

## O PÓS-MODERNISMO E O FANTÁSTICO NA FICÇÃO DE PÉRICLES PRADE

Eliane de Alcântara Teixeira<sup>48</sup>

*Human kind*

*Can not bear very much reality.*

T. S. Eliot. **Burn Norton, I. *The Four Quartets*.**

**RESUMO:** Pretendemos com este artigo tratar dos contos de Péricles Prade, tentando mostrar sua feição pós-moderna, sobretudo, com o investimento do autor no non-sense e no fantástico, como forma de questionar a realidade banal, ao causar o efeito do estranhamento no leitor. Para o desenvolvimento deste tema, discutiremos primeiramente questões teóricas sobre a pós-modernidade, que serão depois aplicadas ao estudo dos contos do autor.

**Palavras-chave:** Modernismo, Pós-Modernismo, non-sense, fantástico.

**ABSTRACT:** We intend with this article deal with short stories of Pericles Prade, trying to show its postmodern feature, above all, with the author's investment in non-sense and fantastic as a way to question the banal reality, to cause the effect of estrangement on the reader. To develop this theme, we will discuss theoretical questions about postmodernity, which will be applied to the study of the author's short-stories.

**Key words:** Modernism, Postmodernism, non-sense, fantastic.

### INTRODUÇÃO

Os livros em prosa de Péricles Prade<sup>49</sup> apresentam grande unidade temática e estilística. Impregnados de poeticidade, criam um mundo fantástico, onde vivem seres – homens, magos, entidades demoníacas, seres híbridos e animais humanizados – estranhos e deslocados, cujos atos são pautados, muitas vezes, pelo mais absoluto *nonsense*. O investimento de Prade nesse gênero de narrativa, regida pela lógica do absurdo, pode, logo de cara, levar o leitor a experimentar duas sensações, na aparência, contraditórias – a de encantamento e a de espanto.

---

<sup>48</sup> Professora do Mestrado Interdisciplinar da Universidade de Santo Amaro (UNISA), do Middlebury College, VT, EUA e autora de **O Insólito e a Desumanização em** Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago e Almeida Faria e a Revisão do Mito Sebástico.

<sup>49</sup> Rio dos Cedros, Santa Catarina, 1942.

A primeira delas será com certeza provocada pela atmosfera onírica, pela absoluta liberdade com que o autor funde situações estranhas, pondo lado a lado personagens reais, míticas, lendárias, o que serve para criar um texto para lá de surpreendente. O encanto poderá advir também da linguagem poética, em que as imagens se encadeiam livres, sob efeito da imantação das matérias elementares, do efeito paródico, da ironia, do somatório de imagens às vezes disparatadas. Já o espanto nasce disso tudo que alinhavamos acima, pois o leitor na certa se sentirá desorientado, caso busque, racionalmente, uma coerência dos relatos ou um sentido que o oriente no labirinto das pequenas narrativas, que se interligam de maneira alucinada. Ainda: o leitor talvez se espante também com um deliberado discurso intertextual, que se apodera de textos da tradição, virando-os do avesso, investindo na profanação de figuras e situações, com a liberdade de quem sabe que o alheio, em termos de literatura, é também pertença dos outros e, por conseguinte, pode ser revisitado e modificado. Como bem observou Luz e Silva, a obra de Prade desenvolve-se “em planos diversos e intrincados, com uma riqueza imagética que faz sua literatura se tornar sempre uma leitura provocativa, exigindo atenção para detalhes sutis, o que a torna, portanto, uma criação lúdica para poucos (LUZ E SILVA, 1999, p. 13).

Contudo, é preciso dizer que tanto o encanto e o espanto, na realidade, são complementares, um não existe sem o outro, ou ainda, um só existe em função do outro, quando se trata do prazer estético, entendido em seu ponto mais alto de ebulição. E isso as narrativas de Péricles Prade têm em altas doses – é só o leitor ser perspicaz e ser capaz de trabalhar com seu mais poderoso instrumento de abordagem estética, a imaginação, uma “faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 1962, p. 629), para ter acesso à chave do mundo maravilhoso, posto que sibilino, criado por esse autêntico mago das nuvens.

Esse aspecto fundamental da ficção de Péricles Prade – a capacidade de atrair, de envolver e, ao mesmo tempo, de causar espanto e estranhamento no leitor – talvez se deva, entre outros fatores, não tanto a sua *modernidade*, mas a sua mais que evidente *pós-modernidade*. Para reforçar essa ideia acerca da filiação do autor a essa estética, acreditamos que valeria a pena tecer algumas considerações, procurando diferenciar o Modernismo do Pós-Modernismo, ainda que

reconheçamos que as fronteiras entre ambos os movimentos sejam por demais diáfnas.

### MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

O Modernismo, sobretudo o de primeira hora, primava pela absoluta iconoclastia, por uma irreverência com o passado, com as tradições, que chegou a seu cume com o Futurismo. Quem não se recorda das furiosas intervenções de Marinetti, em seu “Primeiro Manifesto Fundador do Futurismo”, de 1909? Nele, o poeta italiano dizia: “os elementos essenciais da nossa poesia serão coragem, audácia e revolta. queremos exaltar o movimento demasiado agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto perigoso, a bofetada, o soco”. Mais adiante, sua irreverência atinge o ponto máximo de ebulição, quando, rejeitando tudo que represente o passado, propõe a destruir “os museus, as bibliotecas” (MARINETTI, apud NASH, 1976, p. 30). Ainda como características do Modernismo salientam-se duas posturas conflitantes: um exacerbado individualismo (desprovido, contudo, do sentimentalismo e confessionalismo românticos), e o seu oposto, a despersonalização, presente na poética de Fernando Pessoa, na arte “sem estilo” dos Cubistas, na arte-sucata dos Dadaístas e no desejo dos surrealistas de que a poesia fosse feita por todos, como, aliás, era o utópico sonho socialista do Conde de Lautréamont, a persona do franco-uruguaio Isadore Ducasse.

Já o chamado Pós-Modernismo se, em alguns aspectos, é considerado uma continuidade do experimentalismo das vanguardas do início do século (o que implica uma não ruptura com Modernismo), por outro lado, também manifesta uma não ruptura com o passado. Ainda: além de seu aspecto contraditório, abarca um sem-número de manifestações culturais e não culturais, como Linda Hutcheon aponta em *Poética do Pós-Modernismo*:

O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia.

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político (HUTCHEON, 1991, p. 19-20).

Outro aspecto que chama a atenção no Pós-Modernismo é que esse movimento, ainda segundo a autora, manifesta-se como uma corrente em que os artistas abandonam os esforços no sentido de representar o mundo de acordo “com as convicções e as sensibilidades de um sujeito”. Nesse sentido, rejeitam determinadas posturas de alguns modernistas que tentaram “subir ao trono vazio de Deus para daí espalharem o evangelho de seu universo semântico particular” (FOKKEMA, s.d., p. 64-65). Este autor procura estabelecer diferenças entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, pondo em evidência que este último preza o individualismo, mas não o privilegia e ama a erudição, como se pode depreender do uso massivo da intertextualidade e da paródia, por exemplo. Outro dado que chama a atenção é o fato de o Pós-Modernismo constituir-se no “primeiro código literário que se formou na América e influenciou a literatura europeia” (FOKKEMA, s.d., p. 61). Quem mais contribuiu para a invenção e aceitação do novo código foi Jorge Luis Borges, um autor que se despersonaliza, ao se entregar ao mundo dos textos e que faz da paródia um instrumento exemplar, para visitar e revisitar a tradição literária, seja recriando textos, seja comentando-os, comportando-se como um autêntico resenhista do imaginário. A opção pelo insólito, pelo *non-sense*, vem ao encontro dos termos do código pós-modernista, segundo o qual, “toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade é supérflua se não mesmo totalmente errada” (FOKKEMA, s.d., p. 75). O escritor pós-modernista não se preocupa em estruturar um mundo que tenha sentido. Para ele, importa apenas assimilar e absorver o mundo que sua percepção lhe oferece, mesmo que isso resulte numa imagem deformada e caótica, para expressar o caráter multiforme e mesmo absurdo do real.

Creemos, portanto, que o Pós-Modernismo não deve ser entendido apenas como um contraponto ao Modernismo ou como um movimento que quer fazer do Modernismo terra devastada (como esse último tentou fazer com o passado) – em realidade, é continuação ou exacerbação dele. Mas esse movimento ainda não tem seu perfil delineado com clareza, pelo fato de vivermos em seu momento de máxima ebulição.

## **A PÓS-MODERNIDADE NA OBRA DE PÉRICLES PRADE**

Para efeito de análise da obra de Péricles Prade, vamos trabalhar apenas com algumas de suas características básicas, a saber: a arte sincrética, o dialogismo,

a revisão do passado, por meio da paródia e o maravilhoso, o fantástico e o *non-sense*.

Considerando a arte sincrética, verifica-se que há, nos textos de Péricles Prade, uma proposital mistura de gêneros. Se, num primeiro momento, é possível catalogar sem muita dificuldade seus textos como contos clássicos, em outros, a coisa não é tão simples assim. Se apanharmos ao acaso algumas narrativas como “Esconderijo” (**Correspondências**), “A Grande Concha” (**Alçapão para Gigantes**), “O Provador de Venenos” (**Ao Som do Realejo**), não é difícil constatar que são autênticos contos – nelas, há uma introdução, com a colocação de um problema, um enigma, um nó, um desenrolar sintético e o fim abrupto, que não sugere ideia de continuidade ou que não permite mesmo extrapolações. Mas, por outro lado, o que dizer de “Perplexidade” (**Ao Som do Realejo**), resumido a uma única interrogação: “Não é mesmo que cresceu cabelo na palma da mão?” (PRADE, 2008, p. 39)? Neste texto, Prade trabalha com o princípio de que o antes e o depois da frase interrogativa deverão ser preenchidos pelo imaginário do leitor, como se a ficção fosse algo ainda por fazer. O caráter inacabado da pretensa narrativa é marca registrada do pós-modernismo, no sentido de que, entendendo o leitor mais do que um espectador passivo, exige dele a participação no processo criativo. Desaparece, nesse sentido, o princípio da obra acabada ou mesmo da obra perfeita em sua circularidade, à semelhança de uma tela ou de uma escultura clássica, e instaura-se o princípio da obra aberta. Em outros momentos, o aspecto narrativo do texto como que se liquefaz de vez, cedendo lugar ao poético em todas suas dimensões: manifestação de um estado anímico, criação de atmosferas, uso inflacionário de imagens, uso de analogias, correspondências, etc. É o que acontece em “Canil com vista para o mar”, da série de “Novos Relatos de Luigi Pomeranos” (**Correspondências**):

Nem todo cão se espanta com a cor que no mar flutua à espera  
dos heróis ainda encarcerados.  
Receoso, seu olhar não é como o do bêbado entre os mamilos  
da noiva castelhana.  
Não late. Com fervor, estende a pata esquerda sobre o  
melancólico rosto da paisagem móvel.  
O que ele vê só uma companheira feliz revela (PRADE, 2009, p.  
31).

O texto, que tem como protagonista o solitário cão, serve de suporte para o desfilar de imagens enigmáticas que, em nenhum momento, se articulam em relações de causa e efeito, o que faz que o desenrolar de uma suposta ação,

prerrogativa de qualquer narrativa que se preze, se anule. O suporte do poema em prosa reside todo na sequência de imagens que na aparência não guardam filiação alguma entre si e que só subsistem, dentro de uma articulação sugerida pelo olhar da voz que as enuncia.

Desse modo, não é difícil de notar que há uma espécie de abismo entre as narrativas simples, breves relatos, e textos mais complexos, apoiados no princípio da sugestividade. Não bastasse essa alternância entre os contos, os poemas em prosa, os textos mistos, ainda se percebe em Péricles Prade uma constante mistura de discursos, o que leva ao dialogismo: algumas vezes, suas narrativas tomam a forma de tratados, como acontece, por exemplo, no seguinte fragmento de “Hipnotizador” (**Correspondências**), em que os protagonistas discorrem sobre a história do relógio. De maneira irônica, o narrador dá à narrativa um tom erudito, citando nomes históricos e descrevendo a evolução desse tipo de aparelho, com uma linguagem mais ou menos técnica, em que avultam figuras do passado:

- Este aqui era de Rodolfo II, o maior colecionador de relógios de seu tempo.
- Sei muito bem. O que não sei se sabe é que, em sua Corte, trabalhava grande número de relojoeiros, entre os quais se destacavam Georges Schneeberger e Jobst Burgi, inventor do pêndulo, talvez o melhor amigo de Kepler.  
O homem, pelo visto, tem mais conhecimento do que eu. Não me contive. Quis testá-lo.
- Este outro, o de bolso, foi construído pelo Mestre Pontormo. É uma raridade (PRADE, 2009, p. 39).

Algo similar ocorre em “Vendedora de ventos” (**Correspondências**), em que o narrador revela ao leitor a fonte de suas informações, de maneira que o texto toma uma evidente coloração erudita, como se se tratasse, no caso, não de ficção, mas de um tratado de magia: “Todavia, ao ler, há pouco, a **História da Magia**, de François Ribadeau Dumas, certifiquei-me de que, em 1481, o monge agostiniano Holley havia relatado, em seu livro, intitulado *Praeceptorium*, o caso de uma mulher norueguesa, possuidora de idêntica profissão” (PRADE, 2009, p. 16).

Essa intersecção de linguagens fica evidente no contraste criado entre narrativas puras, de linguagem mais direta, que muito se assemelham a fábulas, a simples apólogos (“As nove Cantoras Paralíticas”, “O herói salva a cidade dentro de um sapato”, de **Os Milagres do Cão Jerônimo**, por exemplo), os poemas em prosa e os textos que remetem a uma vasta bibliografia, pertencente ao plano da magia, do

ocultismo, das artes. Cria-se, assim, uma mistura de discursos e registros linguísticos que acentua o caráter dialógico de sua ficção. Em alguns momentos, o autor leva ao extremo essa tendência, quando o narrador de sua narrativa dialoga com um poeta como Rilke (“A Simples Morte pelo Punhal”) ou comenta um quadro de Van Gogh (“No Museu”, de **Os Milagres do Cão Jerônimo**). Nesse último caso, é possível observar a utilização do expediente da *ekphrasis*, que “inicialmente designava a descrição em geral, mas logo passou a ser empregado também no sentido específico de descrição de uma obra de arte” (MOISÉS, 2002, p. 214), um recurso expressivo bastante utilizado na obra de Prade.

Em muitos momentos ele se utiliza do código verbal para descrever uma tela, uma foto. Em “Marcel enquanto joga”, por exemplo, a fotografia de Marcel Duchamp, tirada por Julian Vassar, não é só descrita pela personagem, como também serve de suporte para uma complexa reflexão sobre a sublimação em arte. Dessa perspectiva, essas narrativas de Péricles Prade podem ser consideradas “mais como uma *mimese* da cultura do que uma *mimese* da natureza” (CASSIN, apud MOISÉS, 2004, p. 136), servindo para reforçar o proposital caráter artificial<sup>50</sup> que ele procura dar a algumas de suas ficções e que contrastam com o caráter espontâneo, natural de outras.

Assim, a ficção em prosa de Prade, devido ao constante dialogismo e à criação de uma obra sincrética, confinará na carnavalização. Segundo Bakhtin, esse fenômeno sócio-cultural, que impregnará a literatura, desde a Idade Média até a modernidade, “ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamentos, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos” (BAKHTIN, 2002, p. 122 e 134).

Sobretudo em sua obra mais revolucionária – **Relatos de um Corvo Sedutor** –, o autor investe de modo maciço na criação de uma arte que não só provocará a mistura de gêneros, por meio da paródia, como também provocará a mistura de estilos. A começar que recriará parte do Evangelho de São João, tratando do “Apocalipse”. Mas, como é peculiar em Prade, o sagrado é invadido pelo profano, de maneira que a história divina, que serve de base para sua paródia e que comparece, inclusive, com um discurso parodiado, transforma-se numa história humana, cheia de humor e que se desdobra em dez episódios relativamente

<sup>50</sup> Usamos o adjetivo “artificial” no sentido de artifício artístico, não no sentido de “artificial”.

autônomos, a que ele dá o ambíguo título de “relatos”. Ambíguo, porque, de certo modo, torna-se difícil, quando não impossível, classificar esta obra, tanto são os discursos, tantas são as variedades estilísticas e tantos são os materiais conclamados para compor uma narrativa que chama a atenção pelo absurdo das situações.

A começar que o narrador é um corvo – animal coletor por excelência – e que, nessa condição, reúne tudo que encontra durante sua viagem panorâmica, para registrar o “tempo dos aflitos”: discursos, localidades, personagens esdrúxulas etc. Eis por que personagens histórico-míticas, como Sartre, Piaf, Blake, Borges, Kaváfis, Saint-Exupéry, Lewis Carroll, Wittigenstein, Lennon, etc., convivem com criaturas imaginárias e, nessa condição, ganham estatuto de personagens apocalípticas. O que acontece no plano dos protagonistas, de certo modo, acontece no plano da linguagem, pois, da mesma maneira que o corvo coleta figuras históricas ou não, coleta também imagens e as aglutina, graças a um processo de imantação, como ocorre, por exemplo, no fragmento que se segue:

Desanimado com a ocorrência, convocou o melhor amigo, um triatleta afro-descendente de língua presa a vulcões ativos, para, com a sua ajuda, soltar as larvas-serpentes (avós de Édipo-Rei, embaladas por centauros) que se moviam, molengas, desde a outrora Damasco até o sítio onde nasceram as principais bandas de Rock and Roll (PRADE, 2008, p. 23).

O que se nota aí é verdadeira inflação imagética, em que os diversos registros, tirados de fonte variada, parecem não estabelecer conexão lógica entre si, como se o narrador fosse presa de profunda alucinação ou como se fosse possuído pela figura de um viandante que, de repente, se encontrasse na profana Babel. Prade, no dizer de Susan Stewart, cria “uma língua negativa, a língua de uma experiência que não é considerada no discurso do bom senso” (STEWART, 2006, p. 3). Como não poderia deixar de ser, o efeito que se causa no leitor é o da desorientação, do estranhamento, o que é uma constante em todos os relatos, de maneira que, às vezes, a narrativa toda se torne semelhante a um *puzzle*, a que faltam peças ou a um *puzzle* em que as peças, criadas por um artesão delirante, pareçam não se coadunar entre si.

Esse efeito desorientador, causado pela oferta de um material, em aparência, caótico, tem uma finalidade: a de retirar o leitor da “normalidade” e fazê-lo mergulhar de cabeça num mundo fictício, por incrível que pareça, similar ao real, que é, como a experiência demonstra, desprovido de sentido. O leitor pode ser

levado a crer que Prade tem em mente um novo conceito de mimese, conceito esse oposto ao dos filósofos e estetas da Antiguidade clássica. Para tais filósofos e estetas, entre eles Platão e Aristóteles, a literatura seria entendida como *mimesis*, no sentido de que o artista deveria imitar não a realidade em si, mas a realidade edulcorada do mundo das Ideias Primordiais.

Esse conceito de arte visava à educação moral do homem, com o intuito de oferecer a contemplação da essência das coisas, da Beleza, muito além da grosseira aparência do real. Prade, remando em direção contrária à da corrente clássica, fundamenta sua arte numa mimese pós-moderna, na qual as imagens são, em seu arranjo e conformação, não a reprodução ordenada e/ou edulcorada do pretense real, mas a reprodução de uma realidade que é em si caótica, confusa, sem sentido, a-lógica, o produto de um arquiteto esquizofrênico. A “educação moral”, nesse caso, transformar-se-ia numa “educação estética”, no sentido de que Prade quer ensinar a ver, mesmo que o ensinamento passe pelo espanto, pela desorientação. O método empregado por este mestre anárquico tem como princípio básico a indisciplina, a lógica não-cartesiana, a matemática não-euclidiana, de maneira que seja o caos, de modo contraditório, a ajudar na compreensão do cosmo. Daí que se possa dizer que esse mundo sofisticado não é a mera cópia da realidade ordinária ou sua pobre reprodução – mais que isso, é o mundo do discurso ou ainda, conforme Linda Hutcheon, “não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns; o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (HUTCHEON, 1991, p. 164-165).

Outro aspecto da pós-modernidade de Péricles Prade reside no seu investimento no fantástico, no maravilhoso e no absurdo. O fantástico e o maravilhoso, a bem da verdade, têm origem remota e sempre estiveram presentes nos mais diferentes textos, desde a Antiguidade, no sentido de que, antes de serem compreendidos como um gênero literário específico, serviam para registrar a relação muito íntima entre o homem e o inusitado ou ainda tentavam compreender essas mesmas relações, ainda que fosse por meio da magia. *In illo tempore*, devido à consciência primitiva, mais intuitiva do que lógica, havia uma crença generalizada no possível intercâmbio entre os reinos natural e o divino, ou ainda, entre os homens e entidades misteriosas – gnomos, demônios, animais falantes, seres híbridos. Para tentar explicar o inominável, era comum os homens recorrerem a narrativas de

caráter mítico, com a intromissão na realidade comum de seres extraordinários, diferenciados, o que justifica o surgimento de um gênero específico, o fantástico: “Los limites de lo inverificable y de lo tangible encuentran así, a través de los siglos, un justo médio, esse que la imaginación a sua vez decidiu llamar de fantástico” (BELEVAN, 1976, p. 19).

A conformação literária tanto do fantástico, quanto do maravilhoso, ocorre, de maneira sistemática, durante o Romantismo, com o advento da chamada “ficção gótica”, que toma o que pertencia mais ao terreno da crença e o artificializa, dando-lhe estatuto literário. Isso acontece, em parte, para realizar a catarse de nossos medos arcaicos, na medida em que, segundo Lovecraft, “a emoção mais antiga e mais forte entre os homens é a do medo, e o medo mais antigo e o mais forte é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1969, p. 35). Surge toda uma geração de escritores – Hoffman, Poe, Mary Shelley, Maupassant, Bran Stocker, o próprio Lovecraft, entre outros –, empenhada em criar um mundo sombrio, povoado por demônios, vampiros, entidades inominadas, prontos a canalizar nossos pavores e fazer nascer um tipo de prazer contraditório que, ao mesmo tempo, provocava o surgimento do medo e realizava sua catarse, por meio do expurgo do mal. Com o advento da modernidade, o fantástico toma uma feição mais específica, restritiva, com Lewis Carrol, Kafka e Borges; o primeiro, criando um clima de *non-sense*, com seus delírios metalinguísticos; o segundo, criando alegorias sobre o homem massacrado pelo sistema, como acontece com K, vítima de um processo desconhecido, ou de Gregor Samsa, transformado, da noite para o dia, num inseto repugnante; o terceiro, por seu turno, interferindo no mundo das ficções, das parábolas do imaginário, com o refinamento que lhe era próprio, para transformar o real na extensão de uma biblioteca babélica.

A ficção de Prade, no que diz respeito ao caráter fantástico, na realidade, tem dupla filiação – uma, mais arcaica, que pertence ao plano dos mitos, no qual o homem, dono de uma inocência sem par, convivia com seres e/ou entidades misteriosas, com animais falantes, de modo geral, vivendo uma história exemplar, de caráter ritualístico. Essa sua tendência está presente de maneira mais evidente em livros como **Os Milagres do Cão Jerônimo** e **Alçapão para Gigantes**. Nesses casos, em vez do termo “fantástico”, talvez coubesse melhor aos textos desses livros a denominação de “maravilhoso”. A diferença entre ambos os gêneros reside no seguinte:

A fada, o elfo, o duende do conto feérico evoluem num mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: toda contaminação é excluída. Pelo contrário, o fantasma, a “coisa inominável”, o morto-vivo, o acontecimento anormal, insólito, o impossível, o incerto enfim, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até a crise fantástica, toda falha, todo “escorregão”, pareciam impossíveis e inadmissíveis (BESSIÈRE, 1974, p. 32).

A normalidade nessas obras, portanto, está na constatação de que o maravilhoso faz parte do cotidiano e do mundo normal das personagens, que não se espantam com nada, nem mesmo com o fato, por exemplo, de um unicórnio aparecer, de súbito, preso pelo chifre na parede de um quarto (“O Unicórnio Voador”, de **Alçapão para Gigantes**), ou de uma cidade ser inundada dentro de um sapato (“O herói salva a cidade dentro de um sapato”, de **Os Milagres do Cão Jerônimo**). Com esse procedimento, Péricles Prade regressa a um tempo mítico, primordial, em que a consciência do homem era ainda pré-categorial, em que a interpretação dos fenômenos, em vez de obedecer a princípios lógicos, obedecia tão só a uma explicação mágica.

Já em outras narrativas, em que essa carga mítica deixa de existir ou se torna mais tênue, verifica-se a intromissão, na realidade ordinária, comum, normal, de algo inusitado e sem explicação. Como bem observa José Paulo Paes, a respeito do fantástico: “É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa “súbita inversão de 180 graus”, é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror” (PAES, 1985, p. 185).

A aceitação do inusitado por parte das personagens tem, em alguns momentos, um efeito extensivo, envolvendo também os próprios leitores. É o que acontece em “A Dentadura” (**Os Milagres do Cão Jerônimo**), em que a dentadura do título adquire autonomia em relação ao dono, sai pelo mundo e comete um crime. Aceitas as regras do jogo, tudo que acontece sob o sol merece fé, tanto por parte das personagens, como do próprio leitor, mesmo que contrarie o bom senso, o princípio da verdade. O fantástico, portanto, implica uma profunda subversão do mundo ordenado, equilibrado, estruturado e, por isso mesmo, tem a função de crítica a um contexto social, em que as pessoas vivem em estado de alienação, como se verifica, por exemplo, em Kafka. Contudo, a filiação de Péricles Prade com esse gênero talvez não seja com o autor de **Metamorfose**, mas com Borges, Lewis Carroll,

Edward Lear e Alfred Jarry. Do primeiro, herdou o refinamento, o esteticismo, o gosto das citações, de viajar por bibliotecas; dos demais, o prazer do *nonsense*, do absurdo, como acontece com as aventuras do seu corvo profeta, com a revisitação paródica de um *limerick* de Edward Lear (“Arapongas”, de **Correspondências**), com a exacerbação erótica das personagens de **Espelhos Gêmeos**, em que a sexualidade é sublimada por meio do fetiche ou da contemplação estética. Essa filiação é que faz que sua linguagem seja toda ela enigmática, aproximando elementos que a lógica costuma deixar separados, por meio das analogias, das correspondências. O mesmo se pode dizer dos estados alucinatórios que ele propicia ao leitor, ao enumerar objetos, coletados, ao acaso, para compor delírios, único espaço em que seres estranhos, deslocados – entre os quais se incluem os próprios leitores, irritados com a platitude da vida e ávidos de sonhos –, encontram abrigo.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É talvez aí, no fantástico, ou, melhor ainda, no absurdo, no *non-sense*, que reside a absoluta originalidade de Péricles Prade, que ocupa um lugar único na Literatura Brasileira atual, como a autora Dirce Waltrick do Amarante, aliás, afirmou: “no contexto nacional, gostaria de citar duas contribuições importantes à literatura nonsense, ainda pouco conhecida e explorada entre nós: a primeira, a obra oitocentista do escritor gaúcho, de pai ilhéu, Qorpo-Santo, a segunda, os livros de contos do escritor catarinense contemporâneo Péricles Prade” (AMARANTE, 2006, p. 2). Por isso mesmo, a ficção desse mago das nuvens, devido ao refinamento, ao hermetismo, permeado por uma ironia mordaz, seria dirigida, como afirmou o simbolista português Eugénio de Castro, em uma de suas raras observações cheias de bom senso, “para os raros apenas” (CASTRO, s.d., p. 93). O que é muito, sobretudo, se lembrarmos aqui que o homem da era moderna, vivendo em meio a crises existenciais, tem como consolo apenas a vulgaridade das novelas, dos *best sellers*, da estupidez das obras de auto-ajuda, que oferecem o paraíso moral dos bons conselhos. Passando ao largo disso tudo e acentuando sua tendência pós-moderna, graças aos artifícios de sua imaginação sem fios, Péricles Prade, prefere o caminho da iluminação e, deste modo, acaba por nos oferecer mistérios e enigmas, só acessíveis a iniciados.

## REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Dirce Waltrick do. O Nonsense de Péricles Prade. Florianópolis: **Diário Catarinense**, 25 d/11/2006, nº 198.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoevski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques**. Paris: Garnier, 1962.
- BELEVAN, Harry. **Teoría de lo Fantástico**. Barcelona: Editorial Anagra, 1976.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.
- CASSIN, Barbara Cassin. **L'effet sophistique**, apud Massaud Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CASTRO, Eugénio de. **Obras Poéticas de Eugénio de Castro**, 10 vols., Lisboa: Parceria a. M. Pereira, 1ª vol., s.d.
- FOKKEMA, Douwe, **Modernismo e Pós-Modernismo**. Tradução portuguesa. Lisboa: Veja, s.d.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **Epouvante et surnaturel en littérature**, Paris: Cristhian Bourgeois Editeur, 1969.
- LUZ E SILVA. **O Cão e o Alcapão**. Porto Alegre: Letras Contemporâneas, 1999.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura como Denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASH, J. M. **O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PRADE, Péricles. **Alcapão para Gigantes**. 2ª ed., São Paulo: Letras Contemporâneas, 1995. PRADE, Péricles. **Os Milagres do Cão Jerônimo**. 5ª ed., Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- PRADE, Péricles. **Relatos de um Corvo Sedutor**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2008.

PRADE, Péricles. **Ao Som do Realejo**. Blumenau: Nauembru, 2008.

PRADE, Péricles. **Correspondências - narrativas mínimas**. Porto Alegre: Movimento, 2009.

PRADE, Péricles. **Espelhos Gêmeos**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

**COMO CITAR ESTE ARTIGO:**

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. **O pós-modernismo e o fantástico na ficção de Péricles Prade**. Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura. São Cristóvão: UFS, v. 25, mai./ago., p. 169-182, 2016.

**Recebido:** 04.05.2016

**Aprovado :** 20.07.2016