvida o deve ter – mas de facto é uma construção literária estilizada que reproduz o falar coloquial, mas condensado, preciso e elegante.

Isto tudo é para dizer que a escrita não surge miraculosamente na nossa cabeça, transmutando-se na página por artes mágicas, mas exige o mesmo género de objectividade, rigor, trabalho experimental, aplicação e lucidez que uma pessoa dada a outras artes poderá dedicar à confecção de marmelada. Gosto de encarar a escrita como possuindo um lado substancial e concreto, como amassar pão ou erguer paredes. Por isso leva tanto tempo e exige tamanho investimento pessoal.

As reacções do público são muito variáveis, e às vezes parecem-nos paradoxais; no entanto, fazem sentido para cada pessoa que lê. É essa a função do escritor: apresentar uma obra onde o leitor possa encontrar o seu próprio significado pessoal. Por tal motivo, acho que já o disse, não gosto muito de fornecer a minha interpretação do que escrevo, porque sinto que estou a interferir nos privilégios dos leitores.

A acção dos meus escritos pode surgir-me completa e acabada, ou ir progredindo dia a dia; isso é variável. O que nunca faço é construir um esquema para ir desenvolvendo, como se recomenda nos livros que adestram para a escrita criativa, e eu própria costumava aconselhar aos meus alunos para a elaboração dos trabalhos escolares – um método inexcedível para o efeito; mas tão fastidioso, na produção literária, que é de morrer de tédio. Prefiro ir relendo e fazendo os ajustamentos necessários.

Não creio que os meus peculiares processos de produção venham a ter reflexo sobre os leitores, ou sequer a ser percebidos por estes, a não ser que se empenhem na sua análise, o que não costuma acontecer – agora seria a altura de inserir um *emoticon* sorridente, mas vou dispensar-me disso.

Já a questão dos títulos é mais bicuda. O título é a primeira apresentação de um livro, e logo convém escolhê-lo com algum critério. Infelizmente, as minhas extravagâncias e a esquisitice individual que caracteriza cada peça do meu trabalho tornam a tarefa algo complicada, porque sinto a necessidade de alcançar alguma espécie de denominador comum. Foi por isso que “Três histórias com final feliz” acabaram com esse nome: cada conto, à sua maneira, tem uma espécie de final feliz, embora irónico e inesperado. Mas é sempre complicado criar títulos (pior, em minha opinião, é só fazer dedicatórias). Posso revelar, contudo, que a minha futura colectânea de contos cómicos se deverá chamar “Contos de moral duvidosa”, atendendo aos princípios atrás expendidos; e que a outra, a dos contos sérios, se intitulará “Contos nobres e românticos”. Isto se eu não mudar de ideias, entretanto.