

Flavio García
(org.)

Narrativas do insólito: passagens e paragens



FICHA CATALOGRÁFICA

F801b Narrativas do insólito: passagens e paragens. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p. 144.

Publicações Dialogarts

Bibliografia

ISBN 978-85-86837-34-0

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. García, Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título.

CDD 801.95
809



Correspondências para:
UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B
Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
<http://www.dialogarts.uerj.br>
publicacoes.dialogarts@oi.com.br
dialogarts@oi.com.br
seminal@oi.com.br

Copyright @ 2008 Flavio García

Publicações Dialogarts

(<http://www.dialogarts.uerj.br>)

Coordenador do volume:

Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenadora do projeto:

Darcilia Simões – darcilia@simoes.com

Co-coordenador do projeto:

Flavio García – flavgarc@oi.com.br

Coordenador de divulgação:

Cláudio Cezar Henriques – claudioc@bighost.com.br

Projeto de capa e Diagramação:

Flavio García

Carlos Henrique de Souza Pereira

Revisão de texto:

Jordão Pablo Rodrigues de Pão

Fabrcia Ercília Morgan Fortes

Logotipo Dialogarts

Rogério Coutinho



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2008

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	5
Flavio García – UERJ	
A REALIDADE E O INSÓLITO.....	8
Manuel Antonio de Castro – UFRJ	
O INSÓLITO NA DIMENSÃO DO POÉTICO: O MOVIMENTO DE UM QUESTIONAR.....	32
Fábio Santana Pessanha – UFRJ	
DE BRUXAS E MALDIÇÕES: UMA LEITURA DO INSÓLITO N'A MÃE DE UM RIO.....	49
Tatiana Alves Soares Caldas – UNESA/ UniverCidade/ FAP	
FANTÁSTICO, (DES)MONTAGEM E METALINGUAGEM NO CONTO “AS FORMIGAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	64
Rodrigo da Costa Araujo – UFF/ FAFIMA	
UNIVERSOS LITERÁRIOS INSÓLITOS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE AS NARRATIVAS “TELECO, O COELHINHO” E <i>PINOCCHIO</i>	82
Rafaela Cardoso Corrêa – UFF	
O ABSURDO BANALIZADO: O INSÓLITO INCORPORADO AO COTIDIANO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE CARVALHO.....	101
Juliana Garcia Santos da Silva – UERJ	
PASSEANDO PELO BECO DAS SARDINHEIRAS: A BANALIZAÇÃO DO INSÓLITO NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA.....	112
Andréa Castello Guimarães – UERJ	
O INSÓLITO NA NARRATIVA DE POE: UM OLHAR SOBRE A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA À DERIVA.....	123
Tatiana Oliveira – UERJ	
A BARBÁRIE: UMA REFLEXÃO DO INSÓLITO NA CONTEMPORANEIDADE.....	134
Eduardo Campos – UERJ	

APRESENTAÇÃO

Flavio García – UERJ

De 16 de abril a 30 de julho de 2007, sempre às segundas-feiras, das 12 horas e 30 minutos às 15 horas, entre o almoço e o lanche da tarde, reuníamos eu, aproximadamente dez alunos-bolsistas-pesquisadores e mais treze alunos-ouvintes, num total de, mais ou menos, vinte e cinco pessoas, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, *campus* São Gonçalo, para ler e discutir os *Contos reunidos* de Murilo Rubião (São Paulo: Ática).

Tratava-se do curso livre de extensão *O insólito na narrativa rubiana: leitura e discussão das narrativas de Murilo Rubião*, oferecido pelo SePEL.UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários (<http://www.sepel.uerj.br>), projeto de extensão que promove cursos, publicações e eventos acadêmico-científicos, como veículo de concretização das a-

ções do Grupo de Pesquisa, Diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos (<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI>).

Esse não era o primeiro curso sobre a questão do insólito na narrativa ficcional oferecido pelo projeto. De 2 de outubro a 18 de dezembro de 2006, também na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, já havia sido realizado um outro curso, *A banalização do insólito: Questões de Gênero Literário em Literaturas da Lusofonia – Mecanismos de Construção Narrativa*, que dera impulso a meu projeto individual de pesquisa – naquela época era individual, hoje não mais – e garantira o crescimento do número de alunos-bolsistas, bem como proporcionara a realização, ainda na mesma Faculdade, de um primeiro evento, realizado em 15 de janeiro de 2007: **I Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional** (Os textos das comunicações apresentadas nesse evento encontram-se publicadas sob o título *A banalização do insólito: Questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa* [http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf]).

Ao final do segundo curso, aquele que tivera por objeto central a narrativa rubiana, realizamos **um II Painel: Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: O insólito na narrativa rubiana**. O evento também ocorreu na Faculdade de For-

mação de Professores da UERJ, de onde eram todos os alunos-bolsistas-pesquisadores e de onde são meu pares mais diretos tanto no **Grupo de Pesquisa** quanto no **SePEL.UERJ**. O **II Painel** ocorreu de 7 a 9 de agosto de 2007.

As comunicações apresentadas nesse último evento que se ativeram exclusivamente à narrativa rubiana já se encontram publicadas: *Murilo Rubião e a narrativa do insólito* (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/MuriloRubiao/LIVRO_RUBIAO.pdf).

Este volume, *Narrativas do Insólito: passagens e paragens*, é composto de textos variados: os dois iniciais são reflexões acerca do insólito enquanto questão, em contraposição aos conceitos; os dois seguintes tratam da obra do escritor português Mário de Carvalho, um expoente na produção ficcional vinculável ao insólito; os outros três dedicam-se à Literatura Infanto-Juvenil, via de regra ocupada com questões que vimos como insólitas; e os dois últimos têm obras de Edgar Allan Poe e Luiz Vilela, cada um, respectivamente, como objeto de leitura sob a mesma perspectiva de pensar a manifestação do insólito no plano narrativo.

A REALIDADE E O INSÓLITO

Manuel Antonio de Castro – UFRJ
www.travessiapoetica.blogspot.com

RESUMO

As questões e os paradoxos. A realidade, as questões e os conceitos. A ciência como teoria da realidade. Os paradigmas e as questões. O explicar e o experienciar. Um exemplo: um gato insólito. O insólito da ciência. A realidade como mundo, sentido e verdade. O insólito e o habitual. A banalização do insólito. Heráclito e o insólito.

PALAVRAS-CHAVE

Realidade, ciência, questão, conceito, insólito, mundo.

Acontecer
Os olhos são a janela da alma.
Cada um vê o mundo da sua janela.
O mundo não é o que se vê
É o que acontece.

As questões e o paradoxo

O título nos coloca diante de duas questões: O que é a *realidade*? O que é o *insólito*? É a partir delas que vamos desenvolver o ensaio. *A partir de* significa aqui defrontarmo-nos com as questões e não simplesmente partir já de conceitos aceitos ou a serem estabelecidos de uma maneira nova e mais precisa, isto é, racional e científica. A questão é mais do que o conceito, não em termos genéricos, mas na originalidade e complexidade. Toda questão é sempre paradoxal e todo conceito é a tentativa de circunscrever e anular o paradoxo. Este move-se num *interstício* onde o par questão/conceito acontece. Todo acontecer é sempre originário, porque se funda e permanece nas origens, sendo o vigor da manifestação e mudança da realidade, ou seja, da eclosão desta em *mundo*. Por isso todo interstício é um estar-entre o que muda e permanece, *entre* realidade e mundo. Eis porque é o lugar do paradoxo. Este jamais pode ser entendido e reduzido a um procedimento retórico ou formal. Toda questão é paradoxal. Todo conceito é racional e objetivo. A questão precisa do conceito assim como o ilimitado precisa do limite. Porém, tanto o conceito quanto o limite não subsistem sem a questão e o ilimitado. É aqui que acontece o paradoxo. Eis porque ele surge da questão, uma vez que a vida do ser humano só é paradoxal porque é uma doação das ques-

tões. Esse é o motivo porque temos o ser humano lançado radicalmente numa liminaridade, isto é, no paradoxo do limite e do ilimitado, da vida e da morte, do conhecer e do não-conhecer, do permanente e do passageiro, da noite e do dia, do ser e do não-ser. É nesses paradoxos que o humano do homem se entretete. Ele é um Entre-ser. As questões, como paradoxos, ao configurarem a liminaridade, projetam o ser humano numa profunda **dor**, mas também numa profunda **paixão**. Em vista disso o paradoxo maior do ser humano é o amor, o sabor da sabedoria do amar, ou seja, a tensão radical de paixão amorosa e mortal.

A ciência como teoria da realidade

Realidade e insólito são um paradoxo. Só aparentemente elas estão, como virgens, à espera de nosso olhar desnudador, racional e científico. Entre a questão e o conceito não se estabelece uma ligação direta. Em geral, os conceitos resultam de um certo paradigma, dentro do qual já se determina o que é a realidade e o que é o insólito. Porém, o paradigma surge de uma teoria científica. E então estamos diante de uma nova questão. O que é isto – o científico? Em breves palavras: A ciência é a teoria do real. Como teoria não funda o mundo assim como não funda a realidade, mas cria paradigmas de delimita-

ção de mundos. A cada paradigma corresponde um mundo dentro do mundo. Por isso os diferentes mundos, dentro do mundo, são os adjetivos acrescentados ao substantivo realidade. São os adjetivos que nos localizam, com os paradigmas, nos mundos da realidade. Quando dizemos: a ciência é uma teoria do real, isso não é um conceito científico, mas uma definição filosófica. A ciência não sabe o que ela é, se soubesse ou tentasse saber deixaria de ser ciência e se tornaria questionamento filosófico. A ciência teoriza, sem se perguntar: o que é isto – o teorizar? E muito menos: o que isto – a ciência? A determinação de um gênero tem fundamentação científica, antropológica, ideológica, cultural, literária? Certamente não, porque um gênero dependerá sempre, *a priori*, de uma definição filosófica do que é gênero.

Uma teoria é uma doação do real, mas não é o real, senão haveria apenas uma teoria. E há muitas. E até uma única teoria dá origem a diferentes paradigmas em diferentes épocas. Assim, o que se entende por real é, de fato, extremamente complexo e até paradoxal, porque só se fala do real de modo indireto, isto é, através da teoria ou teorias do real. Hoje há tantos paradigmas que devemos nos perguntar: Mas o que, afinal, é o real diante de tantas teorias e de tantos paradigmas em que

estamos vivendo e pensando, talvez, viver o real? Quando assim perguntamos, não sabemos e sabemos o que é o real.

Não bastasse já a complexidade de teorias e paradigmas para tentarem aprisionar para nós o real, ainda podemos acrescentar-lhe diferentes adjetivos: realidade social, psicológica, científica, maravilhosa, mágica etc. etc. Estes têm a pretensão de delimitar a realidade (se ela já não fosse delimitada pelos paradigmas) em gêneros. É o caso do sintagma nominal: realidade insólita. Como apreender a realidade insólita e tentar defini-la se nem sabemos com certeza o que é realidade? Certeza mesmo temos dos paradigmas. Essa certeza nos advém não da realidade, mas dos conceitos decorrentes dos paradigmas. Será, porém, uma certeza estranha, porque mudará de acordo com o paradigma adotado. O alcance da certeza será o paradigma e este fala do real, mas não é o real. Como há diferentes paradigmas, conclui-se que a realidade se teoriza de muitas maneiras. Portanto, continuamos perguntando: O que é isto – o real?

Os paradigmas e as questões

Mas será que podemos viver e conhecer a vida sem teorias, paradigmas, gêneros e conceitos? Em sua consciência, quem pode afirmar que não se move já desde sempre em conceitos? Não é isto comprovado não só pelas diferentes culturas

como também pelas diferentes épocas? Certamente não, mas só nos podemos mover em conceitos porque já desde sempre a própria realidade se doou em mundo e se manifestou em questões, senão ficaríamos aprisionados a determinada teoria e seus gêneros e conceitos. É que não é o homem que tem ou não as questões. São as questões que já desde sempre têm o homem. Tomemos, como exemplo, a questão radical e onipresente, que nos acompanha desde que nascemos e vivemos: a morte. A trajetória humana pode ter diferentes paradigmas, ritos e conceitos de morte. Mas ela pré-existe a todos esses paradigmas, ritos e conceitos. Por e no nascer, o ser humano já está projetado nas questões de vida e morte. As questões de vida e morte são uma realidade inevitável e inelutável. São questões. Não resultam de paradigmas, gêneros e conceitos. Não resultam de culturas. Então procuramos *compreender* esse paradoxo de que viver é morrer e de que morrer só é possível porque se está vivendo. A nossa ligação mais direta e pregnante com a vida e com a morte é que projeta diferentes mundos enquanto realidades, resultado das diferentes teorias. Como tais questões são paradoxais, usamos diferentes *suportes* teórico-conceituais para tentar explicá-las. Os suportes são os paradigmas e suas teorias.

O explicar e o experienciar

Porém, questões não se explicam, experienciam-se. Experienciar e conceituar são coisas completamente diferentes em relação às questões. Há, pois, a resposta como experienciação e a resposta como teoria, paradigma, gênero e conceito. Nestes, a resposta tenta anular a questão, no sentido de resolvê-la numa determinação racional, isto é, numa explicação. Naquela, a resposta é um acontecer da questão enquanto o real se realiza como realidade de mundo, sentido e verdade. A experienciação é o acontecer do real como realização de mundo, sentido e verdade. Na realização o real se dá como realidade de mundo. Mas então será que já sabemos aqui e agora o que é o real? O leitor sagaz já percebeu que houve a introdução de um verbo importantíssimo: acontecer. A experienciação é um acontecer da questão como questão. A explicação dos conceitos é um falar *sobre*. A experienciação da questão, como acontecer, é um dar-se *com* quem experiencia. A questão do *insólito* se torna sempre estranha porque não se pode *explicar*, mas só *experienciar*. Sejam cautelosos e mais precisos: quem está de fora e não acredita tenta sempre *explicar*, mas quem *experiencia* o *insólito* experiencia e não tenta explicar.

O gato e o insólito

Porém, não podemos deixar de questionar: O que é isto – o *insólito*? Com esta pergunta buscamos um conceito ou queremos nos lançar na questão que o insólito naquilo que lhe é próprio manifesta?

O insólito pode ser experienciado ou então é tentada uma explicação. Na experienciação acontece uma vivência inaugural, fora de qualquer paradigma. É o insólito como questão. Na tentativa de explicação usam-se teorias, paradigmas, conceitos genéricos. No fundo, todo conceito é genérico.

O insólito! Vejamos melhor isso. Vamos partir de um exemplo concreto em relação ao insólito, sua experienciação e tentativa de explicação. Não estranhem o exemplo, porque ele é **realmente insólito**. E nos vem de uma reportagem publicada no jornal *O globo* do dia 27 de julho de 2007, p. 32, primeiro caderno. Título da reportagem: “O anjo da morte na pele de um gato”. Hoje em dia, *gato* como *anjo* é realmente algo insólito, embora talvez ainda não saibamos o que é insólito. (Todos sabem que a palavra anjo provém do grego e diz o que anuncia, isto é, traz uma mensagem de Deus para os homens. Há outra figura mítica, Hermes, que tem a mesma função, com um sênão: seu nome significa verbo, palavra. Não há, então, o mensageiro e a mensagem: Hermes é a própria palavra e mensa-

gem. De Hermes formou-se a *hermenêutica*: a experienciação da palavra como realidade de mundo).

Para sabermos que algo é insólito, já deveríamos saber o que é realidade. E não sabemos. São-nos impingidas teorias e paradigmas como se fossem a realidade. É o que vai acontecer com o exemplo. Então ele tanto serve para questionar: *O que é isto – a realidade?* Como para questionar: *O que é isto – o insólito?*

Diz o subtítulo da reportagem: “Artigo em revista científica revela felino que aponta quem vai morrer”. Que um gato aponte quem vai morrer é realmente insólito, mas também não deixa de ser insólito que isso seja afirmado, nada mais nada menos, do que em *uma revista científica*. Então estamos diante de dois insólitos: o do gato, porque mostra o poder de anunciar a morte, e o da ciência, que só admite a realidade científica como verdadeira e jamais a insólita. O primeiro jamais poderá tornar-se uma realidade científica, a não ser que seja uma ciência insólita. Porém, se for ciência deixará de ser insólita e se for insólita deixará de ser ciência. Eis-nos em meio aos paradoxos das questões, sendo estas, no caso, uma invenção insólita das verdades das teorias científicas.

O Oscar e o caso narrado

Segundo a reportagem, o gato *Oscar* vive num asilo em Rhode Island, nos EUA, e tem uma insólita missão (não se sabe dada por quem, aumentando o insólito da questão). Quando algum idoso está prestes a morrer, aparece umas duas horas antes o *Oscar* e se enrosca no paciente, e só o deixa no momento do desviver. O fato insólito é que já esteve no leito de 25 pacientes antes de sua morte. O geriatra (portanto, representante da verdade científica) David Dosa escreveu o artigo para a revista científica, que o publicou. Eis o duplo insólito da situação. Contudo, o repórter colheu a opinião do bioquímico Franklin Rumjanek, da UFRJ, e este descarta “totalmente qualquer explicação *esotérica*. Mas partindo-se do princípio de que confiamos em quem está relatando a história, certamente também não é uma coincidência”. Há algo, de fato, insólito. Porém, a preocupação geral é descartar qualquer explicação “esotérica” para o insólito, como diz a reportagem. Explicações científicas podem ser dadas, esotéricas e insólitas, não. E a certeza da ciência é de que tudo pode ser explicado. Se, no caso, ainda não há, um dia, com *certeza*, haverá. Estamos diante de uma realidade, mas só é aceita a realidade de mundo científica, isto é, a verdade científica. Então a questão da realidade tem um desdobramento muito sutil. Propriamente não está na realidade, mas na questão

da verdade. Mas que verdade? Será que sabemos o que é verdade? Será que esta não é já o resultado de uma teoria, paradigmas e conceitos? Não há uma verdade prévia às teorias? O que é isto – a verdade? As explicações científicas só explicam o que já contém a teoria sobre o real. O que não contém não explica. Na realidade, então, toda explicação só explica a realidade do mundo da teoria, do paradigma. Tanto isto é verdade que as teorias da realidade e seus paradigmas mudam e, no entanto, referem-se sempre a quê? À realidade. Mas então de que realidade está se falando? A que está para além das teorias e possibilita todas as teorias ou apenas as das teorias? Não é insólito que a ciência, que se quer e afirma como a teoria do real, nunca dá conta do real? O que é isto “dar conta”? Não será o insólito *isso* de que, por mais que se inventem teorias, nunca elas dão conta? Sempre resta a esperança de que um dia, quem sabe, talvez, dêem conta. Será? A relação da ciência com a realidade não será a de uma cobra que quer morder o próprio rabo, mas nunca consegue fechar o círculo? (Ainda bem, senão a realidade deixaria de ser o *acontecer* e a inaugurabilidade poética da realidade acabaria reduzida a um mundo científico, onde todos os gatos seriam pardos, isto é, haveria uma só verdade, uma uniformização horrível, trágica. Vivam as diferenças e o mistério da criatividade poética!).

O insólito da ciência

Mas tomemos um outro exemplo:

O físico e astrônomo inglês Eddington fala da sua mesa e diz: todas as coisas deste gênero, mesas, cadeiras etc. têm um duplo. A mesa número um é a mesa conhecida desde o tempo de criança. A mesa número dois é a “mesa conhecida cientificamente, quer dizer, a mesa que a ciência determina na sua coisalidade, não é composta, segundo a física atômica contemporânea, de madeira, mas, na sua maior parte, de espaço vazio: aqui e ali, neste vazio, estão entremeadas cargas elétricas que, a grande velocidade, se deslocam em todos os sentidos. Qual é agora a mesa verdadeira, a número um ou a número dois? Ou ambas são verdadeiras? E em que sentido de verdade? (Heidegger, 1992: 24).

Nossa convicção do que é realidade fica, diante dessa afirmação científica, abalada. Querer-nos convencer de que não estamos vendo uma mesa de madeira real e objetiva, mas algo que na maior parte é constituída de espaço vazio entremeadado de cargas elétricas que se deslocam a grande velocidade em todos os sentidos, quebra toda nossa idéia de realidade e exige de nós, de nossos sentidos uma *fé*. E por que não vemos nessa visão científica da realidade algo de esotérico ou uma ficção? Na reportagem que trata do *Oscar*, nosso querido gato, havia uma única preocupação por parte dos cientistas consultados: afastar qualquer explicação “esotérica” (como se sua visão “científica” também não fosse “esotérica”). Afinal, será que alguma teoria

sabe o que é o real ou não passa, dentro de outras possíveis, de uma teoria, de um paradigma? Pode, dentro desse raciocínio, uma teoria científica ser vista como “esotérica”? Pode. Vejamos outro exemplo, o testemunho do cientista, doutor em física quântica, Fritjof Capra:

Há cinco anos experimentei algo de muito belo, que me levou a percorrer o caminho que acabaria por resultar neste livro [O tao da física]. Eu estava sentado na praia, ao cair de uma tarde de verão, e observava o movimento das ondas, sentindo ao mesmo tempo o ritmo de minha própria respiração. Nesse momento, subitamente, apercebi-me intensamente do ambiente que me cercava: este se me afigurava como se participasse de uma gigantesca dança cósmica. Como físico, eu sabia que a areia, as rochas, a água e o ar a meu redor eram feitos de moléculas e átomos em vibração e que tais moléculas e átomos, por seu turno, consistiam em partículas que interagiam entre si, através da criação e da destruição de outras partículas. Sabia, igualmente, que a atmosfera da Terra era permanentemente bombardeada por chuvas de “raios cósmicos”, partículas de alta energia e que sofriam múltiplas colisões à medida que penetravam na atmosfera. Tudo isso me era familiar em razão de minha pesquisa em Física de alta energia; até aquele momento, porém, tudo isso me chagara apenas através de gráficos, diagramas e teorias matemáticas. Sentado na praia, senti que minhas experiências anteriores adquiriam vida. Assim, “vi” cascatas de energia cósmica, provenientes do espaço exterior, cascatas nas quais, em pulsações rítmicas, partículas eram criadas e destruídas. “Vi” os átomos dos elementos – bem como aqueles pertencentes a meu próprio corpo – participarem desta dança cósmica.

mica de energia. Senti o seu ritmo e “ouvi” o seu som. Nesse momento, compreendi que se tratava da Dança de Shiva, o Deus dos dançarinos, adorado pelos hindus (Capra, 1988: 13).

Diz-nos o autor que as experiências laboratoriais e científicas anteriores, naquele momento, “...*adquiriam vida*”. Ele viu e ouviu uma outra realidade para além das simples idéias conceituais, provenientes das teorias e paradigmas. As experiências se tornaram *experienciações*. E então o científico se tornou esotérico e o esotérico se tornou científico. Só que esta permuta possível ainda não resolve a questão: o que é isto – a realidade? Ela continua uma questão. Claro que o leitor poderá dizer, ceticamente, que nem todos os cientistas passaram ou passam por esta experiência. Ótimo. Isso apenas prova que a realidade é maior e mais complexa do que as diferentes verdades nos querem fazer acreditar. Sobretudo a científica. Não é que a realidade da ciência não seja verdadeira e que só seja verdadeira a do esoterismo. Não é isso. Trata-se da questão que, no caso, Heidegger coloca quando relata o seu exemplo: “Qual agora é a mesa verdadeira, a número um ou a número dois? Ou ambas são verdadeiras? E em que *sentido de verdade*?” Ah, a realidade é uma questão de *verdade*! Mas o que é isto – a *verdade*? A esta altura dizer que cada um tem a sua é

cair num subjetivismo ingênuo, pois já nos disse poeticamente o grande Alberto Caeiro:

O universo não é uma idéia minha.
A minha idéia de universo é que é uma idéia minha.
(Pessoa, 2004: 129)

Entre o *universo* e a *minha idéia de universo* se coloca a questão tanto do universo como da minha idéia de universo. O *entre* é a questão. Estamos radicalmente jogados nessa liminaridade, no limiar da realidade e nossa idéia de realidade. Não dissemos já que o *entre-estar* é a *questão* onde todo conceito alcança seu limite e não-limite? Mas o que não tem limite não pode ser conceito, embora não deixe de ser realidade. Eis aí algo *insólito* como é *insólito* o cientista que transforma a realidade científica da física numa realidade esotérica. A esta altura até já dá para questionar os cientistas que não quiseram ver nada de esotérico no comportamento do Oscar. Se não é científico nem esotérico, ao menos não podemos negar que é *insólito*. Será que viver e morrer não será como experiência algo radicalmente *insólito*? Tão *insólito* que nem mais nos damos conta de sua presença irrefutável e inelutável. Tão *insólito* que se tornou *banal*. E, no entanto, é tão extraordinário a cada dia poder viver uma sempre nova vida, assim como a cada dia vivido poder mergulhar no mistério da noite! Será que há algo mais *insólito*?

A realidade

Devemos ter cuidado com o andamento das questões. Podemos facilmente cair numa falsa questão. Queremos saber o que é o insólito. Mas isto é impossível – melhor: enganador – se não procurarmos saber: o que é isto – a realidade? Já vimos até agora que a pretensão da ciência em determinar o real caiu num paradoxo, sendo passível de se tornar esotérico. A indagação do insólito nos levou a algo curioso. O sintagma inicial: *Realidade insólita* nos levou a outros dois possíveis sintagmas: *Realidade científica* e *Realidade esotérica*. Se bem observarmos há o jogo da língua, pois estamos até agora apenas mudando de *adjetivos*, permanecendo intocado o substantivo: *realidade*. Embora os cientistas não liguem muito para a *palavra*, e não por desprezo, mas porque são cientistas e ou bem tratam do objeto ou das palavras que dizem o objeto. Certamente, entre a realidade e o objeto, em que se transforma a realidade, esse *entre* não se reduz apenas a uma *teoria*. Com uma potência insuspeita comparece a *palavra* (linguagem). Por isso, quem sabe, o melhor caminho ainda para nos aproximarmos do “isto” da realidade seja o “isto” da *palavra realidade*. O que quer dizer a *realidade* como *palavra*? O perigo, ao perguntarmos isto, é julgar que estamos querendo reduzir a questão a um jogo linguístico-filológico, a um jogo de proveniência da *palavra rea-*

lidade. Não é. A realidade da *palavra* é o próprio *entre-lançar-se* da realidade no seu aparecer, fazendo-se *sentido*, *mundo* e *verdade*. Na *palavra* a *realidade* chega a ser *realidade*, *linguagem*. O vocábulo “*palavra*” forma-se do grego através do acoplamento de um prefixo: *pará-*, que significa: *junto a*, *entre*, e do verbo *ballein*, que significa: *lançar*, *jogar*. Por isso é que afirmamos que a realidade enquanto vigor de manifestação acontece como realidade *na* e *como palavra*. Mais complexa é a questão da proveniência da *palavra realidade*. Ela origina-se da *palavra* latina: *res*. E seu sentido corriqueiro era: *causa*, *coisa*, isto é, a coisa como o que está em causa. No fundo, realidade é o que está em causa, o que é digno de ser posto em causa, em questão. Por exemplo, a *palavra* latina *respública* diz, literalmente: *a causa pública*. Porém, o tomar a *palavra res* como realidade está ligada a uma outra questão. A cultura latina ao entrar em contato com a cultura essencialmente filosófica grega, defrontou-se com a questão do ser. Esta questão, entre os gregos, já é de uma complexidade sem par. Toda a reflexão começa em torno da *physis*, traduzida para o latim como *natureza*. Mas de maneira alguma diz esta *palavra* todo âmbito e riqueza da *palavra* grega. Para o grego, a *physis* era constituída pela *ta onta*, a totalidade dos entes. Por que entes? O sentido originário de *physis* é o tornar-se, o viger continuamente, o atuar enquan-

to princípio de manifestação, a vida como vigor vigente de todos os viventes. O ser é a *physis*. O particípio presente de ser, em grego, é *on*, sendo o *sendo*. Este particípio foi traduzido para o latim como *ens*, o *ente*. Tudo que é é ente, mas sempre no sentido de *sendo*. Porém, outra tradução de *on*, para o latim, foi *res*, agora ligado à questão dos transcendentais. O *on* é uma *res* porque é uma *coisa* ou *causa*. É que causa não tem o sentido imediato de algo estático e material. De *res* formou-se a palavra *real*, *realidade* e *realização*. Mas se bem observarmos, poderíamos dizer que a *realidade*, no sentido latino e não atual, é *a totalidade das coisas* ou *a totalidade das causas*. Foi neste horizonte que se pensou, quando da tradução do *on* por *res*, a realidade, o que seria para o grego a *physis*. Mas se pensarmos que se traduziu *physis* por *natureza*, esta não abarca mais a *totalidade dos entes, das coisas, das causas*. Hoje trabalhamos com dicotomias, opondo natureza e cultura. E até onde se dão conta disto os *Estudos culturais*? *Ente* é para nós, seres da realidade virtual, algo *insólito*. Dizemos: coisa, objeto, utensílio, corpo, obra, texto, organismo, pessoa, sistema, alma, mente, Deus. Há hoje uma confusão generalizada que não dá para explicar aqui como surgiu. Diante dessas “realidades” tão distintas para nós, hoje, o que ainda entender por realidade? Daí na maior parte das vezes ignorar-se (porque parece que intima-

mente já sabemos o que é, uma vez que nos movemos na e somos realidade) o que é realidade e optamos, facilmente, por a denominarmos por um adjetivo: **realidade** *ideal, aparente, espiritual, essencial, material, racional, sensível, ficcional, ilusória, virtual, objetiva, subjetiva, artística, técnica, pessoal, humana, científica, insólita* ... e será um não parar mais de adjetivos. Se tudo isso é realidade, o que o adjetivo introduz torna-se muito inconsistente, se pensarmos no que a realidade é para poder ter em si cada um desses *adjetivos* e outros que lhe posamos atribuir. Até porque os adjetivos são entre si contraditórios, muitas vezes. Não é isso tudo *insólito*?

Caro leitor, não é o caso do *insólito*? Mas será que pensar o *insólito* não será um bom caminho para pensarmos a *realidade* no que ela é em sua essência? (O que é isto – a essência fica para outro ensaio).

O insólito como questão

A realidade sempre foi *insólita*. De onde vem esta certeza? Porque sempre foi questão. A realidade é uma questão, talvez a questão das questões. Nós não sabemos o que é realidade, mas ela sempre foi *insólita*. O que é isto o *insólito* e por que – talvez – seja o próprio da realidade? Quando queremos sair dos lugares comuns criados pelo bom senso ou pela ciên-

cia, devemos ter uma atitude saudável. Quem tiver a paciência de estar lendo este aparente lero-lero sobre realidade insólita, deve desconfiar da verdade que as palavras, repetidas cotidianamente numa exaustão que as tornam inofensivas, parecem tornar evidente. A realidade das palavras não é evidente. Só é evidente que são palavras. O que a elas corresponde ou não, não é tão evidente. Por isso, se queremos sair de lugares comuns devemos espicaçar as palavras para mostrarem o que elas, muitas vezes, mais escondem do que mostram. Eis porque devemos frequentemente apelar para a etimologia das palavras ou para os seus sentidos iniciais e transformados por usos diversos. É que a palavra etimologia diz o estudo do étimo, isto é, do que é verdadeiro. O verdadeiro das palavras nem sempre é o verdadeiro dos conceitos do senso-comum ou da ciência, isto é, melhor dizendo, das explicações da ciência. Pois a ciência é “sagrada”... até prova em contrário. (Tudo pode ser posto em dúvida, exceto as “verdades” científicas, que mudam de acordo com as teorias, paradigmas e épocas. Não é insólito que uma verdade que muda queira se pôr como absoluta e não admita outra?). Por isso estamos nos debatendo com a questão do *in-sólito*. Apelemos para a origem da palavra, que no seu caso corresponde também ao étimo. *Sólitus*, em latim (de onde se forma a palavra portuguesa) diz o costumeiro, o habitual, aqui-

lo que fazemos repetida e cansativamente, aquilo que já se tornou hábito, costume. O prefixo *in-* indica negação. Portanto, o *insólito* é simplesmente o *não-costumeiro*, o *não-habitual*. A palavra costume diz em português o comportamento de alguém a partir de valores, dos valores e costumes vigentes dentro de um *mundo*. Por isso, a força e vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em por em questão um certo *mundo*. Sem valores, a realidade ou mundo parece tornar-se caótica, sem uma verdade que a ordene e dê segurança. Verdade e mundo precedem pois a realidade a que já nos habituamos. Daí a ligação do costume com o *hábito*, isto é, palavra formada do verbo latino *habere*: ter. Hábito é o que se tem, isto é, a realidade enquanto real e verdadeira na medida em que ela se deu como *mundo*, *sentido* e *verdade*, mas retraindo-se como realidade. Nesse sentido, o *insólito* passa a ser uma realidade enquanto *sentido*, *mundo* e *verdade*, que não se tem, trazendo tanto o novo, o admirável, o inaugural como o inusitado, o ameaçador, o desconhecido, o *sem-sentido*, *sem-mundo*, *sem-verdade*. O *insólito*, num e noutro caso, sempre nos deixa perplexos, porque tanto pode ser o maravilhoso e fantástico como o estranho e horrível.

A realidade como questão

Mas se bem observarmos, as duas alternativas do *insólito* pressupõem a própria realidade, que tanto nos advém de uma forma como de outra. E não há realidade sem *sentido, mundo e verdade*. E há ainda a realidade científica, que não é uma coisa nem outra. Mas quer se tornar a única e verdadeira realidade. Triste ilusão! Há, para seu desconforto, uma realidade ilusória também. Ou numa formulação mais corrente para contrapor a ciência às artes e, especialmente à literatura: a realidade ficcional. Hoje, quando nos queremos refugiar da realidade (científica) vamos ler literatura, ver um filme, que é realidade ficcional. E é tão bom para nos distrairmos! E as sensações ainda são mais fortes se a ficção for fantástica, maravilhosa, insólita, estranha, gótica. Não estranha o leitor o insólito, que é a realidade, ser abordada e qualificada por tantos adjetivos? E aí nos perdemos em meio às realidades. Saídos do estado de distração, voltamos ... à realidade (científica). Será? Porém, ainda há uma *outra* realidade mais misteriosa. Confrontados cotidianamente com a questão da morte e da própria criação, curvamos-nos diante do seu inexplicável e voltamos-nos para diferentes modos de experienciar o seu mistério, fazendo entrar em cena, as realidades religiosas. E aí a ciência não só é confrontada pela ficção, mas também pela fé. É o *esotérico* a que os cientistas

se referiam no caso do gato, do *Oscar*. Daí a referência, na reportagem, a *anjo*. Esta palavra provém do grego e diz *aquele que é portador de uma mensagem, de um anúncio*. De qual anúncio? Da *realidade da morte*. Como a *morte* pode ser *realidade*? Dizemos até que é a única realidade certa e indubitável! Mas não é *insólito* que a morte seja realidade? E para esta realidade não há explicações. A ciência *nada* pode fazer, porque a ciência nada sabe do *nada*. Mas será também o *nada* realidade? Podemos até querer negar o *nada*, mas ele sai pela porta da frente e entra pela janela dos fundos. E é uma entrada tão radical e tão real, que sempre nos espera o *nada*.

Mas por que a ciência não explica o *nada*? Porque ela também não sabe o que é a realidade. Ela tem explicações, mas não sabe o que é a realidade, porque ela não sabe o que é o *nada*. É que o *nada é insólito*.

Heráclito e o insólito

O grande pensador grego Heráclito sempre teve a fama de ser *obsuro*. Talvez hoje ele pudesse ser melhor compreendido, se o *insólito* fosse mais cotidiano para as pessoas e não simplesmente algo fora do ordinário e corriqueiro. Mas não é e quando surge algo de *insólito* há a tentação acabrunhante de querer *banalizá-lo*. O nihilismo a tudo contamina e torna as pes-

soas indiferentes. Nada mais conta para nada, porque tudo se transforma rapidamente em algo consumível. A banalização do *insólito* surge do fato de que ele é um ótimo produto para consumo. O *insólito* deixa de ser *insólito*. Torna-se mera novidade e curiosidade. O *insólito* passa a ser altamente energético, pois portador de altíssimas possibilidades de curtições estéticas.

No entanto, para além do consumo banal estetizante, há a realidade em sua simplicidade como o mais *insólito*. E é dele que Heráclito, numa passagem conservada por Aristóteles, nos fala de uma maneira extremamente simples e convincente. Diz o *pensador*:

De Heráclito conta-se ter dito uma palavra a uns estranhos que desejavam visitá-lo. Tendo-se aproximado, pararam quando o viram aquecendo-se junto ao forno. É que a eles, hesitando, ainda os convidou a entrar, com a palavra: também aqui está o **insólito**. (Aristóteles, in: *De partibus animalium* A 5, 645 a 17)

E você, leitor, já deu bom-dia ao insólito? Ou vai esperar o encontro com o *Oscar*?

Bibliografia

PESSOA, Fernando. *Caeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

O INSÓLITO NA DIMENSÃO DO POÉTICO: O MOVIMENTO DE UM QUESTIONAR

Fábio Santana Pessanha – UFRJ

RESUMO

O Insólito enquanto questão será pensado em três perspectivas: além da concepção de gênero literário; a narrativa como doação do poético e, por último, o gênero no contexto de um movimento questionador.

Numa breve tentativa de re-pensar o Insólito, caminharemos por algumas vias da teoria tradicional: a narrativa e o Fantástico, segundo Tzvetan Todorov. Entretanto, encaminhar-nos-emos para o poético como proveniência de um percurso questionador.

Por fim, só na dimensão poética seremos capazes de perceber a narrativa fantástica ou o Insólito como o modo que o homem se relaciona com o real.

PALAVRAS-CHAVE

Poético – Questão – Insólito – Escuta – Real – Interpretação

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.
(BARROS, 1985: 55)

Percebendo a questão

O que é isto, o Insólito? Aqui já iniciamos com uma questão: o “isto” do Insólito. Saber o Insólito por sua semântica é se firmar na superficialidade de uma via dicionarizada, ou seja, a ratificação de um conceito. Nesta perspectiva, tal modalidade do literário apenas figurará como uma resposta a uma dúvida recorrente, como o fôlego dissipado na adequação de um perguntar raquítico, isto é, de um perguntar que não pretende saber o Insólito, mas saber o que se diz sobre o mesmo. Temos, portanto, um afastamento da questão mediante a circunscrição de um jogo de preenchimento. Em outras palavras, “saber sobre” é o mesmo que se pôr como expectador, como aquele que só observa, que não se integra. Logo, que não sente e não age.

O saber “sobre” o Insólito está na mesma dimensão do saber o que aquele seja enquanto conceito atribuído a outra limitação da escuta: a categorização de gêneros literários. Tal determinação, ou melhor, tal pormenorização da ambigüidade do pensar perante a objetividade de um adjetivar nos abre, portanto, uma nova via de pensamento: os gêneros literários enquanto questão. Saber o Insólito enquanto questão é pensar o seu “isto”, é se deter na tensão tanto oriunda quanto impulsionadora de uma aproximação. É deixando-o acontecer enquanto

interpretação, enquanto possibilidade originária de um pensar. De outro modo, é da eclosão do diálogo entre leitor e obra que nos aproximaremos de uma possibilidade de escuta que vai além do horizonte categórico de abstração enunciativa, pois ceifar o pensamento num aglomerado de características comuns que apontam para um mesmo fim (os gêneros literários) é negar a participação do leitor na vigência da obra enquanto realidade.

Portanto, é pelo caminho do pensar que este texto se desenvolverá, enfatizando o movimento de procura da verdade enquanto desvelamento de um percurso.

Re-pensando o Insólito além do gênero literário

Detendo-nos no “isto” do Insólito, especificamente, ele nos diz aquilo que é próprio. Posto que, partindo de uma demonstração, aquilo que se demonstra, que se mostra presencialmente, só o faz na medida em que se oculta na sua apresentação. Noutras palavras, este caminho de ação e retraimento é o que identifica a identidade de sua propriedade. Então, o que é o próprio do Insólito? Suas características são suficientes para compreendê-lo na vigência da literatura?

Pensando estas questões, caminhamos no percurso da tensão entre o “como é” e “o que é”. Ou seja, o “como é” é a maneira de tal suposto gênero literário se mostrar como doação de sua essência, são seus traços ditos estruturais numa abordagem mais científica, enfim, seus conceitos. Cada possibilidade de se mostrar carrega a essência velada, isto é, as características não dizem tudo, mas comportam o tudo em cada parte já que o Insólito enquanto realidade literária aponta para o silêncio da literariedade. Não se trata, portanto, de uma significação literária genérica, mas do reconhecimento de uma modalidade de eclosão do real (“o que é”) na leitura feita em cada obra congregante desta perspectiva. Assim, o próprio do Insólito se dará na ambigüidade entre o velamento do seu sentido enquanto palavra e sua presença auferida pelas determinações do seu “como é” nos estudos críticos realizados por teóricos. Neste viés, o Insólito abandona a atribuição de gênero literário e se impõe como método de leitura quando atentamos à sua essência enquanto palavra. Para isso, precisamos entender o que seja o insólito enquanto palavra e, obviamente, o que seja “palavra” enquanto proveniência significativa.

Dialogando com o pensamento grego, temos que “palavra” vem do termo composto *paraballein* em que “pará” significa “junto a, entre” e “ballein” é um verbo cujo significado é

“jogar, lançar, pôr”. Mediante esta averiguação, notamos que “palavra” significa “jogar/lançar no entre”. Diz-nos, portanto, a impossibilidade de uma cristalização enunciativa, uma vez que no cerne de sua constituição etimológica vigora o espanto, a admiração poética. De outro modo, habita em “palavra” o dinamismo de um movimento incessante que aponta o horizonte do pensar. Daí que o insólito enquanto palavra carrega a ambigüidade em si.

Conhecemos seu significado corrente. Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, insólito é aquilo “que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal”. Entretanto, indo além de sua popularidade semântica, temos em tal palavra a tensão entre a ausência e a concretude daquilo que se ausenta, sem cairmos numa via dialética ao restringirmos a discussão na oposição concreto *versus* abstrato. Pois, como dito agora acima, insólito é uma palavra ambígua.

Etimologicamente, “in-” significa tanto um movimento para dentro quanto uma negação. In-sólito é, numa primeira leitura, a negação do que seja usual ou habitual. É aquilo que foge à naturalidade dos fatos que compõem o cotidiano, na medida em que acontece algo caracterizado como sobrenatural, extraordinário ou não explicado numa ótica plausível. É uma leitura possível, de fato, mas encerra num ditame conceitual

toda e qualquer possibilidade de extrapolar o conceito enquanto enquadramento numa categoria de gênero. Se formos por esta via, cairemos no senso-comum, na definição corrente de gênero literário: “(...) uma regra que funcione para muitos textos (...)” (TODOROV, 1975: 8) e não daremos conta de percebê-lo como uma manifestação do relacionamento do homem em contato com o literário.

Pensando no in-sólito enquanto manifestante do real em realidades, temos que escutar atentamente o que tal palavra nos apresenta: a ambigüidade de um movimento que abarca o sentido de interioridade e de negação na dimensão do habitual, ou seja, o “in-” nos revela a permanência do “entre” na dinâmica factual, pondo em xeque o reducionismo de uma linearidade historiográfica enquanto tentativa de classificação na dimensão acadêmico-literária. Isso significa que a cronologia dos fatos (“-sólito”) será abalada pela não-estaticidade do “in-” enquanto “entre”. Este “entre” nos remete ao não-lugar do interstício, à impossibilidade de determinar a congruência dos movimentos de interioridade e de negação. Portanto, “o ‘entre’ é a própria essência do paradoxo” (CASTRO, 2006: 10) quando esta última palavra é formada por “pará” que significa “junto a, entre” e “-doxa” (do verbo “doceo”) que significa “fazer aprender, ensinar”.

Anteriormente, falamos que in-sólito também resguarda a relação fraterna entre ausência e concretude daquilo que se ausenta. Esta é mais uma ambigüidade que pode ser lida nessa palavra tão paradoxal. Pensando no âmbito da negação, este nos direciona a um duplo percurso, isto é, a negação não se configura meramente como antítese da afirmação, mas como vereda dual em que a afirmação é o sentido mais radical do negar enquanto presença. Mas presença do quê?

Para chegarmos a tal compreensão é necessário articular o sentido de “-sólito” (habitual) com o “in-” como partícula negativa, isto é, o in-sólito desdiz a coerência cotidiana ao negar tal “passividade”. Contudo, é uma negação que afirma, não se pondo em controvérsia, mas revelando presencialmente o alvo da negação. Noutras palavras, aquilo que é negado permanece enquanto se dá a negação e essa permanência é a afirmação. Pois, afirma-se na experiência de uma negação. Melhor dizendo, a negação não resultará numa oposição do que foi negado, mas num desdobramento concreto que emergirá do “in-” enquanto “entre”. Portanto, a ausência se revela naquilo que se vai perdendo no movimento da negação (o usual), na medida em que se concretiza no ínterim da ação do negar-se (o insólito corriqueiramente conhecido).

Este abalo no corriqueiro dos dias é respaldado por teorias correntes da literatura. Um exemplo que baseia esta afirmação são os estudos que Todorov promoveu acerca do fantástico.

A narrativa enquanto doação do poético

Tzvetan Todorov é um crítico búlgaro radicado na França que se dedicou, entre outros assuntos, à atualização das reflexões formalistas (referência à corrente literária do Formalismo Russo) baseadas nos estudos da lingüística contemporânea. Logo, ele “representa um elo vivo entre o formalismo russo e o estruturalismo francês” (TODOROV, 1970: 11).

Em seu livro “Introdução à literatura fantástica”, Todorov passa pelas questões sem nelas adentrar. Não que deveriam ser solucionados os acontecimento referentes ao que considera como fantástico, estranho ou maravilhoso (como ele mesmo coloca) nesta tripartição do real enquanto realidade literária, mas tais vias de realização deveriam ser pensadas no íntimo de sua relação com o leitor.

Basear o discurso nas sensações do leitor como: hesitação, medo ou expectativa diante do “incomum” é meramente situá-lo numa superficialidade descomunal em que só se realiza

o afastamento característico de uma visão dialética. Neste caso, observamos em Todorov apenas a reafirmação da sua tradição, diríamos, formal-estruturalista. O texto-obra como acontecimento poético, como aproximação no vigor da interpretação, não só é deixado de lado como é também descreditado:

O texto poético poderia ser freqüentemente julgado fantástico, se ao menos se exigisse que a poesia fosse representativa. Mas a questão não se coloca: se é dito, por exemplo, que o ‘eu poético’ voa pelos ares, isto é apenas uma seqüência verbal, a ser tomada como tal, sem pretender ir além das palavras. (TODOROV, 1975: 38)

Notamos, então, a reificação do literário. A obra é vista como objeto de estudo passível de descrição e padronização. O texto-obra é calado mediante seu enquadramento estrutural, cujo “-ismo” se mostra ditador ao trancafiar nos calabouços da estrutura a ambigüidade e o silêncio da obra que dialoga com o leitor num deixar-se-acontecer-poético. Mais ainda, Todorov fala em julgamento e representação; em atribuir à leitura poética a circunscrição dos adjetivos que arrebanham o raciocínio da forma. Baseando-nos nestes dizeres, percebemos que é este crítico que não vai além das palavras quando estas se dão em seu mais denso apelo à ambigüidade, ao agir e ao poético, como já vimos anteriormente. Parece-nos óbvio que Todorov trata o texto poético em referência à poesia enquanto forma e função

comumente vista nos meandros do academicismo e do senso comum, ou seja, uma estrutura que obedece a certos padrões de referência tradicional.

A poesia não representa. Dá-se como realidade na vigência do real. Vemos no trecho acima uma exigência de cunho epistemológico em que o fantástico e o poético são postos num mesmo patamar teórico enquanto enunciado literário, isto é, nem um e nem outro são pensados na dinâmica da linguagem. São simplesmente reduzidos a maneiras de produção onde há um sujeito (autor) que se responsabiliza inteiramente por suas realizações. O fantástico é colocado como representativo, posição não adquirida pelo poético conforme podemos observar. No entanto, o que significa representar?

Representar vem do latim *representatio* e nos diz o que se põe como símbolo para trazer à presença aquilo a que o mesmo se refere, portanto, é um intermédio (Cf. JARDIM, 2005: 65). É uma perspectiva que afasta qualquer modalidade textual do poético, evidenciando a dimensão antagônica que os gêneros literários impõem. Querer julgar o poético como fantástico é incorrer num tipo de hierarquização em que fica estabelecida uma meta a ser alcançada. Pois, para ser fantástico, o poético precisa ser representativo, conforme as palavras de Todorov. Este apenas reafirma o estruturalismo ao se adequar aos

padrões vigentes em tal corrente. E, deste modo, define o fantástico: “(...) é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975: 31). Sendo assim, dá voz aos ecos da tradição literária e coloca a subjetividade do leitor como crivo da determinação deste viés de leitura, considerado também como um gênero da literatura. Em outras palavras, as sensações subjetivas do leitor é que determinarão o enquadramento de determinado texto na classificação de fantástico, já que, reunirá características comuns que delinearão um grupamento de dados convergentes.

Temos mencionado no decorrer deste texto a palavra “poético”. Cabe então a pergunta: o poético estaria restrito somente à poesia? Pode uma narrativa se mostrar poeticamente sem, contudo, cair numa determinação genérico-opositiva do tipo poesia X narrativa?

Não devemos ser taxativos ao lidar com literatura. E, como a intenção deste ensaio é nos movimentarmos nas questões que impulsionam o pensar, certamente, aqui não cabe a antagonia supracitada. Dar cabo da ambigüidade, determinando os lugares funcionais das modalidades textuais é não entender o texto enquanto texto, ou seja, esquecer seu significado primordial: tecer. Haja vista sua etimologia, texto vem do latim

textus e traz a lume o sentido de tessitura, de entrelaçamento. Então, se texto originariamente desvela o sentido de tecer, estamos nos movimentando em rede. Logo, vigoramos no “entre” da interpretação, onde:

Formada do latim: inter-pretium. Inter é o entre e pretium diz o preço, o valor, mas o valor ético, ou seja, diz respeito à linguagem enquanto morada (em grego ethos). (CASTRO, 2006: 14)

Neste caminho, entendemos a anterioridade da linguagem. Por isso, entender o texto literário como um acontecimento é deixá-lo falar em correspondência com a linguagem, onde, neste corresponder, o homem-leitor dialoga e se põe “entre” num operar com a obra e com a linguagem.

O poético tão citado neste ensaio nos diz o agir. Aqui também recorremos ao sentido primeiro de “poético” enquanto pensar quando, vindo de poiesis, significa agir, dinâmica:

O pensar poético é o pensar se manifestando realização concreta, por uma modalidade de fazer, tal como diz o verbo poie/w. Nessa manifestação, realizando, se dis-põe ao desvelamento. Por sua vez, nesse desvelamento não há certeza, há dinâmica. Sua concretude advém precisamente da ausência de certeza e da vigência de uma dinâmica. (JARDIM, 2005: 33)

Então, é claramente possível a afirmação de que a narrativa também se dá poeticamente, posto que o homem ao se pôr atento à escuta, deixa que a linguagem flua, fazendo com

que a obra se manifeste desta correspondência. Este dito “autor” é o próprio homem. Não aquele que cria determinada obra, mas que se deixa possuir pelo Logos, pela linguagem. Tal obra, seja poesia ou narrativa, é a tensão de um operar em que os adjetivos determinantes de funcionalização devem ser esquecidos para que se compreenda o diálogo do acontecer. De outro modo, determinar as funções de modalidades textuais, assim como da oposição sujeito (autor que cria) e objeto (obra criada) é dar ouvidos, de forma surda, aos ecos da metafísica.

O contraponto da narrativa: o gênero como questão

No percurso deste ensaio, temos questionado a perspectiva de gênero literário enquanto via de redução do texto poético em classificações embasadas pelo que propõe Todorov ao se firmar em seu estruturalismo formal. No entanto, de que adianta discutir a narrativa ou os gêneros de uma maneira geral, quando não nos afastamos do lugar-comum que tais acepções ocupam? Devemos ter contato com a essência de cada um para que nos deixemos livres ao diálogo.

A narrativa é um texto que, observado pelo conjunto de vozes congruentes, compõe-se basicamente de narrador, personagens e enredo que se movimentam num tempo. Cada um desses elementos varia sua aparição de acordo com o viés teó-

rico abordado para seu estudo. Entretanto, toda essa variabilidade em torno de tais elementos proporciona apenas um contato superficial. Ou seja, o “ficar em torno de” é que é evidenciado sem que as questões sejam adentradas. Um exemplo para tal feito é a abordagem que Todorov faz de uma faceta da literatura que ele classifica como gênero fantástico:

Todorov, como a maioria dos estudiosos do fantástico – e muitos deles ele contesta – opta em se dedicar a averiguar os efeitos, as causas, as modalidades, as formas e os temas do fantástico. Em outras palavras, a representatividade do fantástico, mais do que sua essência. (THEOBALDO, 2001: 20-21)

Devemos ter o cuidado de não cairmos em modalidades estéticas, pois do contrário, ficaremos restritos às estruturas, às formas tão amplamente abraçadas pelo senso-comum na modernidade. Mas o que seria o gênero além de uma proposição estética?

Como sabemos, o gênero comporta um aglomerado de características que delineiam um certo “formato” textual. Contudo, se pararmos nesta perspectiva, abarcaremos o sentido de gênero numa faceta desprovida de seu conjunto. Articulado esta dimensão com o pensar, o gênero literário é “(...) uma modalidade radical de relação do homem com o real” (CASTRO, 1994: 64). Assim sendo, é uma via que não se põe totalitária. Muito mais do que traçar uma rota ajuizante, é uma abertura à

escuta na medida em que se revela num dis-curso, ou seja, é um caminho no qual ocorre a união entre o próprio caminhar de uma leitura e a aproximação do conhecimento a ser revelado neste ler-caminho.

Na leitura tradicional da expressão fantástica da literatura, percebemos a subjetividade como marca primordial para afirmação de um gênero. Quando Todorov coloca que a hesitação é o princípio fundamental da caracterização do fantástico enquanto gênero (Cf. TODOROV, 1975), este crítico ratifica a subjetividade do leitor, isto é, faz deste um objeto do arcabouço superficial de uma estruturação literária. Caímos, portanto, no âmbito das sensações.

As sensações são a manifestação do que é. Aqui articulamos a perspectiva que tensiona a presença de uma coisa com sua abstração, pois “as próprias coisas estão muito mais próximas de nós do que as sensações” (HEIDEGGER, 2006: 13). Estas, como já vimos, ficam na dimensão do como é, daquilo que caracteriza uma coisa, no caso, o gênero fantástico. E “caracterizar” significa perambular “em torno de”, juntar-se ao objeto em referência sem que nada se modifique essencialmente. Apenas a superficialidade da estrutura será tocada, configurando um tipo de móvel representativo que girará sempre em torno das mesmas coisas. Então, pensar o gênero literário é perce-

bê-lo além desse patamar tautológico, insuflando as cristalizações conceituais com o vigoroso fôlego do questionar. O gênero literário não deve ser visto como repouso sensitivo, mas como acontecer do originário.

Por fim, o literário e o poético se dão enquanto imersão do homem na verdade, na correspondência com a linguagem. A narrativa é este imergir enquanto dinâmica da realidade, como doação da linguagem, do literário e do real. Está além das proposições metafísicas de conceituação tradicional e extrapola qualquer determinação estruturalista quando não se reduz ao ambiente das sensações, ou seja, a hesitação, o medo, a aflição ou qualquer intermédio subjetivo são apenas aspectos imediatos que nos aproximam do que se entende por fantástico. Não ultrapassar tal materialidade é se colocar inerte ao diálogo a que a obra literária nos convida, uma vez que con-vidar é “estar com” num “ver”, portanto, diz-nos a integração do homem com a obra enquanto doação mútua.

Referências bibliográficas:

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

------. “Interdisciplinaridade poética: o ‘entre’”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Nº 164. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006. [p. 7-36].

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Mimeo. 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda, 2001.

JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

THEOBALDO, Carlos Eduardo Pereira. *A dimensão simbólica em Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras na UFRJ. Rio de Janeiro: 2º semestre de 2001, 218 fls.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

------. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

DE BRUXAS E MALDIÇÕES: UMA LEITURA DO INSÓLITO N'A MÃE DE UM RIO

Tatiana Alves Soares Caldas – UNESA/ UniverCidade/ FAP

RESUMO:

A partir da leitura de *A Mãe de um rio*, de Agustina Bessa-Luís, o presente estudo tem por objetivo pensar a inserção do insólito na referida narrativa como elemento de ruptura da ordem vigente, bem como analisar os desdobramentos sugeridos pelo maravilhoso como índices da transgressão verificada no texto.

PALAVRAS-CHAVE:

Insólito; Feminino; Contemporaneidade; Ruptura; Transgressão

No princípio, era a mãe. O Verbo veio muito depois e iniciou uma nova era: o patriarcado.
(Rose Marie Muraro. *A mulher no terceiro milênio*)

Em *A Mãe de um rio*, de autoria de Agustina Bessa-Luís, temos a história de Fisalina, jovem criada em uma aldeia

que parece ter parado no tempo. Dotada de uma inquietação e irreverência que a fazem destoar dos demais habitantes do lugar, Fisalina recorre ao auxílio da entidade conhecida como *Mãe do Rio* – criatura que vivia há mais de mil anos e que falava a linguagem das gralhas –, na tentativa de escapar das rígidas regras que a impediam inclusive de se unir a alguém de fora da aldeia. Após um ritualístico mergulho nas grutas, conduzida pela Mãe, ela acaba por ter seus dedos metamorfoseados em ouro, marca característica da entidade, e, a partir daí, a narrativa caminha para um desfecho surpreendente, em que ela tem seu segredo descoberto durante uma festa religiosa. Para fugir da cidade, onde todos tentam apedrejá-la, Fisalina isola-se nas montanhas, condenada a errar eternamente, até que alguém com ela troque de lugar.

Nossa leitura tem por objetivo pensar a inserção do insólito na referida narrativa como elemento de ruptura da ordem vigente, bem como analisar os desdobramentos sugeridos pelo maravilhoso como índices da transgressão verificada no texto.

A trajetória de Fisalina, que pode ser analisada à luz de interpretações antropológicas e psicanalíticas, simboliza a jornada do ser rumo à *individuação*, aqui entendida no sentido junguiano do termo, ou seja, o processo de autoconhecimento que conduz à construção da própria identidade. A narrativa rea-

liza ainda uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, valendo-se, para isso, de elementos que contrariam a lógica. Algumas imagens, como a da *mãe*, a da *água* e da *alma*, constituem elementos recorrentes no texto, e a polissemia de tais termos torna-se ainda mais expressiva por serem eles aspectos-chave na obra.

O primeiro aspecto a ser considerado diz respeito à personagem-título: A Mãe do rio. Tal personagem, que se aproxima do arquétipo da Grande Mãe, permite que o processo de autoconhecimento vivenciado por Fisalina se dê por meio de uma identificação com a representação de uma divindade pagã. Além disso, o fato de a Mãe evocar lembranças referentes a eras matriciais enfatiza a não-adequação da personagem aos limites impostos pela rígida cultura patriarcal. *A mãe de um rio* trabalha, em um nível simbólico, imagens coletivas (arquétipos) e que remetem ao mesmo tempo a doutrinas religiosas (paganismo e cristianismo) e a narrativas lendárias (a história da Mãe do rio, criatura mágica). O insólito, portanto, surgiria aqui como uma espécie de resgate alegórico de uma memória de tempos em que a mulher era reverenciada, algo incompatível com a aldeia em que a história transcorre.

A narrativa tem início com a descrição de um mundo completamente diferente daquele que hoje conhecemos:

Antigamente, sim, antigamente, a terra tinha a forma quadrada e um rio de fogo corria na superfície. Não havia aves nem plantas, as águas estavam nos ares como nevoeiros cor de ferro e os ventos não as tinham distribuído ainda pelos quatro cantos agudos da Terra. (...) Não existia o trigo nem a mão humana, nem mesmo o sono ou a dificuldade, que foi o segundo grito da criação. (BESSA-LUÍS, 1981:9)

Apesar de se situar em um espaço e tempo indefinidos, o texto apresenta a referência nostálgica a um tempo anterior à Criação, pré-adâmico, marcado pela conciliação de termos opostos. O fragmento inicial evoca, ainda, a doutrina das teogonias gregas, visível sobretudo na imagem do rio de fogo. A obra de Hesíodo tem sua origem em nostálgicas memórias que, transfiguradas em mitos ou arquétipos, na verdade traduziriam o desenvolvimento psíquico do indivíduo.

A analogia entre o surgimento das divindades e o processo de autoconhecimento reflete o caráter arquetípico presente na jornada de *individuação*, numa sugestão de que o indivíduo, à medida que assume o seu verdadeiro *eu*, desperta o deus que traz dentro de si. Significativamente, o nome da protagonista deriva de *fison*, topônimo do grego *phéison* e do latino *phisōn*, que significa “um dos quatro grandes rios do Paraíso terrestre” (CHEVALIER, 1990:878), imagem ligada às teogonias presentes no momento inicial da narrativa.

Após as reflexões iniciais, a narradora descreve a Mãe do rio, destacando suas habilidades. Apesar de ser apresentada como uma mulher *sem nada de extraordinário*, a Mãe do rio possui várias características insólitas, pois conhece a linguagem das gralhas, sua existência já dura mil anos, e é dotada de uma missão: ela *guarda o rio*, numa imagem a ser analisada posteriormente. O fato de dominar a linguagem dos animais aproxima-a do estatuto da divindade, uma vez que o Verbo é o elemento fundamental de qualquer criação.

Mais do que simplesmente compreender a linguagem das gralhas, a Mãe as controla, intensificando o poder de que aparece revestida. É apresentada como um ser atemporal, anterior à Criação, numa caracterização semelhante à encontrada nas religiões pagãs, cuja divindade aparece em comunhão com a natureza. Elementos aquáticos e lunares interagem com a divindade harmoniosa que preside os mistérios. Fisalina, demonstrando a sintonia com a energia da *Physis* detectada inclusive em seu nome, também fala a linguagem da natureza. Sua ligação atávica e sensorial com o Cosmo confere um ar panteísta à narrativa e a faz destoar dos demais personagens, habitantes da aldeia.

A nostalgia manifestada por Fisalina em relação ao *tempo da Mãe* traduz a sintonia entre aquela e a criatura que

um dia abençoou a aldeia. E, como se atendesse a um chamado, Fisalina sabe exatamente como agir: suas atitudes são ritualísticas, como o ato de bater três vezes à porta, aguardar o momento certo e entrar. Além disso, dirige-se à criatura como a uma deusa, com reverência e confiança:

– Tenho muito que te dizer, *ó água profunda*. Vivi vinte anos na minha aldeia, e as ruas perseguiram-me e fecharam-se à minha frente, cresceram como trigo de pedra, e eu não posso sair do meio delas. (...) Ouve-me, *ó ventre de um rio*. (BESSA-LUÍS, 1981:25-26)

(...) Procurei-te para que me ensinasses a encontrar a saída da minha aldeia e escapar-me dela com esse tocador de sinos (...). Descobre o meu coração, *ó água profunda*; eu não o posso fazer. (BESSA-LUÍS, 1981:28)

Assim, Fisalina pede à Mãe que lhe desperte a alma feminina, seus segredos e mistérios. A herança que lhe será transmitida é repleta de rituais que, ao imitarem a magia da natureza, representam a tentativa de retorno ao ciclo natural. A trajetória de Fisalina, marcada pela presença daquela que se assemelha à Deusa pagã, exprime um conteúdo inconsciente reprimido pelo monoteísmo cristão. A figura da Mãe do rio condensa símbolos que se articulam entre si, remontando a um feminino arquetípico que reflete, metonimicamente, a condição da mulher na sociedade patriarcal. A imagem da Mãe, associa-

da aos cultos agrários, foi aniquilada pela religião do Pai, que, ao sacralizar o elemento masculino, excluiu o feminino. Nas palavras da Mãe, constata-se a tristeza por não mais ser venerada nem reconhecer as pessoas:

(...) Já não sou mais capaz de cantar como quando bebia sumo de medronho, e os meus pés já não sentem o murmúrio da terra. O povo da aldeia esqueceu-se de mim, e eu não sei já reconhecer as novas gerações de crianças. Todos são iguais, todos são iguais!... (BESSA-LUÍS, 1981:14-15)

Observe-se que o lamento da Mãe evidencia um esquecimento mútuo: por não ser mais lembrada pelos membros da aldeia, perde a capacidade de conhecê-los. A falta de convivência com os homens faz deles estranhos, e é significativo o fato de ela os achar *iguais*, numa denúncia da apatia que os caracteriza, fazendo deles seres sem identidade. Não por acaso, Fisalina é a única personagem a ser nomeada, o que a distingue ainda mais dos outros habitantes do lugar. A Mãe, outrora reverenciada pelos membros da aldeia, é hoje temida e esquecida.

Lenira Marques Covizzi, ao pensar o aspecto do insólito na narrativa contemporânea, analisa-o como um reflexo da perplexidade humana diante do mundo:

Essa exigência, a da busca de uma realidade total que contivesse o micro e o macrocosmo, determina uma arte estruturalmente marcada pelo acúmulo de contrários. Não opera sucessões, mas repetições, au-

sências, não-causalidade entre presente, passado e futuro, tentando contê-los todos significativamente. (...) É perspectívica, enquanto se coloca na situação do espanto primordial. Arte fascinante porque espanta, amedronta e comunica a consciência dolorosa e lúcida de que as palavras não esgotam a expressão da realidade. Então o autor não tenta mais convencer o leitor: torna-o cúmplice, aliado de suas perplexidades. (...) A suspensão das convenções é total, conferindo à arte uma tendência formal para conter o caos, determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção. (COVIZZI, 1978: 41)

A figura da Mãe liga-se ao princípio do eterno feminino, da água, da criação, e ambas as simbologias estão interligadas. Ambos – mar e mãe – referem-se ao princípio, às origens. Desse modo, *A mãe de um rio* estrutura-se como um mito de origem que acena para um resgate do sagrado feminino, mostrando ser a malignidade a ele associada uma estratégia maniqueísta da polarizada sociedade patriarcal. As águas, sobretudo as turvas e profundas, traduzem as forças do inconsciente, que, no caso de Fisalina, querem vir à tona. Representando a água em seu aspecto noturno – esfera, portanto, do misterioso e do inconsciente –, a Mãe é ainda mais assustadora porque é, na verdade, o próprio tempo o que constitui o objeto de sua guarda.

Fisalina fica no lugar da Mãe por ter obedecido a um chamado. Única na aldeia apta a herdar o legado da Mãe, é fa-

dada a guardar o rio até que surja a próxima guardiã. Num re-dimensionamento do mito de Caronte, barqueiro encarregado de transportar os mortos, é de vida que fala *A mãe de um rio*. A água como metáfora do tempo que (es)corre fica patente na imagem da troca de guardiãs. O tempo flui, e sua regeneração pressupõe a mudança:

(...) Há muito tempo que não me encontro com as criaturas, eu quase nada sei a respeito delas, elas nada têm que ver comigo. Os guardadores das verdades não são eternos, eles precisam de ser substituídos. (BESSA-LUÍS, 1981: 26-27)

A substituição ansiada pela Mãe ocorre após o mergulho ritual de Fisalina, que se transforma ao contato com a água. Até mesmo a descrição do ambiente expressa a renovação: ao chegar, a protagonista depara-se com um local lúgubre, pesado, opressivo, condizente com a amargura de sua guardiã. Já a água nova que parece brotar dos pés da moça traz o frescor e a limpidez de sua nova protetora:

(...) Toda a luz provinha daquelas paredes rugosas.
(...) Ela viu a polpa dum lençol de água que palpitava no fundo duma cova imensa. (...) O fecundo suspiro da água subiu até o seu coração, e ela sentiu que os dedos da mão direita eram tocados pelo rápido salto do rio que ali nascia. (BESSA-LUÍS, 1981: 33-34)

A narrativa fala de um *fecundo* suspiro da água, aludindo ao seu caráter demiúrgico, sugerindo o nascimento de uma

nova Fisalina. Outro elemento digno de destaque é o riso convulsivo da moça durante sua iniciação. O júbilo intenso do momento é extravasado em sua risada, aliando liberdade e prazer:

(...) Uma alegria extrema a invadiu, e o seu riso encheu as galerias de pedra, desdobrou-se, trinou e multiplicou-se como guizos agitados consecutivamente. (BESSA-LUÍS, 1981: 33-34)

Fisalina, que até então se mantinha triste e solitária, emite um riso catártico após o ritual nas águas. Mais do que qualquer outra atitude, o riso marcará a transformação por que passa a protagonista. O acesso de riso, característico de algumas personagens de Agustina, traduz a irreverência que as distingue. Em outra passagem, ela sente vontade de rir da pieguice do namorado, num indício de sua mudança:

– Vai-te embora – disse a rapariga. E, no seu íntimo, ria-se, e parecia-lhe tudo aquilo, queixumes e censuras, coisa fraca e sem resposta na sua alma.(...) Como ele a quisesse segurar e lhe tocasse, olhou-o com altivez e ele emudeceu e afastou-se. (BESSA-LUÍS, 1981: 38-39)

A firmeza da nova Fisalina intimida o namorado, que se afasta. Mais próxima das verdades de sua *alma*, a moça repudia aquele que lhe parecia o único meio de fugir da aldeia. Sua nova postura é marcada pela *altivez*, termo que, entre outros, significa *amor-próprio*, confirmando a individuação da persona-

gem. A referência à alma é expressiva, uma vez que esta constitui um dos termos-chave da narrativa. A primeira alusão a ela surge quando da apresentação da protagonista:

Sabia que nenhuma rapariga saía ainda dali, que nenhuma se casava fora. Agora ela desejava contrariar essa velha lei, e, em rigor, a sua alma aspirava sempre a vencer e a transpor as leis que nunca tinham sido sequer suspeitadas. (BESSA-LUÍS, 1981: 18)

Além de indicar o temperamento transgressor da protagonista, a informação acerca de sua alma sugere a vida e a paixão presentes em seu íntimo, em contraste com a apatia e a resignação que parecem dominar o lugar. A voz destoante por ela representada atua ainda como indício, enfatizando a sua marginalização e prenunciando a tragicidade do desfecho.

Fisalina, ao buscar a saída da aldeia, encontra-a, literalmente. Mas seu exílio não é em vão, uma vez que justamente aquilo que ela mais criticava – a falta de vida nos habitantes – modifica-se quando ela é expulsa:

(...) Ninguém sabia porque ela gritava, mas olharam para Fisalina, e todo o povo lançou um murmúrio de *cólera*, atento a qualquer provocação. Ela começou a andar depressa, alguns rapazes atiraram-lhe pequenas pedras, depois subiram aos muros próximos para a ver correr, e tendo fechadas na mão outras pedras. Um *ódio* brutal e *alegre* estalou então, todos se puseram a lançar exclamações, a saltar, a atropelar-se; apontavam para a rapariga que fugia, toman-

do o caminho da serra da Nave(...) Era quase noite, e o povo aglomerava-se nos limites da aldeia, *insaciado* e pregando na distância os olhos *furiosos* e que, pela primeira vez havia muitos anos, pareciam *viver* e *animados* de *cordial* crueldade. (BESSA-LUÍS, 1981: 41-42)

Apesar de desconhecer o motivo, todos se põem a perseguir Fisalina até a banir definitivamente. Talvez a missão da moça fosse a de restaurar a vida na aldeia, pois o ódio de que a multidão se reveste ao tentar apedrejá-la é justamente o que parece devolver-lhes a emoção. Cabe ressaltar os termos utilizados pela narradora, vários dos quais remetem à pulsão de vida: todos se tornam *vivos* e *animados*, como se a *alma* houvesse retornado a esses seres até então marcados pela apatia. Além de a palavra *animados* sugerir uma presença da *Anima*, componente feminino da psique masculina, responsável pela intuição e pelos sentimentos associados à mulher, o que corresponderia a um retorno a certos valores da Mãe, o termo referido liga-se etimologicamente a *alma*, numa relação que dispensa comentários: “Entregar a alma é morrer. Animar, dar uma alma a, é fazer viver.” (CHEVALIER, 1990: 34)

Desse modo, Fisalina, ao animá-los, devolve-lhes a vida. Observe-se a referência a uma *cordial crueldade*, sugerindo o retorno das emoções, presente na própria etimologia de *cordial*, derivado de *coração*, ainda que no caso tais paixões este-

jam direcionadas para a destruição. O incômodo provocado pela aparente incoerência entre os termos cessa ao examinarmos outras palavras da referida passagem, todas normalmente negativas, mas que, paradoxalmente, remetem ao ímpeto de viver: o povo lança um murmúrio de *cólera*, e nota-se um *ódio* por parte de todos. Apesar da carga negativa impressa no vocábulo *cólera*, esta se traduz por um “impulso violento, ímpeto, agitação”, enquanto *ódio* é definido como “paixão que impele o indivíduo ao mal”. Os termos *insaciado* e *furioso* referem-se, igualmente, à avidez e à sofreguidão. Curiosamente, *furioso* também apresenta a acepção de “entusiasta, apaixonado, impetuoso”, em significações que parecem explicar o benefício advindo do rancor, a grande transformação propiciada por Fisalina.

A protagonista é banida em virtude de sua proximidade com a Mãe, representante da divindade feminina e de valores destoantes dos da aldeia patriarcal. Fisalina, nova guardiã dos mistérios femininos, tem o seu segredo descoberto durante a procissão do Senhor Morto, na significativa e eloquente metáfora do poder feminino que irrompe no momento em que, simbólica e ritualmente, o Pai está morto. A Deusa desperta durante a celebração que marca a momentânea ausência da autoridade masculina, gerando a ira do povo.

Todorov, em conhecido estudo sobre as estruturas narrativas, vê na intervenção do insólito um elemento desencadeador de mudanças e rupturas, e postula que as forças sobrenaturais são necessárias à mudança:

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Mas para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham (...). O elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio. (...) A função social e a função literária do sobrenatural são uma única: trata-se da transgressão de uma lei. Seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação. (TODOROV, 1970: 163-164)

A mãe de um rio denuncia uma estrutura sócio-religiosa repressora do sexo feminino. Fisalina, representante das vozes oprimidas, traz dentro de si a centelha divina da mudança. Ao tomar simbolicamente o lugar de sua antecessora, deixa aflorar a Deusa-Psique que habita o seu interior. Note-se que ela dirige-se à Mãe usando o vocativo *ventre dum rio*. A imagem do ventre constitui uma psicanalítica referência de regressão ao estágio narcísico, reforçando a viabilidade da leitura da Mãe como parte da personalidade da moça. Uma parte sufocada inclusive por ela, mas que, uma vez liberta, não mais aceita ser calada e que adquire contornos insólitos para acentuar a inadequa-

ção da moça. A ânsia de transformação de Fisalina desperta nela o processo dinâmico que desde sempre caracteriza a divindade. Soterrar e esquecer a Deusa é soterrar e esquecer a Mulher, que, ainda que maldita, insiste em renascer.

Referências bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A mãe de um rio*. Lisboa: Contexto Editora, 1981.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2.ed. revista e acrescida de um suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

JUNG, Carl G. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths: as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VON FRANZ, Marie-Louise. El proceso de individuación. In: JUNG, Carl G. (org.) *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1966.

FANTÁSTICO, (DES)MONTAGEM E METALINGUAGEM NO CONTO “AS FORMIGAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Rodrigo da Costa Araujo – UFF/ FAFIMA

RESUMO

O jogo metalingüístico e intertextual é um recurso muito utilizado por Lygia Fagundes Telles em sua produção contemporânea. Misturas de estilos, alegorias e elementos do fantástico entram nessa tessitura para fazer parte de uma escritura palimpséstica. Este trabalho percorre esses recursos que se operam na percepção dos personagens e do leitor. O “conto-esqueleto”, feito um filme de terror, é constituído pela dinâmica da desmontagem e (re)montagem. O primeiro procedimento implica descobrir fragmentos, resíduos, índices sígnicos. O segundo consiste no novo engendramento possibilitador da produção-projeção de significados, gerados a partir da experiência do olho que fixa fragmentos. O conto chave e *corpus* para esta leitura semiológica será “As Formigas”, de Lygia Fagundes Telles.

PALAVRAS-CHAVE

Lygia Fagundes Telles - fantástico - metalinguagem

Quando eu escrevo, as palavras são como pedaços de pequenas lâminas coloridas. As palavras estão todas ali espalhadas. Eu vou encaixando umas às outras, formando um quadro, e

essa é a alegria, mas é sofrimento. Escrever é alegria e é sofrimento também. (Lygia Fagundes Telles)

I. Primeiras palavras: a trama da linguagem na ficção de Lygia Fagundes Telles

Segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo, Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1999), distribuiu o romance brasileiro moderno, de 30 para cá, em algumas tendências, onde inclui Lygia Fagundes Telles em romances de tensão interiorizada. Nessa perspectiva, o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Em Lygia, existem várias técnicas diferentes de composição e de estilo que matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em *flashes*, empostada nos ritmos da observação e da memória.

Apesar da prosa de Lygia Fagundes Telles apresentar características do pós-modernismo, tais como: cruzamento com textos bíblicos, míticos e tratamento parodístico, fala-se no Brasil, que ela pertence à terceira geração modernista, situada entre 1945 e a atualidade.

O Pós-modernismo na Literatura, segundo Domício Proença Filho (1988) seria uma fase que se aplica a um grupo de poetas, cuja obra e atitude pretenderam ser confessadamente antimodernistas. Essa geração foi marcada pela intertextualidade, “intensificação do ludismo na criação literária”, o uso do pastiche, a intensificação da metalinguagem, enfim, “configura-se no texto literário uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico” (PROENÇA FILHO, 1988: 42).

Em Lygia configura-se uma escritura com forte influência da oralidade, um texto crispado, perceptivo por querer e saber, uma ironia fina que ajuda a montar, semiologicamente, as personagens que nele contracenam, instaurando uma comunidade de sentidos, um incansável trabalho interativo. Esses também podem ser os caminhos do fantástico – com o surgimento do anão, que Lygia Fagundes Telles vai desbravando, semelhante a estrutura textual, em *As Formigas*.

Por outro lado, seus personagens vivem imersos na temporalidade, não conseguem se livrar da memória, do sonho, das lembranças antigas que se misturam no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto do fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo. O complexo de relação que cerca o texto corres-

ponde à rede de obstáculos e descobertas com que se depara o leitor.

II. Um filme em três momentos

Semelhante a um filme de terror rodado de trás para frente, o conto tematiza a morte alegoricamente em forma de um esqueleto de anão que regressa à vida tendo por testemunhas de sua metamorfose duas jovens estudantes.

Ao estudar “A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles”, Silva (2001: 86-87) lê o anão como um processo metamórfico múltiplo pelo intercâmbio de atitudes. Chave semiológica do conto, o anão, segundo a pesquisadora, é o agente metamórfico e ambíguo, sugere “ser a multidão de formigas como também algum ser sobrenatural utilizando-se das formigas” para (re)compôr-se em certa completude.

Durante três noites consecutivas, semelhantes aos fotografamas de um filme ou três partes, e ao mesmo tempo em que o texto se constrói, as formigas “entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro num caminho só de ida”(TELLES, 1988:145). Entrementes, o esqueleto tomava forma:

– Você lembra, o crânio entre as omoplatas, não deixei ele assim. Agora é a coluna vertebral que já está quase formada, uma vértebra atrás da outra, cada ossinho tomando seu lugar, alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um passo e... Venha ver! (TELLES, 1988: 148)

Assim, como num ritual fílmico, o roteiro do texto/curta poderia ser dividido em três momentos: um primeiro momento, a referência aos personagens que são introduzidos num cenário pronto, caracterizado pelo mistério, onde o real e o imaginário se confundem. Um segundo momento, em que a própria construção narrativa, ação conjunta entre fenômenos e espaço, formigas e tensão, começam a delinear-se os conflitos e os personagens vão entrando em choque até a quase construção do anão.

E por último, um terceiro e último momento, em que os personagens passam a viver uma atmosfera conflituosa entre o real e o imaginário, causando medos, sonhos, sensações estranhas ou de perigo, tensão, pânico e pavor, culminando na fuga antes que o anão se faça carne.

Graficamente teríamos o seguinte esquema:

1º MOMENTO (1ª noite) antes da madrugada	2º MOMENTO (2ª noite) antes da madrugada	3º MOMENTO (3ª noite) madrugada
Surgimento do cheiro	Aparecimento do cheiro e das formigas	(re)composição dos ossos e anão
Apresentação do caixotinho de ossos	Medo e pavor dos personagens	fuga

III. Ossos e montagem do texto: uma relação de construção

A ficção de Ligia Fagundes Telles não é um texto solitário, por mais que aborde, também, esse tema. Além de explicitar-se metalingüísticamente, por um dizer da não-poesia (temática da morte), afirmando um modo de poesia, é também uma forma de intertextualidade.

A intertextualidade, presente na trama e tessitura, é uma forma de metalinguagem, como afirma Samira Chalhuh (1998: 52). Ao introduzir os personagens no cenário e apresentar ironicamente a dona da casa, procedimentos intertextuais remontam *Iracema*, a famosa lenda do Ceará – ícone da Estética Romântica, quando cita:

A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. (TELLES, 1988: 143)

Aqui, na referência à Lygia Fagundes Telles, ensaiamos, além dessa citação, outro modo metalingüístico de tessitura do conto “As Formigas” – reescritura em mosaico implicitamente, relacionando montagem textual e montagem do anão – sugerindo, assim, o próprio ato de escritura.

É nessa analogia texto/anão que pode surgir, semiologicamente, um processo de relação entre linguagens, um diálogo do texto com o seu próprio surgimento e construção. Porque, segundo CHALHUB: “metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual” (1998: 52).

O conto sugere uma relação metalingüística relembrando as formas do trabalho textual, enriquecido pelo ritmo, musicalidade e pontilhado pelo fino gosto e escolha das palavras. De certa forma, a prosa de Lygia Fagundes Telles interroga as relações com o real, critica a personagem tradicional e as formas de narrar. Questiona a própria linguagem, subvertendo-a, desconstruindo-a.

A ficcionista fala, através do narrador, do silêncio do anão, da possibilidade da fala, por outro lado, monta, a cada passo, seu texto como se montasse também, os ossos, as vértebras, as ligaduras, as linhas, os parágrafos que compõem o a-

não. Ossos corresponderiam, assim, à espinha dorsal da ficção, do texto enquanto montagem, à maneira de um quebra-cabeças.

O comportamento metalingüístico estaria aludindo a problemas teóricos do ato de narrar, suscitando tematicamente, a forma mesma, de como é montado um texto ou mesmo a intertextualidade como “estratégia da forma” (JENNY, 1979), conseqüentemente estratégia do conteúdo.

Lygia Fagundes Telles, em suas viagens ao imaginário, viaja no caracol de sua própria escritura. Cada ossinho é o texto e o personagem na própria ficção. Esqueleto e montagem, técnicas textuais, ato produtivo da linguagem, a página/coluna vertebral, poderiam ser lidos, nessa perspectiva semiológica, como suportes para a travessia do código poético.

É, nesse sentido, que o próprio silêncio do anão suscita diálogo, reitera a palavra, o verbo em constante construção impulsionado pelas formigas. O anão, nessa perspectiva, seria o ser que busca a lexis, a linguagem usada pelas personagens para expressar idéias e sentimento.

Enfim, o texto literário transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas, mas as imagens que nele despontam.

Na verdade, aqui caberia lembrar a tese de Marina Yaguello ao afirmar que “os signos definem-se por relação uns com os outros. Um signo é sempre interpretável por outros signos”. (1997: 84)

Assim, equivaleria a dizer que, nessa trama metalingüística, montar os ossos seria montar/remontar através do jogo lúdico da linguagem, o próprio texto – seus nervos lingüísticos, seu verbo/vértebra, a sua essência lingüística.

Daí, “ossos” também poderem significar, segundo CHEVALIER:

[...] o essencial, a Essência da criação, o Espírito Primeiro, preexistente a toda criação,[...] o ponto central da cruz das direções cardeais, de onde o espiral do verbo criador. Para certos povos, a alma mais importante reside nos ossos. (1998: 666)

A escritura de Lygia, o texto literário, é, semelhante aos ossos, o próprio desespero, o medo, o sonho, o devaneio, o sofrimento da palavra – um esqueleto verbal. O texto, aqui, nas palavras de CHALHUB :

[...] não apenas diz, mas opera metalingüisticamente, temos não só o tema estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz. Na verdade, um sobre escrever, diferente de um sobre escrever. Este é um dizer sobre algo, sem mostrar como se faz, aquele é o mostrar o que está dizendo. (1998: 63)

IV. O universo fantástico: formigas e anão

Como seres que buscam uma significação – a começar pelo título –, as formigas se comunicam, perpassam todo o conto nas noites do velho sobrado, usando suas antenas táteis e olfativas.

É no título, segundo Elisa Guimarães, no livro *A Articulação do texto* (2000: 52) que a ambigüidade desperta o leitor para a evidenciação do caráter intrinsecamente plurissignificativo do texto literário.

Símbolo de atividade industriosa e de vida organizada em sociedade, as formigas tecem o anão, fomentando insegurança e medo nas personagens.

Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar. (TELLES, 1988: 145)

Apesar de serem decididas, disciplinadas como um exército em marcha exemplar, são, também, perseguidas e mortas. Por outro lado, como nesse fragmento, elas desconstroem a seriedade do discurso narrativo:

Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava às mãos à cabeça, como uma pessoa desespe-

rada. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho. (TELLES, 1988: 146)

Ao mesmo tempo que estão presas ao campo da magia, acrescenta-se nesse fragmento a exploração do humor. Trata-se, quase sempre, de uma pausa dentro da seriedade da ficção, como se a narradora se empenhasse a obter um relaxamento de ânimo, livrando-se, portanto, da tensão do enredo.

Elas são, semiologicamente, as causadoras do aparecimento do fantástico “de acontecimentos estranhos, coincidências insólitas” (TODOROV, 1992: 33). Formigas e ossos se misturam para, assim, fazerem brotar os mistérios do conto, que se distribuem por vários momentos, ora como desafio, ora como provocação ao leitor.

Neste confuso mundo ficcional de rejeição e fuga, atração e abismo, certa proximidade com a morte, temos a fermentação verbal do elemento fantástico. O fantástico, segundo as palavras de Todorov:

É a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um conhecimento aparentemente sobrenatural [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à realidade, tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico. (2004: 148 -156)

Nesse sentido, o gênero fantástico fica definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões no próprio texto. No caso, o conto “As Formigas” vive essas experiências com as personagens que caminham inseguras em direção do caos e da tragédia. A mesma hesitação se projeta no leitor, que, até o final da narrativa, terá de ler novamente o texto para buscar pistas que tentam explicar o racional e o sobrenatural.

A narrativa fantástica é necessariamente centrada em torno de uma percepção e sempre terá ela uma existência fantasmal.

– Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.

– Você está falando sério? (TELLES, 1988: 149)

Nessa passagem, temos a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. O olhar atento da estudante de medicina revela uma certeza inquestionável e o sentimento de incredulidade da estudante de direito – atitudes que nos levam para fora do fantástico, é a hesitação que lhe dá vida.

Enfim, o anão, as formigas têm afinidades com o efêmero, com o que é fugidio aos olhos e percepções das personagens. Os dois expõem-se ao tempo, à noite, não se pode saber se se constrói ou se se destrói. A construção do anão sugere

não apenas o trabalho de construção textual da ficção de Lygia Fagundes Telles, mas também a idéia de que há uma epifania fantástica, uma elevação do que pretende se revelar na elaboração do texto poético.

A ficcionista é essencialmente isso: um discurso poético de invenção que tece o fio da palavra para revelar os labirintos da solidão, da morte – e que, no breve contato com a realidade, traça o ponto de partida para uma transcendência de superação dessa realidade pela ascese do espírito. Ascese não de fundo religioso, mas de fundo estético, poético.

É nesse jogo que escondem e revelam os sentidos, que se cria uma arte ilusionista (representativa, mimética), segundo Selma Calasans Rodrigues, em *O Fantástico*.

O fantástico deve ter um argumento rigoroso, sem detalhes supérfluos, pois neles cada motivo deve ter uma projeção ulterior. A ligação entre os motivos da narrativa fantástica é mágica. (1988: 15)

A estudiosa se baseia na magia contagiosa, nas incertezas, na hesitação em face de um acontecimento extraordinário, ainda segundo o pensamento de Todorov, no qual ela se fundamenta.

Assim, é dessa forma/fórmula ou química verbal, que nos são apresentados os elementos que compõem o fantástico no conto “As Formigas”, fazendo-nos questionar o ter-

ror/temor, a existência/não-existência, o fantástico/o fantasma, a morte e a vida nas entrelinhas de diálogos insólitos.

V. Finalizando sem concluir

Ao encerrar este ensaio, será preciso voltar ao ponto de partida: o texto literário, o “texto-esqueleto”. Dele tudo surge, nele está o ponto inicial, a morada para muitas vozes e muitas leituras (ou muitos mistérios?).

“As Formigas”, com sua trama labiríntica, nos faz voltar ao conceito de texto, tal a relação que o vincula. E, como bem disse Barthes:

Texto quer dizer tecido, mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia generativa, de que texto se faz, se trabalha através de um tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como hifologia (hiphos é o tecido e a teia da aranha). (1973: 112)

É dessa fabricação artesanal, mais o entrelaçamento do insólito com o fantástico em Lygia Fagundes Telles que tentamos traçar uma proposta de leitura. O conto, à primeira leitura, nos causa espanto, medo, desconforto, como nos filmes de ter-

ror. Não esclarece nada, tudo é misterioso e precisa ser revelado. Muitas vezes, o leitor se deixa levar pelo fio condutor, e, numa leitura ingênua, atravessa casas, escadas, bruxas para encontrar esse anão dentro de um caixotinho com formigas.

E nessa “embriaguez literária” ou na “hifologia textual”, segundo Barthes, chega-se à conclusão de que deveríamos arrancar, a qualquer custo, o nome do anão, sua voz e intenções, o silêncio que domina as cenas.

Após as reflexões desse misterioso quebra-cabeças, e junto com os personagens, o próprio texto vai delineando, construindo sua face, seu lado obscuro e tentador.

Essa leitura, calcada numa escrita paródica, substitui o símbolo (Iracema) – que promove uma identificação entre sujeito e objeto, pela alegoria, na qual, segundo Hansen (2006:225), permanece um hiato entre a representação literária e a intenção significativa, favorecendo, assim, à “ornamentação figurada do discurso” e à dessacralização do belo, do equilíbrio, do bom acabamento, como marcas indiscutíveis da arte pós-moderna. E, por sua vez, retira o leitor da contemplação para a participação, como co-autor da obra.

Além do discurso paródico, o fantástico coincide com o ritual das formigas, proporciona angústias, desencontros e, contraditoriamente, aproximação entre as personagens. É sobre de-

sajustes, desencontros, consciências afetadas pelo medo que Lygia constrói o seu universo ficcional. “As Formigas”, porém, não se limitam a documentar as vidas privadas da burguesia urbana. Explora e desperta as emoções com a força semiológica das palavras na escritura, uma forma de criar um mundo em que os limites entre o vivido e o imaginado se confundem e se tocam nas dimensões do onírico.

Enfim, em sua poética a representação mimética do universo fantástico não encontra tempo, nem espaço, numa narração que só se atualiza através de jogos visuais, cujo sentido para ser liberado exige o que Lucrécia Ferrara denomina de “leitura montagem”. Segundo a estudiosa, “a leitura-montagem se produz sobre resíduos sígnicos, sobre o lixo da linguagem. À maneira de uma dobradura ou de uma “sonda heurística”, a leitura-montagem é ela própria dialógica, porque o texto fornece as pistas, mas as saídas, as possibilidades de leitura-montagem, precisam ser deflagradas”. (FERRARA, 1981:192)

VI. Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. “Diálogo e Silêncio em construção – uma proposta de análise estrutural de ‘As Formigas’”, de Lygia Fagundes Teles. Macaé. FAFIMA/ COPGE – Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação *Lato-Sensu*. 1999.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*: São Paulo: Cultrix, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, Coleção Signos, 1973.

----- **et alii**. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CHEVALIER, Jean **et alii**. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1998.

FERRARA, L. *A Estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GUIMARÃES, Elisa. *A Articulação do texto*. São Paulo: Ática, 2000.

JENNY, L. *Poétique. Intertextualidades. Revista de Teoria e Análise Literárias*. Trad. Clara C. Rocha, Coimbra. 1979.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Scipione, 1985.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo, Ática, 1988.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Formigas*. In. *Os Melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. Seleção Eduardo Portella. 5 ed. São Paulo: Global, 1988. pp. 143-149

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

-----. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perpectiva, 1992.

SILVA, Maria T. *A Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

YAGUELLO, Marina. *Alice no País da Linguagem. Para Compreender a Lingüística*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1997.

UNIVERSOS LITERÁRIOS INSÓLITOS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE AS NARRATIVAS “TELECO, O COELHINHO” E PINOCCHIO

Rafaela Cardoso Corrêa – UFF

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise comparativa entre as obras literárias “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, e *Pinocchio*, de C. Collodi. Pensando na constituição do universo literário dessas duas narrativas, é possível destacar o desenvolvimento do caráter insólito que as permeia. Nesta perspectiva, é necessário ressaltar os aspectos que aproximam as narrativas do gênero literário maravilhoso, que tem em seu desenvolvimento a presença de eventos insólitos como, por exemplo. Tal proposta tem por finalidade pensar no conceito desse gênero para refletir sobre a sua configuração em narrativas que estão inseridas em contextos sócio-culturais distintos.

PALAVRAS-CHAVES

Literatura; Insólito; Gêneros literários; Análise comparativa.

O texto literário é uma forma de expressão humana que propicia múltiplas leituras em tempos diversos. Tal fato ocorre

devido à força plurissignificante que as palavras ganham no espaço da ficção. Durante as leituras de “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião (cuja primeira publicação foi em 1965), e *Pinocchio*, de C. Collodi (obra publicada em 1883), pode-se perceber que há, entre essas duas narrativas, aspectos literários que as aproximam, apesar de terem sido escritas em períodos distintos.

Na obra literária o leitor pode percorrer os caminhos feitos de palavras, que rompem os limites do tempo e do espaço, tendo a imaginação como um dos meios de interagir com o que lhe é apresentado pelo universo ficcional. Nesta perspectiva, propõe-se uma reflexão acerca da constituição literária de universos insólitos, observando o desenvolvimento dos acontecimentos sobrenaturais ou extraordinários que fazem da narrativa ficcional um lugar em que a fantasia e a realidade se encontram.

O caráter sobrenatural, extraordinário ou os acontecimentos que rompem com uma ordem vigente fazem parte do desenvolvimento das narrativas maravilhosas, pois organizam um universo que denota fantasia, constituindo-se fora dos limites do mundo real. Dessa forma, realidade e fantasia passam a coexistir num mesmo plano ficcional, fazendo com que os fenômenos insólitos sejam naturalizados. Segundo Le Goff:

O amplo alcance do maravilhoso medieval depende exactamente de um seu desenvolvimento interno, pelo qual o maravilhoso se estimula, se alarga e assume proporções ambiciosas e por vezes extravagantes (...). As manifestações do maravilhoso parecem muitas vezes sem ligação com a realidade cotidiana, mas revelam-se dentro dela. (LE GOFF, 1983: 25)

Com base na definição teórica de Wladimir Propp, Nelly Novaes Coelho destaca cinco invariantes que se apresentam nas narrativas maravilhosas: “aspiração (ou designo), viagem, obstáculos (ou desafios), mediação auxiliar e conquista do objetivo (final feliz)” (COELHO, 2000: 109). Tais elementos se fazem presentes em *Pinocchio*, que é uma obra destinada ao público infanto-juvenil. De acordo com Teresa Colomer, até a metade do século XIX, a fantasia e o humor estavam distantes dos textos literários para crianças, por causa do cunho moralizante que as narrativas deveriam apresentar. Apesar do seu propósito didático, *Pinocchio* é uma obra considerada como marco da produção literária infanto-juvenil desse período, por apresentar a criação de um universo ficcional permeado por aventura e magia.

O texto de Collodi narra a história de um boneco de madeira que se comporta de forma travessa e é constantemente reprimido por personagens que representam o posicionamento moralizante da sociedade. Pinocchio sai do caminho da escola

e vende sua cartilha para ir assistir a um espetáculo de fantoches. Com isso de distancia de casa e vivência grandes aventuras.

Quando Mestre Cereja foi cortar madeira para fazer uma perna de mesa, ouviu uma voz que o implorava para não ser cortada. Apesar do espanto que sentiu ao perceber de onde vinha aquela voz, o carpinteiro não questiona a origem do fato insólito e dá o pedaço de madeira para o seu amigo Geppetto fazer um boneco.

– Em boa hora este pau veio parar aqui; está ótimo para fazer uma perna de mesa.

Com estas palavras foi buscar uma enxó para lavar a madeira. Mas quando ia desferir o primeiro golpe, seu braço deteve-se no ar. Uma vizinha suplicante lhe dizia:

– Não me bata!

Imaginem o espanto do velho Mestre Cereja! (COLLODI, 1940: 14)

É possível perceber na citação anterior que não há uma explicação lógica para a capacidade de falar que o simples pedaço de pau apresenta. Assim, o sobrenatural se introduz num universo naturalizado, constituindo um espaço literário insólito em que o boneco de madeira é o personagem principal e, conseqüentemente, torna-se fundamental para o aspecto sobrenatural da narrativa. Em relação ao personagem Pinocchio, Ana Maria Machado considera que:

(...) a rigor, o protagonista nem ao menos deveria ter vida própria, já que não é de carne e osso, mas apenas um boneco de madeira, magicamente se movendo sem cordões num mundo de viventes. Essa fantasia que irrompe no cotidiano e que convive perfeitamente com o real é uma das marcas que permite aos clássicos dessa época fundar a literatura infantil e lançar as sementes que irão consolidar todo o fértil desenvolvimento do gênero, que virá em seguida. (MACHADO, 2002: 120)

O pedaço de pau, ao ganhar forma de boneco, vai apresentando atitudes que são próprias do humano. O fato de o boneco ser humanizado não é questionado pelo personagem Geppetto, mas a sua atitude travessa o incomoda. Além disso, por não conseguir impedir que Pinocchio se comporte bem, durante o processo de fabricação de sua forma, o carpinteiro ignora as atitudes do boneco para não estragar o trabalho que fazia. Tal fato revela a naturalização do caráter sobrenatural, pois o que importa para o personagem é dar continuidade ao serviço, sem se preocupar com as atitudes insólitas do boneco.

Terminado os olhos imaginem o seu espanto ao notar que se moviam e o olhavam fixamente.

Vendo-se assim encarar por aqueles dois olhos de pau, Geppetto levou aquilo a mal e disse em tom de zanga:

– Diabo de olhos de pau, por que é que me encaram? (...)

A boca parou de rir, mas pôs-lhe a língua.

Geppetto, para não estragar o serviço, fingiu não dar pela coisa e continuou a trabalhar. Depois da boca

fez o queixo, o pescoço, os ombros, o estomago, os braços e as mãos. (COLLODI, 1940: 21)

Além do boneco de madeira, os animais também apresentam características humanas e se relacionam com o mundo real sem que haja um estranhamento de suas atitudes. Pinocchio apresenta-se, inicialmente, como um personagem egoísta e travesso. Para repreender o seu mau comportamento aparece o Grilo-Falante, que será um dos personagens a dar “bons conselhos” ao Pinocchio:

– Quer que lhe diga a verdade? Replicou Pinocchio, que começava a impacientar-se. Entre todos os ofícios do mundo só há um que realmente me agrada.

– Qual?

– Comer, beber, dormir, divertir-me e levar vida de vagabundo, da manhã até a noite.

– Geralmente todas as pessoas que escolhem esse ofício acabam ou num hospital ou na cadeia, volveu o Grilo-Falante com a mesma tranquilidade. (COLLODI, 1940: 27)

O Grilo-Falante corrobora o aspecto insólito da narrativa porque, além de apresentar características humanas como, por exemplo, a capacidade de se comunicar através da fala, esse personagem é esmagado por Pinocchio no capítulo IV, quando tentava convencê-lo de ser um bom menino e reaparece no capítulo XIII. Ao reaparecer para o boneco de madeira, o Grilo-falante se apresenta em forma de alma, o que revela a coerência da narrativa e o aspecto sobrenatural. Assim como nos

momentos anteriores, o personagem tenta fazer com que o boneco de madeira tivesse um bom comportamento e retornasse para a casa pra ficar com Geppetto. Ele, então, o aconselha:

– Lembre-se que todas as crianças caprichosas e que só se guiam pela sua própria cabeça, mais cedo ou mais tarde se arrependem.

– Sempre as mesmas histórias! Boa noite Grilo. Vou e vou e vou...

– Boa noite, Pinocchio, e que Deus o proteja dos perigos e o livre de assassinos.

Mal pronunciara essas palavras, o Grilo-Falante desapareceu subitamente, como luz que se apagasse — e a estrada tornou-se a mais escura do que nunca. (COLLODI, 1940: 65-66)

Essa citação também evidencia o cunho moralizante empregado na literatura infanto-juvenil. A narrativa revela em diferentes momentos a preocupação de apresentar ao leitor a maneira certa de se comportar. Pinocchio abandona gradualmente as travessuras e o jeito egoísta, passando a buscar uma transformação para se tornar um menino de verdade. Com isso, percebe-se o aspecto maniqueísta da narrativa, pois o que se relaciona ao padrão moral e pedagógico é definido como algo bom e o que não se enquadra nos ideais privilegiados pela sociedade, principalmente pela escola, é identificado como uma coisa ruim.

A narrativa de Collodi apresenta seres mágicos que ajudam o personagem Pinocchio a superar os desafios que encon-

tra na aventura que vivencia em lugares distantes de sua casa. Um desses seres é a fada, que é inicialmente apresentada como “a linda Criança dos cabelos azuis”. Ela cuidou do boneco após ele ter sido amarrado pela raposa e o gato num galho de uma árvore. A Fada dos cabelos azuis perde a imagem de menina, quando reencontra Pinocchio e o alimenta. A partir desse momento, ela passa a representar a figura materna e ajuda o boneco de madeira a se tornar um menino.

(...) Sua conduta tornou-se tão satisfatória e digna de louvor que a Fada, satisfeítíssima, lhe disse:
– Amanhã teu grande desejo será realizado.
– Como?
– Amanhã deixarás de ser boneco de pau e te transformarás num menino. (COLLODI, 1940: 147)

A interferência das fadas na narrativa é uma das características do gênero maravilhoso. Elas agem como um mediador entre o personagem e o seu designo. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a fada ocupa “um lugar privilegiado, encarna a possível realização dos sonhos ou ideais inerentes à condição humana.” (COELHO, 2002: 172)

Até alcançar o seu objetivo, voltar pra a casa e se tornar um menino de verdade, o boneco de madeira sofre um desenvolvimento interior com constantes avanços e recuos. Pois, sempre que Pinocchio consegue superar algum obstáculo e decide retornar à sua casa, ele se depara com alguma situação que

o leva a se comportar de forma mais infantil, deixando se levar pela travessura. Tal fato pode ser identificado quando Pinocchio é convencido pelo seu amigo Pávio-de-Vela a ir para a Terra dos Burros. Então, o boneco não cumpre a promessa que fizera a Fada de retornar cedo e perde a oportunidade de ser um menino para se tornar um verdadeiro burro.

(...) E daí a pouco ambos se curvaram para o chão e começaram a correr de quatro pelo quarto. Enquanto corriam, suas mãos e seus pés criavam cascos, seus rostos encompridavam até virarem focinhos e suas costas cobriam-se de pêlo cinzento malhado e preto.
Mas qual foi o pior momento para os dois desgraçados meninos? O pior, o mais humilhante momento foi quando lhes nasceram rabos. Esmagados pela vergonha, puseram-se ambos a chorar e a lamentar o destino. (COLLODI, 1940: 167)

Ao contrário do crescimento interior do personagem, o desenvolvimento cronológico ocorre de forma linear. Ele se esforça para ter um “bom comportamento” e retornar à casa mas acaba sempre tendo atitudes infantis e não consegue agir de forma madura para atender ao padrão moral imposto. Por isso, constantemente, expressa a dualidade que vive entre os sentidos da infância e o comportamento ético adulto. No entanto, desde o momento em que Pinocchio sai de casa, não há retorno ao tempo passado, as ações ocorrem de forma progressiva. A narrativa apresenta marcas que indicam a passagem do tempo.

Além disso, a diversidade de acontecimentos e a linguagem revelam que Pinocchio passou um longo período longe de sua casa. Tal fato pode ser identificado quando um pombo fala com Pinocchio sobre Geppetto:

– Estava construindo um bote para atravessar o oceano. Por mais de três meses esse pobre homem andou pelo mundo a tua procura. Não tendo conseguido encontrar-te, tomou agora a decisão de partir para os distantes países do Novo Mundo, sempre á tua procura. (COLLODI, 1940: 107)

Em relação à narrativa “Teleco, o coelhinho”, pode-se observar que, assim como ocorre em *Pinocchio*, há a busca do personagem pela forma humana. A metamorfose é um tema recorrente nos textos de Rubião. Teleco é um coelho que se transforma em diferentes bichos, mas, como se não bastasse esse aspecto insólito, o personagem decide que deveria ser considerado por todos como um homem verdade.

Diferentemente de Pinocchio, que apresenta atitudes agressivas no início da narrativa, Teleco mostra-se como uma criança gentil, usando a sua capacidade de se metamorfosear para ajudar os outros:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. (RUBIÃO, 2005: 144)

Inicialmente, a narrativa dá ao leitor a possibilidade de identificar Teleco como um menino, que seria possivelmente um morador de rua. A fala dos personagens apresenta o substantivo “moço”, que é comumente usada por jovens e crianças para se dirigir a um adulto. Há também o uso da palavra “moleque”, que é constantemente usada para fazer referência a uma criança. Além disso, a brevidade dos diálogos e a maneira como o narrador personagem se coloca corroboram para a interpretação de que há um diálogo entre um adulto e uma criança.

O importuno pedinte insistia:

– Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

– Vá embora, moleque, senão chamo a polícia. (RUBIÃO, 2005:143)

A forma como os personagens se comportam diante dos fenômenos insólitos é um dos aspectos convergentes que há entre o texto de Collodi e o de Rubião. A atitude rígida do personagem é modificada quando ele é surpreendido pela imagem de um “coelhinho” e não por um “moleque” como imaginava. Ao contrário do que seria esperado, o personagem não se zanga ou questiona o fato de um animal apresentar características humanas.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim es-

tava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

– Você não dá porque não tem, não é, moço?
O seu jeito polido de dizer comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. (RUBIÃO, 2005: 143-144)

Além de apresentar características humanas, o coelhinho tem a capacidade de se transformar em outros animais. Tal fato sobrenatural não tem uma explicação lógica ou mágica, assim como ocorre em *Pinocchio*. Os acontecimentos insólitos não são provocados por um elemento mágico, o personagem simplesmente apresenta a sua capacidade de se metamorfosear como algo natural. O narrador personagem aceita o estado insólito de Teleco e o convida para morar com ele. A situação e o personagem sobrenaturais não provocam hesitação no narrador personagem. Com isso percebe-se que o sobrenatural se insere num contexto da realidade quotidiana sem que haja estranhamento, o que aproxima a narrativa de Rubião do gênero maravilhoso.

Teleco revela um posicionamento questionador. Ao ser convidado pelo narrador personagem para ir morar em sua casa, o coelhinho desconfia das suas intenções. Expressa que tem consciência da relação que há entre os seres humanos e os animais:

Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções:

– Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?

Não esperou pela resposta:

– Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco. (RUBIÃO, 2005: 144)

Ao contrário do que ocorre na narrativa de Collodi, em “Teleco” os acontecimentos sobrenaturais não são vistos com naturalidade por todos os personagens. Assim, diferentemente das narrativas do gênero maravilhoso, o texto de Rubião revela a consciência de um dos personagens de que a metamorfose do coelho é algo que não se relaciona à realidade e por isso não deveria ser aceita pela sociedade:

Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado, quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidas para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abriu a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho. (RUBIÃO, 2005: 145)

No gênero maravilhoso não há percepção dos eventos insólitos, pois os acontecimentos e os personagens sobrenaturais fazem parte desse universo. Além disso, a narrativa de Rubião não apresenta um universo imaginário construído por elementos mágicos, que leve os personagens a uma aventura.

Outro aspecto literário que distancia “Teleco, o coelho” do gênero maravilhoso são os personagens do universo mágico, que se apresentam em *Pinocchio*. Na narrativa de Rubião não há a presença de seres mágicos como, por exemplo, as fadas, interferindo no desenvolvimento da história. Teleco é o único personagem da narrativa com poder sobrenatural, que é a capacidade de se transformar.

Após as constantes transformações em bichos, Teleco decide que quer ser considerado como um homem: “– De hoje em diante serei apenas homem” (RUBIÃO: 2005, 147). O companheiro de Teleco ignora a sua busca pela humanização por ele não ter mais a imagem de um coelhinho e não pelo caráter sobrenatural do acontecimento.

Quando Teleco se transforma em canguru, ele é apresentado com roupas, acessórios, comportamentos e qualidades negativas dos seres humanos. Com isso, perde a imagem delicada de coelho e ganha a forma bruta de canguru. Tal fato irrita o personagem, fazendo com que ele se refira de forma agressiva: “Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pêlos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho.” (RUBIÃO, 2005: 146). Assim pode-se considerar que o narrador personagem prefere o seu amigo com qualidades de menino e não as de homem, pois ao

se transformar ele perde a sua ingenuidade. A partir dessa transformação de Teleco, desenvolve-se o conflito da narrativa:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. (RUBIÃO: 2005, 148)

(...)

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.

– Volta a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala.

– Falo de um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais. (RUBIÃO: 2005, 149)

Além de transformar a sua aparência, criando a imagem de um canguru com qualidades e costumes de homem, o Teleco muda o próprio nome e exige ser chamado de Barbosa: “– Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é Tereza?” (RUBIÃO, 2005: 148). O novo nome do personagem afirma a sua busca pela humanização, pois é comum na realidade extraliterária o uso do mesmo, diferentemente de Teleco que mais se assemelha com um apelido do que um nome próprio.

Ao se transformar em canguru e buscar a imagem humana, Teleco se apresenta ao lado de uma mulher, Tereza. Ela assume o lugar de esposa de Barbosa e confirma constantemente que o personagem é realmente homem. O narrador person-

gem acaba se apaixonando por ele, o que provoca definitivamente a separação de Barbosa e seu companheiro.

Com a saída de Teleco e Tereza, o narrador personagem vivencia um período de tranqüilidade, a rotina da sua vida torna-se mais simples e normal: “A minha paixão por Tereza se esfumara no tempo e voltara-me o interesse pelos selos. As horas disponíveis eu as ocupava com a coleção.” (RUBIÃO: 2005, 150)

Na obra de Collodi, o personagem Pinocchio percorre um longo caminho até conseguir se transformar em menino, mas não ignora o fato de ter sido um boneco de madeira. Em *Pinocchio*, a humanização que faz do boneco um menino representa o comportamento privilegiado pela sociedade da época e estabelece a ordem na narrativa pondo fim ao conflito e a aventura. O personagem deixa de ser o boneco travesso e desobediente para se tornar um “bom menino”. Essa questão fica evidenciada no final da narrativa quando Pinocchio, após se transformar em menino, pergunta à Geppetto pelo boneco e reflete sobre a sua própria mudança:

- E onde se escondeu o velho Pinocchio de pau?
- Aqui está ele, respondeu Geppetto, apontando para um grande boneco que estava encostado a uma cadeira (...).

Pinocchio voltou-se e encarou-o; depois de contemplá-lo por algum tempo disse a si próprio com grande satisfação:

– Como eu era ridículo enquanto fui boneco! E como sou feliz agora que me tornei um menino obediente e bem comportado!...

Já no texto de Rubião, a busca pela humanização não se desenvolve a partir de uma proposta de cunho moralizante, diferentemente do que ocorre em *Pinocchio*. Não há em “Teleco, o coelhinho” uma preocupação de se definir valores e comportamentos certos ou errados. O personagem alcança o aspecto humano sob a imagem de uma criança morta. Assim a morte de Teleco não repõe uma ordem, mas estabelece um novo conflito no final da narrativa, na medida em que surpreende o leitor com uma cena complexa e objetiva, que toca a sensibilidade humana:

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara em meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (RUBIÃO: 2005, 152)

A descrição de uma criança morta, no final do texto de Rubião, aponta para o aspecto grotesco da narrativa, fazendo com que se distancie do gênero maravilhoso que prima pelo sublime.

A partir da leitura de *Pinocchio* e “Teleco, o coelho”, é possível perceber que os aspectos que configuram o gênero maravilhoso são recorrentes nas duas narrativas, sendo trabalhados de forma distinta. O texto de Collodi apresenta o caráter sobrenatural como forma de se desenvolver uma narrativa de cunho moralizante, fazendo com que seus personagens expressem atitudes privilegiadas pela sociedade da época em que fora escrito. Mas não se distancia da proposta ficcional de levar os seus leitores a vivenciar aventuras com os personagens em um universo permeado por fantasia. Em relação à obra de Rubião, nota-se que os elementos insólitos não estão relacionados à configuração de um universo harmonioso e moralizante, embora revele elementos do gênero maravilhoso. O aspecto sobrenatural está inserido numa realidade cotidiana e apresenta questões que levam o leitor a refletir sobre a sua própria existência humana.

Referências bibliográficas

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLLODI, C. *Pinocchio*. Tradução Monteiro Lobato São Paulo, 1940.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

RUBIÃO, Murilo. “Teleco, o coelho”. In *Contos reunidos*. São Paulo: 2005. p.

O ABSURDO BANALIZADO: O INSÓLITO INCORPORADO AO COTIDIANO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE CARVALHO

Juliana Garcia Santos da Silva – UERJ

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar, considerando as noções de gênero Estranho, Maravilhoso, Realismo-Maravilhoso e Fantástico, o Insólito Banalizado na narrativa de Mário de Carvalho, através de uma análise comparativa entre dois contos pertencentes a obras distintas do autor – “A pedra preta” de *Casos do Beco das Sardinheiras* e “Dies Irae” de *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* – a fim de contribuir com uma pequena amostra em que o autor privilegia eventos sobrenaturais incorporados ao cotidiano sem quaisquer questionamentos.

PALAVRAS-CHAVE

Insólito banalizado, Quotidiano, Questionamentos

Os contos “A pedra preta” de *Casos do Beco das Sardinheiras* e “Dies Irae” de *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* evidenciam de forma abundante o Insólito Banalizado tão presente na ficção de Mário de Carvalho. Mesclando re-

alismo-naturalismo com eventos insólitos, típicos da narrativa realista-naturalista, o escritor português desfaz a nitidez que delimita essas duas orientações narratológicas, na medida em que seus personagens naturalizam o evento insólito, surgido sem quaisquer explicações, e o reduzem ao comum, a partir das tentativas de solucioná-lo mediante experiências quotidianas, banalizando-o por sua funcionalidade ou intangibilidade.

“A pedra preta” inicia-se apresentando um problema bastante corriqueiro e habitual de uma vida em sociedade, principalmente em um beco aparentemente comum e residido por pessoas simples:

Uma ocasião, na esquina dos elétricos, vieram da calçada uns cheiros de gás solto que alertaram os moradores. Onde seria, onde não seria, telefona-se para o piquete. Em nada estavam eles lá, pesquisando entre as pedras, a poder de marteladas numas varas de ferro compridas. (CARVALHO, 1982: 39)

Percebe-se também, no decorrer da leitura do conto, que o narrador ressalta referências geográficas e históricas que suscitam a idéia de que o caso a ser relatado possui características realistas, e, sendo assim, supostamente comprometido com a verdade:

Na esquina dos elétricos (...) mas aquilo é como se tivesse a Sé de Lisboa plantada em cima da biqueira (...) O Zeca da Carris tinha ido pedir a furgoneta da padaria (...) gritava da porta da drogaria o Marcelino

droguista (...) os miúdos que tinham saído da escola a correr (...). (CARVALHO, 1982: 39-42)

Outro traço realista-naturalista é a linguagem coloquial, enfatizada através de expressões corriqueiras e ditados populares:

– Até parece que a sacana da pedra está engastada, carago, que não dou conta dela – disse o homem. (...) Isto é preciso é não confundir gênero humano com Manuel Germano, ouviu? E pouca guita que o papagaio já vai alto! (CARVALHO, 1982: 39-41)

De forma inexplicável e inesperada, surpreendendo e contrariando as expectativas, o evento insólito ocorre, sendo percebido pelas personagens, que reagem com estranhamento diante do evento anormal, o que contraria as noções do gênero Maravilhoso:

Foi então que um dos trabalhadores deu com a pá na pedra redonda, muito preta e brilhante, do tamanho de um punho fechado, que sobressaía do fundo.

(...) todo o esférico da pedra se revelou, liberto da areia, às passagens da pá. O homem deitou-lhe a mão, mas não conseguiu movê-la nem nada porque parecia que a pedra ali estava pregada.

– Venham cá ver isto! – bradou o homem para os mais próximos – Olha a cabrona da pedra hã? (CARVALHO, 1982: 39)

(...) o gaiato pousou a pedra no passeio, devagar. Logo a calçada se afundou para baixo de um palmo e se britou com um grande estalo o paralelepípedo de granito em que estava colocada a pedra.

(...)

– Credo! – benzeu-se a Marta. (CARVALHO, 1982: 43)

Apesar da surpresa e do estranhamento, tais acontecimentos são prontamente aceitos sem demonstração de dúvidas ou questionamentos, haja vista que, enquanto as pessoas tentavam tirar a pedra de dentro da vala barrenta em que se encontrava, ninguém parou para discutir a respeito do porquê a pedra, mesmo estando totalmente livre, não se movia, e, principalmente: era mesmo uma pedra? De que natureza? Como e por que uma criança pôde manuseá-la com tal facilidade?

A naturalidade diante de eventos sobrenaturais, manifestada pelas personagens ao definirem o papel e a importância dos mesmos em suas vidas, os reduz à banalidade e os incorpora à realidade cotidiana apresentada pela narrativa. Essa banalização se dá por meio das tentativas empreendidas por aqueles que participam da trama, pois, mediante as suas experiências quotidianas, buscam solucionar o problema aparentemente absurdo, cujas causas e naturezas inexplicáveis não importam.

– Olha, Pedrinho meu rico, tu agora vais fazer um favor à gente, ta bem? Vais devagarinho, sem a deixar cair pousá-la ali naquele canto da vala, por debaixo do cano.

(...)

– Pronto – comandou o chefe das obras batendo as palmas. – Todos ao trabalho que o problema já está resolvido (...). (CARVALHO, 1982: 43)

Após o problema ter sido resolvido ou solucionado de forma simples e banal, como devolver a pedra à vala de onde foi tirada, tudo volta à normalidade. “(...) e de novo se fez ouvir o picar das picaretas, o arrastar das pás.” (CARVALHO, 1982: 44)

Em “Dies Irae” percebem-se vários eventos insólitos, ocorridos no dia-a-dia do personagem Teles, que configuram a Ira de Deus com relação à agonizante memória e descrença de sua representação. O absurdo aqui é constituído a partir do surgimento de vários animais e fatos incomuns no cotidiano do personagem em questão que, diante dos acontecimentos, demonstra estranhamento, mas não os encara com deslumbre:

De manhã, quando entrei na casa de banho, empo-leirava-se no rebordo da banheira um animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente. Tinha a pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e uma cabeça disforme em que ro-lavam olhos descomunais (...). Considerei a rijeza córnea das garras e receei que me riscassem o es-malte da banheira.

Não me foi cômodo fazer a barba com o animal por detrás de mim, aos guinchos. (CARVALHO, 1992: 39)

Pela manhã de mais um dia de trabalho, Teles percebe um animal e estranha sua presença que se faz desagradável. Porém, não questiona o porquê e como aquele ser não identificado foi parar em sua banheira, apenas deixa transparecer sua

preocupação com a possibilidade de o “animalejo” riscar, com as garras, o esmalte da mesma. Em seguida soluciona o problema trancando-o dentro de seu banheiro. “Foi com algum alívio que terminei, saí, e fechei de novo a porta da casa de banho, deixando-o lá dentro, num recrudescer de gritaria.” (CARVALHO, 1992: 39-40)

Preparando-se para sair, o protagonista, ao vestir-se em seu quarto, surpreendeu-se com um falcão que foi espantado da forma mais simples e pacífica possível: empurrado com um guarda-chuva aberto que o conduziu pela janela a fora.

Já a caminho de seu expediente, se deparou com vários sujeitos armados à caça de um avião e, com naturalidade, se retirou do local de conflito. Chegando a seu trabalho, uma conversa sobre futebol entre seus colegas Nunes, Marques e suas secretárias, chama atenção para mais um evento insólito: “Tratava-se de um novo jogador, o Ferreira, o melhor marcador de golos do campeonato, apesar de só ter uma perna.” (CARVALHO, 1992: 42) O fato foi em seguida banalizado pela informação de que a maioria dos “golos” tinham sido marcados de cabeça e o jogador tinha um bom jogo de ombros.

O padrão de Teles também é vítima de estranhos acontecimentos, afinal lagartixas caem das árvores sujando seu casaco. No entanto, o incômodo também é resolvido, já que Mar-

ques assegura que não há restos de lagartixas em sua roupa, tranqüilizando-o.

No intervalo do expediente, Teles e seus amigos almoçam em um restaurante que além de clarear e escurecer regularmente alterando o ritmo dos comensais, servia um purê de batatas luminoso. Tais curiosidades foram prontamente aceitas pelos personagens que simplesmente se limitaram a questionar a falta de sal do purê e em seguida retornaram às discussões quotidianas.

À noite, Nunes convida Teles para jantar em sua casa e ao chegarem lá se deparam com uma porta que dá para o céu. Prontamente, Nunes cancela o jantar e acompanha Teles a uma cervejaria onde comem qualquer coisa. Problema solucionado. Na cervejaria presenciam a discussão de dois anjos sentados em cima de uma máquina de flippers que se mostravam muito magoados com o desdém de um homem com relação a Deus. “– E sabes o que é que ele disse, quando o conduziram junto ao Senhor? Pois bem, disse: Lá por ter a cara resplandecente não pense que me impressiona...” (CARVALHO, 1992: 48)

Mais tarde, Teles convida Nunes para dormir essa noite em sua casa e ao chegarem lá não encontram bicho algum. Porém, a sala apresentava uma forma física triangular diferente da quadrangular dos outros dias e a janela dava agora para o rio.

Além disso, janela a fora, “um relâmpago, despedido das nuvens, eternizava-se, fixo, e criando uma vasta zona de luminosidade que encandeava.” (CARVALHO, 1992: 49)

Apesar da enxurrada de fatos absurdos que rompem com as expectativas e fogem às regras comuns, o conto também apresenta uma linguagem popular e ressalta expressões que marcam as rotinas ou ações cotidianas, habituais dos personagens:

Como de habitual, já os meus colegas estavam às suas secretárias, tomando café, jornais desportivos estendidos sobre os tampos. O Marques, todo recostado na cadeira giratória, falava de coisinhas miúdas, doutoral, como sempre.

(...)

Acompanhei-os até ao restaurante que eles habitualmente frequentavam que por essa altura já estava quase cheio. (CARVALHO, 1992: 42-45)

Ao final da narrativa, o narrador-personagem, Teles, revela-nos total ausência de dúvidas, preocupações ou transtornos, não há embates ou hesitações constantes entre o mundo “extranatural” e o “mundo empírico” como ocorre no gênero Fantástico. O protagonista simplesmente não questiona o que lhe ocorreu nesse dia tão incomum e não hesita diante dos fatos.

A natureza e as causas dos eventos insólitos não são postas em xeque por não serem consideradas significativas.

“Folhee um livro qualquer e adormeci, pensando que aquele tinha sido um dia bem frustrante”. (CARVALHO, 1992: 49) E assim, banalizam-se todos os fatos ocorridos anteriormente ao sugerir a espera por um novo dia após aquele, definido apenas como frustrante.

Através da concepção das “verdades” sugeridas pelos contos “A pedra preta” e “Dies Irae” e tomando como referência a relação entre o universo narratológico do gênero Estranho, do Maravilhoso, do Realismo-Maravilhoso e do Fantástico, é possível averiguar traços distintivos que irão acentuar a particularidade das narrativas aqui analisadas.

Atribuindo explicações racionais para os eventos insólitos, considerados uma ameaça ao equilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, o gênero Estranho se diferencia dos outros gêneros.

No gênero Maravilhoso os eventos sobrenaturais não provocam qualquer reação nas personagens, são divinizados e aceitos com naturalidade. A “verdade” apresentada é única e inquestionável, fazendo o leitor acreditar na realidade textual independentemente da realidade extratextual sem recorrer a explicações ou questionamentos.

Já no universo da narrativa realista-maravilhosa, esses eventos apesar de também não provocarem estranhamento, não

são divinizados e a verdade concebida não é apresentada como única. O insólito é incorporado à realidade com naturalidade, mais precisamente às vivências das personagens, como algo comum àquela realidade ficcional, conduzindo o leitor à percepção de muitas outras “verdades” mediante suas próprias experiências. Sendo assim, o Realismo-Maravilhoso dá margem à “possibilidade de que diferentes opiniões podem ser não apenas simultaneamente julgadas verdadeiras, mas ser de fato simultaneamente verdadeiras;” (BAUMAN, 1998: 147)

Na ficção do gênero Fantástico o insólito é percebido com um acentuado e inquietante estranhamento que fomenta a constante hesitação ou ambigüidade promovida pela dúvida diante do embate entre o racional e o sobrenatural, situando o Fantástico entre o estranho e o Maravilhoso.

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-impírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use todos os artifícios para nele a conservar. (FURTADO, 1980: 35-36)

Então, percebemos que a “verdade” concebida nos dois contos em questão, envolta em eventos insólitos, diferentemente das “verdades” apresentadas na ficção dos gêneros Fantástico, Estranho, Maravilhoso e Realismo-Maravilhoso, é percebida com estranhamento, porém, aceita pelas personagens e incorporada ao cotidiano sem questionamento ou explicações, ressaltando o caráter singular destas narrativas que, portanto, são inseridas no universo do gênero Insólito Banalizado.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CARVALHO, Mário de. *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Caminho, 1992.

-----, *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

PASSEANDO PELO BECO DAS SARDINHEIRAS: A BANALIZAÇÃO DO INSÓLITO NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Andréa Castello Guimarães – UERJ

RESUMO

O conceito de insólito na narrativa articula-se, na contemporaneidade, com o esvaziamento das fronteiras entre verdadeiro e falso. Em *Casos do Beco das Sardinheiras*, do escritor português Mário de Carvalho, o narrador-autor, entre prólogo e epílogo, apresenta onze narrativas curtas, construídas a partir de eventos insólitos situados em um espaço marcado por referências à realidade exterior. A banalização dos acontecimentos estranhos, neste contexto, surge como traço distintivo de uma estratégia discursiva que, simultaneamente, inscreve um gênero literário diferenciado e inscreve a ficção como lugar privilegiado onde o desencantamento pós-moderno se atualiza e se ressignifica.

PALAVRAS-CHAVE

Mário de Carvalho, Gêneros literários, Pós-Modernidade, Literatura Portuguesa, *Casos do Beco das Sardinheiras*

O conceito de insólito na narrativa diz respeito ao que rompe com a previsibilidade fundada em uma referenciação ex-

terior e cotidiana, instaurando, por meio de marcas textuais, um universo ficcional em que as verdades são repensadas, ampliadas ou mesmo esmaecidas.

As relações do insólito com o conceito de verdade e realidade alteram-se de acordo com o tempo em que se situam, inscrevendo-se em diferentes gêneros literários. Já estudado em suas relações com gêneros como o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso, o insólito apresenta na narrativa contemporânea configuração singular que não o insere em nenhum dos gêneros citados anteriormente, mas faz com que se pense em um gênero diferenciado, devido à especificidade de sua construção. (Cf. GARCÍA, 2006).

Na narrativa contemporânea, o insólito muitas vezes não aparece incorporado ao mundo natural, como ocorre no Maravilhoso, não apresenta uma hesitação ou ambigüidade devido à tentativa fracassada de explicá-lo, caso do Fantástico, nem apresenta uma imagem plurifacetada do real, característica do Realismo Maravilhoso. Como nos *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991), do autor português Mário de Carvalho, contemporaneamente, o insólito aparece como algo que, inicialmente provocando ligeiro estranhamento, não tem a possibilidade de sua existência questionada, logo sendo incorporado ao

cotidiano ou afastado, em um processo de banalização da ocorrência insólita.

Em *Casos do Beco das Sardinheiras*, um narrador-autor apresenta no prólogo uma descrição extremamente realista do espaço geográfico e do tempo em que a narrativa acontece, fornecendo, inclusive, referências extratextuais – elementos que funcionam como marca de um texto que se poderia esperar filiado ao real-naturalismo, o que não acontece. Assim, o beco aparece como “um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa” (CARVALHO, 2001: 13), e seu nome vem das sardinheiras plantadas num canteiro, “não longe da drogaria que já fica na Rua dos Eléctricos” (CARVALHO, 2001: 13). Os personagens habitantes do beco são apresentados pelo narrador como gente como as demais, que estiveram em Alcácer-Quibir, nas Índias, nas Áfricas – referências históricas que ancoram o beco em uma descrição realista-naturalista, isto é, situam os casos que serão contados na história de Portugal. Na Torre do Tombo – outra marca extratextual –, estariam, segundo o narrador, duas obras de um habitante ilustre do beco, o Doutor Jácome Aberracaz, médico da corte de D. João III. Assim, esses recursos à autoridade aparecem como estratégia para ancorar o mundo ficcional em uma realidade factual, exterior, a fim de criar um pacto com o leitor.

Em contraste com o realismo-naturalismo que caracteriza o prólogo, todas as narrativas iniciam-se com “uma ocasião”, o que remete ao “era uma vez” dos contos de fadas. No primeiro caso, “O tombo da Lua”, o evento insólito mostra-se já no primeiro período: “Uma ocasião, quando desapareceu a Lua, eu estava lá e sei contar tudo.” (CARVALHO, 2001: 17) O narrador, o “eu que estava lá”, presencia os eventos, mas deles não participa. A vida no beco acontecia como de costume, o Andrade da Mula apareceu à janela, olhou para o céu, bocejou e engoliu a lua. No céu restou um vinco esbranquiçado, a noite ficou um pouco mais escura e um gato passou a correr.

“Seguiu-se o alvoroço costumeiro sempre que havia novidade” (CARVALHO, 2001: 18) – a ocorrência estranha não é questionada, sua existência não é posta em dúvida, e a pequena confusão se forma devido a um acontecimento classificado como novidade. Considerações sobre o que fazer acerca do evento – “regurgitar a Lua para o beco não ficar malvisto?” (CARVALHO, 2001: 19) – e seus possíveis efeitos – “se ela sai pelo outro lado nos parte a sanita nova” (CARVALHO, 2001: 19) – entretêm os moradores. O presidente da Junta, autoridade presente, recusa ajuda médica e pergunta banalmente: “e em faltando a Lua quais eram os inconvenientes? Hã?” (CARVALHO, 2001: 19)

Os personagens, assim como o leitor-modelo, não duvidam da ocorrência nem procuram explicações científicas e racionais; ao contrário, aceitam o fato e o incorporam à realidade: “era com orgulho que a população do beco via passar o Andrade. Sempre gaiteiro, só um pouco mais gordo.” (CARVALHO, 2001: 20)

Apesar de o evento insólito ser o móvel das narrativas, ele não é algo fundamental à vida das personagens: antes deve se adaptar e se reconfigurar para que possa participar da vida no beco ou então deve ser expulso, como em outros casos. O desencantamento e a descrença que caracterizam os tempos ditos pós-modernos se apresentam e se reconfiguram na narrativa, pois o real da ficção incorpora a superficialidade e a dissolução do conceito de verdade, por meio de uma fascinação rápida com o evento e do não-questionamento do insólito ou da não problematização verdadeiro/falso.

Quando o evento insólito não pode ser incorporado à vida do beco, ele é afastado, para que não crie problemas: é o que acontece no segundo caso, “O gato gatão”. A gata Tareca, que morava na casa do Manuel da Ribalda, teve uma única cria, muito festejada por todos. Os avós, no entanto, comentaram “Grande que ela é. Vale pelos seis ou sete que é o costume das gatas...” (CARVALHO, 2001: 21); “tudo o que é gato está a

mais...” (CARVALHO, 2001: 21), já marcando um rápido estranhamento com algo fora da ordem. O Manuel da Ribalda, como não tinha mais nada com que distrair os filhos, fechou os olhos e deixou o gato crescer. A mãe quis nomear-lhe Tareco, como era de costume na casa, mas os filhos se opuseram: “que este era um gato diferente, que tinha o pêlo eriçado, cheio de manchas pretas e a patorra larga. E brincadeiras pesadas mesmo. Havia de ter outro nome” (CARVALHO, 2001: 22). E chamaram-lhe Gigas. O elemento insólito é incorporado ao cotidiano da família de modo pragmático, pois é funcional, já que serve ao entretenimento das crianças, embora até no nome sua diferença apareça marcada.

Apesar de percebido como diferente, ninguém se perguntava como uma gata poderia parir um animal daquele tipo e deixava-se o bicho ficar por lá. Não há a problematização da existência do insólito, pois este é percebido de forma banalizada:

– Olha cá – disse [Manuel para a mulher] enquanto descalçava os sapatos – não te parece que este gato é assim a modos que escanifobético?

– Lá ser é – respondeu a mulher – Mas todos os gatos são esquisitos. Só que este come demais e depois dá em taludo. (CARVALHO, 2001: 22)

Preocupado com o fato de o gato comer demais, o que começa a provocar incômodo, pois o insólito não está mais se

adaptando ao cotidiano, o Manuel da Ribalda decide que “é melhor deixá-lo andar na rua e que se governe que isto aqui não é nenhum jardim zoológico.” (CARVALHO, 2001: 23) Tem-se a tentativa de solucionar pragmaticamente o evento insólito.

A mulher, então, concorda com Manuel, pois o gato está mesmo magrinho e precisando de mais alimento. Nos dias seguintes, o avô lê no Diário de Notícias – mais uma referência extratextual para ancorar o mundo ficcional do beco – sobre policiais estraçalhados ou devorados por uma fera que rondava as esquadras e parecia ter um apetite de fardas.

Desconfiado do bicho, Manuel da Ribalda informa à família que precisa resolver o caso:

– Ná! - disse -, assim não tem jeito. Apesar de tudo, caramba, os polícias fazem falta. E depois... dá má nota ao beco. É mas é botar o bicho para longe, lá para cascos de rolha, o mais cascos que possa ser, e o Gigas que se amane. (CARVALHO, 2001: 24)

O primo Inácio, que tinha negócios na Espanha, encarregou-se de levar o gato. Assim, o evento insólito não-questionado é solucionado de forma pragmática – afasta-se o animal para que o beco não fique malvisto, já que este não conseguiu adaptar-se à ordem prévia. Em casa, ficaram muito felizes quando leram no jornal que dois soldados da Guardia Civil

foram estranhamente devorados: “Olha, afinal o nosso Gigas adaptou-se – comentou o Manuel-, não há-de ser nada...” (CARVALHO, 2001: 25)

O insólito nas narrativas do beco é revestido por este “não há de ser nada” que aponta para sua banalização, para a naturalização de sua presença. A banalização dos acontecimentos estranhos, neste contexto, surge como traço distintivo de uma estratégia discursiva que, inserindo elementos insólitos em um ambiente carregado de marcas reais-naturalistas, não se preocupa com a condição de existência do extraordinário, mas sim como a apropriação ou a resolução pragmática e cotidiana de sua aparição. O leitor-modelo (Cf. ECO, 1994), assim como os personagens, tem apenas um rápido estranhamento com relação ao insólito, logo deixado de lado em função da manutenção da rotina do beco. O jogo ficcional proposto não remete, portanto, à problematização da verdade, não inscrevendo a questão verdadeiro/falso em sua narrativa.

As narrativas seguintes mantêm estratégias discursivas semelhantes às já citadas, construindo o leitor-modelo por meio de elementos reiterantes. Além do “uma ocasião” que abre todos os contos, os personagens – habitantes do beco – atravessam as diversas histórias. Expressões como “escanifobética” e “não confundir gênero humano com Manuel Germano” tam-

bém se repetem nos casos, fazendo a ligação entre eles e reafirmando a especificidade daquele beco, antes apresentado como igual a outro qualquer.

No epílogo, que também se inicia com “uma ocasião”, fazendo pensar se não seria mais um dos casos, o narrador é visitado pelos personagens, que vão pedir a ele que continue escrevendo as histórias do beco. Alegando, de modo irônico, que tem de se preocupar com a “dignidade-da-literatura”, afirma que não irá mais escrever casos do beco, pois acabará conhecido como um “autor menor”. O insólito da visita é banalizado pelo narrador-autor, uma vez que, segundo ele, “isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto.” (CARVALHO, 2001: 83)

O próprio Mário de Carvalho, em uma entrevista, falava da relação entre ficção e realidade em sua obra, afirmando que não há nada imediatamente reconhecido ou imediatamente transposto da realidade em suas histórias. Para ele, que dizia apanhar tudo o que estava à sua volta, os romances não se fazem com realidades nem com “eus” verdadeiros, mas com fantasias e “eus” falsos. Ao leitor dos becos fictícios cabe, assim, aceitar o acordo ficcional de que fala Umberto Eco em seus *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994: 81):

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.

Na contemporaneidade, o vazio toma o lugar de crenças, de idéias e de visões do mundo que antes davam sentido às experiências. A superficialidade e o desencanto parecem tornar inútil qualquer tentativa de atribuição de significado. A existência torna-se cada vez mais banal. Narrativas como as do *Beco das Sardinheiras*, segundo GARCÍA (2006),

incorporam o mal-estar da humanidade, o sentimento melancólico frente a um mundo inexplicável, a inquietação mórbida do homem contemporâneo, o caráter esfacelador e esfacelado da Pós-Modernidade. Representam a negativa frente ao estatuído e a busca de outros sentidos que não estão, não se encontram e talvez nem existam. Problematizam o fim dos tempos, dos valores, das “verdades”. Banalizam os acontecimentos, banalizam o estranho, banalizam o “real”.

Neste contexto, a banalização dos eventos insólitos, nos *Casos do Beco das Sardinheiras*, aparece como traço distintivo que inscreve um novo gênero literário no qual a ficção é lugar privilegiado para que o desencantamento pós-moderno se atualize e se ressignifique. Outros estudos impõem-se como necessários para uma melhor caracterização desse gênero que, em

recentes ensaios e artigos (Cf. GARCÍA, 2005), vem sendo chamado, de modo muito pertinente, de Insólito Banalizado.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Caminho, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCÍA, Flavio. *Impasses de gênero nas literaturas da lusofonia: Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho, um exemplo*. Niterói: UFF, 2005.

----- . “Questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa em literaturas de lusofonia – Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Méndez Ferrín”. In: JOBIM, José Luís et al. *Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

O INSÓLITO NA NARRATIVA DE POE: UM OLHAR SOBRE A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA À DERIVA

Tatiana Oliveira – UERJ

RESUMO

A narrativa ficcional curta do século XIX “Manuscrito encontrado em uma garrafa” de Edgar Allan Poe, apresenta o encontro do personagem principal com seu destino insólito. Propondo, assim, uma análise sobre o sentimento de desesperança e aporia a que somos acometidos na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Insólito; Desesperança; Contemporaneidade

A vida é um mar cheio de escolhos e de turbilhões que o homem só evita à força de prudência e de cuidados, embora saiba que mesmo que consiga escapar-lhes com perícia e esforços, não pode contudo, à medida que avança, retardar o grande, o total, o inevitável naufrágio, a morte que parece corre-lhe ao encontro: é Isso o fim supremo de tão laboriosa navegação, para ele infinitamente pior que todos os escolhos a que escapou. (SHOPENHAUER, s/d: 36)

Introdução

O conto “Manuscrito encontrado em uma garrafa”, de Edgar Allan Poe, foi escolhido para ser analisado devido à sua imensa importância não só como objeto ideológico da literatura, como também pela aproximação com gênero Fantástico, que é caracterizado, segundo Tzvetan Todorov, “[pel]a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2007: 31)

Dessa forma, a análise do conto tem como objetivo principal apresentar a narrativa de Poe como meio investigativo do insólito e, ainda, analisar os eventos insólitos que perpassam a narrativa e relacioná-los, numa leitura particular, à atual sociedade.

Apresentação do autor

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, em 19 de janeiro de 1809. Sua infância foi tumultuada. Após a morte de sua mãe uma família abastada o adotou, assim, teve acesso a uma educação prodigiosa. Foi enterrado no dia 7 de outubro de 1847 devido à saúde abalada pelo excesso de bebida.

Sua obra é permeada de mistérios, que conduzem o leitor ao universo do absurdo, do soturno, do inexplicável, do sombrio, do sobrenatural e do terror contidos em suas histórias extraordinárias e fantásticas. Seus personagens, muitas vezes, são doentios e isolados do mundo, inseridos em um ambiente sombrio e ameaçador. Assim, fornece ao leitor um mundo paralelo ao do real.

Resumo da obra

Em “Manuscrito encontrado em uma garrafa”, temos como protagonista um homem acostumado a viajar que, ao embarcar para um passeio pelas ilhas do arquipélago de Java, sente um mau presságio. Decorrido certo tempo da viagem, o barco naufraga devido a uma brusca tempestade. Ele fica junto a um companheiro à deriva quando, no quinto dia de seu naufrágio, o sol se apaga. Engolidos pela escuridão no sexto dia, só o protagonista consegue agarrar-se ao cordame de um navio desconhecido para salvar-se. Diante da nova tripulação, ele passa despercebido. Sente que não sobreviverá durante muito tempo e, então, resolve escrever tal manuscrito, como uma espécie de diário.

O Insólito na narrativa

Refletindo sobre os significados do vocábulo insólito, encontramos no dicionário Houaiss o insólito como algo “não habitual, estranho” (HOUAISS, 2003: 299). Já no dicionário Aurélio, temos a seguinte definição de insólito: “contrário ao costume, às regras; inabitual. Incomum” (FERREIRA, 2000: 392). Portanto, definiremos o insólito dentro da narrativa de Poe como tudo aquilo que frustra a expectativa, ou seja, aquilo que é pouco freqüente, estranho, incomum.

Verificamos no conto a representação do insólito em várias passagens. Em um primeiro momento ocorre o presságio do narrador sobre algo ruim que está prestes a acontecer. Tal premonição é tida como o anúncio do insólito:

Embarquei como simples passageiro, sem outra coisa que me levasse a isso, a não ser uma inquietude nervosa que me perseguia como um demônio. (...)
Desci ao meu camarote, sem que deixasse de sentir a premonição de uma desgraça. (POE, 2006: 22-23)

Em seguida, o narrador pronuncia as características bizarras do sol. Tais aspectos incomuns como a sua cor e a forma como ele repentinamente se transforma em um “pálido disco prateado” (POE, 2006: 24), representa de forma evidente o evento insólito na narrativa:

Por volta do meio-dia, o aspecto do sol (...) atraiu nossa atenção. Não projetava nada que se assemelhasse a sua verdadeira luz, mas sim uma espécie de sombrio e triste clarão sem reflexo (...) suas chamas

centrais apagaram-se repentinamente, como se tivessem sido extintas as pressas por algum poder inexplicável. Não era mais que um pálido disco prateado (...)

A partir de então, fomos envolvidos por uma escuridão de breu (...)A noite eterna continuava a envolver-nos(...). (POE, 2006: 24)

O navio que aparece misteriosamente também representa um elemento insólito por causar estranhamento absoluto pelas suas formas e pela sua resistência em uma tempestade tenebrosa:

(...) mas o que principalmente nos encheu de terror e espanto foi o fato de navegar com as velas desfraldadas, em um revolto e sobrenatural mar como aquele, no centro de um furacão incontrolável. (...)

O que ele não é (navio), posso com facilidade dizer; mas não me é possível dizer o que é. Não sei por que razão, mas, examinando a estranha e singular forma desse navio, suas proporções gigantescas, seu enorme conjunto de velas, sua proa extremamente simples e sua popa de estilo antiquado, tenho, às vezes, a sensação de estar diante de coisas familiares, que passam pelo espírito misturados a vagas e imprecisas lembranças de antigas crônicas estrangeiras e de séculos remotíssimos. (...)

Tanto o navio como tudo o que nele existe se acham saturados pelo espírito de outras épocas. (POE, 2006: 26-30)

Outro elemento de extrema importância, de natureza insólita na narrativa é o fato da presença do personagem principal no navio desconhecido não ser notada pelos tripulantes. Também é preciso salientar que o narrador, apesar de não compre-

ender o comportamento dos embarcados diante da sua presença, nada faz para que a sua situação de “invisibilidade” seja explicada. Ele convive com isso, sem questionamentos:

Homens incompreensíveis! Absortos em mediações cuja natureza não me é possível atinar, passam por mim sem que me vejam. Ocultar-me seria um desatino da minha parte, pois esta gente não me verá. (POE, 2006: 27)

O último evento insólito encontrado no conto é a velhice extrema que aparentam os próprios tripulantes do navio desconhecido, como se pertencessem a outro século. Eles, também, não notam a presença do narrador e, ainda, parecem conformados com a possível catástrofe:

Os tripulantes vagam de um lado para outro como fantasmas de séculos distintos; seus olhos têm uma expressão ansiosa e inquieta(...)

Sua testa, ainda que pouco enrugada, parece sustentar o peso de mil anos. Os cabelos grisalhos são como arquivos do passado, e os olhos, ainda mais cinzentos, são como as sílabas do futuro.

(...) um homem, com passos incertos e vacilantes. (...) Tinha todas as características de uma pessoa muito idosa e doente. Seus joelhos cediam diante do peso dos anos, e todo o corpo tremia. (POE, 2006: 27 30)

Assim sendo, percebemos que, apesar de o narrador autodiegético demonstrar estranhamento e hesitação em um primeiro momento, logo ele aceita os eventos insólitos sem questionar, aguardando o seu fim e registrando tudo em seu manus-

critico. Logo, podemos inserir essa narrativa no gênero insólito banalizado, uma vez que não há questionamentos constantes por parte do personagem principal.

Um olhar contemporâneo

Em uma visão metafórica do conto de Poe, podemos afirmar que o estado do narrador náufrago configura-se no estado da desesperança do homem contemporâneo, já que este está a todo custo, tentando escrever sua história em meio a crise existencial, identitária e social em que habita sua existência.

Percebemos na sociedade contemporânea os aspectos da crise de identidade como uma das principais causas do “naufrágio” do eu, isto é, quando um ser fica à deriva do que lhe imposto pelo sistema sociocultural vigente.

Segundo o dicionário Houaiss, identidade significa “um conjunto de características próprias e exclusivas de um indivíduo” (HOUAISS, 2003: 282). Assim, um ser só é particularizado, singularizado quando consegue transpor a si mesmo valores e ações condizentes com seus pensamentos. Daí se instala a maior dificuldade: entender a si mesmo, se identificar individualmente como um ser detentor de suas idéias e princípios próprios, a partir do convívio sociocultural na sociedade.

Para Stuart Hall, as identidades dos sujeitos sofreram modificações ao longo da história da humanidade, uma vez que o homem sendo um ser social, altera sua identidade conforme as sociedades se modificam. Dessa forma, ocorre a estabilização

(...) tanto dos sujeitos quanto aos mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (...) o sujeito (...) está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (HALL, 2006: 12)

Assim, o sujeito “pós-moderno” é tido como um ser individualista, fragmentado, descentrado. (Cf. HALL, 2006: 10-11)

Tal análise é importante para que se possa perceber e buscar sentido nas ações brutas em nossa sociedade. Os sujeitos tornaram-se vítimas da massificação social de um sistema fechado e alienante. O “ser,” isto é, a essência de um indivíduo, tornou-se menos atraente do que o “ter”: ser possuidor de todo tipo de bens de consumo que o consigam identificar como homem.

Podemos, enfim, relacionar tal crise de identidade com o conto em análise, que mesmo no século XIX, permite que sejam feitas reflexões e questionamentos acerca do homem dos séculos vindouros. Afirmamos, assim, numa leitura social, que o navio sombrio e à deriva pode representar a nossa sociedade

rumo ao caos, enquanto o personagem principal representa os sujeitos imobilizados por um sistema em que passam despercebidos e seguem rumo a um futuro desesperançoso. O desespero, o pessimismo, a desvalorização do ser e a desesperança em mudanças positivas permitem que vivamos de modo superficial.

O valor real da existência torna-se parte secundária do mundo contemporâneo. Deparamo-nos, o tempo todo, com dificuldades como: a desigualdade social, o consumismo doentio, a miséria, a solidão. A vida deixa de ser um mar de possibilidades para tornar-se sinônimo de dor e sofrimento. Como afirma o filósofo alemão Schopenhauer:

(...) a vida é um estado de infelicidade radical, (...) uma série de grandes e pequenas desgraças, (...) uma mercadoria ruim, e ainda, que a nossa existência é como uma dívida perpétua que só a morte paga inteiramente. (Brum *apud* SHOPENHAUER, 1998: 40)

Após esse olhar pessimista do filósofo, é preciso nos atentar para o modo como enfrentamos nossas “pequenas e grandes desgraçadas”, uma vez que se torna essencial o valor e o olhar que damos a nossa própria existência.

Assim, como o narrador do conto aguarda o seu desfecho catastrófico e inexplicável no navio, em meio à escuridão total, nós caminhamos de olhos fechados rumo ao caos social e

à imersão nos valores humanitários da nossa existência. Enquanto tanta provar a todos que o ocorrido com ele foi real e tenebroso, usando para isso a idéia de mandar seu manuscrito em uma garrafa, nós repetimos, séculos após séculos, com sangue e discursos vazios o terror e a desordem na qual estamos inseridos.

Dessa forma, estamos todos à deriva social e emocionalmente, quase à espera de um milagre.

Conclusão

O conto “Manuscrito encontrado em uma garrafa”, contribui para o entendimento do insólito banalizado, uma vez que tal narrativa apresenta em sua estrutura inúmeros elementos que subvertem a ordem e que quebram a expectativa, sendo encarado pelo personagem principal de forma normal, passiva.

Apresentamos, também, um dos aspectos essenciais observados na literatura: um texto nunca é fechado, nem certo, nem errado, nem passível a um só olhar. Assim, o olhar contemporâneo dado à obra permite que a literatura se renove a cada leitura.

Referências bibliográficas

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades*: Schopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio* – o minidicionário da língua portuguesa. 4 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ed. 11ª. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

POE, Edgar Allan. “Manuscrito encontrado em uma garrafa”. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*” 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

A BARBÁRIE: UMA REFLEXÃO DO INSÓLITO NA CONTEMPORANEIDADE

Eduardo Campos – UERJ

RESUMO

Buscando identificar o insólito na produção narrativa ficcional curta, destacamos o conto *O fantasma*, de Luiz Vilela. A partir do reconhecimento do evento insólito, observamos uma inversão de papéis entre as personagens (homem e fantasma), o que proporciona uma reflexão acerca da barbárie, na qual vivemos.

PALAVRAS-CHAVE

Insólito; Barbárie; Narrativa; Reflexão.

Não há nada fixo na vida fugitiva: nem dor infinita, nem alegria eterna, nem impressão permanente, nem entusiasmo duradouro, nem resolução elevada que possa durar toda a vida! Tudo se dissolve na torrente dos anos. Os minutos, os inumeráveis átomos de pequenas coisas, fragmentos de cada uma das nossas ações, são os vermes roedores que devastam tudo quanto é grande e ousado... Nada se toma a sério na vida humana; o pó não vale esse trabalho. (SHOPENHAUER, s/d: 32)

O autor

A produção narrativa de Luiz Vilela é reconhecida e aceita por todo território nacional e também no exterior. Autor premiado desde seu primeiro livro, *Tremor de terra*, Vilela prima pela narrativa que trata de temas do cotidiano, colocando a nu as misérias humanas por meio de uma linguagem pura, simples, direta, sem subterfúgios. Com efeito, Luiz Vilela consegue, com poucas pinceladas, traçar as personalidades de suas personagens, muitas vezes apenas pela fala delas com seus diálogos rápidos e contundentes. E, assim, também destila sua crítica sutil acerca da (des) humanidade, em todas as suas facetas.

A obra

O enredo do conto *O fantasma*, de Luiz Vilela, trata de um homem que procura um lugar sossegado para passar o feriado de carnaval. Escolhe, assim, uma casa abandonada de propriedade de seu tio, sobre cujo lugar recai a história de ser mal assombrado. Chega, então, ao vilarejo e depara-se com a casa em ruínas.

Já na primeira noite o homem escuta sons estranhos, desce ao porão para averiguar e encontra lá o fantasma de um garimpeiro que fora decapitado após achar uma grande pedra

de diamante. Desde então, ele assombra a casa gemendo: “Quede meu diamante... quede meu diamante...” (VILELA, 2003: 123). O homem inicia uma conversa com ele, chegando a tratá-lo de forma cortês. O fantasma fica perplexo com tal atitude e, depois de o homem falar sobre como iam as coisas naquele tempo, começa a tremer de medo e declara que não vai mais aparecer no mundo.

A análise

Levando-se em consideração que o vocábulo *insólito* indica aquilo que é estranho, extraordinário, incomum, relacionado àquilo que subverte a ordem, podemos identificar, no conto de Vilela, o evento insólito desde o início da narrativa, quando o narrador autodiegético declara, no primeiro parágrafo, que encontrou um fantasma:

Encontrar um fantasma não é fácil hoje em dia, mas eu encontrei um. Foi há pouco tempo, no Carnaval. Eu queria aproveitar os três dias de folga para descansar e pensei em ir para um lugar silencioso e calmo, distante da cidade. Nenhum me pareceu melhor que a casa de meu tio, uma casa abandonada em que eu, desde pequeno, ouvira falar. (VILELA, 2003: 123)

Ora, não é comum, sob um olhar paradigmático racional, alguém encontrar por aí um fantasma; é algo extraordinário.

rio. Assim, podemos destacar marcas textuais que apresentam o insólito e o representam ao longo da narrativa, desde a aparição do fantasma até o clímax quando ele chega ao paroxismo de sentir medo do homem. São elas:

Anúncio explícito do evento insólito no início do conto: “Encontrar um fantasma não é fácil hoje em dia, mas eu encontrei um.” (VILELA, 2003: 123)

Ethos arruinado: “A casa ficava numa região deserta, a cinco horas de viagem da cidade. Há muitos anos estava abandonada.” / “(...) deixou a casa entregue às teias de aranha.” (VILELA, 2003: 123)

Clima fantasmático:

Acordei com o barulho da chuva (...) quando ouvi um barulho diferente (...) algo como um batido de janela. Pensei logo no fantasma (...). O barulho se repetiu. Mas, ainda na dúvida, peguei o meu revólver na valise, acendi uma vela e fui ver. (...) Antes de atingir a escada, escutei a voz (...). (VILELA, 2003: 124)

Uso de termos que explicitam a falta de espanto e a aceitação do personagem principal diante do fato estranho que lhe ocorre:

Eu sorri tranqüilo. (...).”/ “Estendi a mão para ele (...).” / “_ Absolutamente. Até pelo contrário: tenho muito prazer em conhecê-lo.” / “Convidei-o a sentar-se (...).” / “Eu estava com um maço de cigarros

no bolso do pijama e ofereci um a ele. (VILELA, 2003: 124 - 127)

Inversão de papéis entre as personagens, o fantasma sente medo do homem: “Perguntei o que estava havendo com ele: com voz trêmula, ele respondeu que era medo. (...) – Medo de vocês, homens.” (VILELA, 2003: 128)

Como vimos, a narrativa se estrutura em torno do evento insólito. Percebemos, assim, uma banalização que se dá pela aceitação tácita do insólito pelo personagem principal que não sente nenhum estranhamento diante do fantasma, tratando-o como um se fosse um ser natural. A seguinte passagem ilustra assertiva acima:

Era o fantasma em pessoa que ali estava. (...)
Estendi a mão para ele:
– Já o conheço: o senhor é o fantasma do decapitado, não é?
– Sim.
–Muito prazer. (VILELA, 2003: 124)

Vista essa inversão de papéis a partir da identificação dos eventos insólitos na narrativa em análise, podemos afirmar que o conto não pode ser inserido no gênero *Fantástico* por não haver a presença constante da hesitação diante do insólito por parte do narrador autodiegético, como propõe Tzvetan Todorov (Cf. TODOROV, 2007: 31). Contudo, pela reação do fantasma, que se espanta e questiona a todo o momento a reação do ho-

mem diante de sua aparição, chegando a sentir medo dele, podemos dizer que há certa aproximação com esse gênero, se relativizarmos o conceito de *Fantástico*, pois quem hesita não é a personagem principal. Há, assim, uma aproximação também com o *Sobrenatural*, pois no mundo “real” não há fantasmas, não havendo, portanto, uma explicação racional para sua existência.

E, ainda, nos possibilita ampliar a leitura do conto por meio de um olhar sobre a sociedade contemporânea e a barbárie na qual vivemos, uma vez que durante o diálogo incomum entre um ser natural e outro sobrenatural ficam evidentes as mazelas humanas como a guerra, a fome e a violência.

A barbárie, segundo Houaiss, significa a “falta de civilização, crueldade” (HOUAISS, 2003: 64). Desta forma, não é difícil identificarmos em nosso cotidiano uma infinidade de exemplos desse tipo, como nos enumera Ari Roitman em introdução ao livro *Desafio ético*:

À nossa volta, o fantasma da fome suplicia diariamente milhões de corpos. O sistema de saúde pública está falido. São cada vez maiores os contingentes humanos que se amontoam nas ruas e praças. (...) A violência, sobretudo a do Estado, se dirige prioritariamente contra as camadas mais pobres e desprotegidas da sociedade. A prostituição infantil se alastra, assim como o consumo e o “ofício” da droga entre as crianças. Tudo isso enquanto a cada dia se er-

guem mais lojas de luxo, a corrupção e a impunidade proliferam como ideologia (...) e os jovens de classe média começam a se “distrair” queimando mendigos e indígenas nas ruas. (Soares *apud* ROITMAN, 2000: 8-9)

Com efeito, diante de um quadro social tão deprimente, não há como se espantar diante da aparição de um simples fantasma. Os horrores executados pelo homem são bem mais assustadores (ou deveriam ser), pois estamos nos acostumando a conviver com eles, passando insensibilizados diante das mazelas sociais e individuais que nos cercam. Assim, podemos questionar quem é mais bárbaro: os invasores situados na História Antiga da Civilização, ou os homens de hoje. Não sabemos.

Vemos que o homem contemporâneo apresenta-se fragmentado, como afirma Stuart Hall, um sujeito descentrado, ao contrário do que se pensava do homem moderno sob a égide do pensamento cartesiano, apresentando uma identidade unificada e estável (Cf. HALL, 2006: 34). Hoje o que não há é estabilidade e o homem vê-se como uma espécie de *flâneur*, vagando pela cidade, vítima de um sistema opressor e desumano, em que é reificado, pois são os objetos que têm mais valor em nossa sociedade marcada pela alienação. Deste modo, afirma Ernst Fischer:

Em um mundo alienado, no qual unicamente as *coisas* possuem valor, o homem se torna um objeto entre os objetos: o mais impotente, o mais desprezível dos objetos. (FISHER, 1987: 105)

Sendo o homem comparável ou transformado em objeto, não é de se espantar a falta de humanidade observada em nossa sociedade, já que objetos podem ser descartados, eliminados ou destruídos quando não se mais precisam deles, quando já não são mais úteis. Vivemos em uma sociedade em que as pessoas só são valorizadas até o ponto em que servem para alguma coisa, em que são úteis. Por isso, não é de se admirar que crianças e idosos, principalmente, sofram com tanto desca-so e preconceito, cada um a sua maneira, claro. Percebemos, dessa forma, a deterioração dos valores éticos e morais, o esfa-celamento dos pactos sociais, da noção de alteridade, de reco-nhecimento e de respeito em relação ao outro. O homem quer e deve ser tratado com dignidade, porém, o sentimento de huma-nidade vem cada vez mais sendo perdido na voragem do tem-po. E, deste modo,

Passamos pelas coisas sem as ver,
gastos, como animais envelhecidos:
se alguém chama por nós não respondemos,
se alguém nos pede amor não estremeçemos,
como frutos de sombra sem sabor,
vamos caindo ao chão, apodrecidos.
(ANDRADE, 1948)

Com efeito, podemos afirmar que as atitudes humanas em relação ao outro, em relação ao meio onde vive e em rela-ção a si próprio tem sido algo devastador. Somos extremamen-te autofágicos. Sobre isso afirma o sociólogo Zygmunt Bau-man:

(...) a era da modernidade líquida em que vivemos – um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível – é fatal para nossa capacidade de amar, seja esse amor dire-cionado ao próximo, a nosso parceiro ou a nós mesmos. (BAUMAN, 2004)

Por isso, concordamos com o pensamento de Shope-nhauer, pois as mínimas (e as grandes) ações dos homens aca-bam sendo responsáveis pelas atrocidades a que assistimos atu-almente todos os dias, seja pela mídia impressa, eletrônica, seja ao vivo, em nossa cidade, bairro ou rua. Visto isso, a recepção, digamos calorosa, que o hóspede da casa abandonada faz ao fantasma que lá reside não causa estranhamento. Um fantasma, hoje em dia, não passa de algo pitoresco e curioso.

Mas, ele é um fantasma na acepção mais tradicional e estereotipada do termo: transparente, que carrega a cabeça na mão e geme. Assim, deveria imprimir medo a quem quer que fosse. Porém, não é o que acontece. O homem o trata de forma natural, entabulando uma conversa amistosa. Durante o diá-lo-go, sempre espantado, o fantasma começa a perguntar como

vão as coisas pelo mundo, pois há muito tempo não aparecia ninguém na casa. O hóspede fala, então, da ida do homem à lua, da fome e do mau emprego do dinheiro público na construção de armamento bélico. O fantasma deixa cair sua cabeça, estarrecido, a cada barbaridade proferida pelo companheiro, declarando ao fim que não queria mais ouvir nada e era a última vez que aparecia no mundo.

Essa postura do fantasma, portanto, deixa clara a condição periclitante em que nos encontramos hoje, pois sua atitude coloca uma lupa sobre algumas das mazelas humanas e nos faz refletir sobre como estamos encaminhando nossas vidas individuais e sociais, deixando clara a falta de sentido da vida, pois desnuda as barbáries do homem contemporâneo, que chocam até um fantasma. Isso, de certa forma, por mais pitoresco que seja, nos incomoda, ou deveria incomodar.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Eugenio. “Rotina”. In: ANDRADE, Eugenio. *As mãos e os frutos*. Portugal: FEA, 1948.

ANDRADE, Ricardo Jardim. “A cultura: o homem como ser no mundo”. In: HÜHNE, Leda Miranda (org.). *Fazer filosofia*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1987.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo mundo*. Trad. Albino Forjaz de Sampaio. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VERÍSSIMO, Luís Fernando e outros. *O desafio ético*. apud. ROITMAN, Ari. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

VILELA, Luiz. “Nosso dia”. In: VILELA, Luiz. *Tremor de terra*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2003.