

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Representações de fantástico e ficção científica
nos contos de Maria de Menezes**

Kateřina Novotná

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Cristina Almeida Ribeiro,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Românicos, Literatura Portuguesa.

2016

All literary works are fantasies.

Rosemary Jackson

Agradecimentos

Os meus agradecimentos vão para a Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro por me ter apoiado na escolha do tema da dissertação e por me ter prestado uma orientação preciosa. Agradeço também à minha família pelo apoio que me deu durante todo o percurso escolar e por sempre me ter incentivado a fazer aquilo de que gosto. Um agradecimento especial vai para o meu namorado, que esteve sempre ao meu lado para me apoiar.

Resumo

O presente estudo tem como título *Representações de fantástico e ficção científica nos contos de Maria de Menezes* e encontra-se dividido em duas grandes partes. A primeira tem como objectivo resumir as teorias sobre literatura fantástica e ficção científica que enquadram a análise do *corpus* apresentada na segunda. Deste modo, concentrámo-nos primeiro na divisão da literatura fantástica entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho bem como na definição da ficção científica e na identificação das diferenças e semelhanças entre ela e o fantástico, procedendo depois à análise de quatro contos de Maria de Menezes previamente seleccionados, que permitem a abordagem do uso particular que a autora faz de alguns motivos que lhes são próprios – o vampiro, o alienígena, o poder superior e a viagem no tempo –, dos quais se distancia pela ironia ou o humor, mas de que se serve para criticar o mundo à sua volta.

Palavras-chave: literatura fantástica, ficção científica, humor, crítica, conto

Abstract

This study is entitled *Representations of fantastic and science fiction in short stories by Maria de Menezes* and is divided into two main parts. The first part of this work aims to summarize the theories of fantastic literature and science fiction which frame the analysis of the corpus presented in the second part. First, we focused on the division of fantastic literature between the fantastic, the marvellous and the uncanny and on the definition of science fiction and its differences and similarities with the fantastic. Then we proceeded to the analyses of four short stories by Maria de Menezes, previously selected, that allow the approach to the particular use she makes of fantastic and science fiction motives such as vampire, alien, superior power and time travel, of which she distances by irony or humour, but which she uses to criticize the world around her.

Keywords: fantastic literature, science fiction, humour, criticism, short story

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract.....	5
Introdução.....	7
1. Literatura fantástica e ficção científica	9
1.1. Tentativas de definição	10
1.1.1. Fantástico.....	10
1.1.2. Ficção científica.....	22
1.2. Os grandes temas	25
1.2.1. Literatura fantástica	25
1.2.2. Ficção científica.....	26
1.3. Diferenças e semelhanças	30
2. Os contos de Maria de Menezes: o humor e o fantástico-científico	36
2.1. “Novos tempos”: desventuras de um vampiro.....	41
2.2. “Estacionamento proibido”: um transgressor vindo do espaço	51
2.3. “A Virtude”: à descoberta do amor (não) mundano	59
2.4. “Como fazer sucesso e subir na vida”: futuro e passado à portuguesa.....	68
Conclusão	79
Bibliografia.....	81

Introdução

A literatura fantástica dispõe de diversos temas e motivos, cujo uso e forma divergem de narrativa para narrativa segundo o entendimento do respectivo autor. Assim, os motivos fantásticos passam por alterações ao longo do tempo e o seu propósito inicial pode mudar. O objectivo deste trabalho é evidenciar a percepção e o uso particular que Maria de Menezes faz dos motivos fantásticos e da ficção científica, a aproximação humorística que ela frequentemente adopta e ainda o estatuto da literatura fantástica e da ficção científica em Portugal. Para este fim escolhemos duas obras daquela autora, *Três histórias com final feliz* (1993) e *Contos Místicos* (2001), que vão servir como *corpus* base deste trabalho. Para alcançar o objectivo anterior, procurámos conhecer várias teorias sobre literatura fantástica e ficção científica para compreender a diversidade destas. Para dar conta deste trabalho, apresentamos um breve resumo dos estudos que se ocupam da definição da literatura fantástica e da ficção científica, com especial referência ao estudo de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1977), que propõe a divisão da literatura fantástica entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho e suscitou muitas reacções de outros autores, ora discordando, ora concordando e desenvolvendo a sua teoria, e, para a definição da ficção científica, ao estudo de Darko Suvin (1972) e ao seu entendimento da ficção científica como “cognitive estrangement”.

O presente estudo encontra-se organizado em dois capítulos, enquadrados por uma introdução e uma conclusão e complementados por uma bibliografia.

O primeiro capítulo, “Literatura fantástica e ficção científica”, resume as teorias sobre a literatura fantástica e as suas categorias e aborda a problemática da terminologia diversa em língua inglesa e nas línguas românicas. Para além disso, toca em questões da temática da literatura fantástica e do chamado neo-fantástico. De maneira semelhante, o

capítulo aborda os temas e a teoria da ficção científica, tentando distingui-la da literatura fantástica, do conto de fadas e da ficção realista.

O segundo capítulo, “Os contos de Maria de Menezes: o humor e o fantástico-científico”, estuda quatro contos escolhidos dentro do nosso *corpus* inicial. Referimo-nos aos três contos de *Três histórias com final feliz* (1993) – “Novos tempos”, “Estacionamento proibido” e “Como fazer sucesso e subir na vida” – e a um dos *Contos Místicos* (2001) – “A virtude”. Neste capítulo, dedicamo-nos à descrição dos motivos particulares que se encontram nos contos e à aproximação humorística e crítica da autora. Além disso, abordamos o tema do Outro, representado por motivos fantásticos, e o tema da oposição entre a sociedade e o indivíduo, mostrando como a alteridade ou somente a falta do acordo entre as duas partes poder causar a exclusão do indivíduo, que, uma vez excluído, já não pode ser considerado parte do Eu em que o colectivo se revê e passa a ser visto como representante do Outro.

Ao longo do nosso trabalho, verificamos que os motivos fantásticos e da ficção científica se baseiam em mitos antigos ou na experiência humana e que, ao longo da História, entraram no nosso subconsciente, representando os nossos amigos ou os nossos inimigos. Assim, o vampiro é visto como materialização dos desejos ocultos e um ser espacial simboliza o medo do Outro e do desconhecido; o reconhecimento de um poder superior desperta a sensação da imperfeição mas também a bondade em nós e a viagem no tempo obriga o homem a encarar a par o passado, o presente e o futuro. Apesar da transformação dos motivos durante séculos, e nomeadamente no final do século XX e no início do século XXI, cada um traz consigo várias imagens arquetípicas que desempenham um papel importante, quer na distinção entre o que é estranho e o que é familiar, quer na distinção entre o bem e o mal.

1. Literatura fantástica e ficção científica

Nós declaramos esse espaço infinito, dado que não há qualquer razão, conveniência, possibilidade, sentido ou natureza que lhe trace um limite.

Giordano Bruno

As tentativas de definição da literatura fantástica e o seu estatuto como género literário têm sido discutidos em muitas obras críticas. Com o aparecimento das novas obras, surgem também novas teorias e opiniões sobre a literatura fantástica e o fantástico. A crítica da literatura fantástica teve o seu *boom* nos anos setenta depois da publicação do estudo que Todorov dedicou à literatura fantástica e se tornou um estímulo para os comentadores e críticos que se interessavam por essa questão. Há críticos que concordam com Todorov ou propõem pequenas modificações, por oposição a outros que discordam e rejeitam a sua teoria. O mais saliente nesse trabalho é, além da definição dos três géneros da literatura fantástica – o fantástico, o maravilhoso e o estranho –, o facto de Todorov desenvolver no seu estudo uma aproximação estruturalista. Ao contrário dos críticos anteriores, como Castex, Vax ou Caillois, que tentaram juntar temas e motivos e encontrar neles um significado, Todorov concentra-se na análise de características da literatura fantástica, como a hesitação ou a sensação do medo induzida no leitor, que podem ser encontradas em diferentes textos. Neste capítulo vamos apresentar a teoria de Todorov juntamente com as teorias de outros críticos para tentar dar a visão mais abrangente possível do que é a literatura fantástica e do que podemos esperar dela.

As origens da literatura fantástica datam da segunda metade de século XVIII. Segundo Rosemary Jackson, “modern fantasy is rooted in ancient myth, mysticism,

folklore, fairy tale and romance” (Jackson 1995: 4), mas o seu antepassado mais próximo é o romance gótico desenvolvido na Inglaterra. Segundo Roas, a literatura gótica concentra a sensação do misterioso e do desconhecido, cuja fonte principal era anteriormente a religião, que incorporava o sobrenatural à vida quotidiana. Entre as obras importantes da literatura gótica para a literatura fantástica, podemos mencionar *Drácula* (1879), de Bram Stoker e *Frankenstein: ou O Moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley, que desenvolvem os mitos literários modernos do vampiro e do monstro, que posteriormente se infiltram na literatura e no cinema, representando as questões básicas da identidade, da relação entre criador e a criatura e as implicações futuras do desenvolvimento da ciência e da tecnologia.

1.1. Tentativas de definição

1.1.1. Fantástico

Uma das questões levantadas pelo fantástico é a da própria denominação desta categoria estética. Estudos escritos em diferentes línguas e por diferentes críticos divergem em relação ao uso das palavras relacionadas com a literatura fantástica, o que se observa principalmente em obras de língua inglesa e de línguas românicas. Esta problemática parece nascer com as traduções do estudo de Todorov. *Introduction à la littérature fantastique* é o nome do original francês, traduzido para português de forma literal (*Introdução à literatura fantástica*) mas de modo bem menos claro na tradução inglesa. Em *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* o título perde a palavra “introdução”, que foi considerada importante mesmo pelo autor: “o termo de ‘introdução’, que aparece no título deste ensaio, não é um tópico de modéstia” (Todorov 1977: 141); além disso, a consideração do fantástico como um género não é pacífica,

atendendo a que o adjectivo “fantástico” pode qualificar diferentes formas de arte, como a literatura ou o cinema, e, dentro da literatura, diferentes géneros, como o romance ou o conto. Parece, portanto, mais razoável falar do fantástico como uma categoria estética.

A polémica à volta deste estudo, desencadeada pelo autor de ficção científica Stanislaw Lem na revista *Science Fiction Studies*, está marcada pela incompreensão dos termos apresentados por Todorov. Onde este fala sobre fantástico, Lem escreve sobre *fantasy*, que, no entanto, é “a word normally used to designate a large and spongy tract of literature”, como explica Robert Scholes na mesma revista, acrescentando: “on the other hand, it is clear to me that this gender [the fantastic] is only a small part of what we usually called ‘fantasy’” (Scholes 1975). Em resumo, a problemática consiste no uso não homogéneo das designações da estética e da área artística e da literatura, isto significa que vários críticos usam os nomes em diferentes sentidos: alguns usam *fantasy* como sinónimo de *the Fantastic* e outros vêem *fantasy* como área mais ampla que abrange *the Fantastic*. No entanto, em português os termos “fantástico” (adjectivo) e “o fantástico” (substantivo) também são confundidos. No nosso trabalho vamos usar o adjectivo “fantástico”, em sentido de uma coisa empolgante ou que suscita admiração, para classificar diferentes géneros literários como o conto fantástico ou a novela fantástica e o substantivo para referir a categoria estética trabalhada por Todorov.

Autores como Castex, Vax ou Caillois definem o fantástico usando palavras como “mistério”, “inexplicável” ou “inadmissível”, palavras que evocam a estranheza do que não é familiar e com as quais Todorov não entra em contradição, porque a sua exposição incorpora o mesmo tratamento (cf. Todorov 1977: 16). Para saber que algo não é familiar, é preciso conhecer os outros fenómenos que são familiares. Estes fenómenos constituem o que chamamos “mundo real” ou “realidade”. Só por oposição ao real é possível distinguir o que é não real e definir dois mundos, um natural, que é

familiar para o leitor (ou a personagem) e descrito como um mundo de dia-a-dia, e outro sobrenatural, cujas leis o leitor (ou a personagem)¹ desconhece. Quando estes dois mundos se encontram, se tocam e se cruzam, estamos na área da literatura fantástica.

Para esclarecer o que é o fantástico, Todorov acrescenta novas palavras como: “incerteza”, “inquietação”, “vacilação” e “dúvida”, que ajudam a precisar as características do fenómeno estético de que se ocupa. O fantástico produz-se quando o mundo natural e sobrenatural se encontram e a personagem (ou o leitor), que tem conhecimento somente do mundo real, tem dúvidas sobre os acontecimentos. Todorov descreve o processo da seguinte maneira:

É assim que somos introduzidos ao coração do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos nem sílfides nem vampiros, dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente tal como os outros seres vivos, apenas com a particularidade de raras vezes o encontrarmos. (Todorov 1977: 26)

A personagem tem que escolher entre dois mundos e as suas regras. Pode seguir as regras do mundo natural, isto é, não aceitar nada do mundo sobrenatural, nem a própria existência deste mundo; neste caso, a personagem vai interpretar o fenómeno não familiar como algo que não existe e que não pode acontecer, ou seja, segundo as palavras de Todorov, como uma ilusão dos sentidos e um produto de imaginação. Mas pode também admitir a existência do mundo sobrenatural e as suas leis como reais e válidas no mundo natural, identificar o fenómeno não familiar como existente e, por conseguinte, como “verdadeiro e real”. O tempo da indecisão, que pode durar só um momento ou estar presente ao longo da história, é o que Todorov entende por fantástico e corresponde à “incerteza” e à “vacilação” que marcam a personagem quando esta não é capaz de julgar e resolver a situação e escolher um dos mundos. Enquanto este estado

¹ Segundo Todorov, não é necessário que o leitor se identifique com uma personagem.

dura, encontramos-nos na presença do fantástico. Quando a personagem decide optar por um dos mundos, saímos do fantástico e avançamos para o estranho – quando opta por seguir as leis do mundo natural – ou para o maravilhoso – quando opta por seguir as leis do mundo sobrenatural.

David Roas, em *Teorías de lo fantástico*, afirma que a literatura fantástica não pode funcionar sem a presença do sobrenatural, porque é ele que produz o efeito fantástico, mas não é possível pensar que toda a literatura onde apareça o sobrenatural é fantástica. O fantástico é algo que invade o nosso mundo e parte o esquema da realidade. Rosemary Jackson em *Fantasy, The Literature of Subversion* vai ainda mais longe: não é suficiente só partir o esquema, mas é preciso inverter “elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (Jackson 1995: 8; ênfase da autora). Este “outro” é algo que trastorna a estabilidade do nosso mundo e ameaça a nossa realidade e as leis que sabemos que funcionam nela. O fantástico demonstra a incerteza que se instala frente à realidade de um mundo que de repente não parece ser tão real como se pensava e que se reflecte na dúvida, não apenas sobre essa realidade, mas também sobre o próprio Eu.

Nos casos em que a vacilação se mantém até ao final da obra e nem personagem nem leitor conseguem escolher a natureza do fenómeno apresentado, Todorov fala do efeito de fantástico puro, o que significa que o fantástico não se inclina nem para o lado maravilhoso nem para o lado estranho. Nas situações em que a dúvida é superada, o fantástico muda a sua natureza e transforma-se numa das chamadas estéticas intermediárias: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. São muitas as obras que se enquadram nestas estéticas porque partem da hesitação experimentada pelo leitor.

A hesitação do leitor é uma das duas condições que caracterizam o fantástico todoroviano. Numa história fantástica encontram-se dois elementos que podem hesitar ou vacilar: o primeiro é a personagem da obra e o segundo, o seu leitor. Na maioria dos casos, o leitor identifica-se com a personagem e os dois experienciam a dúvida. No entanto, é possível haver uma personagem em quem os acontecimentos não despertam hesitação e que por isso não duvida, ao contrário do leitor, que pode duvidar quando o narrador, pelo modo como descreve a situação, insinua a existência de um elemento capaz de despertar a hesitação. Isto significa que a hesitação da personagem é facultativa e não condiciona o fantástico. Já na perspectiva do leitor a hesitação é de facto condição obrigatória e ao mesmo tempo característica tão forte do fantástico que cada obra é fantástica para um leitor só da primeira vez que a lê, porque a segunda leitura e as seguintes nunca vão ter nele o mesmo impacto que a primeira.

A segunda condição do fantástico é o modo de leitura. Todorov rejeita as leituras poética e alegórica do fantástico, alegando, por um lado, que o texto fantástico deve ser lido como ficção, porque o texto lido como poema explora só categorias poéticas, como as rimas ou o ritmo, ou figuras retóricas e, por outro lado, que a explicitação do duplo sentido e a extinção do primeiro sentido, literal, estimulam uma leitura metafórica. Se o texto implica duas leituras e uma delas pode não ser sobrenatural, já não é possível falar de fantástico e Todorov cita como exemplo a fábula, onde os animais falantes não são considerados fantásticos porque o texto é lido alegoricamente. Além disso, no seu ensaio *On Fairy-Stories*, Tolkien rejeita o fantástico no drama devido à ilusão e a uma certa falsidade que produz a representação de uma história no palco e pensa que “fantastic forms are not to be counterfeited” e que por esta razão “drama is naturally hostile to Fantasy” (Tolkien 1966: 46).

Uma das condições do fantástico, segundo muitos críticos, é a presença do medo no relato. Autores como Lovecraft, Caillois ou Penzold (v. Todorov 1977: 20-21) dão importância à sensação do medo experienciada pelo leitor. No entanto, Todorov não está de acordo com esta teoria e não considera o medo condição do fantástico. Há obras que não despertam medo e podem ser colocadas na categoria do fantástico. Em vez de medo, seria melhor identificar a sensação do leitor como inquietação ou tensão na consequência da vacilação (dele ou da personagem). Roas, por exemplo, vê a inquietação (não o medo) como o efeito fundamental que o fantástico produz, precisamente pela vacilação causada. A inquietação surge porque o leitor está “ante la posibilidad de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real” (Roas 2001: 30). Não é tanto o medo dos acontecimentos ou sensações experimentadas pela personagem como o medo de que a realidade do leitor seja interrompida pela invasão do irreal e não familiar que é sempre entendido como ameaçador. Em conclusão, o medo não é condição do fantástico mas a inquietação sim, pois é vista como causa da vacilação do leitor.

O fantástico, ao contrário do que possa parecer, tem que basear-se no mundo real e não no mundo sobrenatural. No relato fantástico o mundo tem que ser o reflexo preciso do mundo do leitor. Roas realça a importância do texto verosímil porque “lo fantástico (...) está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe” (Roas 2001: 25). Para que a diferença entre o mundo real e o sobrenatural seja visível é preciso ter como base a realidade que depois pode ser interrompida pelo fantástico. Rosemary Jackson fala de um processo em que a representação do mundo começa por ser realista, “presenting an ‘object’ world ‘objectively’”, mas depois se transforma e acolhe o maravilhoso e “‘unrealistic’, representing apparent impossibilities” (Jackson 1995: 20). O fantástico

não pode funcionar à margem do real. Contudo, como sabemos o que é a realidade? No seu estudo *Fantastic Literature and the Representation of Reality*, Martha J. Nandorfy lembra que “the notion of mimesis loses its traditional foundation since the possibility of imitating or even re-creating implies access to an *a priori* reality” (Nandorfy 1991: 100). Enquanto Todorov coloca o sobrenatural fora da realidade na sua oposição dicotômica de real e sobrenatural, Nandorfy rejeita todo o tipo de oposição e inclina-se para a teoria de que o mundo real é a nossa interação com o mundo físico. A realidade não pode ser descrita de um ponto de vista exterior a ela. “Instead of dividing experience into ‘real’, ‘unreal’ and ‘indeterminate intermediary’, reality is exploded to include different levels of experience” (Nandorfy 1991: 109). Estas experiências são o que representa o fantástico.

Como já vimos, o fantástico é uma estética a que Todorov chama “evanescente” e a sua forma pura encontra-se na narrativa que consegue manter a vacilação do leitor até ao fim e não lhe revela o caminho certo a seguir. No entanto, na maioria das obras o segredo é descoberto no decurso da narração ou quando esta chega ao fim. Neste caso, Todorov fala sobre a mudança para o campo das estéticas intermediárias: o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho. No entanto, quando nenhuma vacilação foi experimentada, estamos simplesmente em presença ou do maravilhoso ou do estranho.

No maravilhoso puro, os elementos sobrenaturais ou mágicos não surpreendem nem personagem nem leitor. O mundo maravilhoso é um lugar com regras próprias legitimadas *a priori*. As forças neste mundo são explicadas ao leitor de uma forma que não dá razão para dúvidas. Ao contrário do fantástico, o maravilhoso baseia-se no sobrenatural e nem sequer procura comparação ou contacto com o mundo real. Tolkien chama a este mundo criado pelo escritor Mundo Secundário (*Secondary World*) e nota que há nele lugar para a nossa mente: “Inside it, what he [the story-maker] relates is

‘true’: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside” (Tolkien 1966: 36). O leitor não pode surpreender-se porque o Mundo Secundário não busca nenhuma conexão com a realidade.

Movement into a *marvellous* realm transports reader (...) into an absolutely different, alternative world (...) This secondary duplicated cosmos is relatively autonomous, relating to the ‘real’ only through metaphorical reflection and never, or rarely, intruding into or interrogating it. (Jackson 1995: 42; ênfase da autora)

Portanto, o maravilhoso é hermeticamente fechado e deixa entrar somente o leitor que não sente necessidade de se perguntar se o mundo é real, porque sabe que neste lugar e neste momento é tudo verdadeiro. O mundo maravilhoso também costuma ser classificado como criativo, ao contrário do fantástico que é destrutivo. Os mundos fantásticos baseiam-se no oculto e em algo que não pode ser visto e são eles próprios invisíveis e temporários. Além disso, o fantástico tenta confundir o leitor, obrigando-o a hesitar. O maravilhoso, pelo contrário, é revelador e tenta divulgar ao leitor os factos dos novos mundos: “fantasy is true (...) it isn’t factual, but it is true” (Le Guin 1979: 44). Bechtel vê a relação entre o fantástico e o maravilhoso como oposição entre real e não real, “the Todorovian strategy [o fantástico] being to expose the real-as-unreal, the Tolkienian [o maravilhoso] being to present the unreal-as-real” (Bechtel 2004: 154); assim, onde o fantástico desconstrói o real, o maravilhoso reconstrói-o.

Como pertencentes ao maravilhoso se consideram também os contos de fadas e a *fantasy*. Vários críticos (geralmente da literatura fantástica) incluem nele também a ficção científica. No entanto, as características da FC estão em oposição directa com o maravilhoso, como vamos ver mais adiante. Embora a datação da sua origem não possa ser mais distinta, conto de fadas e *fantasy* usam técnicas e símbolos muito semelhantes. O conto de fadas é um dos géneros mais antigos e a *fantasy*, como género independente, é um dos mais recentes. Os dois, porém, contêm elementos sobrenaturais e mágicos. A

fantasy extrai motivos folclóricos conhecidos do conto de fadas para atrair o leitor a participar na criação do Mundo Secundário, que costuma ser mais elaborado e ligado. Quanto ao conto de fadas, característico pela sua estrutura e pela repetição de fórmulas de introdução e remate como “Era uma vez” e “E viveram felizes para sempre”, integra várias partes que podem ser extraídas e usadas inalteradamente num outro conto de fadas, como a missão destinada a resgatar uma princesa, a viagem dos três irmãos ou a intervenção duma bruxa malévola. Estes motivos são universais e transferíveis. A diferença entre conto de fadas e *fantasy* está na precisão ou imprecisão dos factos. A história dos contos de fadas ocorre num lugar não especificado (a terra dum rei, simplesmente) e apresenta-se como intemporal (“era uma vez”). A falta da exactidão não tem importância no conto de fadas, porque o que interessa são os motivos universais. A *fantasy*, ao contrário, pede emprestados estes motivos e implanta-os dentro de uma história delimitada concretamente (por exemplo, Terra Média em Terceira Era). Assim, o leitor sabe que havia história antes e que vai haver depois dos acontecimentos narrados. Com estes instrumentos o escritor pode criar histórias infinitas sobre o seu Mundo Secundário.

O estranho puro opõe-se ao maravilhoso. Onde o maravilhoso apresenta os seus “factos” e não espera a dúvida do leitor, o estranho, ao contrário, não apresenta nada e concentra-se só na sensação do leitor, que tenta chocar, horrorizar ou consternar, não recorrendo, para obter esse efeito, nem à magia nem ao sobrenatural. Não importa quão inexplicáveis parecem os acontecimentos, nem se têm uma explicação natural, frequentemente encoberta pelas coincidências. Nas narrativas estranhas, o leitor é levado até ao limite do conhecido e do familiar. No seu estudo, *The Uncanny*, Nicholas Royle descreve o estranho como “a crises of the proper” (Royle 2003: 1), como um tipo de perturbação que afecta o Eu e tudo o que é considerado pessoal, mas também atinge

os outros, os lugares e os acontecimentos. O estranho não está ligado só ao mero insólito, mas a uma fusão de familiar e não familiar porque “it can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context” (*idem*). Neste sentido, o estranho é geralmente provocado por temas marginais como tabus, violência, sexualidade, crueldade ou crime, mas não pode negar-se que, em certos casos, ele se associa a uma experiência inexplicavelmente agradável e até extática, sentida como algo demasiado bom para ser verdade. *O Estranho (Das Unheimliche)* também é o nome de um ensaio de Sigmund Freud, escrito em 1919, em que o fenómeno do estranho é abordado de vários ângulos: língua, literatura e prática psicanalítica. Freud aborda o estranho como uma estética, como algo que cada indivíduo captura diferentemente, como se o estranho fosse uma sensação vivenciada. Esta sensação ocorre quando vemos algo conhecido de forma alterada ou de forma repetitiva como um objecto animado que se supõe ser inanimado (ou o contrário), a perda dos membros do corpo e a reversão da morte.

Assim, as várias estéticas associadas à literatura fantástica trabalham com diferentes motivos, temas e técnicas na sua aproximação ao leitor. Para colocar um motivo dentro destas estéticas podemos usar o exemplo do vampiro, para o qual surgem duas possibilidades de configuração: na primeira, o elemento escolhido é, de facto, um vampiro; na segunda, poderá sê-lo ou não o ser. No primeiro caso o esquema é seguinte:

- A. Imaginemos um vampiro como Drácula, de Bram Stoker. Este é um elemento sobrenatural implantado no mundo real (mundo humano) conhecido pelo leitor. O vampiro transtorna a realidade do leitor pela sua existência inexplicável. A realidade é distorcida pelo elemento sobrenatural; portanto, encontramos-nos no campo do fantástico.

- B. Imaginemos agora um vampiro que vive no castelo com outros da sua espécie até um dia aparecer um humano interessado pelo fenómeno, que decide ficar com os vampiros e aprender o estilo de vida deles. A realidade é apresentada como um mundo alternativo, onde o sobrenatural existe ao lado do natural; portanto, estamos no campo do maravilhoso.
- C. Imaginemos finalmente que numa cidade acontecem várias mortes esquisitas que parecem obra dum vampiro. Aparentemente não existem outras explicações, mas no final descobre-se que um homem, pensando ser vampiro, bebia o sangue de outras pessoas. A realidade é distorcida pelo elemento natural disfarçado como sobrenatural; portanto, estamos no campo do estranho.

No segundo caso, o elemento nuclear é um homem suspeito de ser vampiro, sem que haja provas que permitam descobrir a verdade. Numa ocasiões, esse homem parece um vampiro, mas noutras age como um ser humano.

- A. Nem ao longo da narrativa, nem no fim vamos descobrir a verdadeira natureza do homem. Porque a vacilação se mantém-se até final, estamos na área do fantástico.
- B. Descobrimos que o homem é um verdadeiro vampiro. O elemento sobrenatural traz-nos ao campo do maravilhoso.
- C. Descobrimos que o homem é um ser humano comum e que há uma explicação racional para os acontecimentos é racional; encontramos-nos então no domínio do estranho.

As partes da história onde estamos diante da escolha entre racional e sobrenatural são abrangidas pelas estéticas intermediárias fantástico-maravilhoso e fantástico-estranho.

Como vimos até agora, Todorov explica de forma sustentada a sua teoria do fantástico. No entanto, quando se ocupa da *Metamorfose*, de Kafka, o teórico não a

consegue colocar em nenhuma das categorias, porque a obra não se encaixa nem no fantástico, nem no maravilhoso, nem no estranho. O sobrenatural está presente no mundo real, mas a história não deixa nenhum espaço para a vacilação da personagem (nem do leitor). A personagem admite sem problemas os acontecimentos sobrenaturais, porque são descritos como naturais e implantados no mundo real. O que começou como sobrenatural acaba como relato natural. No entanto, é um sobrenatural misturado com o estranho que tenta desequilibrar o leitor através da indiferença da personagem frente ao sobrenatural. Este não é só o caso de Kafka, mas também o de Borges e Cortázar, que como ele causam no leitor o espanto perdido. Como definir as suas narrativas que têm um relevo fantástico indiscutível? – pergunta Jaime Alazraki, no seu estudo *¿Qué es lo Neofantástico?* Como definir a narrativa fantástica que perdeu o seu traço distintivo mas ainda é vista como fantástica? Alazraki afirma que, quando Kafka recuou relativamente ao fantástico caracterizado por Caillois, Vax e Todorov, acabou por se aproximar da definição do fantástico de Cortázar². A solução, bastante elegante, de Alazraki é propor a denominação neo-fantástico para estes tipos de narrativa: “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención su *modus operandi*” (Alazraki 2001: 276). Já falámos sobre a base real que é precisa para que o fantástico seja operacional. O neo-fantástico usa a realidade como uma máscara que oculta a “verdadeira” realidade. Também produz inquietude, mas para fins que não são exactamente os do fantástico. O seu método é o uso de metáforas inquietantes e contraditórias, que são aparentemente irracionais e vão contra o sistema estabelecido. Os acontecimentos são apresentados em ordem reversa, com o sobrenatural a surgir em primeiro lugar, deixando que o relato continue depois como natural.

² “La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica” (Cortázar *apud* Alazraki 2001: 274).

1.1.2. Ficção científica

A ficção científica (FC) é um género literário muitas vezes menosprezado, talvez porque não faz parte do *mainstream* e os seus autores e leitores constituem um grupo aparentemente fechado, que só com muita relutância deixa entrar novos autores ou autores que não se interessam pela *hard* FC e incorporam nas suas obras questões sociais ou políticas. No entanto, a FC é um género rico em temas e autores, que causa alguma dificuldade quanto à sua definição. O nome, proveniente do inglês *science fiction*, já traz um problema, visto que os dois termos justapostos para denominar este género são quase antónimos. A palavra ciência evoca o raciocínio, remete para uma forma de pesquisa e conhecimento preciso, baseada em dados exactos onde a especulação improvável não tem lugar. A ficção, por outro lado, baseia-se na imaginação, necessariamente subjectiva, e a sua prioridade é transmitir alguma coisa ao leitor e provocar a emoção. Apesar disso, ou talvez por causa desta simbiose de factos e imaginação, a FC é constituída por histórias que com facilidade conquistam os seus leitores.

Alguns críticos consideram que o ano de 1600 marca o início da FC moderna, devido à condenação de Giordano Bruno à morte na fogueira pela Inquisição, por causa da sua teoria do universo infinito, com um número infinito de estrelas e planetas. De acordo com este critério, o século XVII surge como aquele que primeiro assiste ao desenvolvimento da ciência necessária às bases da FC. Com o evoluir do pensamento e da sociedade, a ciência começa a fazer parte da vida quotidiana do homem, revelando pouco a pouco que ela mesma é infinita e pode sempre avançar mais e que, em teoria, não há nada impossível. Este princípio é usado na FC: o que se pode imaginar no quadro da ciência pode ser trabalhado numa história. Se não é possível agora, pode ser possível no futuro ou em outra dimensão (ou no futuro e em outra dimensão). As

viagens no tempo ou para diferentes galáxias são explicadas através da teoria do espaço e do tempo, onde este é visto como uma quarta dimensão (a par de comprimento, largura e altura), que cria um *continuum* espacio-temporal no qual espaço e tempo são considerados entidades não separadas.

Como em todos os géneros literários, também na FC se encontram obras qualitativamente diferenciadas. O ambiente espacial e as visões de mulheres raptadas por monstros têm seduzido vários escritores, levando-os à criação de obras que podem ser incluídas no subgénero de FC baixa ou *space opera*. Tais obras são marcadas pela linguagem pseudo-científica, com várias incongruências, e usam a FC só como pano de fundo para as suas histórias de aventuras espaciais. A FC costuma ser considerada como literatura baixa e destinada a um público essencialmente juvenil, tanto pelos leitores (ou melhor, os não leitores) como por alguns críticos. Como literatura de adultos, a FC é vista apenas como entretenimento ou pseudo-arte. Contudo, não é aceitável condenar o género com base num preconceito e sem sequer ler alguma das obras que o representam.

Como ponto de partida para o desenvolvimento da FC moderna e contemporânea pode ser considerado o aparecimento, em 1926, da revista norte-americana *Amazing Stories*, que foi a primeira a adoptar a expressão *science fiction*, mas só no final dos anos setenta e nos anos oitenta aparecem abundantemente tentativas de definir o género, facto a que não terá sido alheia a fundação por R. D. Mullen, em 1973, do jornal académico *Science Fiction Studies*, consagrado à publicação de artigos e ensaios críticos sobre ficção científica.

Devido aos inúmeros temas da FC, a sua definição torna-se particularmente difícil e cada crítico tem a sua própria aproximação à matéria. Como definir o género que é o oposto da realidade e ao mesmo tempo se desenrola nela? O escritor brasileiro André Carneiro define a FC, que ele próprio, aliás, cultiva, como “uma extrapolação de

realidades reveladas pela ciência, uma criação imaginária de um mundo futuro ou diferente, com o anexo intelectual que não dispensa nem a profundidade, a penetração filosófica ou psicológica, nem o subtil ou poético” (Carneiro 1968: 7). Carneiro utilmente isola as três características básicas da FC, que são a presença da ciência, a da ideia e a da ficção. A justificação da possibilidade de existência das tecnologias ou conhecimentos inexistentes no tempo do autor é feita pela ciência. Obviamente, é muito simplista dizer que a FC é uma narrativa baseada na ciência, mas não deixa de ser verdade. Sem a ciência, a narrativa seria só uma ficção como qualquer outra. Ao mesmo tempo, a ciência sem ficção seria só o manual científico. O terceiro factor é a ideia, que permite conceber um mundo futuro ou diferente, porque a FC não descreve os actos tal como os conhecemos mas especula sobre a problemática contemporânea, projectando-a no futuro ou numa outra dimensão.

Uma diferente aproximação, já mais elaborada, que se tornou influente no mundo da FC é a do professor Darko Suvin. A sua definição tem de entender-se à luz da teoria que ele constrói sobre aquilo a que chama estranhamento cognitivo (“cognitive estrangement”). Esse estranhamento é descrito como a busca do desconhecido ou a possibilidade do estranho. Darko Suvin segue o conceito de Bertold Brecht que diz: “A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar” (*apud* Suvin 1972: 374). Segundo Suvin, o estranhamento encontra-se também no mito, mas o mito é o oposto da abordagem cognitiva porque nele as relações humanas são determinadas sobrenaturalmente. A FC, segundo Darko Suvin, é “a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin 1972: 375). E ainda acrescenta que “the estrangement differentiates it from the

‘realistic’ literary mainstream of 18th to 20th century. The cognition differentiates it not only from the myth, but also from the fairy tale and the fantasy” (*idem*). Neste momento seria interessante voltar à primeira definição de André Carneiro e comparar os elementos particulares de ambas. “An imaginative framework alternative to the author’s empirical environment”, de Suvin, é evidentemente o mundo futuro ou diferente de Carneiro e define o carácter especulativo e de projecção da FC. “The cognition” caracteriza o conhecimento sobre o mundo não sobrenatural e “the estrangement” é a extrapolação de realidades reveladas, ou seja, o elemento sobrenatural representado pela ciência e pela tecnologia.

1.2. Os grandes temas

1.2.1. Literatura fantástica

Todorov divide os temas do fantástico em dois grupos: o primeiro trata os temas do Eu e o segundo, os temas do Tu. Os temas do Eu concentram-se na multiplicação e transformação de si mesmo. Os limites entre sujeito e objecto desvanecem-se e os Eus múltiplos podem transformar-se em várias pessoas físicas. Segundo Rosemary Jackson, no grupo do Eu, “the source of otherness, of threat, is in the *self*” (Jackson 1995: 58; ênfase da autora). Como exemplo, cita a figura de Frankenstein, que gera o seu próprio poder de metamorfose e destruição através do conhecimento excessivo. Os temas do Tu, ao contrário, são representados pelos poderes exteriores ou pelos desejos inconscientes. Onde os temas do Eu exibem a ligação entre o homem e o mundo, os temas do Tu mostram a ligação entre o homem e o seu desejo, geralmente o desejo sexual, que aparece ligado à violência e à imagem da morte. A figura exemplar de Jackson para os temas do Tu é Drácula, em quem a ameaça e a transformação têm uma fonte externa:

“(…) with external forces entering the subject, effecting metamorphosis and moving out again into the world” (Jackson 1995: 59). Assim, enquanto no mito de Frankenstein, “self becomes other through a self-generated metamorphosis, through the subject’s alienation from himself and consequent splitting or multiplying of identities” (*idem*), no mito de Drácula, “otherness is established through a fusion of self with something outside, producing a new form, an ‘other’ reality” (*idem*).

Jackson também agrupa os temas em quatro áreas relacionadas, que contêm grande número de motivos que se encontram na literatura fantástica. As áreas são invisibilidade, transformação, dualismo e bem versus mal. Entre os motivos aparecem fantasmas, sombras, vampiros, lobisomens, duplos, eus parciais, reflexos (espelhos), clausuras, monstros, bestas, canibais, impulsos incestuosos, necrofilia, androginia, narcisismo e estados psicológicos anormais como alucinação, sonho, insanidade, paranóia, subversão dos géneros e dos animais.

1.2.2. Ficção científica

A FC não é, ao contrário de muitos outros géneros, orientada para o herói. Não são as suas personagens que tomam o papel principal nas histórias, mas sim as ideias. A FC é uma literatura da ideia e é esta que forma, não só o pano de fundo da narrativa, mas também, e principalmente, todo o quadro imaginativo da história. No início do desenvolvimento da FC moderna as ideias estão ainda amarradas aos conhecimentos científicos existentes na época, a cujas regras ela tende a obedecer. Assim acontece com o escritor que é considerado o pai da FC moderna, Jules Verne, que escreve segundo as regras da ciência conhecidas. No entanto, este espírito de não deixar soltar a imaginação e não inventar tecnologia mais avançada do que a existente no tempo do autor, não é o espírito verdadeiro da FC. Uma das características da FC é a especulação. Ao autor é permitido

inventar o material, o modo ou o transporte que vai usar na sua narração. Portanto, segundo outros estudiosos da matéria, o verdadeiro pai da FC é considerado o escritor britânico H. G. Wells que influenciou muitos autores posteriores da FC. Na FC moderna as ideias inovadoras trazem também os temas não trabalhados nas literaturas anteriores. Como muitos temas nas obras literárias, também os temas da FC exprimem a situação do homem da sua época que procura as respostas sobre a vida. A era moderna espelha ansiedade do homem perante a tecnologia e o seu progresso inevitável, mas também paixão pela invenção e pela força da mente. Os temas principais da FC, segundo o esboço de André Carneiro na sua *Introdução ao estudo de "Science-Fiction"*, são os seguintes:

- I. Temor da guerra e da destruição da terra e a sua reconstrução.
- II. Viagens espaciais.
- III. Terra visitada ou invadida por outros seres espaciais.
- IV. Temas parapsicológicos – novos poderes.
- V. Mutantes – transformação ou evolução do homem.
- VI. *Robots* e andróides.
- VII. Viagem no tempo.
- VIII. Temor a um mundo mecânico e colectivizado que escravize o homem.
- IX. O homem, as religiões e as filosofias frente a seres de outros planetas ou no futuro.

A presença da tecnologia é evidente. O progresso tecnológico é sempre discutido, porque afecta o presente do homem e da sociedade, mas a tecnologia está associada também ao futuro, porque este é indissociável da dimensão especulativa onde o escritor pode projectar o seu presente. As viagens espaciais são também um tema privilegiado. Devido à possibilidade de deslocar os acontecimentos, é possível transferir também a problemática contemporânea e abordá-la com um certo distanciamento, o que não seria

possível com a mesma facilidade, se fosse abordada no mundo ou tempo real. A primeira parte do século XX está mais voltada para o espaço exterior e as viagens espaciais, enquanto a segunda parte do século exibe maior interesse pelo espaço interior, de que o melhor exemplo é talvez o mundo dentro do átomo.

Nas suas viagens a diferentes tempos ou espaços os heróis encontram-se, inevitavelmente, com outras formas de vida ou com tipos humanos mais desenvolvidos. Nas narrativas de FC existem vários tipos de extraterrestres. Podem ser semelhantes às pessoas, com diferentes características ou cor diferente; ou podem ser de natureza vegetal e aproximar-se às plantas. Depois de H. G. Wells apresentar o homem-formiga, o aspecto do extraterrestre passa ao cliché do monstro com vários membros e olhos (chamado, em inglês, “Bug-eyed monster”). O conhecimento de outros habitantes do universo traz consigo o perigo da sua possível hostilidade e o medo da invasão dos extraterrestres é trabalhado em muitas obras de FC. O contacto com seres espaciais oferece o problema da comunicação. Várias obras interessam-se pelo sistema da língua desconhecida e o seu uso, reflectindo, por exemplo, sobre o poder de dominação de outro ser mediante a fala ou sobre a evolução da língua humana. A questão do entendimento entre o homem e o extraterrestre pode ser resolvida com um dispositivo de tradução ou com telepatia.

Além do medo dos visitantes vindos do espaço, existe o medo da desumanização e da substituição dos humanos, introduzido pelo progresso da tecnologia e reforçado pela perspectiva de criação da inteligência artificial, ainda que os *robots* sejam concebidos e construídos para ajudar o homem em trabalhos difíceis ou muito delicados. A palavra *robot* é um neologismo que foi transferido para outras línguas a partir da língua checa³. Nas narrativas de FC os *robots* substituem o trabalho dos

³ Foi usada pela primeira vez na peça de teatro de ficção científica *R.U.R.*, do escritor checo Karel Čapek, em 1920. A palavra *robot* tem origem na palavra *robota* que literalmente significa os serviços prestados

homens, mas podem até virar-se contra eles. Com o progresso da tecnologia aparece a possibilidade da criação *dum robot* tão parecido com o homem que vai ser impossível identificá-los e distinguir os humanos dos *robots*. Nem todos os escritores de FC, no entanto, partilham esta visão negativa da tecnologia e dos *robots*. Isaac Asimov, inventor das três regras robóticas que implantam a lealdade dos *robots* aos humanos e os impedem de magoar o homem, é conhecido pelo seu ponto de vista positivo sobre eles e pelo seu combate contra a tecnofobia.

Outro dos temas grandes da FC é a terra ou a cidade pós-apocalíptica. A cidade como a conhecemos hoje foi destruída e os seus habitantes vivem nos destroços e tentam restaurar a ordem na sua sociedade formando vários grupos ou facções. Um segundo tipo de cidade é a cidade que já foi reconstruída mas se apresenta como um labirinto, espaço fragmentado e hostil onde há uma clara alienação ou o conformismo do homem.

A utopia, considerada mesmo por alguns críticos como subgénero da FC, também faz parte dela e, do século XVIII ao começo de século XIX, evoca quase sempre uma sociedade futura que é perfeita e ideal. Nas narrativas posteriores figura, em contraponto, a distopia, com a imagem da sociedade caracterizada pelo totalitarismo, o autoritarismo e a opressão, onde a tecnologia não é usada para o bem-estar da comunidade mas como ferramenta de controlo. Com o surgimento de novos problemas e preocupações sociais, na FC contemporânea aparecem também novos temas, como a utopia feminista ou a *ecotopia* (utopia ecológica).

Todos estes temas presentes na FC podem ser divididos em dois grupos: um é o da ficção científica *hard*, que se foca mais na ciência, na verdade científica e na

nas terras do senhor feudal, e em sentido figurativo é usada como sinónimo da palavra trabalho. Por isso a origem do *robot* é um trabalhador subordinado ao homem.

precisão da sua explicação; o outro, o da ficção científica *soft*, que trata dos problemas sociais que foram causados pela ciência.

1.3. Diferenças e semelhanças

A fechar este capítulo, descreveremos as semelhanças e diferenças entre a literatura fantástica e a ficção científica. Como mencionámos antes, a FC não é vista por todos os críticos na mesma perspectiva. Os estudiosos da literatura fantástica que já a mencionam definem-na como género da literatura fantástica ou também como um seu subgénero. Já os que se dedicam ao estudo da FC estão conscientes da oposição clara destes dois géneros, mas também do seu relacionamento. Quando lemos ensaios sobre a literatura fantástica, encontramos só curtas referências à FC. Todorov vê-a como subcategoria do maravilhoso: “O maravilhoso instrumental levou-nos para muito perto do que em França se chamava no século XIX o maravilhoso científico, e que hoje se chama ficção científica” (Todorov 1977: 54); Rosemary Jackson coloca a FC ao lado do conto de fadas: “The area of pure marvellous indicates narratives such as fairy tales, romance, much science fiction” (Jackson 1995: 32); e Neil Cornwell, como último exemplo, trata a FC similarmente: “Romance/Fantasy in which the work unfolds in a world patently not ‘ours’: either a romance or ‘faery’ world (...) or an other-planetary SF world” (Cornwell 1990: 40). No entanto, podemos realmente colocar a ficção científica ao lado do conto de fadas só assim, sem mais considerações? Para responder a esta pergunta é preciso primeiro ver onde estão colocados os outros géneros em consideração. Cornwell cria um diagrama, baseado no conhecido diagrama de Todorov que distingue o fantástico, o maravilhoso, o estranho e as estéticas intermediárias, e acrescenta para cada lado os géneros levados em conta.

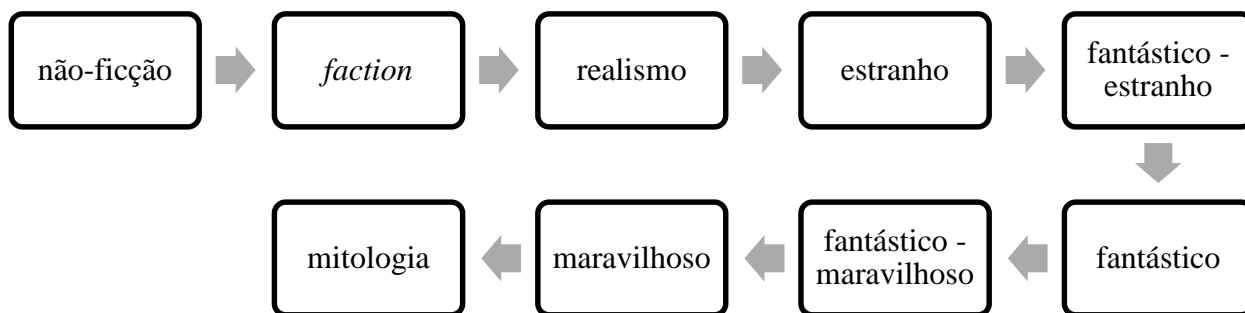


Diagrama 1 – As estéticas do fantástico e outros géneros da literatura.

O diagrama 1 inicia-se com os géneros miméticos que não desafiam as leis do nosso mundo conhecido. Não-ficção, onde o assunto é apresentado como facto, por exemplo literatura científica. *Faction* é o neologismo que descreve um texto baseado em figuras históricas reais e eventos reais, junto com alegações fictícias. O realismo corresponde à ficção baseada na representação da realidade. No meio do diagrama situam-se as estéticas da literatura fantástica: o estranho, o fantástico-estranho, o fantástico, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso; a fase final do diagrama é representada pela mitologia onde o conteúdo é predeterminado sobrenaturalmente.

Na categoria do maravilhoso, como vimos no primeiro capítulo, podemos distinguir ainda conto de fadas e *fantasy*.

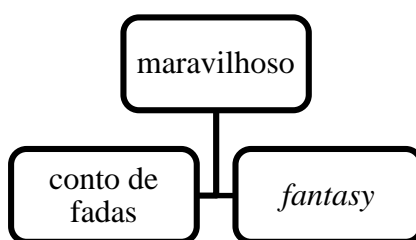


Diagrama 2 – Divisão do maravilhoso.

Como afirma Stanislaw Lem, o mundo de conto de fadas “is oriented positively toward man” (Lem 1973). Isto significa que não pode haver nenhum mal feito ao herói positivo. Quando o mundo é orientado negativamente, é o mundo do mito. Se o herói

está predestinado a cometer um crime, vai cometê-lo apesar dos seus esforços. O mundo real é o mundo neutro e “the world which realism describes in its contemporary shape” (*idem*). Segundo Lem, é este o mundo que a FC tenta descrever, mas em outros pontos do *continuum* espaço-tempo. A teoria de Lem aproxima a FC da parte mimética do diagrama 1. Qualquer ocorrência na FC devia ser interpretável empiricamente e de forma racional. No entanto, Lem continua: “SF is something more than just fairy-tale fiction, it has the right to neglect the fairy-tale world and its rules. It is also not realism, and therefore has the right to neglect the methods of realistic description” (*idem*). É evidente que neste caso a FC se desvia do sobrenatural mas também do realista e flutua algures no meio. Brooke-Rose vê a FC na oposição dos géneros sobrenaturais:

Science fiction is opposed to the fairy tale, which contests author’s empirical laws, simply in order to escape them... Science fiction is also opposed to the fantastic... which interposes anti-cognitive laws into a supposed empirical world... Science fiction is also opposed to myth... whereas myth conceives human relations as fixed, and supernaturally determined. (Brooke-Rose 1983: 73,74)

Não podemos esquecer que na teoria de Suvin, a FC é baseada no estranhamento cognitivo, onde o estranhamento está em oposição ao realismo e a cognição está em oposição ao maravilhoso, ao fantástico e ao mito. Brooke-Rose descreve esta oposição como horizontal, no eixo em que a FC é oposta ao realismo, e vertical, naquele em que a FC é oposta ao maravilhoso e ao fantástico. Podemos imaginá-la como união e, ao mesmo tempo, distanciação do realismo e do maravilhoso.

O problema é visto de um ângulo diferente por Eric S. Rabkin. Na teoria dele, o que determina se a história é fantástica ou não, é a reversão. No conto de fadas, conhecemos as regras e estas regras não mudam durante o discurso narrativo, isto é, nunca há reversão. Numa história fantástica, ao contrário, o leitor julga conhecer as regras porque elas são aparentemente as do mundo dele e não espera uma reversão, mas

a reversão acontece. No entanto, estas regras não encontram justificação no contexto da ciência como na FC e são puramente arbitrárias. Na FC funciona a proporcionalidade directa: quanto maior é a reversão, tanto maior é o grau do fantástico. Rabkin explica: “When this variation is a full 180-degree reversal of a ground rule (...) then the science fiction is fantastic. If the variation is merely a use of the disexpected (...) than the tale is much less fantastic” (Rabkin 1976: 90). Segundo esta teoria, as narrativas de FC contém um certo grau de uso do fantástico e podem ser classificadas dentro do seu género numa escala de acordo com este grau. Isto leva-nos ao relacionamento da FC com os géneros fantásticos. Cada género nasceu na oposição a outro género ou como sua variante; por isso há diferenças, mas também semelhanças. O conto de fadas é um dos géneros mais antigos e as histórias e os motivos que aparecem nele fazem parte do inconsciente colectivo. Além do esquema básico da luta do bem contra o mal, encontramos nos contos de fadas os arquétipos junguianos: a Morte, o Herói, a Grande Mãe, a Sombra ou o Velho Sábio e outros. Ursula Le Guin chama a este tipo de motivos, que se encontram também na FC, “the Submyth” e argumenta que, embora não tenham valor estético ou intelectual, não são considerados só como estereótipos. Como exemplo menciona o Super-homem,

the blond heroes of sword and socery (...), insane or self-deifying computers, mad scientist, benevolent dictators, detectives who find out who done it, capitalist who buy and sell galaxies, brave starship captains (...), evil aliens, good aliens, and every pointy breasted brainless young women who was ever rescued from monsters (Le Guin 1979: 76-77).

Quanto mais original o trabalho, tanto mais o leitor consegue reconhecer os motivos, os enredos e as personagens, porque são sempre baseados nos mitos e lendas. Le Guin vê este campo colectivo das memórias e as imagens partilhadas como espaço para a comunicação “on which we can meet, not only rationally, but aesthetically, intuitively,

emotionally” (Le Guin 1979: 79). Deste modo, quando estes motivos são usados em outros discursos narrativos, reconhecemo-los e aceitamo-los automaticamente. Como estes motivos se encontram transversalmente na literatura, não é surpreendente que apareçam também nas histórias de FC. Rabkin, vendo a FC como paralela ao conto de fadas, compara o cérebro positrónico dos *robots* com a abóbora que se transforma numa carruagem. A explicação da presença da abóbora mágica é a mesma do cérebro positrónico: porque o autor assim o disse. O mundo da FC, tal como o mundo do conto de fadas, tem as suas próprias regras, só que são regras diferentes e explicadas de maneira distinta. Andrzej Zgorzelski vê a FC “as an inheritor of the fantastic genres – but an inheritor which is marked by the disappearance of the fantastic” (Zgorzelski 1979). Cada texto sugere as leis básicas do mundo ficcional que vai estabelecer. Os textos de ficção realista estabelecem as leis primárias como um modelo mimético. Quando no sistema entra o fantástico, este modelo quebra-se, muda e cria um mundo diferente; neste caso, a ficção fantástica. Zgorzelski debruça-se sobre a teoria de Suvin referente ao “novum”, que quebra o ambiente empírico e unifica dois géneros opostos num mundo fictício. Neste sentido, a ficção de tipo realista representa o mundo mimético e a ficção fantástica o mundo mimético mais o “novum”. O caso da FC é o seguinte:

The text no longer presents a confrontation of two models of reality (...) from the very beginning it tries to build a model of a non-mimetic reality not with a view to evoking the feelings of Wonder and of the Unknown, but rather as an aim in itself or simply as a model of the world per se. The dominant literary ambition, inscribed in such texts, is no longer to reflect the existing world, to reconstruct the past one, to issue a pseudo-prophecy or a warning – the centre of interest is the creation of a new reality. (*idem*)

Em conclusão, levando em conta várias teorias, podemos dizer que a FC e a literatura fantástica são dois géneros independentes, com as suas próprias leis, e que como tal

devem ser consideradas. Mas, por outro lado, podemos encontrar também neles características ou técnicas semelhantes. Alguns autores, como Maria de Menezes, misturam o fantástico, os contos de fadas e a FC intencionalmente para criar uma estética do fantástico-científico. A narrativa fantástico-científica contém maior grau de reversão das regras, o que torna a história menos verosímil, e portanto mais incrível e fantástica. As explicações dos eventos não têm que ser racionais e podem ser influenciadas pelo sobrenatural. No entanto, a atmosfera e a linguagem usada costuma ser científica para criar uma aparência de tecnicidade. Para a hibridez do gênero contribui também o humor ou a ironia que subverte os temas tratados.

2. Os contos de Maria de Menezes: o humor e o fantástico-científico

“Sol está quase a nascer.”

“Não faz mal.”

“Não, menina, faz muito mal! O tio Danilo morreu disso mesmo.”

A literatura fantástica e a ficção científica não têm tradição muito profunda no âmbito da literatura portuguesa, em comparação, por exemplo, com as literaturas de língua inglesa. Já o romance gótico, que abre caminho para o desenvolvimento destes géneros, em Portugal assume forma diferente da que apresenta nas literaturas doutros países. No Romantismo, a produção literária portuguesa inclinou-se mais para a vertente melancólica e triste que para o horroroso arrepiante e, em vez de romances, produziu obras em verso, interessadas preferentemente em dar voz a sentimentos e emoções e desprovidas de verdadeira acção. As narrativas que ao longo do século XIX ilustram a presença do fantástico foram escritas por autores que não se dedicavam exclusivamente a ele e são mais conhecidos por outras obras (cf. Sousa 1979), como Teófilo Braga, que publicou uma colecção de *Contos fantásticos*, famoso, não por eles, mas pelas suas obras de história literária e filosofia. No entanto, o problema da tradição dos géneros fantásticos envolve mais do que a relação com o romance gótico, entrado tardiamente em Portugal. O escritor David Soares, num artigo que dedica ao fantástico na literatura portuguesa, atribui à longa exposição do território português à Inquisição, que travou não só qualquer tentação do pensamento fantástico e imaginativo, mas também a alfabetização, a educação e o desenvolvimento da cultura em geral, a culpa pela sua escassa presença nas letras portuguesas. Lembra que “foram quase trezentos anos de violento jugo teocrático (...) que dominaram as artes e a cultura portuguesa” e opina que “é ingénuo pensar que este legado não deixou sequelas” (Soares 2008). As

representações religiosas do mundo, implementadas pela Inquisição, impediram que se desenvolvesse qualquer tradição fantástica e se constituísse uma base sólida de leitores. Além disso, depois da cessão da actividade da Inquisição em 1821 – em pleno século XIX, como sublinha Soares, passaram só cem anos antes de se instaurar o novo regime teocrático do Estado Novo, em 1933. O mesmo destino teve a ficção científica, cujo desenvolvimento se mostrou mais fácil nos países com tradição fantástica mais forte. “[A] paupérrima difusão de conhecimento científico, em desproporção à propaganda religiosa, contribuiu, de certeza, para que surgissem pouquíssimos autores portugueses de Ficção Científica, e ainda menos leitores” (*idem*). Hoje em dia, não é só falta dos escritores como dos leitores e dos editores, que entraram um círculo vicioso do qual é difícil sair e onde aos escritores falta motivação para escreverem literatura fantástica e FC, porque obras destes géneros não são muito publicadas e não são muito lidas.

Apesar disso, a literatura fantástica e a ficção científica têm leitores em Portugal, como afirma Teresa Sousa de Almeida. Do seu ponto de vista, em Portugal “a ficção científica parece ter sido, antes de mais, um conjunto de colecções que criaram um público que tudo lê e uma crítica especializada que periodicamente lamenta a ausência de critério na escolha ou a deficiência de algumas traduções” (Almeida 1991: 8). A autora chama à FC portuguesa “um mundo secreto” e admite o seu estatuto clandestino e o seu pouco interesse pelo estado das outras literaturas. Para um breve resumo da FC portuguesa seguimos o artigo de Jorge Candeias (2005): o primeiro marco da FC portuguesa, segundo o autor, é o texto futurista de Melo de Matos, *Lisboa Anno 2000* (1906), que é uma mescla de artigo e conto. No entanto, só nos anos sessenta a FC começa a desenvolver-se mais. Em 1966 é editada a antologia *Terrestres e Estranhos*, organizada por Robert Silverberg e Lima Rodrigues. Os contos incluídos nessa antologia interrogam-se sobre o destino do homem, retomando velhos mitos, e os

escritores portugueses nela representados – Natália Correia, Dórdio Guimarães, Fernando Saldanha, Lima Rodrigues, Hélia, Luís Campos e Manuela Montenegro – vão formar o primeiro grupo de autores de FC portuguesa. Nos anos setenta surge a *Antologia do Conto Fantástico Português* (1974), onde se cruzam autores que escrevem FC e autores que aproveitam os temas da FC para desenvolver histórias fantásticas. Entre os que nessa década se dedicam à FC destacam-se Romeu de Melo, com a obra *Não lhes Faremos a Vontade* (1970) e Mário-Henrique Leiria com *Casos de Direito Galático* (1975). Os anos oitenta são marcados pelo aparecimento de novos escritores que parecem constituir uma nova geração com interesses neste domínio: Daniel Tércio, em *A Vocação do Círculo* (1984), e Mário de Carvalho, em *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983), utilizam a fantasia como processo e o futuro e o passado como forma de caracterização do presente. A Editorial Caminho torna-se um espaço para a FC portuguesa e os seus autores, os quais apoia através do Prémio Caminho, que permite revelar novos escritores. O começo dos anos noventa registou a ascensão da FC portuguesa e dos seus autores. Luís Filipe Silva, que em 1991 ganha o prémio com a colectânea de contos *O Futuro à Janela*, edita em 1993 o romance *A Galxmente*. O prémio deste ano é ganho por João Botelho da Silva com *Os Beduínos a Gasóleo*. Em 1994, João Barreiros edita *O Caçador de Brinquedos e Outras Histórias*. Nestes anos também aparecem autores com livros mais orientados para o lado do fantástico, entre os quais se contam António de Macedo, que no final da década trocava definitivamente o cinema pela escrita, Daniel Tércio e Maria de Menezes. Novos trabalhos são reunidos na antologia *O Atlântico Tem Duas Margens* (1993) e, em 1995, José Saramago aproxima-se da FC, com o seu extraordinário *Ensaio Sobre a Cegueira*. O crescimento da comunidade da FC resultou numa convenção em Cascais em 1996, os 1.^{os} Encontros de Ficção Científica & Fantástico Na Periferia do Império, onde foi

apresentada *Breve história da ficção científica portuguesa* por Álvaro Holstein e dos quais nasceria logo depois a associação Simetria. Mas nem ela nem as novas edições desses Encontros impediram que os anos seguintes fossem marcados pelo declínio e fragmentação desse grupo de autores. O novo século começa com o fim da colecção de FC da Caminho e com a deslocação de parte dos cultores do género para a Internet.

Maria de Menezes nasceu em 1952, no Funchal. Professora e escritora, publicou em 1993 *Três histórias com final feliz*, livro de contos fantásticos e de FC que são ao mesmo tempo humorísticos, pelo qual recebeu o Prémio Revelação de 1991 da Associação Portuguesa dos Escritores, e em 2001, *Contos Místicos*, volume que mistura o fantástico com o misticismo e inclui dois contos galardoados com uma menção honrosa no Concurso Nacional de Contos Manuel de Fonseca de 2000. Depois de receber o prémio, começou a associar-se com os autores de FC & F e empenha-se directamente na criação dos Encontros de Ficção Científica e Fantástico que se realizam anualmente em Cascais e tornou-se um dos fundadores da Associação Portuguesa de FC & F – Simetria. Embora envolvida neste meio, ao mesmo tempo é capaz de distanciamento e aproximação humorística na sua escrita sem estar comprometida. Além de colaborar regularmente na revista *Paradoxo*, tem publicado em vários jornais e antologias da FC e F portuguesas e estrangeiras. Em 2012 foi publicado o seu conto “Tour de Main” na antologia de contos da FC e F, *Mensageiros das Estrelas*.

Apesar de terem tido o reconhecimento de alguns prémios literários, os contos de Maria de Menezes não são muito conhecidos do público em geral e não podem ser considerados exemplos paradigmáticos da literatura fantástica e da FC, uma vez que se caracterizam pelo desvio em relação aos padrões destes géneros, através do humor e da ironia. No entanto, a escolha dos contos de Maria de Menezes serve para demonstrar o uso dos motivos tradicionais para criar uma narrativa original e humorística, que ao

mesmo tempo contraria e abrange a literatura fantástica e a FC. Os contos seleccionados concentram um conjunto de motivos fantásticos e da FC, mostrando a aplicação da tipologia estabelecida anteriormente, considerando a sua presença numa literatura sem tradição fantástica e da FC. Igualmente, podemos encontrar nos contos personagens-tipo como políticos, polícias, criminosos de bairro, que representam grupos da sociedade portuguesa. A análise dos contos visa comprovar as hipóteses estabelecidas ao longo deste trabalho, mas mostra o uso particularizado dos motivos, que pode ser o oposto das teorias literárias dos anos setenta. Os contos são também, como grande parte da FC e da literatura fantástica, sobre a identidade do próprio sujeito, questão central da cultura pós-moderna. Além disso, utilizam os pensamentos místicos que indicam a existência do mundo escondido e perceptível só intuitivamente. Neste mundo é possível unir-se com o divino. A fusão do fantástico, da FC, dos pensamentos místicos e do conto de fadas, lembra às origens desses como as lendas e os mitos. O fantástico e a FC servem mais para exposição da sociedade (portuguesa e em geral) e a aproximação ao tema do Outro, mas que para exploração do fantástico e da FC mesmos. O Outro é disfarçado sob a figura de seres fantásticos ou mecânicos: o vampiro, o alienígena, o *robot*; mas, também, como as pessoas comuns que são julgadas pela sociedade: o estrangeiro, o homossexual. O Outro é tratado como algo estranho e diferente pelo Eu, mas a autora mostra que há possibilidade da bondade e da amizade à direcção do Outro, quando este é mais bem conhecido e entendido pelo Eu. O que se destaca dos contos de Maria de Menezes é o humor crítico e irónico e, ao mesmo tempo, subtil.

2.1. “Novos tempos”: desventuras de um vampiro

A figura do vampiro é um motivo e um símbolo frequentemente usado na literatura e no cinema e profundamente enraizado na cultura ocidental, e as lendas sobre seres que sugam a vida das pessoas remontam até à antiguidade. Como no caso dos outros monstros, é o medo do Outro, e ao mesmo tempo o medo da possibilidade de tornar-se o Outro, que alimenta as lendas que serpenteiam através da história e que sobreviveram até a modernidade. A questão da vida e da sua destruição é um tema que nunca se desactualiza. Vampiro é o Outro e ao mesmo tempo representa o nosso alter-ego que aparece quando percebemos que tentamos fazer algo que não devíamos. O vampiro, como representação da relação entre o Eu e o Outro, é motivo abundantemente usado na literatura fantástica, onde aparece na forma de verdadeiro monstro que bebe o sangue das suas vítimas ou na forma duma sombra que tenta enganar as pessoas. Como personagem apareceu na literatura no século XIX, na literatura gótica, e como motivo é definido por esta. O vampiro é descrito como um indivíduo que vive ao mesmo tempo no passado, no presente e no futuro e que, embora represente “the barbaric and archaic world that resists the civilized and the modern” (Abbott 2007: 2), goza da imortalidade que lhe garante a sobrevivência e a possibilidade de viver no futuro. Stacey Abbott fala sobre o acto de “destroying the traditional vampire in order to take its place, effectively replacing the old with the new” (Abbott 2007: 4). No entanto, as personagens vampirescas na realidade não são destruídas mas substituídas por personagens com características diferentes e estas são depois substituídas pelas anteriores, movendo-se num círculo fechado. As características do vampiro, descritas nos livros e mostradas no cinema, são variáveis e algumas são esquecidas e substituídas durante um período para serem usadas depois de novo. “The vampire is in a constant state of disintegration and renewal” (Abbott 2007: 5) e cada personagem é um conglomerado das características de

vampiros diferentes. Antes de Bram Stoker apresentar o mais conhecido dos vampiros, apareceram na literatura inglesa vampiros bem distintos: os de Byron e Polidori eram mais fantasmas do que seres carnis e em vez de sangue procuravam intimidade e amizade. Eram companheiros de viagens ligados através do juramento que envolve a honra e a reciprocidade (cf. Auerbach 1995: 14) e assegura que o segredo da identidade do vampiro não é divulgado. Depreende-se que os primeiros vampiros não eram obcecados por sangue mas pela busca do relacionamento afectivo ou erótico. O vampiro retratado como um predador impulsionado pela sede de sangue entra em cena com a personagem criada por Bram Stoker. “Dracula, however, is less the culmination of a tradition than the destroyer of one” (Auerbach 1995: 64), porque não segue a ideia do companheiro de viagem amigável e em vez de aos humanos está ligado aos lobos, que reforçam a sua imagem animalésca. Consequentemente, é essa imagem que surge na mente do leitor ou do espectador, também por causa de “the insistent repetitions of Hammer movies” que tornaram Drácula, “originally a highly particularized, even innovative creature, into a weighty archetype” (Auerbach 1995: 130). São, então, estes dois protótipos do vampiro que aparecem e desaparecem das histórias para aparecerem de novo: o vampiro que procura amizade e ligação íntima com o humano e o vampiro controlado pela sede de sangue.

Não é surpreendente ver levantada a questão de como reinventar o vampiro, como descrever de novo essa personagem tão conhecida e como enfrentar a pós-modernidade com ela. O motivo do vampiro tornou-se a tal ponto simbólico que é difícil processá-lo como fantástico ou estranho tradicional. Em consequência, os textos que podem ser chamados pós-modernos pela sua distância do aparecimento original do motivo e assunção de novos pontos de vista conseguiram converter o fantástico num objecto da representação. O fantástico tem uma relação estreita com a narrativa pós-

moderna porque ambos problematizam a noção da realidade e da objectividade. “While the fantastic introduces the impossible as a means of destabilizing our notions of normative reality, postmodern narrative can be typified as a discourse which destabilizes by foregrounding the limitations of coded discourse” (Pike 2010: 165). A estratégia do pós-moderno consiste, então, na reconfiguração do texto através da paródia, por exemplo. “The relationship between sign and referent is undermined as words and images are reworked in new and sometimes contradictory contexts” (Pike 2010: 165); escritores e cineastas abandonam a imagem tradicional do vampiro com dentes presos no pescoço e reinventam-no de várias formas para públicos diferentes. Há três possibilidades de reinventar o vampiro, duas das quais seguem os modelos anteriores mas radicalizando-os. A primeira possibilidade é aproximar o vampiro ainda mais dos humanos e ligá-los com amor e amizade (como exemplo pode servir a saga *Twilight*, de 2005-08, que incorpora elementos do drama romântico e se foca num público mais jovem). A segunda possibilidade consiste em transformar o vampiro num novo monstro com ainda maior sede de sangue (por exemplo, a trilogia *The Strain*, de 2009-11, que incorpora elementos de horror). A terceira possibilidade ridiculariza, parodia ou humaniza o vampiro, revelando detalhes da sua vida quotidiana (por exemplo o filme *What We Do in the Shadows*, de 2014, que é apresentado como “*mockumentary*” e incorpora elementos de comédia).

Maria de Menezes decidiu misturar a primeira e a terceira possibilidades e apresentar o seu vampiro humanizado, num tom leve e humorístico. Como o vampiro não existe na vida real, as novas histórias vampirescas buscam referências noutras narrativas de vampiros, em cujo contexto pode ser o texto percebido e parodiado. A autora deixa claro que a sua fonte de inspiração é a personagem de Drácula e assim obriga o seu descendente a enfrentar os perigos do mundo moderno. No conto “Novos

tempos” (Menezes 1993: 91-155), conhecemos o conde Rudolf Dracu e a sua filha Eva, que estão prestes a começar vida nova em Lisboa. Sem o seu castelo e sem os seus bens, são obrigados a morar num prédio vulgar, com o porteiro, o senhor Antunes, e a mulher Etelvina, sempre ansiosa por ajudar os novos inquilinos. A jovem Eva adapta-se com mais facilidade, ao contrário do pai, que não consegue nem quer abandonar as tradições da família vampira. No entanto, a autora mostra que na sociedade moderna não há lugar para o vampiro tradicional (ou para qualquer pessoa diferente, cuja divergência simboliza o vampiro) e cada um tem que conformar-se seja vampiro ou não. Embora Maria de Menezes retorne à personagem de Drácula e no seu conto use algumas referências à história de Bram Stoker, o conde Dracu, com o nome e a ascendência do seu antepassado gótico, não é o próprio Drácula e encontra-se numa sociedade diferente. Em vez dos lobos, o conde confraterniza com jovens locais drogados e criminosos, que na sociedade moderna representam os novos “filhos da noite”, e na rua já não se ouvem alcateias mas “o uivo lancinante de uma ambulância” (119). Como vai o vampiro enfrentar os novos tempos que começaram e porque é obrigado a fazê-lo? Para responder a estas perguntas, temos que saber primeiro quem é o vampiro, porque o estatuto deste também nos ajuda a compreendermos quem somos, o que significa ser humano e qual é o nosso estatuto social. O vampiro tradicionalmente está associado a aristocracia com os privilégios como fácil acesso a educação e a estabilidade financeira, a sua origem é nobre, possui propriedades como o castelo com terrenos onde vive sozinho. No conto, contudo, os vampiros são obrigados a abandonar o estilo de vida pomposo a que estavam acostumados, porque foram expulsos do seu país pelo regime político: “E como podíamos ficar no castelo, se esse maldito Ceausescu o transformou num centro de instrução para a polícia?!” (98). “Eternally alive,” vampiros, “they embody not fear of death, but fear of life” (Auerbach 1995: 5) e é este medo da vida que

é reflectido no mundo moderno a que o vampiro tem que adaptar-se e nas mudanças que é preciso enfrentar. Conforme Pramod Nayar (2010), a adaptação do vampiro consiste na sua domesticação. O vampiro abdica dos seus costumes, principalmente da sua sede de sangue, para viver com os humanos ou nas suas proximidades e altera a sua dieta consumindo sangue dos animais, do hospital ou sangue artificial. Outro instrumento importante no processo da domesticação do vampiro é a família. A imagem do conde é mais humana porque tem uma filha e forma família, em vez de estar na companhia de irmãs-noivas vampiras como é possível observar em *Drácula*. O vampiro de Maria de Menezes, embora faça referências a Drácula, aproxima-se mais dos vampiros de Byron e Polidori atendendo ao seu aspecto que “parece mas é um fantasma” (106) e “uma alma do outro mundo!” (106). O conde Dracu não assume a forma animalesca como o seu antecedente e transforma-se de predador em sombra do que foi no passado, chegando a inspirar a piedade de Etelvina: “eles coitadinhos, têm um ar tão fraquinho” (94). Eva, filha do conde, quer seguir o estilo de vida moderno e deixar os velhos costumes e o pai, embora queira “manter as tradições da família” (115), admite que os vampiros têm que adaptar-se às mudanças se quiserem sobreviver no mundo moderno, aparentemente alheia às consequências dessa adaptação à sua própria identidade.

Tal como o vampiro é obrigado a abandonar a sua cripta, o fantástico abandona a sua estrutura tradicional de medo e de inquietação e os motivos fantásticos que permanecem servem para criar humor e ironia. Os vampiros modernos são descritos na sua vida quotidiana o que tira toda a sensação fantástica e aproxima-se mais ao que podíamos chamar fantástico neutralizado. O fantástico invade a nossa realidade mas não trastorna a sua estabilidade; pelo contrário, contribui para criar essa estabilidade, levando a que os humanos já não temam os vampiros e se tornam os seus amigos e seus guias no mundo moderno. O vampiro antigo que invadia a realidade das personagens já

não se encontra aqui. O fantástico neutralizado é baseado somente no real e não admite reconhecer a existência do mundo sobrenatural. Contudo, o leitor reconhece o vampiro como o motivo sobrenatural o que cria o âmbito humorístico. A presença do sobrenatural nas ruas ordinárias da cidade intermedeia as situações humorísticas entre os habitantes mundanos e supernaturais. O humor assente na superioridade de um indivíduo relativamente a outro em termos de saber permite ao leitor rir das desculpas que Eva inventa quando divulga alguns factos que podiam levar à revelação da verdadeira natureza vampiresca dos inquilinos.

É qu'eu depois perguntei à menina Eva que idade tinha a mãe quando morreu, e ela disse-me com um ar muito sério: “A mamã era muito nova, tinha só noventa e seis anos.” (...) Vai daí, eu comecei-me a rir, a rir, e a menina ficou a olhar pra mim com os olhos arregalados, até qu'eu lá consegui parar de rir e expliquei-l'ê. Ela depois também se riu, diz qu'ás vezes troca as palavras, e que a mãe tinha morrido com vinte e seis anos. (103)

Como podemos verificar nesta citação, a ignorância do casal do prédio parece cómica ao leitor informado quando os vampiros revelam involuntariamente algumas pistas, mas o casal nem pensa que possa existir algo fora do natural. O humor baseia-se na oposição de *scripts*⁴, e, neste caso particular, o *script* HUMANO representa o existente e o *script* VAMPIRO o não-existente. Consequentemente, as personagens humanas vivem as suas vidas sem qualquer suspeição do sobrenatural que é revelado só ao leitor, que o aceita como tal porque reconhece os motivos e as regras do mundo apresentado. Outro instrumento para criar situações humorísticas, é a utilização de vários tipos de linguagem, que servem para tipificar as personagens e realçar as suas características tornando-as mais visíveis. A família humana típica portuguesa representa a classe trabalhadora e família estrangeira vampira representa aristocratas e vampiros falidos.

⁴ “The script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it” (Raskin *apud* Ermida 2003: 113).

Cada grupo de personagens usa a linguagem segundo o seu estatuto social. O conde e a sua filha usam uma linguagem formal: “‘Efectivamente, Sr. Antunes. Como está? E como tem passado a sua digníssima esposa?’”, inquiriu polidamente o senhor conde, na sua pronúncia um tanto arrevesada” (105). São descritos como pessoas educadas, o conde “vê-se logo que é um fidalgo” (96), conhece o mundo, sabe tocar piano e fala várias línguas, das quais destaca o francês, os símbolos da boa educação que demonstram o estatuto social e são ligados com a imagem da elegância e da nobreza. Nos olhos da senhora Etelvina, o conde representa o Outro, não como o vampiro, mas do ponto de vista social, como o aristocrata educado. A senhora Etelvina e o senhor Antunes, sem uma educação especial, usam uma linguagem coloquial, com os erros ocasionais: “Se trabalhasses como eu, ias ver se tinhas tempo pra te ralares com a expandilose!” (100). Os primos deles falam com sotaque de norte: “Eu bi-os sair” (107); e os drogados e criminosos usam calão e palavrões: “Foi porreiro, pá, eu meti-me logo, ‘tás a ver, não ia deixar o velhadas sozinho, ou o c...!” (146). Os restantes grupos não atribuem importância à gramática ou à pronúncia correta e Maria de Menezes não perde a oportunidade de criticar o uso da linguagem e a falta da educação: “Eu acho que eles têm dificuldades até no português, a avaliar pelo modo como falam” (149).

A linguagem e as boas maneiras são os elementos que confirmam a identidade do aristocrata. No vampiro prevalece o lado humano e anula-se o lado animalesco. Contudo, no conto encontram-se objectos de diversa natureza que costumam acompanhar o vampiro, como alho, sangue, caixão, cripta, estaca de madeira, água benta e espelho, mas que neste caso não confirmam a identidade vampiresca, muito pelo contrário. Estes objectos perderam a sua funcionalidade em relação ao vampiro sem terem perdido o valor simbólico que têm para o leitor. O alho como repelente natural perde a sua eficácia e os vampiros conseguem consumi-lo.

“A comida tinha alho”, explicou a filha, esfregando os olhos.

“Filha, que horror! Mas isso é horrível, tem um cheiro nojento! E faz mal!”

“Não faz nada!”, protestou Eva, rebelde. (114)

A sede de sangue diminui e quase desaparece e é substituída por diferentes tipos de alimentação. O vampiro deixou a sua cripta no castelo e o caixão é substituído pela cama. O vampiro lentamente perde a sua individualidade, tem que conformar-se no campo financeiro e no campo da alimentação, mas as tentativas de imitar os humanos resultam em dissolução da sua identidade e em perda das características distintivas. O conde é forçado a aceitar inovações na sua vida pela filha, que, como representante da geração jovem, é mais aberta às mudanças e se rebela contra tradições antiquadas e inúteis. A vida familiar e o conflito entre as gerações humanizam mais o vampiro e contribuem para a naturalização do sobrenatural. No entanto, são estas tradições conhecidas pelo leitor que caracterizam o vampiro e sem eles perde a sua personalidade, não só como personagem literária, mas também como motivo fantástico. O vampiro gradualmente abandona a sua natureza e transforma-se em humano e consegue exercer actividades que antes não conseguia, como andar na rua durante o dia:

“Sol está quase a nascer.”

“Não faz mal.”

“Não, menina, faz muito mal! O tio Danilo morreu disso mesmo.”

“Basta pôr uns óculos escuros.” (115)

Ou ver o seu reflexo no espelho:

“Eu hoje vi-me ao espelho!”

O senhor conde ficou atónito.

“Que disseste?!”

“Eu hoje vi-me ao espelho! Vi-me ao espelho, papá! Ainda não é muito nítido, mas eu vi-me ao espelho.” (130)

Até a própria essência do vampiro, a alimentação de sangue, tem que ser suprimida e perde importância. O vampiro começa a alimentar-se com a comida humana ou é obrigado a procurar o sangue esterilizado porque beber sangue directamente das pessoas se tornou perigoso. O motivo do sangue e os tabus que lhe estão ligados são explorados na literatura, muitas vezes através de uma personagem que representa o Outro. O vampiro pode servir como uma metáfora da pessoa infectada pelo vírus VIH e como essas pessoas, os vampiros passam a ser párias da sociedade e intermedeiam os problemas e os tabus das doenças de sangue como SIDA e podem ser o instrumento da crítica da estigmatização das pessoas infectadas com VIH. Como explica Nina Auerbach, “once the etiology of AIDS became clear, blood could no longer be the life; vampirism mutated from hideous appetite to nausea” (Auerbach 1995: 175). Embora o tema da SIDA seja mencionado brevemente no conto, a autora não abandona o tom leve na sua narração. Desta vez, o vampiro não representa o Outro mas funde-se com o Eu, através do seu medo da doença com a qual pode ser contagiado durante a sua alimentação. Felizmente para o conde, na sua caça nocturna fica intoxicado, não pela doença contagiosa, mas pela droga que circula no sangue da sua vítima.

Contudo, não é o conde quem se livra dos símbolos que caracterizam o vampiro, mas a sua filha Eva, que aceita a pressão da sociedade para não se diferenciar. A imagem da vampiresa costumava ser encarada como altamente perigosa na sua sensualidade sedutora tal como as noivas/irmãs de Drácula e como uma mulher que inspira medo nos homens pela sua sexualidade aberta e ameaçadora. Por sua vez, a menina Eva é descrita como humilde e carinhosa e, embora possua uma notável beleza, não está ciente dela. Como a primeira mulher, também Eva vive uma vida privada de dificuldades enquanto vampira. Quando abandona essa identidade e adopta outro estilo de vida, torna-se consciente do seu corpo e beleza, mas tem que encarar os problemas

humanos de dia-a-dia. Comparando Eva com as noivas vampiras de Drácula, que esperam ser alimentadas e que o vêem como seu mestre, Eva tem boas relações com o pai que adora e de quem cuida, além de estar encarregada da casa e da alimentação. Embora Eva tenha mais liberdades e já não esteja ligada ao castelo, tem também muitos deveres que a aproximam da vida humana quotidiana e tem que trabalhar e pagar contas, porque o conde não admite o seu estado de aristocrata falido (não traz consigo o dinheiro e não percebe as transacções financeiras). Nestas circunstâncias tem que ser Eva a liderar o lar e por isso copia a senhora Etelvina, que é uma mulher experiente e tem tudo sob o seu controlo. Tal como as noivas vampiras representam o medo masculino das mulheres fortes e sexualmente atrevidas da época vitoriana, Eva representa a transformação de que resulta uma mulher moderna e independente, mas à custa da perda da personalidade de vampiresa. O antigo torna-se moderno e a individualidade de vampira diminui quando Eva consegue ver-se no espelho e se apercebe da beleza do seu corpo. No processo da humanização tem grande papel a senhora Etelvina, que age como uma figura materna e tenta sempre ajudar Eva, que assim começa a comer a comida com alho e a sair com amigos. A relação de Eva com a alimentação de sangue não é mencionada e, embora ofereça ao pai o sangue esterilizado do hospital, não parece que ela mesma se alimente desse modo. Como enfermeira tem acesso ao sangue sem necessidade de caçar os humanos, mas a responsabilidade vence os instintos vampirescos (já quase inexistentes), porque Eva sabe que “é sempre necessário ter sangue disponível, e nunca há o suficiente” (119) e só está disposta a infringir as regras por causa do pai. No final do conto, Eva aproveita os seus atributos físicos para se tornar a modelo e abandona completamente as tradições, a vida antiga e a sua identidade de vampira. Funde-se completamente com a sociedade que a acolheu e adapta-se à nova vida e aos novos tempos.

2.2. “Estacionamento proibido”: um transgressor vindo do espaço

Um ser espacial pode ser chamado extraterrestre ou alienígena. O primeiro nome implica a sua origem exterior ao planeta Terra, isto é, o reconhecimento de que se trata de um ser completamente diferente e desconhecido do homem, representante de uma forma de vida tão diversa que não existe uma imagem ou uma característica uniforme que o possa descrever. O segundo nome tem o significado de estranho ou estrangeiro, que já não implica directamente a sua origem fora do planeta Terra, mas pode identificar um ser que é diferente de nós, ou melhor, do Eu. Este indivíduo apareceu na literatura muito tempo antes da definição da FC e é representado por personagens que se definem contra a figura padrão da personagem principal pelo seu género, pela sua origem étnica ou pelo seu estatuto social. O Outro e o diferente estimulam sempre um sentimento de desconforto ou até o medo e o ódio, mas quando o Outro é definido como humano, estes sentimentos mantêm-se a um nível mais baixo. No entanto, nas histórias de FC o leitor encontra o verdadeiro *alien* que assume formas animais, robóticas ou monstruosas, e que pode ser odiado e destruído sem remorsos porque não representa nada humano/conhecido; portanto, os escritores e realizadores puderam adoptar o princípio de que “um bom alienígena é um alienígena morto”⁵. É claro que, com a evolução da FC, também, o alienígena evoluiu e trouxe novas questões sobre o grau de estranheza e o contraste com o humano. Gregory Benford, por exemplo, divide os alienígenas em dois grupos baseados no tipo de estranheza que os caracteriza. O primeiro grupo envolve os chamados *Anthropocentric Aliens*, que são vistos como uma ameaça, ao mesmo tempo desconhecida e conhecida, e que nos obrigam a perguntar

⁵ No entanto, a origem desta frase, “*The only good Indian is a dead Indian*”, faz-nos voltar à questão das relações entre o Outro e o Eu e do ódio mútuo entre eles, que na realidade é o ódio entre Eu e Eu, entre homem e homem, o que é muito mais desprezível que uma antipatia abstracta por um ser espacial.

quem somos nós se eles são os Outros. Os alienígenas deste tipo são “supposedly strange, but represented by only a few aspects, all of which are merely exaggeration of human traits. The simplest version of this kind of alien is the invader, often depicted as an implacable, mindless threat” (Benford 2012). Daí se infere que o alienígena antropocêntrico é um certo tipo de homem, disfarçado de monstro para constituir maior ameaça, que também tem uma função de espelho e se comporta como “a distancing device, a way to examine our own problems in a different light” (Benford 2012), o que implica que o Outro é usado para criar uma distância, a partir da qual o Eu pode ser avaliado. Quanto ao segundo grupo, o dos *Unknowable Aliens*, é caracterizado pela estranheza essencial e envolve os alienígenas de que estão ausentes os traços humanos, com os quais não somos capazes de comunicar através da nossa língua e das nossas categorias gramaticais e com os quais não somos capazes de nos identificar. Isto levamos à questão das relações entre o Eu e o Outro, pela qual se interessa também Carl D. Malmgren, que descreve o encontro com o Outro como uma oportunidade de questionar quem sou eu. “In general, the reader recuperates this type of fiction by comparing human and alien entities, trying to understand what it means to be human” (Malmgren 1993: 15), através do comportamento hostil ou amigável, através do funcionamento da sociedade ou através da relação com a natureza. No entanto, estranho e alienígena é sempre definido em termos humanos e em certo grau da diferença que se desenrola das características humanas e nunca em diferença absoluta, porque “the utterly alien would also be the meaningless (...) this means that we can only describe something as ‘alien’ by contrast or analogy with what we already know” (Parrinder 1997). O Eu humano é um ponto de referência a partir do qual são determinadas as regras do que é “normal” e o que é diferente, com que cada indivíduo tem uma noção diferente destes conceitos. “Since all things outside the self must be Other, then the degree of ‘Otherness’ rests in

the ego and consciousness of the observer. How you perceive the Other depends very much on how you see yourself' (Kerlake 2007: 10). Quando o Outro é excluído da nossa realidade, ao mesmo tempo é também desumanizado e visto como uma coisa e não como um ser. Daí, quando se fala sobre alienígenas, como podemos verificar na FC da língua inglesa, usa-se o pronome *it* que é, também, atribuído às coisas inanimadas e aos animais. Como lembra Ursula K. Le Guin no seu ensaio *American SF and the Other*, é a alienação dos outros que aliena a pessoa própria e empobrece a sua realidade da qual foram eliminados todos os elementos da diversidade, e conseqüentemente, a única relação possível com os excluídos é a relação de poder.

Contudo, os alienígenas aparecem na FC em várias formas, seja na base do Outro como inimigo ou do Outro como Eu, e vão continuar a aparecer, porque são representantes arquetípicos do Outro, cuja identidade caracterizada pela diferença física ou ideológica está firmemente enraizada na nossa consciência colectiva e individual.

The alien might take the form a technologically transformed version of the self, it might appear in the form of a mutant, or in the form of a monstrous alter ego. Humans can themselves create or invent an alien being, either benevolent, malevolent, or ethically neutral. (...) The alien might appear on Earth by accident, in need of assistance. The alien might come here by design, either to save humanity from itself, or to subjugate or annihilate the human race. The alien might appear here and attach itself to the human body, either as a parasite or as a symbiont, in so doing converting a human self into an alien other. (Malmgren 1993: 15-16)

O aspecto do alienígena e a sua hostilidade/amizade está nas mãos do autor; porém, o encontro com um alienígena deixa sempre um rasto na vida da personagem, seja no sentido positivo seja no sentido negativo. Através do encontro, a mensagem é passada à humanidade: o aviso sobre a vitalidade do nosso planeta, a reafirmação de que não estamos sozinhos e podemos pedir ajuda, a acalmção sobre a continuação da vida ou a conclusão que a pior espécie continua ser o homem.

O encontro com o Outro é precisamente o que o guarda Elias experiencia no conto “Estacionamento proibido” (Menezes 1993: 69-89). O guarda Elias, um defensor apaixonado das leis, tem um encontro especial durante o seu turno, quando descobre um veículo estranho mal estacionado. Incapaz de descrever o veículo para poder passar a multa, Elias é obrigado a esperar pelo dono desse veículo. Quando este aparece, com um aspecto estranho, o guarda conclui que é um estrangeiro, provavelmente japonês. Elias vê que não é tão fácil passar-lhe a multa e tem que enfrentar as perguntas e os mal-entendidos causados pela inexistência de códigos comuns e consequente incompreensão dos dois. Elias intencionalmente ignora os hábitos estranhos do dono de veículo, que é evidentemente um extraterrestre enviado à Terra com o fim de “estudar costumes nativos” (83). No final, o guarda decide compadecer-se do estrangeiro e não lhe passa a multa. O alienígena grato concede-lhe três desejos, que se realizam.

No conto, a relação entre o Eu e o Outro passa pelo desenvolvimento interessante e podem ser observados os graus da estranheza e da alienação ocorrendo entre o guarda e o alienígena, mas também, entre o guarda e os motoristas. De facto, é possível encontrar três fases de identificação do Outro: na primeira fase o Eu é visto como o Outro, quando o guarda se eleva sobre os motoristas e assim passa a ser percebido como o Outro nos seus olhos; na segunda fase o Eu é oposto do Outro, onde o guarda representa o Eu em relação com o alienígena; e na terceira fase o Outro é visto como o Eu no momento do encontro dum traço familiar compartilhado por ambos. O guarda Elias é generalizado e estandardizado pela sua descrição do polícia de trânsito que adora passar as multas e assim confirma a convicção comum sobre esta profissão: “Que rica tarde para as multas” (72). Elias é um homem obediente à lei e gosta de falar sobre si mesmo como agente da autoridade e quer punir os crimes porque tem “o coração legalista” (74) mas, também, pensa “esticar o magro vencimento dos polícias”

(72). No entanto, é o primeiro representante do Outro no conto, porque a sua realidade é dividida entre os agentes da autoridade e os motoristas, numa relação de poder, que os guardas exercem e da qual estão bem cientes. Elias, apesar de ser o Eu, representa o Outro em relação com os motoristas, uma entidade ameaçadora e punitiva que deve ser evitada por qualquer preço. Ele mesmo confessa que a possibilidade de passar as multas e assim punir os donos de veículos mal estacionados evoca nele “uma crescente sensação de poder e de satisfação” (73) e até se imagina em posição de Deus, como uma força onipotente a que não é possível escapar: “Deviam ser obrigados a ficar onde estavam, esperando submissos pela chegada do agente da autoridade, que, como Deus no dia do Juízo Final, lhes iria aplicar a justa punição pelos seus crimes” (73). A sua caça às multas e a as tentativas de fuga seguintes dos motoristas claramente dividem o mundo com uma linha grossa, deixando num lado “nós” e no outro lado “eles”, alienando os dois grupos e alimentando as antipatias dos dois. A ruptura acontece no momento, em que sabemos, que o guarda não é infalível, o que o depõe da sua posição autocriada do onipotente. Pela primeira vez, ele falha de passar a multa, porque não se encontra numa situação regular e tem que improvisar, quando encontra um carro esquisito mal estacionado, “todo redondo, com uma cupulazinha em cima, também redonda, de vidro” (73) e além disso o carro é “Sem rodas! E, apesar disso, mantinha-se a meio metro do solo” (75). Neste momento, o leitor começa a ficar suspeito porque a descrição do carro assemelha-se visivelmente à descrição dum disco voador. Contudo, o guarda Elias não está com dúvidas nenhuma, porque como não existem vampiros, não existem discos voadores e por isso não supõe vê-los estacionados na rua. Na verdade, Elias cria um sistema de defesa interessante para não ter que confrontar os fenómenos sobrenaturais e é capaz de racionalizar tudo. Consequentemente considera o disco voador “ser algum tipo de veículo tão ultramoderno que ultrapassava a venerada

sabedoria dos autores do Código. Era de certeza japonês” (75). O grau da estranheza é baixado pelo guarda para o nível perceptível para ele, assim o carro é japonês e o dono tem que ser japonês também, para Elias é um estrangeiro, isto é, alguém diferente, um Outro, mas que continua ser humano. Malmgren destaca as quatro categorias dos alienígenas que se encontram na trilogia *Ender* de Orson Scott Card (1985-1991), onde podemos encontrar graus da estranheza dos alienígenas bem explicados:

The first is (...) the stranger that we recognize as being human of our world, but of another city or country. The second is (...) the stranger that we recognize as human, but of another world. The third is (...) the stranger that we recognize as a human, but of another species. The fourth is the truly alien (...), which includes all the animals, for with them no conversation is possible. (Card 1987: 38)

Conforme esta divisão, o alienígena visto como um japonês, pertence a primeira categoria, portanto, a forma do Outro menos estranha para o guarda, com qual está mais à vontade lidar. Cada vez que o narrador insinua a verdadeira natureza do dono de veículo, Elias consegue encontrar explicação para não admiti-la. Segundo o texto, o alienígena pode ser classificado como o da terceira categoria pela sua cabeça bicuda com os olhos estreitos e a boca grande e pela falta das orelhas e do nariz, mas também, pela capacidade da comunicação. O alienígena da terceira categoria é um humano da outra espécie e representa o grau da estranheza e alienação muito alto cuja existência podia chocar profundamente o guarda se ele a admitisse. Por isso, Elias levanta as suas barreiras protectoras sempre, quando a situação possa recorrer à revelação dum elemento não natural. Ao aspecto esquisito do indivíduo reage com as explicações que ao mesmo tempo fazem sentido, mas são também ridículas: “Parecia que estava disfarçado, decidiu o guarda Elias” (76) e “O tipo devia ser aleijadinho, coitado!” (77). O guarda tenta lembrar todas as informações populares sobre japoneses e a sua cultura para assegurar a si mesmo da identidade do indivíduo e reconhece os olhos em bico e a

cor de pele diferente, mas, que lhe parece mais verde do que suposto amarelo, o facto que atribuiu à luz dos candeeiros. Em relação às enigmáticas inscrições que aparecem no lugar da matrícula, Elias fica tranquilo e nem pouco surpreendido porque “toda a gente sabia que os japoneses escreviam com uns gatafunhos esquisitos” (80). As desculpas continuam, protegendo o guarda contra a verdade, até um ponto em que a estranheza do Outro não pode ser mais considerada dentro do limite do humano: “Excelente combustível (...) o japonês destapou o *jerrycan* e começou a beber o conteúdo” (86). Neste caso o guarda inclina-se à solução seguinte mais provável, depois de excluir a humanidade do indivíduo, que este podia ser um *robot*, porque os japoneses são conhecidos pela indústria da robótica. O *robot* tem certo grau da estranheza, mas, como máquina que é, não representa uma ameaça iminente, ao contrário do alienígena, e é considerado um avanço tecnológico que pode ser controlado. Segundo Parrinder, o motivo de alienígena tem a dimensão metafórica, através qual o autor pode chamar atenção ao certo comportamento humano. Neste caso é a ignorância e mal informação sobre outras culturas e nacionalidades que o guarda tenta esconder atrás da autoconfiança e pomposidade. Para estes fins usa características diferentes da norma que estabelece o que é humano. Nestas circunstâncias é o estrangeiro da cultura distante sobre o qual o guarda sabe só as informações generalizadas e estereotipadas ou o *robot* ou o alienígena. Como podemos notar, a abordagem do guarda não muda quando decide acreditar que o japonês é um *robot*. Daí é possível deduzir que para ele uma cultura distante como a japonesa é tão desconhecida e estranha como os *robots*. Os três graus da estranheza – japonês, *robot*, alienígena – mostram, por um lado, a vontade de familiarizar o sujeito ao máximo e reduzir a sua estranheza ao mínimo, mas ao mesmo tempo está presente a ideia da estranheza colectiva, onde não há diferenciação e se o indivíduo é uma vez marcado como estranho, torna-se automaticamente o Outro sem

importância dos graus da diferença. A mudança no pensamento de Elias e a terceira fase de identificação do Outro acontece no momento, quando o Outro torna-se mais conhecido, mais próximo do Eu e pode ser colocado numa categoria. Quando Elias descobre que o alienígena mora no seu veículo, assume que “era um campista” e sente a simpatia por ele porque “ele próprio também era campista” (83). Estabelece-se um momento da solidariedade, causado pela eliminação do estranho, e o guarda é capaz de identificar-se com o indivíduo apesar deste possa ser estrangeiro ou *robot* ou até mesmo alienígena. A compreensão do lugar na sociedade do indivíduo e o facto que é no certo ponto idêntico com o seu permite ao guarda superar o preconceito criado pela estranheza e diferença.

No final do conto ocorre uma reversão inesperada, quando um motivo do conto de fadas se infiltra na narrativa de FC, através do alienígena que concede ao guarda três desejos, “com garantia de atendimento” (87). Como vimos nos capítulos anteriores, o conto de fadas faz parte da literatura em geral, portanto, faz parte também da FC. Contudo, a FC tenta abandonar o mundo predestinado do conto de fadas, onde já está tudo estabelecido e onde o leitor sabe o que vai acontecer. Se a FC for dirigida por regras imutáveis, não pode cumprir a sua função cognitiva e não pode descrever o mundo neutralmente. Apesar disso, Maria de Menezes usou um motivo clássico dos contos de fadas, a satisfação de três desejos, neste seu conto de FC. O efeito da magia assim introduzida na FC é a criação dum contraste, ao contrário do que acontece no ambiente natural de conto de fadas, onde a magia tem um significado de normalidade e não de alteridade. Neste caso, o destaque contribui para o destaque da alteridade que se cria na oposição do mundo “normal”, do guarda Elias, e o mundo da FC, do alienígena. Nenhum desses mundos considera que a magia faça parte da realidade cotidiana e neste caso é o motivo de conto de fadas que representa o Outro que pode ser visto como

oposição da ficção de cunho realista e ao mesmo tempo da FC. Além disso, é possível identificar o alienígena como um indivíduo que faz parte da sociedade cuja realidade é influenciada pela magia, e por isso é capaz de conceder os três desejos. Apesar do avanço tecnológico que não pode ser negado, o alienígena vem duma cultura assente numa estrutura religiosa – “Agente da autoridade sacerdote de culto de deusa Autoridade” (82) –, o que parece insinuar a existência do progresso tecnológico ao lado da magia e da religiosidade. Contudo, como os dois contos mencionados da autora são humorísticos, podemos considerar o motivo dos três desejos só como o instrumento cômico. O humor no conto é criado através dos sucessivos mal-entendidos, enganos e repetições que pontuam o encontro do guarda com o alienígena e também pelo esforço do guarda não descobrir a verdadeira natureza do alienígena e invenção de várias explicações ridículas. Como no conto anterior, a autora continua a incorporar a crítica da linguagem e agora também a crítica das pessoas que se esdorçam por usar expressões pomposas, que muitas vezes não compreendem. Elias fica ofendido quando o alienígena lhe pede para explicar a utilidade da multa e aborrece-se quando, impedido de usar as palavras memorizadas, se vê obrigado a explicar o seu significado de um modo mais compreensível.

2.3. “A Virtude”: à descoberta do amor (não) mundano

Os motivos fantásticos e da ficção científica estão divididos entre dois mundos, o mundo real e o mundo secundário, segundo o seu carácter sobrenatural e a sua relação com o natural. O vampiro, por exemplo, como um ser que realmente não existe, ocupa *a priori* o mundo secundário, enquanto, o *robot* pertence ao mundo real. Os motivos podem passar dum mundo para o outro e depois, dependendo das circunstâncias e do contexto, são classificados como fantásticos, maravilhosos ou estranhos. No entanto,

existe um motivo que é ao mesmo tempo caracterizado como sobrenatural e como existente, portanto, real. Este motivo é a ideia do poder superior ou poder divino que está situado no mundo sombra que é separado do real mas que pode ser percebido.

Em abordagem mística, o mundo real é chamado *the world of appearance* e representa o mundo visível e perceptível no cotidiano. No entanto, este mundo é só reflexo e manifestação do mundo de sombra, *background reality*, que é perceptível intuitivamente, mas “the reality itself exists in a non-rational, extra-linguistic state that can never be fully expressed in rational, linguistic terms” (Bechtel 2004: 159). Segundo Spurgeon, o misticismo pode ser descrito como “an attitude of mind founded upon an intuitive or experienced conviction of unity, of oneness, of likeness in all things” (Spurgeon 1913: 3), onde todas as coisas são manifestações, não permanentes, do poder divino no mundo de sombra. A experiência mística baseia-se na unidade com o divino que é considerado real mas inexpressável e que resulta em “the dissolution of the individual or personal self into the union and the fusion or union of the self with that which is not the self” (Jaen 1980: 160), o que não está sujeito às categorias do tempo e do espaço. A união é conseguida através do amor. Platão considera o amor uma das quatro loucuras divinas, caracterizadas pela presença divina dentro da alma dum indivíduo. Só as almas que se lembram da presença divina, da sua imagem, podem ser verdadeiros amantes e as almas corrompidas procuram só o amor físico. Este tipo de loucura é causado pelo desejo de reencontrar a imagem divina personificada no amante. “It begins with a feeling of reverence at the sight of the beloved and becomes a constant yearning for the beauty the loved one manifests. The lover is beside himself with adoration for the beloved – unable to sleep at night or take any interest in the affairs of the day-to-day living” (Seeskin 1976: 579). Evelyn Underhill vê a união como um processo no qual, no início, o Outro está em oposição ao Eu, mas ao longo da

actividade, o Outro passa a ser o “Supreme Self” e depois um Eu que foi criado pela fusão dos dois. A união com o que não é Eu evoca automaticamente a noção do Outro que no misticismo representa o bem, ao contrário do que acontece no fantástico, onde o Outro frequentemente representa o mal. Em ambos casos a alteridade é vista como algo sobrenatural instalado em outra dimensão, portanto fora do humano. O misticismo faz parte do sobrenatural tal como a magia, mas os dois representam os polos opostos da consciência transcendental da humanidade. O misticismo quer ultrapassar os limites do mundo das aparências para o Eu poder unificar-se, através do amor, com o Outro, cuja existência percebe intuitivamente. Este processo é plenamente altruístico. A magia, também, tenta penetrar o outro mundo, sobrenatural, mas para fim de obter conhecimentos. A magia está baseada na vontade e a sua focalização que pode ser reforçada pelas palavras mágicas ou pelos objectos mágicos que canalizam o poder da vontade.

O conto “A Virtude” pertence à colecção *Contos Místicos* (Menezes 2001: 89-157) e, ao contrário do que acontece nas narrativas do seu primeiro livro, humorísticas, a autora centra-se agora no fantástico místico, onde prevalece o motivo do poder superior. A história contada pela personagem Charles Fitzwilliams desenrola-se na primavera de 1914, pouco antes da eclosão da guerra, numa cidade de Itália. Charles, cansado da vida de professor em Oxford e do clima britânico, passa o seu tempo a vaguear pela Grécia, admirando o país e a sua história. Depois de receber algumas cartas do seu irmão John, decide interromper a sua viagem solitária e passar a primavera com ele e a sua família: a serena mulher de John, Georgina, os filhos de ambos, e as irmãs dela, Clementine e Lottie, pela qual Charles nutre uma afeição escondida. Pelas cartas do irmão, Charles soube do acidente da filha de Clementine, a pequena Emily, que caiu à lareira e ficou com a cara queimada e deformada. Charles tem pena da

menina, mas ao mesmo tempo sente uma certa repulsa por ela. A tranquilidade da estância é interrompida por dois cavalheiros franceses, Savigny e La Vigerie, com as suas extravagâncias e a ostensiva paixão recíproca, com a qual enervam John e confundem Charles. A aparência e o comportamento dos cavalheiros evocam tempos passados e Charles e Lottie têm uma estranha sensação sobre eles, que não conseguem identificar. A suspeita deles confirma-se quando a pequena Emily é curada e a sua cara fica bonita como antes do acidente e os dois cavalheiros desaparecem. Charles, inspirado pela paixão dos dois, proclama o seu amor por Lottie e casa-se com ela. Muitos anos depois, descobrem uma história do ano de 1789 sobre um padre jovem, Olivier de la Vigerie, “que provocou um grande escândalo ao apaixonar-se de súbito por um desconhecido que afirmava chamar-se Etienne de Savigny e fazer-lhe publicamente propostas impróprias” (157), desaparecendo depois ambos sem que ninguém mais tivesse notícia deles.

No conto é possível encontrar as três modalidades da literatura fantástica: o estranho, o fantástico e o maravilhoso. O estranho é representado pela linguagem usada nas descrições da pequena Emily e do seu rosto desfigurado, com o fim de chocar o leitor e tornar a cena horrível ao máximo:

Tinha a face repuxada, vermelha, cortada de crostas e cicatrizes; a orelha quase não existia, transformada num coto informe. Aquela máscara de pesadelo alargava-se para o lado da cabeça, onde os cabelos louros haviam desaparecido. E o olho direito, cego, um horrendo globo branco, parecia fitar-me mesmo assim entre as pálpebras grossas, entumescidas e sem pestanas. A boquinha arrepiava-se num sorriso feroz, permanente, que descobria os dentes e as gengivas... ao mastigar, bocados de comida escapavam-lhe da boca onde o fogo consumira os lábios. (101)

O estranho apossa-se da imagem de Emily, familiar a Charles, e torna-a numa desfiguração grotesca e repugnante, que ainda é sublinhada pela abordagem de Charles, que sabemos que é um homem educado, com a mente aberta (pelo menos mais aberta do que a do irmão). Charles pensa em Emily numa maneira fria e cruel, opinando que seria

melhor “se tivessem deixado a pobre menina morrer” (96) e chamando-lhe intimamente “pobre monstrozinho” (101). A sua vontade de chorar e vomitar durante o encontro com a menina está em contraste com a ternura de La Vigerie e Savigny, que não sentem repulsa por ela e com a sua amabilidade cortam o efeito do estranho. No momento da cura milagrosa de Emily, a história passa para o lado do maravilhoso. O efeito é claramente de origem sobrenatural e, segundo o tom da narrativa, divino. A hesitação do leitor e das personagens acaba nesse momento do clímax revelador. As suspeitas anteriores sobre a verdadeira natureza de Savigny e La Vigerie são confirmadas através do acto divino. Para o leitor não ficar com nenhuma dúvida, a origem não mundana dos cavalheiros é confirmada no final da história, quando é revelado o facto de os dois se terem conhecido no ano de 1789. O efeito fantástico revela-se lentamente ao longo da história através das pistas que causam a hesitação das personagens e do leitor, como os acontecimentos no templo jónico e o suspeito nervosismo de La Vigerie ao ser comparado com “um desses místicos espanhóis, todo votado ao amor de Deus” (132) e de Savigny ao ser comparado com um deus. Quando “os dois estremeceram violentamente a esta afirmação” (133), para o leitor é quase como a confissão, mas ainda sem provas, o que prolonga a hesitação um pouco mais.

No entanto, qual é o lugar que ocupa o místico entre a literatura fantástica? A personagem de deus (ou outro poder superior) é mais fácil colocar no lado maravilhoso do que no lado mimético. Contudo, a personagem de Savigny, como é descrita no conto, não parece evocar nenhum mundo secundário, essencial às histórias maravilhosas. O mundo onde se encontra a personagem é o mundo real e natural e quase três quartos do conto se desenrolam como a ficção realística, só com um pequeno acontecimento estranho, passado no templo, que simboliza o encontro entre o divino e o mundano. Savigny, ao ver o templo, reage como se este fosse a sua propriedade perdida

antigamente; uma cena estranha, mas possivelmente explicável racionalmente que porém, planta uma semente de hesitação na mente do leitor. Charles e Lottie começam a hesitar só no momento de verem a destruição inexplicável do templo e ligam-na com a cena anterior, ficando já com uma sensação desconfiada sobre Savigny e La Vigerie. A sua hesitação mantém-se até o ponto da revelação dos seus poderes. No entanto, o fantástico marca só a hesitação e indecisão no assunto da verdadeira natureza dos cavalheiros, mas sem invasão e trastorno da realidade. As personagens não ficam assustadas e ninguém duvida sobre a realidade dos eventos. Este é o efeito que produz o místico misturado com o fantástico: “Mystic fantasy enables the portrayal of the non-rational as something other than the collapse of the rational, thus providing an alternative to the rational/irrational binary itself” (Bechtel 2004: 163). Funciona na base da intuição da outra realidade que não está visível, mas existe e não é representada pelo outro mundo maravilhoso, mas pelo mundo mimético que está escondido da nossa visão e percepção. “The mystic perspective (...) provides an escape (in the positive, Tolkienian sense, the escape of the prisoner) from the recurring binaries of Western versus non-Western, rational versus irrational, progressive versus conservative, sophisticated versus naïve, and history versus story” (Bechtel 2004: 163-164). No entanto, a abordagem da autora resulta em distanciamento irónico e subversão do tema. A realidade das personagens não é transtornada pelo fantástico, mas pela descoberta da virtude e do amor num lugar diferente do pressuposto, uma vez que o verdadeiro portador da virtude se revela o casal homossexual, que os outros olham com preconceito. A relação de Savigny e La Vigerie, apresentada como união mística, está em contraste directo com as opiniões ferozmente condenatórias da homossexualidade na época em que decorre a acção relatada.

Como o nome do livro aponta, o conto é escrito com base dos pensamentos místicos. No entanto, incorpora também outros temas que podem ser vistos como contraditórios, por exemplo, as diferenças entre o Eu e o Outro. A união mística conseguida através do amor é neste caso literal e ao mesmo tempo serve como metáfora para a união perfeita entre os amantes. O conceito de experiência mística baseia-se na união com a realidade inexpressável, através do amor; neste caso, contudo a realidade é expressa pela personagem Savigny, que representa a personalidade divina e o poder superior. O místico que tenta atingir o estado de união é representado por La Vigerie, que o alcançou através de “Beleza, Ternura, Constância, Graça e Fidelidade” (129), no conto os nomes que Savigny ia dar às estrelas da nova constelação, que simbolizam os caminhos místicos rumo à unicidade. A harmonia, a paixão e o amor entre Savigny e La Vigerie são análogos aos sentimentos do místico para com Deus. A história sobre o modo como os dois se conheceram, narrada por Savigny, assemelha-se às cinco etapas do caminho místico para a união. Como Evelyn Underhill explica, a primeira etapa é “the awakening of the Self to consciousness of Divine Reality” (Underhill s.d., 143), que corresponde ao momento de reconhecimento por parte de La Vigerie: “Ele correu atrás de mim, ajoelhou a meus pés no chão enlameado, à vista de todos, e disse que me amava” (151). A segunda etapa tem lugar quando “the Self, aware for the first time of Divine Beauty, realizes by contrast its own finiteness and imperfection” (Underhill s.d., 143), o que acontece quando “o meu padrezinho, humildemente, nem reclamava que o amasse: suplicava apenas que o deixasse amar-me” (152). A terceira etapa é marcada pela iluminação do Eu pelo divino e corresponde ao momento em que Savigny percebe que também o ama: “O meu coração bateu descompassadamente, a minha alma agitou-se, (...) consagrei-me todo a ele, e o Amor assumiu para mim eternamente as feições do seu rosto” (152). A quarta etapa é a mais difícil e nela toma lugar “the final and

complete purification of the Self, which is called (...) the ‘mystic pain’ or ‘mystic death’” (Underhill s.d., 144), pelo qual passa La Vigerie, condenado, na prisão: “queria experimentá-lo (...) tudo enfrentou por amor de mim, desprezos e injúrias, insultos, a prisão; enfrentou a própria morte” (152). Na quinta e última etapa, o Eu pode finalmente unir-se com o Absoluto: “entregámo-nos um ao outro, e desde esse dia nunca mais nos separámos” (152).

Contudo, este amor não existe só no plano escondido dos olhos dos outros como o amor místico, mas é o amor consumado e carnal, a união entre alma e corpo. A ideia baseia-se nos diálogos de Platão, mais concretamente em *O Banquete*, que também é mencionado no conto, onde o amor é apresentado como a maior virtude e deve ser encorajado em cada caso e nunca provocar vergonha, porque “o que realmente mais admiram e honram os deuses é essa virtude que se forma em torno do amor” (Platão s.d.: 11). O amor é o que torna o homem realmente feliz, sem ter importância o género. “Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade... então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento” (Platão s.d.: 22). A ideia da alma gémea é expressa no conto através do amor homossexual entre Savigny e La Vigerie mas depois é aplicada à relação entre Charles e Lottie que experienciam, também, amizade, intimidade e amor profundo, independentemente da opinião da sociedade sobre manifestações públicas do amor. Essas manifestações são o que, na relação de Savigny e La Vigerie, mais enfurece John e o que antes incomodava Charles. A relação homossexual serve para mostrar que a união do amor é única e não faz diferenças entre os géneros, ao mesmo tempo que permite abordar o tema da homossexualidade vista como o Outro, o diferente e o ameaçador. John é de todos quem reage da pior forma e condena o comportamento dos

cavalheiros: “E, como se isso não bastasse, pegou na mão do tipo e beijou-a. Não sei como não lhe bati” (106). No entanto, no final do conto, onde o amor de Charles e Lottie serve como paralela do amor de Savigny e La Vigerie, John mostra-se igualmente perturbado com as manifestações do amor deles, a ponto de “emagrece[r] e passa[r] a beber largos copos de whisky” (155). Daí se infere que o que realmente aborrece John é o próprio amor, manifestado com paixão. Charles, que não é contra a natureza da relação entre os dois cavalheiros, fica também irritado com a manifestação dela, mas o seu motivo é a secreta inveja desse tipo do amor profundo que ele ainda não conseguiu experimentar e que até ao momento nem sabia que desejava. Ao longo da narrativa, Charles apercebe-se da falta que sente do amor quando observa o casal apaixonado – “com um aperto na garganta, lembrei-me de que não tinha ninguém para quem inventasse novas constelações” (130) –, o que o incentiva a revelar os seus sentimentos a Lottie, personagem através de quem é feita uma dura crítica à hipocrisia e à uniformidade de opiniões exigida pela sociedade. Lottie critica a repetição das ideias vagas e preconceituosas da sociedade que são apresentadas como as únicas verdades e que levam os que ousam discordar a ser ostracizados e ridiculizados:

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! As coisas importantes devemos sempre calar, disfarçar, esconder... (116-117)

Às pessoas falta coragem para se exprimirem quando têm opinião diferente da maioria, todos estão acostumados a disfarçar, tanto as suas opiniões como os seus sentimentos, para não ofender a ninguém e, tendo “medo de ser sinceros” (117), preferem a mentira e o ódio à verdade e ao amor, só porque esse caminho parece mais fácil, conveniente e defensável e porque os seus apoiantes formam uma massa dificilmente penetrável que tenta ocultar as verdades e menosprezar o amor a qualquer preço.

2.4. “Como fazer sucesso e subir na vida”: futuro e passado à portuguesa

O motivo da viagem no tempo, embora muito popular entre os escritores de ficção científica, provoca alguma controvérsia. As viagens no tempo são consideradas por certos autores, incluindo alguns dos que as escrevem, pouco científicas, não podendo por isso fazer parte da FC, nem enriquecê-la cientificamente. Para Stanislaw Lem, são “fantasy making which alters in a logical or pseudo-logical manner current scientific hypotheses” (Lem 1974a), o que leva a que sejam vistas mais como “ciência fantástica” do que como ficção científica, já que o uso da linguagem da ciência visa apenas o desenvolvimento da história como tal. Larry Niven sublinha que as violações das leis físicas e da razão nas viagens no tempo são tantas que elas têm de ser consideradas como fantásticas, numa “form of fantasy superbly suited to games of logic” (Niven 1973). A “culpa”, a partir da perspectiva de Niven, pode ser concedida a H. G. Wells que como “one of the fathers of modern science fiction, also fathered the time traveling vehicle and this may be the reason Well’s spiritual sons tend to treat time travel as science fiction rather than fantasy” (*idem*).

Apesar de todas estas observações, os leitores apreciam as viagens no tempo e não se mostram demasiado preocupados com a sua impossibilidade, desde que os mundos criados pelos escritores sejam coerentes e os paradoxos temporais bem tratados ou evitados. O motivo de viagens no tempo é só um dos muitos que aparecem na FC e há apenas os suficientes temas e motivos que ainda não foram explorados. Lem define estes motivos como revoluções que criaram um tipo de FC e que apareceram gradualmente na evolução desta. Assim foram criados viagens no tempo, construção de *robot*, contacto cósmico, invasão cósmica e catástrofe definitiva para espécie humana. Além disso existem as subcategorias de cada motivo, em viagens do tempo Lem destaca

as categorias como o pacote mal encaminhado que encontra o seu caminho de futuro ao presente, vários níveis do tempo com os saltos diferentes temporais ou o escapismo aventureiro anti problemático onde o autor não discute nem resolve os problemas criados pela sua escrita e usa as viagens no tempo como elemento impulsionador para a sua narrativa.

Quanto à questão das estratégias nas viagens no tempo, Slusser e Chatelain discutem as suas formas no ensaio *Spacetime Geometries: Time Travel and the Modern Geometrical Narrative* onde definem estruturas de viagens no tempo e sua aplicação em narrativa. A primeira categoria inclui as estratégias usadas antes de viagens do tempo propriamente ditas. Os autores sublinham a presença das formas lógicas ou “geométricas” no discurso modernista. Consequentemente, em “Modernism’s ‘Geometrical’ Narrative encontra-se a rejeição de “traditional categories of narrative because these were no longer felt to correspond to modern ways of seeing and representing the world” (Slusser & Chatelain 1995). Nestas narrativas encontram-se as deslocamentos, balanços aritméticos ou círculos perfeitos e a narrativa agora “obeys no higher law than a formal structure that, because it exists only in and for itself” (*idem*), isto significa que o enredo está em acordo com proposição lógica e geométrica que é vista só como um jogo. Na segunda categoria, “Synchronicity: The Time Travel Story”, as narrativas já não seguem o caminho modernista e tornam-se a parte do novo género da FC. No entanto, não perdem a fascinação com a estrutura geométrica do espaço-tempo. Contudo, viagens no tempo ou a máquina usada para estes fins não param de ser um pretexto para criação de romance convencional da aventura e nunca formam a estrutura da narrativa própria. Na categoria seguinte viagens no tempo são tratadas como Logical Game – “a game based on paradoxes or logical structures” (*idem*). A sequência dentro de próprio *continuum* espaço-tempo do viajante não pode ser alterada,

isto significa que o viajante tem que voltar ao *continuum* no exacto momento da sua saída ou vai criar os duplos do tempo. No outro lado (“The Logical Game as Time Travel”), há narrativas onde o viajante não pode voltar ao mesmo *continuum* e tem que ficar no seu tempo duplo que criou com a sua saída do *continuum* – as curvas de espaço-tempo passam entre “agora” e “antes” para sempre. O tempo é visto como um círculo e o viajante pode voltar ao passado porque já antes o fez. William J. Burling baseia o seu ensaio *Reading Time: The Ideology of Time Travel in Science Fiction* no estudo de Slusser e Chatelain, mas distingue só duas variações principais de viagens no tempo: a deslocação temporal (“the temporal dislocation form”) e o contraste temporal (“the temporal contrast form”). A deslocação temporal está ligada à *hard* FC, que se foca na verdade e precisão científica. Esta é a forma que não serve só como motor da história com enquadramento científico. Viagens no tempo, sob a forma de deslocação temporal, configuram o enredo mas também todo o carácter da história.

The temporal dislocation form, therefore, in its unexamined idealist assumptions concerning hard science and its entire focus on theoretical science has no interest in where the time travellers go or in the socio-economic complexities of time travel. The total attention is placed on the phenomenon of time-travel itself. (Burling 2006: 11)

O contraste temporal, ao contrário, encontra-se em narrativas de *soft* FC, onde são enfatizadas as condições de vida. Usualmente, mostra as diferenças das sociedades futuras por comparação com as sociedades presentes e elogia uma delas como mais próspera ou mais desenvolvida. Portanto, a narrativa de contraste temporal aproxima-se ou funde-se ou com a utopia ou com a distopia.

The form of temporal contrast time travel in SF have been mainly ideological not metaphysical, i.e., the narrative has only a limited (if any) interest in the “physics” or the “philosophical implications” of time travel. At the manifest level (...) pursue an ideological agenda pertaining to contemporary stances on issues of economics, politics, class, gender, race, sexual orientation, and so forth. (Burling 2006: 14)

Diante dos factores expostos, podemos dizer que as narrativas de contraste temporal não estão tão interessadas no futuro como podia parecer à primeira vista, concentrando-se mais em problemas que existem actualmente na sociedade contemporânea e aproveitando o futuro como uma ferramenta conveniente para a crítica do presente.

Uma aplicação prática da forma do contraste temporal pode ser observada no conto “Como fazer sucesso e subir na vida”, onde Maria de Menezes (1993: 9-67), leva o leitor ao Portugal do futuro, que enfrenta dificuldades semelhantes às que passa o Portugal do presente da autora. A acção situa-se no ano de 2385 e a personagem principal, Ze Dasilva, “Secretário-Adjunto para-a-Comemoração-das-Efemérides”, apresenta ao leitor o seu diário, onde explica como alcançou o sucesso na vida. Ze trabalha para o Governo Nacional, mas porque é oriundo da classe inferior trabalhadora, nunca é tão apreciado como o seu colega mais nobre e menos capaz, Lançarote. O “Professor-Doutor” Dasilva está encarregado das celebrações comemorativas “do quarto centenário da entrada de Portugal para a CEE e o primeiro milénio da Batalha de Aljubarrota” (13). Para este propósito é-lhe emprestado um comutador espaciotemporal do Supremo Comité Defensivo Intergaláctico. O comutador é capaz de “reproduzir holograficamente qualquer acontecimento do passado ou do futuro” (29) e o Professor Dasilva decide apoderar-se da máquina preciosa. Com a ajuda de dois duplicadores – máquinas que duplicam qualquer coisa durante certo tempo –, consegue copiar o comutador e ainda aprender que este funciona também como transmissor espaciotemporal. Durante a transmissão de “Batalha de Aljubarrota”, o comutador/transmissor, previamente programado por Dasilva, transporta o colega Lançarote directamente ao século XIV, lançando-o em plena batalha. O Professor Dasilva fica, assim, com o duplicado do comutador/transmissor e livra-se de Lançarote, cuja posição no Governo vai agora ocupar.

O conto de Maria de Menezes, com a história desenvolvendo-se num futuro distante e com a presença das tecnologias avançadas, remete para a imagem tradicional da ficção científica. A um segundo olhar, no entanto, vemos que os temas científicos não são tratados com muita profundidade e que a escrita não se foca nas tecnologias ou no desenvolvimento da sociedade futurista tanto como a FC costuma fazer. A autora aproveita o pano de fundo da FC para criar um conto humorístico, que funciona como um espelho que reflecte os vícios da sociedade portuguesa, e brinca com múltiplas perspectivas para o futuro na área da política, da reabilitação urbana ou da vida cotidiana. E, se nos debruçarmos sobre o conto uma terceira vez, descobriremos que lida com tópicos como viagens no tempo e desenvolvimento tecnológico, no primeiro plano, mas que nele estão também presentes motivos caros à FC ecológica, que aborda questões como o problema da sustentabilidade e da renovação.

O conto é escrito em forma de diário e, antes de a narração começar, Ze Dasilva explica, num prefácio, porque decidiu escrever esse diário e manifesta o desejo de que ele seja publicado depois da sua morte, para “edificação das gerações futuras” (12). Graças à forma diarística assumida pelo conto, conhecemos com precisão tanto as datas como os acontecimentos que nelas têm lugar. Sabemos que a história está situada no século XXIV desde a primeira entrada, que é de 27 de Março de 2385. A autora usa o motivo das viagens no tempo para explorar temas como a política e a sociedade portuguesa e a história e memória da nação. A narrativa pode ser categorizada como FC *soft* em forma de contraste temporal, segundo a tipologia estabelecida anteriormente, porque descreve a sociedade futura como se fosse a do presente da autora. Isto significa que a história não está interessada em exhibir detalhes científicos nem em expor teorias acerca da viagem no tempo e evita os paradoxos temporais. Em consequência, a descrição de máquinas e inventos científicos não é muito elaborada e o leitor não chega

a saber mais do que o propósito geral desses artefactos, que não difere muito do propósito actual. Algumas invenções do século XXIV representam máquinas existentes no presente da autora, com nome ligeiramente modificado e claro avanço tecnológico. O leitor não precisa de conhecer a ciência por detrás dessas invenções, porque elas são análogas a máquinas cujo funcionamento já conhece. Como exemplo podem servir a TV estereoscópica, o espaçocarro, a carreira da Espaçoviária ou o duplicador, de que apenas o duplicador é inexistente, embora o seu uso seja facilmente dedutível. Os outros nomes representam a televisão com melhoramentos técnicos e o carro e a carreira rodoviária com um alargamento das possibilidades de deslocação, que deixou de ser terrestre para passar a ser sideral. O leitor pode determinar o respectivo uso sem qualquer explicação por parte da autora. Mas a ciência atrás do comutador/transmissor, que já é uma máquina mais complexa, é tratada de forma parecida. Para a história não é importante, porque o transmissor espacio-temporal, a máquina do tempo neste conto, não serve para mudar o passado, visitar o futuro ou lidar com os paradoxos temporais. O transmissor serve essencialmente para enviar Lançarote para o século XIV, onde, podemos adivinhar, é morto na batalha. Importante para a história é o facto de a máquina do tempo se comportar aqui como *deus ex machina* ou como objecto mágico que intervém em favor do enredo. O transmissor funciona segundo a ficção fantástica mais do que científica. O seu funcionamento, aludido no conto, é inteiramente ficcional e baseia-se “na teoria da unicidade irrestrita de Lumpenstein, um físico do século passado” (29). Sabemos que o transmissor “permite anular as barreiras do espaço e do tempo” (29) e “serve para deslocar pessoas ou coisas para qualquer lugar e época” (51), mas infelizmente não sabemos como, porque o funcionamento da máquina não é explicado com mais detalhes. Como diz Eric S. Rabkin no *SFFaudio Podcast*, para este tipo de máquina funcionar, o leitor tem que admitir “a aceitação arbitrária” das leis concebidas

pelo autor; como exemplo, dá os cérebros de positrões dos *robots* e, como vimos num dos pontos anteriores, o motivo dos cérebros de positrões é comparável ao da abóbora que se transforma numa carruagem, isto é, um elemento puramente mágico. Os cérebros de positrões são um motivo inventado pelo autor cujo funcionamento foi aceite pelo leitor. Encontramo-nos então num mundo onde é possível anular as barreiras do espaço e do tempo, que como tal deve ser aceite pelo leitor. No entanto, o fenómeno não deixa de ser da ordem do fantástico.

Além do tema das viagens no tempo, a autora toca ligeiramente a questão ecológica da sustentabilidade dos produtos de origem animal e dos produtos vegetais, que são mencionados no conto e fazem parte do dia-a-dia das personagens. No conto aparecem produtos que substituíram os de origem animal e vegetal: leite sintético, “pseudocosteleta” de plâncton marinho, esparregado de algas, coroa de vegetação sintética, “pseudocouro” e “simili-lavanda”. A partir disto podemos concluir que os produtos de origem animal já não são usados e que, quanto aos de origem vegetal, as únicas plantas que não foram substituídas são algas e plâncton que possuem alto teor nutritivo, exigem poucos recursos e prosperam ao sol que não escasseia em Portugal. Esta evolução dos hábitos alimentares parece ser positiva, mas pode também ter uma implicação negativa. Ao olhar de um optimista, a humanidade deixou de usar os produtos de origem animal e seguiu o caminho da sustentabilidade, passando a alimentar-se de comida sintética ou com origem vegetal. Já ao olhar de um pessimista, apoiado no uso de uma “coroa de vegetação sintética” durante as celebrações em vez de uma coroa feita de flores naturais, os animais extinguiram-se, as plantas desapareceram da Terra e agora somente é possível o cultivo de algas num mar supostamente ainda não contaminado. A personagem não faz comentários sobre estes produtos, o que permite deduzir que está acostumada a usá-los e que a existência deles não é surpreendente ou

controversa, provavelmente porque já se usam há muito tempo. Contudo, há uma vaga esperança de nem todas as plantas estarem extintas: ainda existe “ginj-a” e não temos nenhuma informação de esta ser sintética.

Não podemos esquecer, no entanto, que o conto é primeiramente humorístico e se centra de preferência na crítica dos costumes da sociedade portuguesa ou da política e relações internacionais, que remetem para a situação actual da autora e do país. Consequentemente, é dada particular atenção à descrição dos políticos, retratados como grandiloquentes, pomposos e um pouco ridículos, e da sociedade, mais interessada em cultivar ancestralidades do que em reconhecer competências e capacidades das pessoas. A autora mostra um Governo composto com base na pertença a uma casta superior, tanto no sentido da supremacia do sangue, como no sentido da supremacia financeira. Ze Dasilva, da classe “proleta”, que é uma classe trabalhadora e por isso considerada inferior, não é tratado sequer como equivalente, nem na universidade, nem no trabalho, apesar de a sua inteligência ser superior à dos colegas mais nobres e mais ricos. Não o ajuda ter um “nome rústico – o nome próprio só com uma sílaba, o de família sem hífen” (15), numa sociedade que dá tanta importância aos títulos e às palavras longas com hífen, atrás dos quais esconde a sua incompetência. Maria de Menezes, como nos outros contos, critica a língua portuguesa e neste caso aponta para a futilidade de novo acordo ortográfico que no século XXIV já anda na sua 49ª edição. A nova ortografia é absurda e divide as palavras insensatamente; além disso, a obsessão com a pomposidade que caracteriza a sociedade manifesta-se também na língua, que sofre a tendência de exagerar nas maiúsculas e nos hífen. O número de hífen parece estar na razão directa da importância atribuída às palavras e aos nomes pela sociedade portuguesa e adoptá-los pode ser um passo para se tornar importante. Exemplificam-no, entre muitas outras, as palavras e expressões seguintes: “Alb-uquerque”, “Ort-ográfico”, “Hist-ória”, “Lix-

boa”, “ginj-a”, “o Ministério-da-Promoção-Cultural-e-Científica”, “o Coordenador-Superior-dos-Divertimentos-Públicos” ou “o Supremo-Director-das-Pesquisas-Históricas”; representando a ancestralidade, o regulamento, a disciplina científica, a cidade capital, a bebida popular e os cargos políticos, essas expressões são, em resumo, parte integrante da identidade nacional.

O tom dominante continua a ser crítico, quer em relação à capacidade do Governo para não deixar o Comité Intergaláctico interferir nos assuntos do Estado, quer em relação à construção de um futuro que evite os problemas presentes. Os políticos e o Governo são descritos como imutáveis e resistentes ao tempo durante vários séculos, no sentido em que não se encontra estabelecida uma sociedade utópica que seja livre da burocracia e da corrupção. O foco da política nacional são celebrações históricas nas quais se despende muito dinheiro e tempo. No conto são destacadas a batalha de Aljubarrota e a entrada de Portugal para a CEE, cuja paralela é a entrada de Portugal para a CEI (Comunidade Espacial Intergaláctica) quatrocentos anos depois. No entanto, como Ze Dasilva observa, durante estes anos nada mudou muito: “Tem piada: há quatrocentos anos, os políticos disseram mais ou menos as mesmas bacoradas sobre a CEE que os políticos de agora dizem sobre a CEI...É bem verdade que a História se repete” (21). As críticas contemporâneas, que Maria de Menezes projecta no futuro, criam uma sociedade paralela com a do tempo da autora, o que causa alegada repetição da “história” e gera acontecimentos paralelos, como se o passado regressasse quatrocentos anos depois. Proclamações da personagem principal, que se parecem com notas aleatórias, contêm críticas ao menosprezo do 25 de Abril, que não tem nenhuma celebração pomposa como os outros eventos e é considerado “uma rotina”, e à presença norte-americana na Base das Lajes, que se exprime através da “cedência de todo o interior do País para o campo de treinos do Comité Defensivo Intergaláctico” (47),

preço que tem de ser pago pela ajuda do Comité. Outro dos espelhos para a sociedade portuguesa reflecte a relação hipócrita com o turismo, que é tolerado apenas por causa dos lucros. Em 2385, as ruas não estão cheias de turistas estrangeiros de vários países, mas com alienígenas de diversos planetas, como os Aldebaranianos ou os Centaurianos. Os Aldebaranianos, normalmente verdes, depois de apanharem sol ficam de cor púrpura, o que rapidamente se torna moda entre eles e “Lix-boa” torna-se a cidade mais popular. Embora Ze Dassilva não goste deles, admite que são importantes para o comércio, porque possuem Unidades Monetárias Intergalácticas e, conforme destaca, sem elas “não podíamos comprar nada, nem no planeta nem fora dele: quem aceita as Unidades Monetárias Port-uguesas?” (34).

Um outro tema abordado pela autora é a história e a memória. Seja memória colectiva, memória duma nação ou simplesmente memória individual, ela é importante para a conexão com o passado, que ajuda a lidar com o futuro. A memória é também um dos instrumentos com os quais percebemos o tempo. Segundo o ensaio *Informação, memória e a ficção científica*, “as instituições da memória cultural estão relacionadas à formalização de uma prática social específica de actualização da memória colectiva” (Oliveira et al. 2005: 5) e vêm-na como um investimento. É natural o desejo de preservar as memórias nas instituições ou mesmo nas pessoas para não perder a ligação com o passado e o futuro. No entanto, demorar demasiado tempo no passado e na história significa perder o presente e, o que é mais importante, o desenvolvimento futuro; por isso, um país orientado só para o passado, que celebra sempre a história em vez do presente, não pode ter nenhum progresso. A sociedade do século XXIV tem uma obsessão pela história e eleva esta disciplina à condição de ciência mais importante; conseqüentemente “o curso de Investigação-Histórica é a mais elevada posição científica que se pode atingir no nosso país” (Menezes 1993: 16). Ze Dassilva explica

que as outras ciências não se desenvolveram por causa da “indolência dos portugueses” e da sua “preferência pelos estudos mais teóricos” (16), razões em que podemos ver a crítica da negligência das ciências que aceleram o desenvolvimento tecnológico e desenvolvimento no domínio da saúde e ao mesmo tempo o receio de ser deixado para trás na corrida da revolução técnica moderna. Assim, a autora lembra que é bom para o país comemorar os eventos históricos importantes, mas não é favorável a que ele viva no passado e deixe escapar o progresso, tornando-se o país menos desenvolvido em toda a Galáxia.

Conclusão

Os contos de Maria de Menezes caracterizam-se por um humor crítico e sarcástico, que explora enganos e mal-entendidos e permite, entre outras, a crítica ao uso da língua, aos hábitos da sociedade portuguesa e às opiniões inflexíveis dos indivíduos que dela fazem parte. Através de motivos oriundos do fantástico e da FC, como o vampiro, o alienígena, o poder superior e as viagens no tempo, a autora encara vários temas: o do indivíduo que é obrigado a adaptar-se à sociedade a um preço que envolve a perda da sua individualidade; o do Outro, que, seja um estrangeiro, seja um monstro espacial, é visto como uma ameaça mas pode ser familiarizado através do conhecimento e do entendimento; o do preconceito associado à orientação sexual, que é superável pelo poder do amor; o do prejuízo que pode causar à comunidade a fixação no passado e a falta de interesse pela preparação do futuro.

Exceptuando um conto, os restantes usam a cidade de Lisboa como pano de fundo e intensificam a localização dos enredos num ambiente português, sobre o qual a autora lança um olhar ao mesmo tempo conhecedor e distanciado.

No segundo capítulo partimos das teorias apresentadas anteriormente para destacar a aproximação diferente que Maria de Menezes faz dos motivos fantásticos e da FC. No conto “Novos tempos”, concentrámo-nos no motivo do vampiro que é apresentado na sua vida cotidiana o que resulta em perda da individualidade vampiresca tradicional e consequente neutralização do medo e da inquietação; a tipificação das personagens e a oposição entre humanos e vampiros origina várias cenas humorísticas. No conto “Estacionamento proibido”, cujo motivo principal é um alienígena, materialização do Outro arquetípico e portanto encarado como uma ameaça, explorámos a relação do Outro com o Eu e o confronto com o desconhecido, que pode ser familiarizado através da comunicação e do entendimento mútuo; destacámos também a

reversão final causada pela presença de um motivo característico dos contos de fadas e o humor que resulta da mistura da FC com elementos mágicos. No conto “A Virtude”, analisámos a abordagem irónica do misticismo que resulta em subversão do tema, ao transformar a união mística numa relação homossexual, que é vista com preconceito e medo, embora seja construída sobre o amor; observámos a hipocrisia das personagens e a sua falta da virtude e compaixão. No último conto estudado, “Como fazer sucesso e subir na vida”, mostrámos a importância atribuída às viagens no tempo, sublinhando o seu papel na crítica da relação da sociedade portuguesa com o passado e a repetição humorística dos eventos históricos, numa representação que é afinal mais do presente que do futuro.

Como conclusão final, podemos dizer que Maria de Menezes trabalha com os motivos fantásticos e da FC nos seus contos, aproveitando-os de duas maneiras: a primeira serve para reinventar o fantástico e colocar os motivos em situações e enredos não tradicionais, onde os podemos descobrir de outro ponto de vista; a segunda utiliza os motivos só como pano de fundo para desenvolver uma crítica à sociedade, aos maus hábitos e às opiniões prejudiciais. Nos contos de FC, a autora interessa-se mais pelo presente do que pelo futuro e considera o que podem significar as acções de hoje para o mundo de amanhã; e nos contos fantásticos realça as consequências da coexistência dos motivos fantásticos com as situações do dia-a-dia. Embora não sejam escritos segundo a doutrina tradicional do fantástico e da FC, os contos de Maria de Menezes retomam motivos que lhes são próprios, reinventando-os com humor e ironia.

Bibliografia

- Abbott, Stacey. 2007. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press.
- Alazraki, Jaime. 2001, ¿Qué es lo neofantástico? *Teorías de lo fantástico*, 265-282, ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros.
- Almeida, Teresa Sousa de. 1991. Estranha viagem ao mundo da ficção científica em português. *Vértice* 41 (Agosto): 7-17.
- Astle, Richard. 1975. Lem's misreading of Todorov. *Science Fiction Studies*, no. 6 (July): 167-169. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/lemtodorov6forum.htm>.
- Auerbach, Nina. 1995. *Our vampires, ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bechtel, Greg. 2004. There and Back Again: Progress in the Discourse of Todorovian, Tolkienian and Mystic Fantasy Theory. *English Studies in Canada*, no. 30.4 (December): 139-166. <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/ESC/article/view/364>.
- Benford, Gregory. 2012. *Knowable Aliens*. <http://www.gregorybenford.com/uncategorized/knowable-aliens/>.
- Brooke-Rose, Christine. 1983. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burling, William J. 2006. Reading Time: The Ideology of Time Travel in Science Fiction. *Kronoscope: Journal for the Study of Time*, no. 6: 5-30. https://www.studypool.com/uploads/questions/150806/20150716011439burling__1_.pdf.
- Candeias, Jorge. 2005. FC Portuguesa – Literatura Filha de Pais Incógnitos. *E-nigma*. <http://e-nigma.com.pt/artigos/fcportuguesa.html>.

- Card, Orson Scott. 1987. *Speaker for the Dead*. New York: Tom Doherty Assoc.
- Carneiro, André. 1968. *Introdução ao estudo da "Science-Fiction"*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- Cornwell, Neil. 1990. *The Literary Fantastic: from gothic to postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Eizykman, Boris. 1975. On Science Fiction. *Science Fiction Studies*, no. 6 (July): 164-166.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/eizykman6art.htm>.
- Ermida, Isabel. 2003. *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cômico*. Braga: Universidade do Minho.
- Freud, Sigmund. 1919. *The Uncanny*. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.
- Jackson, Rosemary. 1995. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge.
- Jaén, Didier T. 1980. Mysticism, Esoterism, and Fantastic Literature. *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, 105-111, ed. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport: Greenwood.
- Kerslake, Patricia. 2007. *Science Fiction and Empire*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Le Guin, Ursula K. 1979. *The language of the night: essays on fantasy and science fiction*. ed. Susan Wood. New York: Perigee Books.
- Lem, Stanislaw. 1973. On the Structural Analysis of Science Fiction. *Science Fiction Studies*, no. 1 (Spring): 26-33.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/lem1art.htm>.
- Lem, Stanislav. 1974a. The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring. *Science Fiction Studies*, no. 3 (Spring): 143-154.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/3/lem3art.htm>.

- Lem, Stanislaw. 1974b. Todorov's Fantastic Theory of Literature. *Science Fiction Studies*, no. 4 (Fall): 227-237.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/lem4art.htm>.
- Malmgren, Carl D. 1993. Self and Other in SF: Alien Encounters. *Science Fiction Studies*, no. 59 (March): 15-33.
<http://www.jstor.org/stable/4240211?origin=JSTOR-pdf>.
- Menezes, Maria de. 1993. *Três histórias com final feliz*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Menezes, Maria de. 2001. *Contos místicos*. Lisboa: Hugin Editores.
- Nandorfy, Martha J. 1991. Fantastic Literature and the Representation of Reality. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, no. 16.1: 99-112.
<http://www.jstor.org/stable/27762880>.
- Nayar, Pramod. 2010. How to Domesticate a Vampire: Gender, Blood Relations and Sexuality in Stephenie Meyer's Twilight. *Nebula*, no. 7 (September): 60-76.
http://www.atria.nl/eazines/IAV_607294/IAV_607294_2010_3/Nayar3.pdf.
- Niven, Larry. 1973. The Theory and Practice of Time Travel. *Vertex: The Magazine of Science Fiction*, no. 1 (April): 64-67.
<https://drive.google.com/file/d/0B0xb4crOvCgTQVg5NDhObjRpNUE/edit?pli=1>.
- Oliveira, Carmen Irene Correa de *et alii*. 2005. Informação, memória e a ficção científica: as estratégias de sobrevivência na dinâmica do esquecimento e da lembrança. *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB)*, 6, Florianópolis, SC.
<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/vienancib/paper/viewFile/1768/909>.
- Parrinder, Patrick. 1979. The Alien Encounter: Or, Ms Brown and Mrs Le Guin. *Science Fiction Studies*, no. 17 (March): 46-58.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/parrinder17.htm>.

- Pike, Karen. 2010. *Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics*. Ph.D. diss., University of Toronto.
- https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33821/1/Pike_Karen_H_201011_PhD_thesis.doc.pdf.
- Platão. s.d. *O Banquete*. Virtual Books Online.
- http://www.faculdadearaguaia.edu.br/site/servicos/downloads/bib-classicos/o_banquete.pdf.
- Rabkin, Eric S. 1976. Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic. *Science fiction: a collection of critical essays*, 89-101, ed. Mark Rose. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Rabkin, Eric S. 2009. A talk-to with Eric S. Rabkin, Jesse, Luke Burrage. *SFFaudio Podcast*, no. 044 (December).
- https://www.jerkersearcher.com/sffaudio_podcasts/SFFaudioPodcast044.mp3.
- Roberts, Adam 2007. *The history of science fiction*. Basingstock: Palgrave Macmillan.
- Roas, David, 2001. La amenaza de lo fantástico. *Teorías de lo fantástico*, 7-44, ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros.
- Royle, Nicholas. 2003. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Russ, Joanna. 1975. Towards an Aesthetic of Science Fiction. *Science Fiction Studies*, no. 6 (July): 112-119. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/russ6art.htm>.
- Scholes, Robert. 1975. Lem's fantastic attack on Todorov. *Science Fiction Studies*, no. 6 (July): 166-167. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/lemtodorov6forum.htm>.
- Seed, David. 2011. *Science fiction: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Seeskin, Kenneth R. 1976. Platonism, Mysticism, and Madness. *The Monist* 59, no. 4 (October): 574-586. <http://www.jstor.org/stable/27902449>.

- Simões, Maria João Albuquerque, ed. 2007. *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- Slusser, George & Danièle Chatelain. 1995. Spacetime Geometries: Time Travel and the Modern Geometrical Narrative. *Science Fiction Studies*, no. 66 (July): 161-186. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/66/slusser.html>.
- Soares, David. 2008. Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa. *Bang!*, no. 3. Disponível em <http://cadernosdedaath.blogspot.pt/2013/11/sobre-o-horror-literario-portugues.html>.
- Sousa, Maria Leonor Machado de. 1979. *O "horror" na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Spurgeon, Caroline F.E. 1913. *Mysticism in English Literature*. Cambridge: The University Press. <https://archive.org/details/mysticisminengli00spurrich>.
- Stoker, Bram. 1897. *Dracula*. Westminster: Archibald Constable and Company. <http://www.bramstoker.org/pdf/novels/05dracula.pdf>.
- Suvin, Darko. 1972. On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English* 34, no. 3 (December): 372-382. <http://www.jstor.org/stable/375141>.
- Suvin, Darko. 1979. The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre. *Science Fiction Studies*, no. 17 (March): 32-45. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/suvin17.htm>.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa: Moraes.
- Tolkien, J. R. R. 1966. *Tree and Leaf*. London: George Allen & Unwin.
- Underhill, Evelyn. s.d. *Mysticism: A study in the nature and development of spiritual consciousness*. <http://isom.vnsalvation.com/Resources%20English/Christian%20Ebooks/Evelyn%20>

0Underhill%20Mysticism%20A%20Study%20in%20the%20Nature%20and%20De
velopment%20of%20Spiritual%20Consciousness.pdf.

Zgorzelski, Andrzej. 1979. Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature? *Science Fiction Studies*, no. 19 (November): 296-303.

<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/zgorzelski19art.htm>.