

Flavio García
Regina Michelli
Marcello de Oliveira Pinto
(orgs.)

Poéticas do Insólito

**Conferências e Palestras do
III Painel
“Reflexões sobre o Insólito
na narrativa ficcional”:
*o insólito
na literatura
e no cinema***



FICHA CATALOGRÁFICA

F801p POÉTICAS DO INSÓLITO – CONFERÊNCIAS
E PALESTRAS DO III PAINEL "REFLEXÕES
SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA
FICCIONAL": O INSÓLITO NA LITERATURA
E NO CINEMA. / Flavio García; Regina Michelli;
Marcello de Oliveira Pinto (orgs.) – Rio de Janeiro:
Dialogarts, 2008.

Publicações Dialogarts
Bibliografia

ISBN 978-85-86837-46-3

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

CDD 801.95
809

ISBN 978-85-86837-46-3



Correspondências para:
UERJ/IL/LIPO – a/c Darcília Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B
Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
publicacoes.dialogarts@gmail.com

Copyright @ 2008 Flavio García;
Regina Michelli;
Marcello de Oliveira Pinto

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

Coordenador do volume:
Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenadora do projeto:
Darcilia Simões – contato@darciliasimoes.pro.br

Co-coordenador do projeto:
Flavio García – flavgarc@gmail.com

Coordenador de divulgação:
Cláudio Cezar Henriques – claudioc@biqhost.com.br

Projeto de capa e Diagramação:
Flavio García;
Darcilia Simões;
Carlos Henrique de Souza Pereira

Logotipo Dialogarts
Rogério Coutinho

O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME,
QUANTO AO CONTEÚDO E À FORMA, É DE INTEIRA E
EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.



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:

CONSTRUÇÃO DE REALIDADES E PERCEPÇÃO DO INSÓLITO	6
Daniela Beccaccia Versiani	6
FAPERJ / PUC-Rio	6
O INSÓLITO NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	11
Flavio García	11
UERJ / UNISUAM	11
A NARRATIVA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA EM QUESTÃO: SÓLITO VS. INSÓLITO	18
Jurema José de Oliveira	18
FAPERJ / UFF	18
O INSÓLITO NA RECEPÇÃO DA NARRATIVA	31
Marcello de Oliveira Pinto	31
UERJ / Souza Marques	31
INSÓLITO E MARAVILHOSO: ENTRELAÇAMENTOS NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL	37
Regina Michelli	37
UERJ / UNISUAM	37
O INSÓLITO NA LITERATURA MOÇAMBICANA E A AFIRMAÇÃO DE SUAS DIFERENÇAS	48
Robson Dutra	48
UERJ / FAPERJ	48
O INSÓLITO EM <i>SHAME</i> , DE SALMAN RUSHDIE	58
Shirley de Souza Gomes Carreira	58
UNIGRANRIO	58

CONSTRUÇÃO DE REALIDADES E PERCEPÇÃO DO INSÓLITO

Daniela Beccaccia Versiani
FAPERJ / PUC-Rio

A pergunta em torno da qual eu gostaria de desenvolver estas reflexões é: “a questão do insólito, em literatura, pode ser entendida e estendida a todos os textos que possuam qualidades supostamente intrínsecas ou imanentes de estranheza contrapostas a uma realidade considerada normal, ou a estranheza precisa ser relativizada de acordo com o pano de fundo da percepção ou visão de mundo e da realidade construída e partilhada por um específico público leitor, inserido em uma específica cultura?”

Em auxílio a esta discussão eu gostaria de retomar uma passagem do texto “Os gêneros literários”, datado de 1981, de Luiz Costa Lima, pertencente à já consagrada coletânea *Teoria da literatura em suas fontes*.

Depois de apresentar a questão dos gêneros literários em sua historicidade e normatividade, Costa Lima, já ao final de sua argumentação, aponta para um problema que me parece ainda não ter sido suficientemente aprofundado, 26 anos depois.

Situando a questão dos gêneros literários em relação ao surgimento das teorias da recepção e do efeito, que ele próprio ajudou a divulgar e disseminar nas universidades brasileiras, Costa Lima, ao final de seu texto, apontava para uma mudança no panorama teórico daquele momento:

Hoje – [leia-se início da década de 1980] – em vez de à análise sociológica dos gêneros ter de se contrapor uma teoria imanentista do poético ou de ajustar-se a ela, pode-se beneficiar da reflexão que, em vez de partir da linguagem em busca da identidade do literário, enfatiza a idéia de situação na qual um certo discurso funciona, i. e., é reconhecido como literário. Este quadro teórico novo se origina das estéticas da recepção e do efeito. Não seria próprio abrir-se aqui um parêntese para sua exposição. Notemos apenas ser um absurdo supor que as aludidas teorias se diferenciam das imanentistas por centrarem-se nas opiniões dos receptores! O que a elas é fundamental é a observação de que o discurso literário – e ficcional em geral – se distingue dos demais porque, não sendo guiado por uma rede conceitual orientadora de sua decodificação, nem por uma meta pragmática que subordina os enunciados a uma certa meta, exige do leitor sua entrada viva, através da interpretação que suplementa o esquema trazido pela própria obra. (COSTA LIMA, 1983: 266)

Ao final desse capítulo, Costa Lima aponta para os esquemas e as convenções do gênero e das expectativas por ele geradas que orientam a leitura e a produção dos textos que dentro dele se inserem (COSTA LIMA, 1983: 269). E tornando suas as palavras de Hans U. Gumbrecht, completa: “Chamamos a estes esquemas de ‘convenções de gênero’ e assim compreendemos por gênero instituições de ação comunicativa reciprocamente orientada” GUMBRECHT *apud* COSTA LIMA, 1983:269). Pensemos então na construção e definição de um específico gênero que tem sido objeto deste grupo de pesquisa: o insólito.

Insólito, do latim *insolitu*, possui pelo menos duas acepções: 1. Não sólito; desusado; contrário ao costume, ao uso, às regras; inabitual; e 2. Anormal; incomum; extraordinário.

Mas se, como afirma Costa Lima, “A norma é a variante sistêmica institucionalizada dentro de um grupo” (COSTA LIMA, 1983: 268), o que é considerado anormal, incomum, extraordinário só o pode ser em relação a uma específica norma também institucionalizada. Ou seja, o que é considerado insólito, incomum ou extraordinário em uma dada sociedade só pode ser assim considerado em relação ao que é considerado normal, comum, ordinário entre os seus mesmos integrantes, como um mínimo denominador comum que permite a convivência e a relativa previsão de comportamentos entre parceiros sociais, e também uma relativa previsão nos modos de receber obras literárias. No entanto, se pensarmos que a circulação de histórias, ficcionais ou não, pode atingir públicos de leitores inseridos em diferentes culturas, culturas estas resultantes de diferentes processos de construção de realidades e visões de mundo, como o mesmo texto poderia ser classificado sob a mesma e indistinta rubrica “insólito” se a normalidade – se o que é percebido como normalidade – não é universal a todas as culturas?

Uma outra pergunta que eu gostaria de fazer a partir deste ponto de minha argumentação é: como encontrar a norma do que se entende por realidade, norma esta à qual os desvios se contrapõem para formar então o que, num segundo momento, poderíamos denominar insólito, extraordinário, incomum, se nosso ponto de partida forem histórias produzidas e lidas em e por públicos leitores de sociedades diferentes com diferentes construções de realidades e visões de mundo?

Não me enveredarei aqui pelo princípio de realidade freudiano, matéria que certamente poderia ser incorporada a esta reflexão, mas para a qual eu não possuo subsídios. De qualquer modo, suponho que este caminho nos levaria a indagações sobre a recepção individual de obras literárias, o que não é o meu foco de interesse aqui. Meu foco de interesse nesta comunicação é indagar sobre o possível relativismo na classificação e construção de um gênero literário caracterizado por qualidades insólitas diante da variedade de públicos leitores (Jauss) com diferentes concepções e percepções de realidades e visões de mundo. As qualidades insólitas de textos literários lhe são intrínsecas, ou são resultado da relação entre as expectativas realistas de um dado público leitor e a realidade cotidiana dentro da qual tal público leitor vive? Refiro-me portanto não a um princípio de realidade universal, mas à constituição coletiva de realidades sociais construídas pela assunção e pelo partilhar intersubjetivo de pressupostos de realidade por indivíduos pertencentes ao mesmo grupo cultural, o que os levaria a uma conseqüente recepção coletiva aproximadamente homogênea de determinadas obras literárias que jogam com as dicotomias normal/anormal, comum/incomum, ordinário/extraordinário, dentro de uma mesma realidade cotidiana, recepção esta que permite traçar as fronteiras entre o gênero realista e outros gêneros tais como o realismo maravilhoso, o realismo fantástico, o insólito, o insólito banalizado, em um conjunto de textos circulando entre leitores que partilham razoavelmente de uma mesma cultura.

No sub-capítulo intitulado “A realidade da vida cotidiana”, do livro *A construção social da realidade*, os sociólogos do conhecimento Peter L. Berger e Thomas Luckmann, ao explicar como se dão os processos socioculturais de construção da realidade, afirmam que “a vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER & LUCKMANN, 1985, p. 35). É nesse sentido que “o mundo da vida cotidiana não somente é tomado como realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles” (BERGER & LUCKMANN, 1985: 36).

Além disso, os sociólogos Berger e Luckmann explicam que cada indivíduo reconhece em seus semelhantes os pares “com os quais [tem] de tratar no curso da vida diária como pertencendo a uma realidade inteiramente diferente da que têm as figuras desencarnadas que aparecem em [seus] sonhos” (BERGER & LUCKMANN, 1985: 38-39). Para Berger e Luckmann, os indivíduos transi-

tam com desenvoltura por essas múltiplas realidades, a realidade do cotidiano e a realidade do sonho, sem grandes conflitos ou confusões:

Minha consciência por conseguinte é capaz de mover-se através de diferentes esferas da realidade. Dito de outro modo, tenho consciência de que o mundo consiste em múltiplas realidades. Quando passo de uma realidade a outra experimento a transição como uma espécie de choque. Este choque deve ser entendido como causado pelo deslocamento da atenção acarretado pela transição. A mais simples ilustração deste deslocamento é o ato de acordar de um sonho (BERGER & LUCKMANN, 1985: 38).

Pois bem, a partir das afirmativas de Berger e Luckmann, torna-se clara a noção de que a realidade cotidiana é constituída consensualmente por grupos de indivíduos socialmente pertencentes a um sistema sociocultural partilhado, no qual há inclusive espaço para a realidade onírica, que é percebida e separada com desenvoltura da realidade cotidiana pelos indivíduos. A partir dessas colocações, as perguntas que passam a me mover são: há necessariamente coerência entre as realidades cotidianas de diferentes grupos culturais? E mais especificamente: tratando-se de diferentes conjuntos de histórias (literárias ou não), pré-requisito para a constituição de gêneros literários, – realista, não realista, fantástico, maravilhoso, insólito – podemos afirmar sem pestanejar que os mesmos textos serão considerados pertencentes aos mesmos gêneros independentemente do público que os lê? E por fim: com a circulação de textos literários entre públicos leitores de diferentes culturas, a recepção será invariavelmente coerente com a classificação realista ou não, feita no momento da sua produção em uma específica cultura, com sua específica concepção de realidade cotidiana e visão de mundo?

Voltemos um instante ao texto de Luiz Costa Lima sobre os gêneros literários, com o qual dei início às minhas reflexões. Em um dado momento de sua argumentação, Costa Lima refere-se ao conceito de Hans Robert Jauss de "horizonte de expectativas", definindo-o como um conjunto de regras preexistentes que orientam a compreensão do público-leitor, permitindo a esse público a recepção apreciativa de dada obra e gênero (cf. COSTA LIMA, 1983: 268). Logo em seguida, contudo, o teórico brasileiro oferece um exemplo que me parece trazer importantes indagações a pesquisadores interessados na questão das diferentes recepções e efeitos de obras literárias em públicos-leitores pertencentes a sociedades variadas, complexas e multiculturais, cujas respectivas culturas tenham construído variadas realidades cotidianas e visões de mundo. Ainda tendo por foco a questão dos gêneros literários em seu papel normativo, orientador das recepções, naquele texto de 1981, Costa Lima explicava:

O gênero portanto forma uma camada de redundância necessária para que o receptor tenha condições de receber e dar lugar a uma certa obra. Este lugar por certo nada tem a ver com a intenção autoral – a não ser quando se compõe uma obra de comportamento absolutamente previsível, nem muito menos respeita leis que hipoteticamente a obra traria consigo. A respeito, é oportuno lembrar a curiosa experiência relatada pela antropóloga Laura Bohannan. Contando oralmente para uma comunidade africana a estória de Hamlet, logo de início ela é interrompida pelos anciãos da tribo que não entendiam por que o filho ficara chocado como casamento da rainha viúva com Caludius [sic]. De acordo com as regras da comunidade, era exatamente isso que deveria suceder. Outra vez a antropóloga será interrompida ao falar do encontro com o fantasma do pai, pois o aparecimento de um fantasma era sinal de um feitiço, o qual, este sim, deveria intrigar o jovem príncipe. Em suma – conclui Costa Lima – "o horizonte de expectativas da comunidade não podia absorver a razão da peça inglesa e tantas foram as modificações introduzidas pelas intervenções interpretativas dos maiores da tribo que, ao fim de contas, o seu Hamlet já nada teria a ver com a tragédia. (COSTA LIMA, 1983: 268)

O que seria insólito, extraordinário, incomum, para o público leitor formado pela sociedade ocidental, regida por convenções herdadas da cultura judaico-cristã? A proibição do casamento entre cunhados ou a aparição do fantasma do pai? Vale a pena lembrar que na tradição judaico-cristã o casamento entre cunhados é uma proibição, como se lê na passagem do Levítico: "Não descobrirás a nudez da mulher do teu irmão, pois é a própria nudez de teu irmão" (Lv 18, 16). E na cultura africana? O casamento entre cunhados seria insólito ou simplesmente o próximo ato necessário e espe-

rado de um irmão cuja cunhada se tornara viúva e desamparada? Por outro lado, o aparecimento do fantasma do pai de Hamlet seria para a tribo africana algo insólito ou um indício da realidade cotidiana a avisar o grupo de que o príncipe estava sob o jugo de algum feitiço?

Este exemplo, bastante curioso, talvez nos pareça demasiado extremo por tratar-se de duas culturas bastante afastadas em termos de uma formação cultural e religiosa minimamente compartilhada. Gostaria então de oferecer um outro exemplo, este talvez mais provocador e desafiador. Trata-se de uma passagem bastante curiosa da entrevista concedida ao jornalista Plínio Apuleyo Mendoza pelo escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez, vencedor do prêmio Nobel de Literatura. No livro que reúne as conversas entre Apuleyo Mendoza e Garcia Marquez, intitulado *Cheiro de goiaba*, lê-se o seguinte comentário de Mendoza:

– O tratamento da realidade nos seus livros, principalmente em *Cem anos de solidão* e em *O outono da Patriarca*, recebeu o mesmo nome, o de realismo mágico. Tenho a impressão de que os seus leitores europeus costumam perceber a magia das coisas que você conta, mas não vêem a realidade que as inspira... (MARQUEZ & MENDOZA, 1982: 39)

Ao que Garcia Márquez responde:

– Certamente porque o seu racionalismo os impede de ver que a realidade não termina no preço dos tomates e dos ovos. A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. A esse respeito costume sempre citar o explorador norte-americano F. W. Up de Graff, que no final do século passado fez uma viagem incrível pelo mundo amazônico onde viu, entre outras coisas, um arroio de água fervente e um lugar onde a voz humana provocava chuvas torrenciais. Em Comodoro Rivadavia, no extremo sul da Argentina, os ventos do pólo levaram pelos ares um circo inteiro. No dia seguinte, os pescadores tiraram em suas redes cadáveres de leões e girafas. (...) Depois de ter escrito *Cem anos de solidão*, apareceu em Barranquilla um rapaz confessando que tem um rabo de porco. Basta abrir os jornais para saber que entre nós acontecem coisas extraordinárias todos os dias. Conheço gente inculta que leu *Cem anos de solidão* com muito prazer e com muito cuidado, mas sem surpresa alguma, pois afinal não lhes conto nada que não pareça com a vida que eles vivem. (MARQUEZ & MENDOZA, 1982: 39)

Cabe ressaltar que a atribuição do gênero realismo maravilhoso às obras de Garcia Marquez foi feita por críticos literários americanos e europeus, para os quais o racionalismo é o sistema por excelência a reger a construção de sua própria realidade cotidiana. Talvez coubesse aqui ainda uma breve referência à avó de Gabriel Garcia Marquez, Doña Tranquilina, contadora de histórias e figura importante para a formação do escritor Garcia Marquez. Assim Plínio Apuleyo Mendoza a ela se refere na introdução do livro *Cheiro de goiaba*:

A avó governava a casa, uma casa que depois ele [Gabriel Garcia Márquez] recordaria como grande, antiga, com um pátio onde ardia nas noites de muito calor o aroma de um jasmineiro e inúmeros quartos onde suspiravam às vezes os mortos. Para D. Tranquilina, cuja família provinha de Goajira, uma península de areais ardentes, de índios, contrabandistas e bruxos, não havia uma fronteira muito definida entre os mortos e os vivos. Referia-se a coisas fantásticas como ordinários acontecimentos cotidianos. Mulher miúda e fêrrea, de alucinados olhos azuis, à medida que foi envelhecendo e ficando cega, aquela fronteira entre os vivos e os desaparecidos fez-se cada vez mais tênue, de modo que acabou falando com os mortos e escutando-lhes as queixas, os suspiros e os prantos. (MARQUEZ & MENDOZA, 1982: 8-9)

É fácil no entanto atribuir o desaparecimento da fronteira entre o ordinário e o extraordinário à incultura, à velhice, à cegueira, à ignorância. Um dos modos de definirmos o realismo – sobretudo o realismo naturalista – é a crença cega na ciência como orientadora da realidade "real" ou "verdadeira". E no entanto, sabemos o quão frágil ela também pode ser. Costumávamos rir, nós os ilustrados, das chamadas sociedades primitivas, ou pré-lógicas, num ato de etnocentrismo que atribuía a outros sistemas lógicos uma condição de inferioridade ou infantilidade. É costume, diz o antropólogo Roque Laraia, "considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo" (LARIAIA, 2001: 87). Um exemplo pode ilustrar o que o Roque Laraia pretende dizer quando afirma que cada cultura tem sua lógica própria:

Uma conhecida nossa perguntou a um caipira paulista como é que o sol morre todos os dias no Oeste e nasce no Leste. 'Ele volta apagado durante a noite', foi a resposta que obtive. Menos que um pensamento absurdo - conclui Laraia - trata-se de uma outra concepção a respeito do universo, obviamente diferente da nossa, que dispomos de informações obtidas por sofisticados observatórios astronômicos. (LARAIA, 2001: 88)

Houve um tempo em que afirmar que a Terra girava em torno do Sol foi considerado uma heresia. Houve um tempo? Talvez não para o caipira paulista, habitante da Terra em pleno século XXI. Eis um exemplo do que Gumbrecht e outros pensadores denominam de "dissincronia do síncrono", sistemas explicativos das coisas do mundo que co-existem mas que contudo pertencem a diferentes tempos da ciência.

Mas o que todos estes exemplos podem nos trazer de interessante para a discussão dos gêneros literários e da tentativa de delimitar um gênero por suas características insólitas? Talvez eles sejam apenas um convite à reflexão de que, numa sociedade cada vez mais aberta ao convívio epistemológico de diferentes culturas, uma pequena dose de relativismo seja salutar nas pesquisas de construção e recepção de um gênero – o insólito – que tanto depende da relação entre o que é considerado a norma, ou a normalidade cotidiana, por um dado grupo cultural – inclusive o grupo dos estudiosos de literatura - e a sua quebra pela visão do extraordinário e do incomum. Será então necessário relativizarmos a recepção desses textos e estarmos preparados para o confronto com um público leitor que não necessariamente partilhe conosco da mesma construção de uma realidade cotidiana e de uma mesma visão de mundo. Como afirma a antropóloga Ruth Benedict em seu livro *O Crisântemo e a espada*, a cultura é como uma lente através da qual os homens vêem o mundo. E eu acrescento: no que ele possui de ordinário e no que ele possui de extraordinário, provocador do insólito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1998.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*. Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARQUEZ, Gabriel Garcia & MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Cheiro de goiaba*. Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Rio de Janeiro: Record, 1982.

O INSÓLITO NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Flavio García
UERJ / UNISUAM

1. Em nossos últimos estudos e pesquisas acerca da manifestação do insólito na narrativa de ficção como elemento essencial ao desenvolvimento da trama, vimos refletindo sobre sua irrupção como *efeito* das estratégias de construção empregadas pelo autor. Assim, entendemos que a recepção do insólito está, a princípio, condicionada à sua constituição na narrativa, ou seja, depende dos recursos de linguagem utilizados pelo autor na emissão do discurso – temos aqui, de certo modo, o que Umberto Eco vem chamando de "autor-modelo" e "leitor-modelo", sendo este segundo condicionado pelo primeiro (Cf. ECO, 1994).

Exatamente porque partimos desse ponto de vista fundador de nossos pressupostos teórico-metodológicos, sustentamos que o insólito se constitua ou numa *categoria de gênero* – definindo categoria como sendo "cada um dos conceitos que formam o conjunto dos gêneros" (HOUAISS, s.u.), e *gênero* como todo "conjunto de (...) objetos que (...) se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades" (HOUAISS, s.u.) – ou ainda, que se constitua num *macro-gênero* – reunião de vários gêneros que têm em comum, entre si, a categoria do insólito como traço distintivo, apropriando-nos da expressão utilizada por Carlos Reis ao se referir à narrativa naturalista (2001: 253).

As críticas a esse nosso posicionamento têm-se focado, sistemática e reiteradamente, na conceituação de gênero pela qual optamos, que se concentra nas relações entre suas características estruturais, antes referidas, e suas finalidades discursivas de comunicação. Assim, definir gênero sob o ponto de vista retórico, como "divisão e classificação dos discursos segundo os fins que se tem em vista e os meios empregados" (HOUAISS, s.u.), tem-nos sido o melhor caminho, ainda que, a essa nossa tomada de posição, alguns de nossos críticos venham contrapondo a velha distinção, segundo eles de fundamentação aristotélica, entre retórica – "a arte da eloquência, a arte de bem argumentar; arte da palavra" (HOUAISS, s.u.) – e poética – esta ocupada com os estudos literários. Contudo, tal oposição é profundamente anacrônica, uma vez que, conforme defende Manuel Antônio de Castro, inclusive

a caracterização das obras de arte dentro do horizonte dos gêneros propostos pelo mesmo Aristóteles é tão somente uma possibilidade, e jamais pode se tornar paradigma, pois o que ele diz resulta do seu modo de dizer, manifestar, conceituar o "on". Querer caracterizar os gêneros literários enquanto obras de arte nas diferentes épocas atentando só para as formas, é um contra-senso. (CASTRO, 2007)

Sustentamos e defendemos que todo e qualquer gênero literário está, a priori, comprometido com o discurso que nele é veiculado e com a finalidade desse discurso – relações entre causa e efeito –, pois

a ficção participa dos esquemas elementares de textos, esquemas que são também o substrato das ações verbais pragmáticas. Os textos ficcionais representam os esquemas das ações verbais e, enquanto tais representações, relacionam-se ao mesmo tempo com os esquemas da ficcionalidade, ou seja, com os gêneros literários. (STIERLE, 1994: 175)

Daí a necessidade, ainda primeira, de delimitar o universo conceitual do(s) discurso(s), e, talvez, mais propriamente do discurso ficcional.

Entendemos por *discurso* um "enunciado oral ou escrito que supõe, numa situação de comunicação, um locutor e um interlocutor" (HOUAISS). Desse modo, temos de pronto a questão da interlocução comunicativa, aqui já apontada ao tratarmos de nossas reflexões acerca do insólito como *efeito* das estratégias de construção narrativa, envolvendo emissor – autor ou "autor-modelo" – e receptor – leitor(es) ou "leitor-modelo" –, num jogo circular de significação e ressignificações do discurso, através dos vários recursos empregados na linguagem, e sua conseqüente finalidade comunicativa, atualizando-se sempre nos atos de recepção – ou, mais especificamente, de leitura.

Não perdemos de vista, como advertira Umberto Eco, que "o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor-modelo, mas com freqüência esses sinais podem ser muito ambíguos" (ECO, 1994: 16), pois "o autor-modelo é uma voz (...), essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo." (ECO, 1994: 21) Assim, aos leitores, receptores efetivos da narrativa ficcional, "cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar." (ECO, 1994: 16) Todavia, não é forçoso que essas "regras do jogo" façam parte do repertório de dado leitor, naquele ato de leitura, uma vez que, "como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor." (ISER, 1994: 83) Como salientou Karlheinz Stierle, recorrendo ao pensamento de Wolfgang Iser, "o mundo ficcional sempre pressupõe um repertório de normas, conceitos, esquemas, repertório que ultrapassa o mundo ficcional e leva ao mundo da experiência e dos receptores." (STIERLE, 1994: 172) Porém, como já destacamos, nem todo leitor, ou um mesmo leitor em diferentes momentos de leitura – atos de leitura, para nos alinharmos ao pensamento de Iser –, dispõe desse repertório que lhe esteja sendo solicitado.

Ler tal ou qual evento narrativo como manifestação do insólito ficcional depende de uma orientação sistemática de gênero, apoiada em elementos da estratégia discursiva empregada pelo autor na construção de seu "autor-modelo", estabelecendo uma relação direta com o "leitor-modelo", ambos construídos de linguagem, exatamente como sugeriu Umberto Eco. Entretanto, conforme adverte Karlheinz Stierle,

esta orientação sistemática é apenas o pressuposto de uma orientação histórica, no contexto da literatura. O texto ficcional relaciona-se com os paradigmas literários, por meio da imitação, da superação, da continuação, da paródia, etc. Por outro lado, relaciona-se com o horizonte de expectativa de um leitor pressuposto e é por este inserido, com maior ou menor direito, em seu próprio horizonte de expectativa. (STIERLE, 1994: 175-176)

Portanto, aceitando a afirmação dessa estudiosa da Estética da Recepção, somos levados a reiterar, ainda que com moderação, nossos posicionamentos iniciais acerca da *leitura* do insólito ficcional como *efeito* das estratégias de construção empregadas pelo autor, não esquecendo a importância do ato de recepção na efetiva consumação dos gêneros enquanto discursos próprios com finalidade comunicativa.

Karlheinz Stierle ainda nos lembra de que

o texto participa de um sistema objetivo, dotado de quadros de referência infindavelmente diferenciáveis e articuláveis. Ao mesmo tempo, porém, ele faz parte de uma formação intelectual (*Bildungsgeschichte*) subjetiva, que nunca é idêntica às outras formações intelectuais e que implica uma variedade não teorizável de recepções possíveis. (STIERLE, 1994: 176)

Isso leva diferentes leitores, ou um mesmo leitor em diferentes atos de leitura, a ler de modo diverso determinadas marcas da estratégia de construção narrativa empregadas pelo autor, não se coadunando, obrigatoriamente, as expectativas de um às de outro. Nesse aspecto da leitura, interfere, por exemplo, "a diferença temporal entre a produção e a recepção [...], que] faz com que se perca o encanto dos estereótipos da experiência, trazidos pela própria recepção." (STIERLE, 1994: 173)

Sabemos perfeitamente que "quando o leitor recebe um texto ficcional, baseia-se, mais ou menos inconscientemente, na rede de orientação de sua experiência" (STIERLE, 1994: 173), mas, nem sempre, "ao horizonte de expectativa do leitor responde o caráter concreto de horizonte da própria ficção." (STIERLE, 1994: 177) Mesmo admitindo que, "na perspectiva do leitor, o texto é localizado em um sistema preexistente de pontos fixos paradigmáticos (...), a posição do texto varia constantemente, pois o sistema dos pontos fixos paradigmáticos, por seu lado, está submetido a uma contínua mudança." (STIERLE, 1994: 176) É por isso que,

no relacionamento espontâneo, não refletido, da ficção com a experiência, encontra-se uma possibilidade específica, mas ao mesmo tempo também um risco, que determina a recepção contemporânea e a diferença de cada uma das recepções posteriores. O produtor e o receptor da ficção encontram, no horizonte da expectativa, um solo comum, que possibilita uma comunicação conotativa e semiótica multifacetada. (STIERLE, 1994: 173)

2. Sob essa perspectiva, vamos refletir ilustrativamente sobre a obra de Murilo Rubião, que vimos estudando há tempo, selecionando, para tanto, "A noiva da casa azul" (RUBIÃO, 1999: 51-56). Tomaremos de empréstimo a Todorov (2003) algumas estratégias discursivas que o autor vincula à consumação do Fantástico como gênero literário próprio e particular, inscrevendo-as aqui no macro-universo da literatura do insólito, sem, contudo, sugerir que a narrativa rubiana seja exemplo ou modelo do gênero apresentado por aquele teórico.

Todorov afirma que, "para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler." (2003: 151) Este "certo modo de ler" corresponderia a um posicionamento de personagens e leitores próximo da assunção – "Quase cheguei a acreditar": eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida." (2003: 150) Portanto, para o autor, "é a hesitação que lhe dá vida" ao gênero.

A hesitação de fala Todorov, "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." (2003: 156), pode ser produto da percepção ou da linguagem (cf. TODOROV, 2003: 156). Assim, para que se consuma o gênero,

é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra (TODOROV, 2003: 151-152)

De base estruturalista, indo naturalmente em direção aos avanços semiológicos, a proposição defendida por Todorov reflete sua *leitura* crítico-interpretativa dos elementos discursivos empregados pelo autor, ou seja, as estratégias de construção narrativa a que recorre. É com base nesses pressupostos que ele identifica que, "em posição privilegiada com relação (...) [ao narrador-observador ou narrador não-representado e às simples personagens], o narrador-personagem facilita a hesitação: queremos acreditar nele, mas não somos obrigados a fazê-lo." (TODOROV, 2003: 193) Assim, o narrador-personagem "(e o leitor implícito) é mantido em dúvida, ignorando se o que o cerca é ou não efeito da imaginação." (TODOROV, 2003: 152). Como efeito desse recurso, "a literatura fan-

tástica coloca precisamente em questão a existência dessa irreduzível oposição" (TODOROV, 2003: 165): real vs. imaginário.

O efeito da hesitação, do "quase cheguei a acreditar", da tensão irreduzível entre possíveis explicações para os eventos narrativos estranhos ou sobrenaturais, ou seja, insólitos, é produto da dúvida que recai sobre "uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados", que se apoia na ambiguidade construída no universo narrativo. Conforme aponta Todorov, "a ambiguidade depende também do emprego de dois processos verbais que penetram o texto todo (...): o imperfeito e a modalização." (2003: 153) E Todorov chega mesmo a afirmar que

"se essas locuções [modalizantes] estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos. O imperfeito, além disso, introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último." (TODOROV, 2003: 154)

Juntamente ao emprego dos tempos do imperfeito – seja no indicativo ou no subjuntivo – e das locuções modalizantes de que trata Todorov, verificam-se, ainda, tanto no Fantástico, mais especificamente, quanto nos demais gêneros abrigados no macro-gênero do insólito, o recurso a formas interrogativas de ordem variada e a expressões que, em sentido lato, vamos aqui nomear de *topoi* góticos – claro está que estamos nos referindo aos lugares comuns da literatura macabra, terrorífica, horrorífica, de medo – e as reticências, deixando as expressões inconclusas.

3. Para facilitar o acompanhamento de nossas reflexões, vamos seguir a narrativa em sua ordem natural e, passo a passo, destacando trechos, comentaremos alguns elementos utilizados por Murilo Rubião em sua estratégia de construção, que julgamos apontar para o efeito da manifestação do insólito.

O texto se inicia com um narrador-personagem declarando que "não foi a dúvida e sim a raiva que me levou a embarcar no mesmo dia com destino a Juparassu, para onde deveria ter seguido minha namorada, segundo carta que recebi." (RUBIÃO, 1999: 51) Imediatamente, a palavra "dúvida" desponta, trazendo consigo sua carga semântica de incerteza; verifica-se o emprego do imperfeito, em "deveria"; e o uso de "segundo" modaliza a afirmação, condicionando-a à possibilidade de emissão ou compreensão adequada da mensagem enviada ou recebida.

Logo no segundo parágrafo, tem-se a explicação: "Uma raiva incontrolável, que se extravasava ao menor movimento dos outros viajantes, tornando-me grosseiro, a ponto dos meus vizinhos de banco sentirem-se incomodados, sem saber se estavam diante de um neurastênico ou débil mental" (1999: 51) O emprego de "sem saber se" aponta para a incerteza, logo, para a dúvida; e "neurastênico ou débil mental", além de também se constituir em uma hesitação entre duas possíveis explicações para o evento, a partir da alternativa "ou", também remete para o universo gótico do desequilíbrio mental.

No parágrafo seguinte – "Que necessidade tinha de me escrever que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo? Se ele aparecera por acaso na festa, e se fora por simples questão de cortesia que ela não o repelira, por que mencionar o fato?" (1999: 51) –, fora a construção de dois períodos em forma interrogativa direta, concluídos por ponto de interrogação – "?" –, temos a condicional "se", que gera ambiguidade, pois faz o suceder depender da condição se efetivar, e as construções "por acaso" e "simples questão de cortesia", relativizando a sentença.

Logo a seguir, em "não me considero ciumento, mas aquela carta bulia com os meus nervos" (1999: 51), a expressão "não me considero" abre espaço para que se interprete tanto que outrem consideram quanto que sua consideração não seja verdadeira; o emprego da adversativa "mas" reforça a leitura de posições contrastantes, em ambiguidade opositiva; e a assunção de que o fato "bulia com os meus nervos" retoma a questão da insanidade ou do desequilíbrio mental, pondo sob suspeição tudo o que afirme.

Em

Acalmei-me um pouco ao verificar que, pela repentina mudança da paisagem, que dentro de meia hora terminaria a viagem e Juparassu surgiria no cimo da serra, mostrando a estaçãozinha amarela. As casas de campo só muito depois, quando já tivesse desembarcado e percorrido uns dois quilômetros a cavalo. A primeira seria a minha, com as paredes caiadas de branco, as janelas ovais (1999: 51-52)

encontramos quatro incidências do imperfeito, sendo três delas no indicativo e outra no subjuntivo: "terminaria", "surgiria", "tivesse" e "seria".

Somando-se ao emprego do imperfeito, temos agora a oposição entre o que se imagina – portanto pode ser feito da mente débil ou desequilibrada – e o que se vê – acontece factualmente no quotidiano –, trazendo o tema das tensões entre *ser* e *parecer*, entre a *verdade* e o *verossímil*, muito caro ao insólito: "Deixei que a ternura me envolvesse e a imaginação fosse encontrar, bem antes dos olhos, aqueles sítios que representavam a melhor parte da minha adolescência." (1999: 52) Trata-se da flexão "envolvesse" e dos vocábulos "imaginação" e "olhos".

Em

"Sem que eu percebesse, desaparecera todo o rancor que nutrira por Dalila no decorrer da viagem. (...) Esquecido das prevenções anteriores, aguardava o momento em que eu apertaria nos braços a namorada. Cerrei as pálpebras para fruir intensamente a vontade de beijá-la, abraçá-la. Nada falaria da suspeita, da minha raiva. Apenas diria:" (1999: 52)

verificamos o recurso ao imperfeito – "percebesse", "apertaria", "falaria" e "diria" –, a mesma tensão entre o que se percebe ou imagina perceber e o que se vê ou se supõe ver, no jogo essência e aparência – "percebesse" e "cerrei as pálpebras" –, e a denuncia da dúvida, da hesitação, da ambiguidade – "esquecido", "prevenções" e "suspeita".

A questão da fragilidade mental será retomada no trecho "O chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio" (1999: 52), assumindo o narrador-personagem estar em devaneio.

O diálogo que se segue, entre o narrador-personagem e o chefe do trem, além de retornar às interrogações diretas, com o emprego da pontuação indicativa, traz a idéia da pretensão, que aponta para algo não efetivamente "concreto", mas "pretendido", e alude a um *topos* da literatura do insólito, ou seja, ao seu caráter "estranho":

- O senhor pretende mesmo desembarcar em Juparassu?
- Claro. Onde queira que eu desembarcasse?
- É muito estranho que alguém procure esse lugar. (1999: 52)

A reflexão do narrador-personagem – "Mais quinze minutos e estaria na plataforma da estação, aguardando condução para casa, onde mal jogaria a bagagem e iria ao encontro de Dalila." (1999: 52-53) – apresenta, somente, verbos flexionados no imperfeito, ademais de uma no gerúndio.

Um novo diálogo, agora do narrador-personagem com o funcionário da estação de trem, está igualmente, pontuado pela interrogação, reiterando as dúvidas das próprias personagens:

- O senhor é o engenheiro encarregado de estudar a reforma da linha, não? Por que não avisou com antecedência? (...)
- Então, o que veio fazer aqui? (1999: 53)

E a nova reflexão do narrador-personagem, após o diálogo, traz outro *topos* gótico ou insólito, com o vocábulo "assombro": "Refreei uma resposta malcriada, que a insolente pergunta merecia, notando ser sincero o assombro do empregado da estrada." (1999: 53)

Em "– Não sei se poderá." (1999: 53), o funcionário da estação de trem declara sua dúvida. Ao que se segue novo diálogo, com *topoi* góticos ou insólitos, nas alusões a "fantástica", "temíveis" e "ruínas", e com reiteração da dúvida, pelo emprego de "quem sabe":

- É coisa tão fantástica passar o verão em Juparassu? Ou, quem sabe, andam por aqui temíveis pistoleiros?
- Pistoleiros não há, mas acontece que as casas de campo estão em ruínas. (1999: 54)

Será, agora, o próprio narrador-personagem que admitirá a "hesitação", em um fragmento em que também se verificam o emprego do imperfeito – "estaria" e "parecia" – e da adversativa – "entretanto", que põe em tensão posições distintas – e o retorno da dúvida acerca da normalidade mental: "Tive um momento de hesitação. Estaria falando com um cretino ou fora escolhido para vítima de desagradável brincadeira? O homem, entretanto, falava sério, parecia uma pessoa normal." (1999: 54)

Novo diálogo, mais interrogações diretas, finalizadas pela pontuação apropriada, havendo, ainda, o recurso ao imperfeito – "alugaria":

- Quem me alugaria um cavalo, para dar umas voltas pelas vizinhanças?
- E para que cavalos, se nada há de interesse para ver nos arredores? (1999: 54)

Outra reflexão do narrador-personagem, mais alusões à debilidade mental e tensões entre a percepção e o acontecimento, entre a *verdade* e o *verossímil*, entre o ser e o parecer – "pressentia" –, e a dúvida, expressa pela "suspeita": "Procurei tranquilizar o meu interlocutor, pois pressentia estar sob suspeita de loucura." (1999: 54) Logo adiante, a inversão da dúvida sobre a sanidade mental – "paranóico" –, atribuída agora ao interlocutor, e, novamente, à hesitação, ao jogo entre *ver* e o *pensar* – "pensei" –, uma vez que o que se pensa ver nem sempre corresponde, efetivamente, ao que é visto – *ser* e *parecer ser*: "Pensei que conversava com um paranóico." (1999: 54)

O próprio narrador-personagem admitirá que os acontecimentos que experiência se lhe manifestam insólitos – "acontecimentos tão desnorteantes" – e, por isso, "necessitava de solidão a fim de refazer-me do impacto sofrido por acontecimentos tão desnorteantes." (1999: 54)

Diante da casa em ruínas, que o olhar constata, "resistia à sua aceitação" – porque a imaginação se ancorava nas lembranças e no engano inaudito, inusitado, produzido pelo contraste entre os tempos da carta recebida e da chegada a Juparassu. Assim, "apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação." (1999: 54-55) Neste trecho, o "apesar", com carga semântica de adversidade, opondo duas *realidades* – a da imaginação e a do olhar –, o emprego da palavra "realidade" – ainda que relativizável no ato de leitura por estar inscrita no universo ficcional –, a idéia de "espelhamento" – jogo de imagens, de percepção, de duplicidade, comuns ao macro-gênero do insólito e, mesmo, à própria ficção – e a oposição entre "impossível de negada", pois "me apareceram com extrema nitidez", e "resistia à sua aceitação" condensam o *efeito* da manifestação do insólito para o narrador-personagem – construído por si só ambíguo, reunindo em si as funções de personagem e de narrador – e, por extensão, para os leitores – seja o leitor-modelo, também construído narrativo, aceitando-se assim as proposições de Umberto Eco, ou os leitores reais, empíricos ou virtuais, alargando-se os conceitos de Eco em direção aos de Wolfgang Iser ou de Karlheinz Stierle.

Desse ponto em diante, merecem destaque as reiteradas interrogações que o narrador-personagem faz, seu interlocutor lhe faz e ele mesmo se faz, a assunção de que vivera um "pesadelo", a dúvida que fica – "será que..." –, expressa pelas reticências:

- Certamente conheceu esta casa antes dela se desintegrar. O que houve? Foi um tremor de terra? – insisto à espera de uma palavra salvadora que desfizesse o pesadelo.
- (...)
- E Dalila?
- (...)
- Ah! A noiva do moço desta casa?
- (...)
- Não? Será que...(...) É o senhor, o jovem que morava aqui?
- E Dalila? (1999: 55)

Por fim, o recurso conclusivo ao imperfeito – "iria": "(...) e lá de dentro dos escombros eu iria retirar a minha amada." (1999: 56)

4. Embora não admitamos que a narrativa rubiana possa ser inscrita sob as conceituações teórico-metodológicas do Fantástico – elegendo Todorov como o crítico que mais adequadamente definiu o gênero –, conforme grande parcela de estudiosos vem fazendo, pois preferimos perfilar com Antonio Candido, quando este afirma que "Murilo Rubião instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo" (1987: 208), somos forçados a admitir que há, em sua obra, elementos próprios às estratégias de construção narrativa daquele gênero, como aqui demonstramos. Assim, mesmo denunciando o equívoco da tradição crítica acerca da obra rubiana, verificamos que sua recepção, dissonante da que propomos, está prevista na construção da narrativa pelo emprego de marcas, traços, categorias modalizantes de determinado(s) gênero(s). Para nós, Murilo Rubião é um autor vinculável ao macro-gênero do insólito, e, acerca dessa posição que assumimos, já se nos antecipara Antonio Candido.

Ler o insólito, ler suas manifestações, pressupõe, antes de tudo, a presença, no texto – veículo discursivo de comunicação – de um conjunto de instruções dadas ao(s) leitor(es) pelo autor – ser da realidade externa e referencial –, através do autor-modelo – construído ficcional. Ainda que, com frequência, esses sinais possam ser muito ambíguos, eles estão na obra, dentro dela, e qualquer *leitura*, dissonante ou não daquela que corresponda à expectativa autoral, somente será possível a partir daquilo que o texto – produto das estratégias de construção empregadas pelo autor – contenha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.
- CASTRO, Manuel António de. As questões e os conceitos. Rio de Janeiro: *Travessia poética*. Disponível em http://travessia poetica.blogspot.com/2007_03_01_archive.html. Acessado em 10/07/2007.
- DACANAL, José Hildebrando. "A realidade em Kafka". In: CARVALHAL, Tânia Franco; DACANAL, José Hildebrando; SCHÜLER, Donald; STOCK, Rudolf M. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973. p. 43-68.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOUAISS, Antônio (editor). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad. e intr.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2 ed. Coimbra: Alameda, 2001.
- RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- STIERLE, Karlheinz. "Que significa a recepção dos textos ficcionais?". In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad. e intr.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.
- TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica". In: *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 147-166.

A NARRATIVA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA EM QUESTÃO: SÓLITO VS. INSÓLITO

Jurema José de Oliveira
FAPERJ / UFF

Assim como o camponês aprende a trabalhar a terra, o poeta aprende a trabalhar com a palavra, aprende a não dizer demais e a não dizer de menos, aprende a sugerir. A poesia não deve fazer mais que sugerir; ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio, não o silêncio de quem não tem nada para dizer, mas o silêncio que é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz. Ele é uma boca, e deve ser a boca daqueles que não têm boca.

(BARBEITOS, 2004: 8).

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfaz a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.
(VINICIUS, 2001: 41)

O presente trabalho tem por objetivo ler criticamente o processo de construção poética de Adriano Botelho de Vasconcelos, autor de *Voz da terra* (1983), *Vidas de sonhar* (1975), *Células de ilusão armada* (1983), *Anamnese* (1984), *Emoções* (1988), *Abismos de silêncio* (1992), *Tábua*, Grande Prêmio Sonangol de Literatura (2003), *Luanary* (2007) e organizador de diversas coletâneas de conto e de poesia. Cabe ressaltar, no entanto, que apesar do destaque dado aqui ao projeto estético de Adriano Botelho de Vasconcelos, o caminho trilhado por diversos poetas e romancistas africanos de língua portuguesa é marcado por imagens insólitas oriundas de experiências violentas durante a colonização e pós-independência, no processo de consolidação do Estado / Nação.

A força da narrativa e da poesia africana de língua portuguesa está em linhas gerais envolta num universo repleto de elementos retratadores do substrato violência oriunda dos fenômenos sociais e políticos. Esta marca ora se apresenta de forma sutil, ora de forma explosiva, ora mítica em conflito decorrente do descompasso dos valores da tradição, transformados abruptamente durante os anos de colonização e guerra civil.

Autores como: Boaventura Cardoso, João Melo, Arlindo Barbeitos, Isaquiel Cori (Angola); Mia Couto, Paulina Chiziane, Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho (Moçambique); Abdulai Sila (Guiné Bissau); Dina Salústio, Vera Duarte (Cabo Verde); entre outros exploram em sua poesia ou romances o duplo sólito / insólito na busca pelo som que possa perpetuar e dar forma e movimento a idéia de liberdade, que não nasce da pedra, mas das ações humanas.

O suporte teórico usado aqui foi a visão acerca da violência pensada por Hannah Arendt em *Sobre a violência* e o ensaio sobre a imaginação da matéria de Gaston Bachelard. *Sobre a violência* representa um repensar o tema violência, tão recorrente no século XX, que presenciou conflitos como: a rebelião estudantil de 1968, a guerra do Vietnã e, no âmbito do debate / discussão, a violência apontada pela nova esquerda como uma forma de resistência à opressão, em especial no processo de descolonização dos países africanos de língua portuguesa. O fenômeno violência nasce do desejo de dominação de um homem sobre todos os outros homens, mas de acordo com Hannah Arendt a violência destrói o poder, não o cria (ARENDT, 2001: 8).

O discurso poético de Vasconcelos repousa ora na imaginação material, ora nos substratos da violência. As vozes representadas na poesia deste escritor guardam as marcas insólitas provocadas pelas ações violentas desmedidas. Esta prática independe de números, mas quando ela encontra respaldo no conjunto, no coletivo, torna-se mais perigosa. Sendo assim, tanto nas práticas militares quanto nas revolucionárias a idéia de individualidade desaparece e dá lugar a uma espécie de coerência grupal, um sentimento intenso de união, de vínculo aos princípios básicos da violência pela violência, que encontra motivação no ódio profundo contra os seus opositores, mas também contra os seus pares.

A violência, um instrumento por natureza, "é racional à medida que é eficaz em alcançar o fim que deve justificá-la" (ARENDT, 2001: 57). O uso desta estratégia pode reformular o sistema vigente, mas não significa uma revolução ampla e muitas vezes serve para desintegrar, desfazer os elos unificadores das práticas sociais e políticas, chegando a atingir a barbárie, o caos total, abrindo no seio da sociedade um "abismo de silêncio".

Desta forma, a violência neutraliza toda e qualquer possibilidade de os homens se organizarem e viverem em harmonia e conseqüentemente abre espaço para o luto visível nas imagens refletidas num espelho d'água embaçado.

Diante disso, pode-se dizer que a escrita poética reinterpreta com imagens díspares, mas também reflexivas as práticas e os efeitos das ações violentas. A escrita literária permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela põe em movimento outro sentido, desloca as falas de seu lugar habitual, dando nova roupagem à idéia de apagamento, de censura promovida pelo discurso oficial e abre espaço a circulação da heterogeneidade identitária e discursiva.

As forças imagéticas da mente trilham dois caminhos distintos. Um caminho encontra sua pulsão no novo, na surpresa, no admirável, enquanto que o outro caminho tem sua sustentação escavando a cavidade do ser para explicar aquilo que é mutável e imutável, interior e exterior da imagem guardada nos lugares mais remotos da memória:

Abra-se a cortina de coisas passadas e sem o artifício de nenhum segredo sem essa falta de lugar para a terra do nosso panfleto reclamando imagens de gaivotas recolham-se nossos bens antigos nos estuários subterrâneos onde deságuam os veios da nossa memória onde tudo se vive sem se descobrir a solidão (VASCONCELOS, 1996: 15).

A imagem da causa formal/sentimental motivada pelos desejos do coração opõe-se a uma outra oriunda da causa material. Esta imagem material deve ser selecionada, separada das recordações recentes, pois ela tem um peso, uma consistência para alimentar o devaneio criador e se distinguir do fato superficial, das motivações do coração que impulsionam a busca pela palavra ideal na construção do discurso poético. As energias diversas provenientes da causa formal e da causa material estão intrinsecamente ligadas, logo separá-las completamente é quase impossível:

O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal (BACHELARD, 1997: 2).

O sujeito de criação precisa ter um domínio preciso da palavra, o uso conciso dos termos e concretude para expressar os mais profundos sentimentos recompondo, assim, o cenário material de um tempo em que "o silêncio é um mar perdido na boca dos peixes" (VASCONCELOS, 1996: 22).

A obra poética que mergulha na cavidade do ser pode não produzir as flores da leveza, mas funda um novo referencial imagético. Desta matéria floresce flores negras, com o peso e as cores escuras que lhe são peculiares. As imagens impactantes produzem no leitor encanto e desencanto, alegria e sofrimento, leveza e densidade. Por mais que se queiram separar as forças imagéticas produzidas pela mente, o campo poético se encarrega de unir causa formal e causa material. A motivação do sujeito de enunciação advém geralmente da necessidade de expor sentimentos submersos na memória:

A morte pode com salivas de silêncio apagar o nome das coisas, só a ausência aniquila o sangue até as velhas atarem uma canção nos terços dos destinos. O meu nome é tinteiro derramado no cimento da madrugada. Vejo tombar a guitarra dos meus sonhos e o nome das coisas, como uma cor funda de esquecimento que desfaz em pó as gaivotas da existência, com uma velocidade que só deixa o poder das mãos serenar a aflição do futuro, nenhuma palavra memoriza imagens, tudo se apaga como um sino que recebe o vazio mais fundo da música (VASCONCELOS, 1996: 22).

A valorização da matéria se dá em dois planos: no plano mais profundo e pelo impulso. O primeiro exige do poeta um trabalho no cerne da imagem evocada, enquanto o segundo resulta das sensações sensíveis provenientes das emoções: "No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre" (BACHELARD, 1997: 2). Desta forma, lembrar significa recuperar as experiências individuais e coletivas. A matéria lembrada, oriunda da imagem profunda, precisa ser trabalhada para expressar ao leitor toda sua substância ao passo que a outra é resultante das imagens poéticas operadas para dar um colorido, uma leveza aquela resgatada do interior do ser.

Vasconcelos busca seu devaneio criador numa matéria líquida, a água solidificada na imaginação profunda, com regras próprias, específicas. O poeta procura entender o descompasso do universo material a partir dos princípios, da formação do mundo visível e para corporificar esta idéia mergulha no interior da matéria primordial, depreendendo, assim, na linguagem poética o destino dos homens metamorfoseado numa água que se esvai e deságua pelos veios da memória:

Esse choro que desde há muito tocava as pálpebras: o dia que a morte destruiu, notícias de invasões, doenças e algemas que apodreceram o sangue... tudo visto por dentro num desequilíbrio de anseios. Batem à porta. Nenhum vinho de palmeira manteve o cemitério debaixo dos panos de imbondeiro. Os caixões incham diante da porta, há uma ferida nos dedos: o medo. É à porta de nossas casas que os dias saem do sítio dos epitáfios e o vinho de palmeira deitado por nossas mãos arranja o sono a meio da primavera. Os nomes são um lugar que a morte dominou por dentro da dança erguendo-os em pedra. Esse choro que desde há muito tocava as pálpebras (VASCONCELOS, 1996: 28).

De acordo com Bachelard "toda água viva é uma água que está a ponto de morrer" (BACHELARD, 1997: 49). Esta matéria viva tem como destino a perda do brilho, o entorpecimento e conseqüentemente o apagamento da existência, sendo assim, a imaginação da água profunda se define como a absorção do sofrimento, temática explorada por Vasconcelos em sua poética.

Logo, detectar o caminho, a construção do sólito e do insólito na obra deste autor é também verificar os contornos imagéticos da violência geradores da ausência de vida e produtores da estética proveniente do devaneio da morte. As ações violentas acabam por fundar no âmago de uma água clara as marcas sombrias, instauradoras de diversas figuras e fúnebres murmúrios, registrados na folha de papel:

Ah! Se tudo pudesse ser recomçado no mesmo barro que fez toda a tua infância e se pudesse ouvir o murmúrio das mães que são quem mais sentem nos olhos os sinais dos destinos que por vezes ganham forma de esquite numa simples chávena de café. E vamos deixando mais desconfianças e ciladas para que não se ame os irmãos que estiveram sentados à mesa do mesmo soba. Não podemos comparar as realidades cada vez mais tudo parece um ensaio e não se pode saber se o que se diz faz parte de um belo engano. Não é fácil preferir o interior de nós mesmos. Os espelhos ocupam os espaços e toda a figura já foi um avesso ou o mais perfeito disfarce. Faltou-nos um pincel para deixar os sinais nas paredes como fizeram os apóstolos de todas as tragédias. Não se pode virar pelo contentamento uma página sem que lhe acompanhe em vergonha o sangue e uma pressa em querer que a amnésia solte a piedade. Pelo coração se pode perdoar assim como no pasto no Humby quem mais envelhece são as cabras que comeram as pedras e puderam no lugar da luz e da sua higiene levar os homens para a calçada em madeira antiga que fizeram a nave dos mares (VASCONCELOS, 2004: 48).

Pensar os processos variáveis, móveis, distintos que envolvem a imaginação da matéria implica ler as representações simbólicas que consolidam o devaneio criador. Vasconcelos encontra a unidade imaginada nas experiências de um sujeito poético que preenche o vazio deixado pela violência e violação dos direitos humanos num tempo de utopias sonhadas.

Este vazio são os sinais refletidos num espelho que não condiz com a teoria do espelhamento social de organização para garantir o equilíbrio da vida comunitária. Segundo Boaventura de Sousa Santos, "são os espelhos que, ao criar sistemas e práticas de semelhança, correspondência e identidade, asseguram a vida em sociedade" (SANTOS, 2002: 47-8).

Desta forma, recorrendo à força da narração em discurso direto Vasconcelos atualiza o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o sujeito poético desempenha muitas vezes a função de indicador das falas. Estas, na reprodução direta, ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos linguísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, características típicas da oralidade. O universo estético do autor angolano se assemelha ao do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, ambos valorizam a estrutura poético-narrativa, recurso próprio do romance.

As vozes evocadas sucumbiram e só pela imaginação se materializam. Sendo assim, o eu poético nos apresenta seus personagens:

Nas bandejas de prata vejo mulheres que seguram as terrinas de xaropes feitos de muitas ervas que cresceram na mão do Diabo. O vinho – apesar da intensa beleza do cálice – conheço-o dividido porque os mortos que não foram enterrados não querem ser esquecidos e através do seu néctar deixam âncoras nas mazelas da sanzala. Podes tirar-me através do batoque a tarde como se desfaz um bordado, pois é nessa altura que cuido de desfazer-me das desilusões quando o céu não serve para aumentar a imortalidade. Oh, amor!... Tombaram os homens primeiro que os sonhos como se tivéssemos como proveito uma série de desgraças que não podem fazer uma desculpa, mas só os sonhos que partem da lucidez podem encontrar um novo barro que aceite as mãos de um Deus mais perto de nós (VASCONCELOS, 2005: 44).

Resgatando aqui a visão de Bachelard acerca das águas densas, pode-se dizer que são essas águas espessas, sólidas e profundas a substância base da criação deste poeta. O destino das águas é escu-

recer, tornar-se pesada, mas é dessa água turva, inerte, imagem recorrente na poesia deste autor, que se percebe os movimentos dos sonhadores:

As mãos levantam as fotos dos filhos e o dia treme perto do mais longo instante e o horizonte que sempre fez os sonhadores e os amantes fica coberto de camisas com vestígios de vida. É o requinte da ilusão que faz o enlace sobre ti de duas gaivotas. Outra foto com o Aires ocupa o que mais se dispõe com a infância porque todo o gesto passa pela identidade do que sempre se perde e a aurora é uma trave sobre o horizonte que se deixa enganar por quatro paredes: "Oh, rei grande, vens devolver os nossos filhos sem que em habilidade todo o cemitério nos faça permanecer sentadas nos passeios dos manicômios?". "Oh, pobres mães, até parece que estais muito perto do horizonte, só aí a vida se faz num barco veloz e forte e parece uma nave habitada. A sua trajetória é fixa como um leão dispara a sua energia numa só impala que parece embrulhada numa folha de prata que parece o brilho mais forte do dia. Levantam poeiras em caracol e deixas a minha ira mais viva do que a força das vossas dores que não entendem como numa mesa se faz o jogo". (VASCONCELOS, 2007: 48)

O sujeito poético evoca as lembranças submersas na memória para fazer circular as experiências de toda uma coletividade envolta num "abismo de silêncio". O fio condutor da poesia de Vasconcelos se consolida com base na imaginação das "águas dormentes" que revigoram as imagens substanciais, geradoras do alimento da imaginação no abafamento da existência imóvel como a dos pássaros aleijados:

da água nasce a língua da tribo, espelho claro de música libertando a imagem sob calcanhares que mantêm aleijados os pássaros. Há um som de flauta que faz as mulheres oferecerem-nos uma esteira e mel. Quando se morre seca sempre um rio apertado no fundo da terra. Eis um sino e um martelo de falsos comícios que lançaram de modo cínico estereis utopias. (...) Só a liberdade poderá ainda que desapossada revelar a beleza da água como uma lua potente que ensaia o peixe e deixa uma renda à volta do namoro para que nenhum gesto de pêsames aconselhe o valor doentio e pobre do luto que se consolida com mol-duras de silêncio (VASCONCELOS, 1996: 9).

O par morte/vida constitui-se numa dualidade perfeita para se ler a obra de Vasconcelos. A imaginação, faculdade de criar mediante a combinação de idéias, encontra na poética deste escritor o espaço profícuo para alimentar a construção de imagens disparens envolta num cenário preenchido por uma água de tonalidades variadas, capazes de fazer brotar o devaneio criador.

Assim, as experiências insólitas recuperadas na linguagem se materializam na força que emana da palavra. Logo, "as águas das turvas errâncias", matéria privilegiada na obra deste autor, constitui-se "substância-mãe" na busca pelo som capaz de calar a dor e valorizar a vida:

há uma palavra que temos que libertar deixar que seja um slogan de luz, que obrigue os jornais a incluí-la na primeira página uma palavra que saiba das cadeias das nossas frustrações, uma palavra que ao ser lida desperte uma música capaz de acalmar o homem. não é uma palavra guardada nas pondas das bessanganas, envelhecidas nos oratórios que amarelecera-mos de dúvidas o desejo dos homens é uma palavra amplificada de luz capaz de impedir as miopias que ensaiaram os tropeços da manhã. Essa palavra nunca foi lida no exílio das nossas angústias, nem nos casamentos negados de vinho que aceleram a rumba da alegria e por mais incrível que pareça nunca foi poder (VASCONCELOS, 1996: 10).

Diante disso, o eu poético convoca a coletividade para uma ação sólita: "Reúnam os homens para resolverem a unidade da tribo porque se as águas se apartam em turvas errâncias veremos germinar raízes de pedra e áscuas nas praças triunfo da cinza anulando a hidrografia dos mitos" (VASCONCELOS, 1996: 9).

Esta reunião, no entanto, somente é possível no plano imaginário, pois todos os personagens convocados desapareceram num "abismo de silêncio". Se "o conto da água é o conto humano de uma água que morre" (BACHELARD, 1997: 49), é desta água morta que Vasconcelos retira a matéria de sua criação poética. Num processo inovador, ele constrói o cenário capaz de unir o sólito e o insólito, a vida e a morte, pois:

Lá fora o mundo é igual a uma África que vem com os seus heróis que sabem que o ouro limpa tudo, mais do que a água que escorre pelo chão da casa mortuária: "É uma água pesada no seu longo percurso mas que leva em boa guarda e aleluia a vida para tornar mais pura a terra" (VASCONCELOS, 2005: 136).

As experiências passadas mantêm-se retidas na memória e elas podem ser recuperadas no presente por meio da linguagem. O corpo guarda dos tipos de vivências: uma ligada à memória-hábito que faz parte de nosso adestramento cultural, a outra se define como imagem-lembrança. A memória-hábito constitui-se num conjunto de conhecimento adquirido pela observação e pela repetição de movimentos ou palavras. Ela se faz necessária à vida comunitária, à socialização. A outra, a imagem-lembrança, ocupa a área profunda da mente e ao ser evocada se corporifica de forma única, irreversível.

A poesia de Vasconcelos nasce dessa experiência latente nas zonas as mais profundas do psiquismo. Essas impressões se assemelham a um palimpsesto, material antigo, raspado várias vezes, dando o tom, o colorido às representações, às manifestações das essências escondidas nas profundezas das substâncias da matéria:

O rei não pode esperar da noite toda a ousadia da esperança como se, por este lado das surpresas e de quantos mais terços se endireita a aurora, lhe caiba outra luz. Todo o intervalo serviu para vermos se ainda poderíamos acertar com azagaia o teu coração. E mataste o teu melhor irmão para que toda a noite passasse para dentro de nós. As lavras de mandioca aumentaram a safra na mesma proporção que os mortos. Ainda tentaram escolher o melhor filho para o acompanhar, prepararam cinzas e ventos. Os mortos de outras guerras mais antigas estavam tontos nas poças de vinho (VASCONCELOS, 2004: 98).

Os acontecimentos submersos na matéria adormecida pelo sono profundo são o substrato, o que serve de suporte para uma outra existência, o sonho/poético. Este transforma os sinais contemplativos advindos do sono em elementos sustentadores do projeto literário de Vasconcelos.

O sono profundo oferece um amálgama de sentimentos, visões, lembranças constituidoras do discurso crítico e irônico do escritor. Como se pode constatar no trecho retirado do poema: "Um reino apesar dos sabres mais afiados":

"Um reino apesar dos sabres mais afiados guarda-se melhor com o excesso de bondade",
fez-te lembrar o velho Tiba quando te foi íntimo
o sangue das vítimas na Cadeia de São Paulo.
Só o coração sabe afeiçoar a irmandade porque tens
de saber como tuas mãos, apesar de exímias a medirem
a espessura das pepitas d'oiro, servirão mais se puderem com a ajuda dos joelhos e seu chão de pedras lavar os pés dos doentes
do Sanatório. Ainda que enxugues os seus pés, percorras
sozinho o corredor onde Deus brinca
com o sol e seus curtos lugares, terás de vestir
a batina de sua vida, ouvir como em ti se faz
sem amnésia a identidade dos outros (VASCONCELOS, 2007: 19).

As imagens do sono despontam na poesia de Vasconcelos como um tipo de predisposição, evocação que redimensionam por via da memória/poética o clima de tempestade, das águas revoltas. Neste sentido, o sono provoca e projeta a criação do escritor para um tempo de sonho desfeito e refeito no espaço literário para acolher "aqueles que não têm boca".

Desta forma, a busca pela linguagem artística aguça no escritor certas aptidões, certas vocações para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do sentido oculto das coisas inertes. Tão bem explicitadas no trecho retirado do poema "Oh, meu rei, o Tiba diverte-te com palavras":

(...) A morte exhibe-se com assepsias de ouro, um soldado chora com o que lhe sobra do coração, está perdido porque oferece o seu horário de pedra que dança com as incertezas que vigiam os dias. "Dois dedos fecham o que a morte gosta de enganar com laços que entortam o sonho numa cova de mármore branco" (VASCONCELOS, 2007: 37).

O sono, no entanto, com o sentido de inércia não alimenta a poesia, mas somente aquele revigorado, trabalhado, pode alterar o sentido daquilo que só tem sentido no discurso literário. Sendo assim, recupera-se aqui mais uma vez a visão de Arlindo Barbeitos para quem "a poesia só é poesia se sugere, só tem expressão, só tem força, só é arte em forma de palavra, se simultaneamente retém e transcende a palavra" (BARBEITOS, 2004, p.8).

Neste universo de percepções, o discurso de Vasconcelos transforma vozes ausentes, silenciadas pelo sono profundo em figuras que transitam no tempo poético. A materialização por meio da linguagem artística daqueles que desapareceram nas águas turvas e repousam num horizonte longínquo, só se efetiva de fato por meio da voz do poeta. Sendo assim, o escritor empresta sua voz àquelas figuras que precisam metaforicamente se movimentar naquele cenário. Ele reconstrói um tempo de glórias desfeitas.

Diante disso, se o sono é o lado "não iluminado", submerso na memória de um tempo de violência, o sonho reinterpreta as visões envoltas numa atmosfera em que: "A glória é fria porque só os bobos são parte da sua artimanha por lhes ser fácil imaginarem a morte da ficção que os escritores tentam salvar" (VASCONCELOS, 2007: 48).

A composição poética constitui-se, assim, no momento inexplicável de um achado, ou porque não dizer, nas horas enormes de uma procura pelas palavras essenciais para a inscrição que só o sonho inspira. A força advinda desta subjetividade chamada sonho envolve o ser criador em um ato íntimo, solitário, que se efetiva sem testemunhas, "porque essa idéia é como o vento só o tem no toco às palmeiras" (VASCONCELOS, 2007: 50).

Sendo assim, pode-se afirmar que somente o escritor sabe de que é feita esta força repleta de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco alcançado e de renúncia da sua própria voz para deixar vir à tona a voz que o surpreende em um ato mínimo, rápido e dinâmico. Neste apagamento do sujeito/produtor da poesia, ouve-se a voz descida. O poeta se faz passivo para que na captura do instante preciso não se derrame de todo esse pássaro fluido que é a poesia, pois

"Toda cumplicidade não pode ter a parte mais íntima no cofre e o que é material só vive pela troca desigual. (...) A dor cria sempre um poeta capaz de enganar por cima do espelho do lago a utopia com as mesmas artes e metáforas que usas para salvar o amor e seus orgasmos". Toda a cidade tem o seu porto nas portas que ficam abertas depois de à noite perderes com rascunhos o teu próprio nome: mulheres. "O batom é forte em cheiro e cor, abres uma janela quando passa o último soldado com a idéia tirada do postigo que deixara passar por força da intimidade o que faz em fogo a dança guerreira, e podes pedir-lhe algo mais do que o seu peito: ele dir-te-á não porque quer viver com esse verso que mais faz descer a lua em teus braços" (VASCONCELOS, 2007: 22).

Nesse contexto, a poesia faz circular os saberes. Desloca do espaço do poder a língua, que regula a história humana, dando-lhe uma nova roupagem, para imprimir os vários sentidos buscados. O poeta trabalha e vislumbra saídas na encenação dos enunciados, livre das amarras do poder regulador que delimitam os atos e as ações do homem na vida diária. Num jogo teatral, os significados se efetivam no desvio, na reordenação do código lingüístico que permite ouvir a língua fora do poder. O discurso literário ultrapassa os obstáculos típicos da língua, como código regulador do discurso "coerente" que sustenta o corpo social, e funciona como o logro, o lugar que dialoga com o

dentro e o fora; com o interior e o exterior da linguagem literária, quando o discurso poético tem caráter testemunhal. Como bem define o eu-poético do trecho a seguir:

"Estou no ringue para indicar o que posso segurar através dos meus ranhos e cobrar do mundo".
Bandeiras com *pensadores* em ouro e até um despacho do rei preparam essa luta onde cada um dos contedores buscará a sua verdade sem que ninguém saiba porque nos querem mais frágeis e infíeis. Um abismo vence sempre o alcance dos olhos. Existe uma neblina muito entrançada que faz a aurora do Uíge e os anjos cheiram a bagos de café: são espelhos cujo valor de distância só Deus sabe manter mesmo quando o céu é um azul intenso e mais próximo dos mendigos. "Trago um juiz para a luta pois preciso de abrir a sua bíblia na página mais amarrutada e suja com óleo de palma e funge (VASCONCELOS, 2007: 13).

O contexto histórico-social, destoante e desconcertante no plano real, torna-se objeto singular no plano poético e precisa ser redimensionado via representação na poesia, espaço significativa e de jogos de sentidos, para o funcionamento da discursividade de vozes não autorizadas e marginalizadas na sociedade. Diante de tal fato, a voz autorizada precisa apresentar e representar com toda a força que emana das palavras a vida, mas, no dizer de João Cabral Melo Neto, "é difícil defendê-la só com palavras, ainda mais quando é essa que se vê Severina" (MELO, 1980: 122).

A presentificação dos fatos se caracteriza como o detalhe específico da arte literária. Os elementos recuperados do contexto são modelados, transformados, ou reforçados no âmbito poético. A arte tece a rede dos significados que podem emanar da superfície ou da profundidade do contexto, ou melhor, do "sonho que acalentámos/ Durante meses seguidos./E agora/ -Mariposa vermelha-/Só ficou a reluzir/ A pequenina centelha/ Duma ilusão a fugir" (SANTOS, 2004: 28-9).

Trilhando esta linha de fuga, o sujeito poético pode ouvir o "belo conselho" que não explica, mas ameniza o sentido do sono profundo. Sendo assim, privilegiando o dialogismo/poético, o escritor convida o leitor a ouvir essas vozes:

"Não, meu rei grande, esse jogo só o vences se usares o silêncio que faz pela corrosão a frágil verdade que pode em álcool constelar pelo delírio e impaciência o ânimo diante das derrotas que abriram a cirrose que confronta cada vogal da tua última estrofe: Uma maleita de desilusão só passa com um maior panfleto de oferta, mas precisarias de uma nova guerra e uma prenda de verdugos: um paredão. Levantas finas lâminas de mármore e uma lança com pontas de cólera para que os cavalos possam descansar nos novos terreiros, mas as cinzas que guardo como o teu melhor cabo pesam em mim com igual pilar de escuridão da tua morte". "Ah, belo conselho: sabes que o meu tempo oferece a eternidade e trono a um herdeiro que não conheces, queima-se a utopia com um pouco de vinho, depois a festa só serve para que mais homens da sanzala digam que quem te sucedera nunca nos dera o que mais desafiámos com a ilusão: Vida" (VASCONCELOS, 2007: 50).

Diante disso, constata-se que o poema citado anteriormente é o eco de experiências. É a maneira encontrada pelo poeta para revelar aquilo que a linguagem cotidiana não consegue revelar. A linguagem poética traduz o intraduzível. Ela é como um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão "transmissora" de sensações antigas para revigorar um tempo de novas aventuras.

O passado apresenta várias versões, ele está imbricado entre a memória e a história e encontra na linguagem artística o suporte decisivo que "reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual" (BOSI, 1995: 56). A memória traz à tona não só as percepções passadas, mas as sensações do presente que confluem e se complementam no instante da criação como força subjetiva e produtora dos símbolos profundos e ativos para compor o universo estético do escritor.

A vigília atual se processa no discurso poético como forma de interpretação do passado. Esta atitude explorada na escrita, além de fazer circular as várias falas, abre caminho para a diferenciação, para o resgate dos materiais simbólicos à disposição do autor que busca encenar na poesia um conjunto de representações presentes na consciência do sujeito poético.

Metaforizando aspectos da memória histórica, Vasconcelos aproxima o ontem e o hoje em linguagem poética para intercambiar experiências comunicáveis tão valorizadas na tradição oral de sua terra. Na produção do poeta angolano, os movimentos impostos ao sujeito poético advêm da sua habilidade para depreender gestos, hábitos, rituais e ritmos próprios da técnica da poesia moderna de modo que possa socializar com o leitor uma nova forma de visualizar as experiências que amaram a história do indivíduo à história da coletividade. Logo:

"Como é que um poeta deixou abandonados
os seus versos na cela solitária da cadeia de São Paulo,
paredes pintadas de preto com teias
que desfazem a luz, lugar
onde mais entendi a loucura dos políticos
apesar de dizerem em verso que são os vãos
das gaivotas que criam a presença
de Deus?". Um verso deveria ser a nossa segunda
pele no meio de uma ventosa que menos envelheceria
a palavra diante das idades
que já não chegam para preparar as respostas
que nos faltam para entendermos o caos
que ficou como marca
das utopias (VASCONCELOS, 2007: 125).

Valorizando aspectos como a estrutura poético-narrativa, a exploração valorativa das imagens submersas na memória e a estrutura da palavra, num processo de restauração e invenção, o poeta dá o colorido necessário ao texto. Com a recriação frasal por meio de realces materiais, inversões da sintaxe oracional, subversão do sistema de pontuação – como o uso de aspas para realçar aspectos factuais – e a disposição do texto na página, Vasconcelos instaura um estilo próprio de escrever e inscrever poeticamente a memória e a história. Pois:

Todos os rosários que passaram pelos meus dedos
e lhe deram calos não chegam para completar
essa idéia que dizes viver em cada minha dor. "E o sol
está aí como se maior fosse o muro
que nos afasta do mundo e esse nível de barreira
é o que mais prepara a perda que faz doer
o âmagô". O quadro na sala de estar não é só o erguer
da nossa irmandade, uma folha caída e com o vento
como seu bordado pega-se em tudo que abre
uma janela diante do mar para refazer o percurso
dos apóstolos no que o mundo de forma inocente
se abriu em incógnitas: "O mar imagina-se na mala
fechada oferecida por um cigano e o exílio levanta
o nome dos mortos que fazem reconhecer a pátria
na mão de pedintes". Todos os rosários
penduram o silêncio no que já não
podes aplaudir (VASCONCELOS, 2007: 99).

Segundo Evando Nascimento, "a ambivalência fundamental entre pulsão de vida e pulsão de morte, antes de ser uma dicotomia entre duas plenitudes, se revela como a própria condição para a existência de qualquer sistema" (NASCIMENTO, 2001: 172), pois, quando um sucumbe, o outro, reprimido da história, ainda que poeticamente, surge para impulsionar por outra via o curso da existência. Diante disso, pode-se dizer que Vasconcelos precisa violar e violentar todas as regras – gramaticais, os fatos históricos, etc. – para dar vida a um discurso entrecortado, camuflado, silenciado, mas revelador das imagens cristalizadas no "espelho" da memória, repleta de personagens históricos. Sendo assim,

"Um dente cariado de um poeta não pode alterar
a utopia para a sua podridão", "Sim, meu filho,
as palavras podem passar pela cárie de todos os dentes
e não perderem a beleza e nem mesmo as moscas do musseque
perseguião as suas vogais. Todas as palavras deveriam
conhecer o seu sinaleiro como seu alto orientador através
de uma bússola que conhece como os egos
fazem as trocas de identidades porque o mundo
é uma montra onde os actores vencem
quando fingem não ser o que se adivinha através
dos búzios que as velhas ensinaram
a dominar com duas pontas de luar". Podes ver
essa lição quando Viriato da Cruz
é levado pelos beijos de um casal sentado nos bancos
partidos da marginal e o Banco Nacional com todo o cofre
do país não faz parte desse idílio por lhes ser cara
a pureza: "Amor, dobra o lado do sim". E estão diante do mar
e seus barcos iluminados perdem o sentido
das viagens, barcos sem âncoras: "Já não se trazem
em vaidade as palavras dos exílios,
os guerrilheiros e Alvaro Cunhal cedo perderam os antigos
aplausos e o umbigo marca o palácio, mas, meu amor,
eu levo-te através dos bibes da lua que nos vestem
a alma com novas portas e palavras
cada vez mais viradas
para dentro
de nós" (VASCONCELOS, 2007: 126).

Numa explosão dos sentidos paradigmáticos da poesia, Vasconcelos valoriza o estilo narrativo para fazer falar o individual e o coletivo, como bem define o poeta João Cabral de Melo Neto: "Somos muitos Severinos / iguais em tudo na vida e na sina" (MELO, 1980: 120). Sina esta, mantenedora do sonho que realmente uma imagem fugidia de uma utopia desejada, mas dispersa em muitas aquarelas como se vê em *Luanary*.

Neste sentido, entretecendo um ritmo gerador de cumplicidades e oposições, o poeta leva o leitor a apreciar o entrecruzar do canto polifônico, os traços que remontam na cadeia do tempo poético aos sinais de uma universalidade. A memória é ilimitada e encontra na criação poética os recursos lingüísticos necessários para fazer nascer - da musicalidade dos versos, da repetição das palavras que compõem o mosaico - a infinita medida do canto.

A invenção poética dá o tom da obra deste autor que dialoga com seus compatriotas e com outros de além-mar, como bem define Elisalva Madruga em seu artigo "Ressonâncias drummondianas na poética africana" (MADRUGA, 2003: 15). Segundo ela, a voz de Drummond, carregada de sentimento de mundo, ecoa em outras vozes poéticas africanas, formando com elas um coro cuja tonalidade é orientada pelo diapasão da dor.

O discurso poético de Vasconcelos se constrói num processo dialógico. A poesia faz circular os saberes de forma intertextual e cria novas redes de cumplicidades. O trabalho artístico busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas. A função poética da linguagem está fixada na mensagem e coloca em segundo plano o referente por meio de recursos forma/conteúdo, tais como associações de sons e imagens na língua "alterada" e transformada por recursos estéticos e semânticos, como se depreende no poema a seguir:

As gaivotas já foram crianças abandonadas
ainda no berço e podias chamá-las de José. Os nomes
não podem fazer o registo da utopia
porque até o sol apesar da sua altura nunca
oferece o céu para que mais loucos
fiquem assustados à porta do teu palácio. Oh, rei,
tiraste-me o pote de mel e só precisaste
de um café sem açúcar! O movimento da colher
empurrava a sala oval, terrinas de oiro
vazias ficaram cheias dos meus
objectos: anéis, colares... chaves de um BMW, em rotação
diferente, como abrupta queda de mim mesmo. Era
só veres como iluminada estava a foto
do tio que eu abandonara, as minhas
lágrimas nada podiam fazer. (VASCONCELOS, 2007: 25)

Seguindo a linha de fuga promovida pelo dialogismo, as imagens expostas no poema acima nos remetem a Carlos Drummond de Andrade e a seu poema "E, agora José?". O José do poeta brasileiro é um operário que, assim como o José do poeta angolano, metaforiza sua contribuição na construção dos palácios onde, concluída a obra, já não poderá entrar. E se "os nomes não podem fazer o registo da utopia" (VASCONCELOS, 2007: 25), os poetas podem construir a utopia com imagens que impulsionam a vida, mesmo depois de os "mais fortes da sanzala [terem] abandonado o meu quintal" (VASCONCELOS, 2007: 25) e o José drummondiano ainda pergunta "para onde?".

Nas obras de Vasconcelos, as versões do passado são reatualizadas com imagens elaboradas por um procedimento produtor de opiniões que articulam experiências só evidenciadas no presente com a reconstrução factual. Reconstrução esta, capaz de promover o questionamento de vozes individualizadas e coletivas que compõem o mosaico poético e trazem à tona as águas revoltas do passado para reinterpretá-las no espaço literário onde ocorrem reflexões acerca do "silêncio [que] fez a noite ser mais longa pelo rabo de uma cobra que toca os tambores que ainda guardam as lágrimas dos kombas" (VASCONCELOS, 2007: 13).

As imagens densas da história, sob o prisma da imaginação criadora, recebem um colorido especial, logo, as águas entorpecidas, pesadas - símbolo da violência que define o curso da vida - são transformadas em metáforas de leveza repletas de "balões feitos com leves espelhos de água que deixam o mundo mais bonito" (VASCONCELOS, 2007: 132).

Envolto numa aura de rememoração, a poesia de Vasconcelos transita entre a tradição e a modernidade, com um discurso entrecortado por traços que ligam o sujeito poético ao discurso do contador de histórias. Vasconcelos constrói um universo artístico que valoriza a descoberta de novos processos que atualizem no imaginário os valores da tradição em consonância com a atualidade. E já que as transformações associadas à modernidade modificaram as relações do indivíduo com suas práticas discursivas, o sujeito poético afirma sua forma de estar no mundo individualizando-se e diz:

[...] lá longe, onde só Deus pode escutar, as minhas palavras
perdiam cada vez mais a matiz
da minha identidade e os outros loucos
mais antigos que se suicidavam aproveitando
a vertigem a saldo. Falo de Lameira, Viriato, Aristóteles

e Zaratustra, Luther King, Kwame Nkrumah
(VASCONCELOS, 2007: 144).

Nessa dinâmica discursiva, Vasconcelos traz à cena figuras históricas e a idéia da perda identitária para promover no cenário poético a crítica a uma época em que

[...] «Oh, Pátria, queríamos
ser os únicos untados com azeite das lamparinas
que protegessem a nossa sorte, aqueles que passassem
pela dor de Njinga como se fosse bálsamo
e trigo para toda a epopéia, mas não podemos deixar de sofrer
com os irmãos que pior dor, sina e morte receberam
de seus camaradas e compadres
(VASCONCELOS, 2007: 20)

A contemporaneidade literária africana de língua portuguesa envolve num misto de fragmentação e ruptura - características das mudanças processadas nas sociedades que buscam uma nova ordem social, política e econômica -, "parece roubar à poesia a possibilidade da comunhão, interdito-lhe aquela velha faculdade de promover a aliança entre o homem e a natureza, entre a arte e a sociedade, entre os homens e os outros homens" (CHAVES, 2005: 63).

Neste sentido, o retorno à tradição, ao diálogo com poetas locais e de outras nacionalidades, impõe-se ao escritor que não se quer cúmplice da destruição, mas inventor de uma nova poética capaz de formular as respostas precisas para expressar a crença de que "o poeta pode evitar o caos quando consegue assegurar à palavra o direito e o poder de continuar fundando utopias" (CHAVES, 2005: 63).

Com um dinamismo típico de um contador de histórias, Vasconcelos estabelece um pacto com a tradição para manter viva a chama que alimenta a existência de toda uma coletividade. Sua poesia revigora o ritual de transmissão de conhecimento e irriga com as experiências individuais e coletivas a cadeia primordial da arte de narrar, que em sua obra vai pouco a pouco adquirindo um status mágico, ritualístico - um ato de iniciação ao universo da angolanidade. Podemos dizer então que Vasconcelos atinge a dimensão histórica do narrador/contador de histórias. Essa dimensão corporifica um sistema de valores estéticos capaz de recuperar o espaço matricial da tradição em vários níveis para fazer circular num jogo intertextual as marcas peculiares à memória e à história. Com imagens sensoriais que transitam entre a poesia e a prosa, o autor representa, com toda a força que emana das palavras, as vozes silenciadas.

Conclui-se que o sujeito de enunciação num jogo imagético coloca o leitor diante de uma explosão de sentidos da temática sóito versus insólito. Esta pulsão criadora composta por imagens duplicadas, múltiplas, oriundas de aspectos do plano poético, histórico e mítico, redimensiona a idéia de água pesada, pois como bem define Vinicius de Moraes no "Soneto de separação", texto de abertura deste artigo, do momento imóvel fez-se o drama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *José e outros*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBEITOS, Arlindo. *Angola, angolê, angolema*. Luanda: Maianga, 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

MADRUGA, Elisalva. Ressonâncias drummdianas na poética africana. In: *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MELO Neto, João Cabral de. Morte e Vida Severina. In: *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MORAES, Vinicius de. *O operário em construção*. 2 ed., Lisboa: Dom Quixote, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.

OLIVEIRA, Jurema José de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

SANTOS, Aires de Almeida; LARA Filho, Ernesto; CRUZ, Viriato da. *Obra poética*. Luanda: Maianga, 2004.

VASCONCELOS, Adriano Botelho de. *Luanary*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

_____. *Olímias*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. *Tábua*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.

O INSÓLITO NA RECEPÇÃO DA NARRATIVA

Marcello de Oliveira Pinto
UERJ / Souza Marques

Bob morava num apartamento de dois quartos no quarto andar de um prédio. Ele convivia com seus vizinhos, que o ajudam com a comida e com a manutenção da casa. Sua faxineira comparecia toda semana para a limpeza e ela precisava seguir uma ordem predeterminada de atividades na casa, pois qualquer mudança de rotina irritava Bob de uma forma incontrolável. E ele acompanhava a limpeza vistoriando todo o processo. Bob morava sozinho, pois sua mãe havia se mudado para uma casa de praia e, embora ele tenha tentado, não se adaptou ao novo local e sempre sumia ou se perdia por um tempo longo, o que fez com que sua mãe o levasse de volta para o antigo apartamento. Ele ficava bem melhor por lá do que numa casa, embora já tivesse caído da janela de seu quarto, Bob era bem metódico: todo dia acordava no mesmo horário e arranhava a porta do vizinho – responsável por sua alimentação e diversão – para que ele abrisse a casa e depois, no fim da tarde, voltava para pedir que tudo fosse fechado. E Bob falava ao telefone com sua mãe. Ela sempre ligava, e ele sabia apertar o botão para atender no viva-voz. As conversas eram sempre saudosas. Mas Bob não ficava triste nem solitário. Ele gostava mesmo era de ficar em casa e, se possível, sozinho. Bob viveu muito tempo assim, acho que ele chegou até os 20 anos, o que é um longo tempo. Bob é um gato.

Esta breve biografia parece tirada de algum livro de histórias maravilhosas ou fantásticas, mas é uma descrição das experiências de vida do gato Bob, ex morador do Pita, bairro de São Gonçalo, município do Rio de Janeiro, gato esse que foi vizinho de familiares de minha esposa durante muito tempo. Tal situação faz qualquer leitor questionar a natureza do conceito de insólito – tema central das pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa (Diretório CNPq) Estudos Literários: Literatura, outras linguagens, outros discursos – e repensar a noção de comum, corriqueiro, regular, ou ainda normal e correto, que contrasta com tal noção. As investigações ora desenvolvidas giram em torno de como estas estruturas são construídas e de como certas marcas textuais constroem a percepção de um elemento que refuta a ótica da estabilidade representacional e referencial. Seguindo esta direção, questionarei neste trabalho as relações entre o insólito e a recepção da narrativa, no intuito de refletir sobre a natureza das investigações ora propostas e sugerir caminhos de investigação que privilegiem o processo recepcional dos textos literários e suas implicações.

A narrativa

A história do gato Bob é um exemplo interessante para a questão do elemento insólito na literatura especialmente se seu status como narrativa for levado em consideração. Não pretendo aqui recuperar o debate sobre o conceito de narrativa, reconstruindo das bases aristotélicas até a teoria da narratologia, mas gostaria de acentuar a redescoberta, no século passado, do narrar como um ele-

mento fundamental para a natureza e as condições da existência humana (BAKHTIN, 1981, 1986; BAUMAN, 1986; BRITTON & PELLEGRINI, 1990; BRUNER, 1986, 1990; RICOEUR, 1981; SARBIN, 1986; SCHAFER, 1989; MATURANA E VARELA, 1998, WHITE, 1987).

É através de nossas ações narrativas que construímos e compreendemos os textos e contextos de nossa experiência. Esta noção, aqui generalizada, influencia e direciona um leque de investigações, que vão desde estudos sobre as formas pelas quais organizamos nossas memórias, intenções, estruturas sociais e relações profissionais. Este posicionamento se reforça quando a questão da linguagem – outra matriz do pensamento contemporâneo – é relacionada ao ato de narrar. Segundo Maturana e Varela (1998) a linguagem em uso, que não transmite nenhuma informação, refere-se à atividade social que surge com a coordenação de ações que foram acopladas no processo de mútua adaptação pelos membros de um grupo social. Coordenamos nossas ações através de coordenações linguísticas que funcionam como distinções linguísticas e vivemos num domínio linguístico (um ambiente no qual as coordenações linguísticas acontecem).

Todas as nossas narrativas são observações linguísticas: como a história do gato Bob ou a Constituição, sem diferenças em sua natureza como linguagem. Os seres humanos se identificam e se percebem como parte de uma sociedade no evento da linguagem, e fazer parte desta coordenação de ações nos possibilitam descrever, imaginar ou relatar sem nenhum limite.

Realidade e ficção

Portanto, em relação à construção de padrões que possam delinear uma diferença entre ficção e realidade "perceptível", Costa Lima (1995: 306) atesta que "o ficcional literário tem um potencial questionador enquanto as 'ficções do cotidiano' dependem de que os parceiros não as ponham em discussão". A mimese social, ou realidade, assim sendo, esta relacionada à consolidação das normas sociais e depende de uma estabilidade. Contudo, esta não é imutável.

A realidade é mutante no sentido de que novas construções adquirem, quase sem que se perceba, legitimação social. Assim como as ficções literárias, elas se caracterizam como fatos sociais que dependem da legitimação da sociedade. O ficcional é uma decisão baseada por um acordo social, um acordo de crença/descrença que é anterior ao processo de leitura. O sentido construído é sempre parte de um processo original de recepção. Este é o espaço das ações comunicativas, ou seja, a visão dos processos comunicacionais que parte da concepção da linguagem como peça fundamental do processo de construção de conhecimento. A sua função é a produção de campos consensuais de conduta que guiam os indivíduos na sociedade.

O processo comunicativo, consequentemente, é oriundo da construção de campos interativos comuns e do desenvolvimento de esferas consensuais. Desta forma, os sinais da linguagem "materializam" experiências comunicativas. Eles não se referem à entidades não verbais na "realidade", mas ao nosso conhecimento comum de possíveis outras construções.

Caminhos para a discussão sobre o insólito

O insólito como questão torna-se então extremamente instigante. Não só pela relevante sugestão de pensá-lo como matriz de um impasse na história da literatura, através de investigações das literaturas da lusofonia (GARCÍA, 2005) como ainda pela proposta de visualizar a sua presença através do conceito de um novo gênero literário, o Insólito Banalizado (GARCÍA, 2007; 2007a), mas também pela oportunidade de repensar nossas estratégias de investigação. Isto significa dizer que o questionamento sobre a forma de construção dos caminhos de investigação se torna também fundamentais frente a novos desafios. No que diz respeito à teoria da literatura, espaço no qual o debate encontra seu território, por exemplo, as investigações podem colocar em questão alguns conceitos.

O primeiro é a noção de verossimilhança. Conceito fundamental para se tematizar a construção mimética (ARISTÓTELES, 1984), podemos resumir sua importância para a história do pensamento sobre a literatura como o elemento da construção poética relacionado ao entendimento das referências que norteiam a sua constituição. Essas referências podem ser internas à narrativa, ou seja, pertinentes à estrutura da obra, seus elementos de coesão, suas engrenagens de montagem (ou uma relação linguístico-simbólica, se preferirmos). Elas podem ser também externas, ou seja, relações com outras referências e ordens simbólicas (outros discursos) na sociedade e na cultura onde a obra é atualizada e tem o seu modo de recepção. E, sobre este, não posso deixar de fora a sugestão de Todorov (1979) sobre a natureza do conceito de verossimilhança na literatura, ao levantar a questão de múltiplas verossimilhanças, da relatividade da aproximação do conceito, e da importância de uma análise da sua recepção. Ao comentar o que ele chama de sua lei constitutiva do discurso, o autor reflete:

Se falo, o meu enunciado obedece a uma certa lei e inscreve-se numa verossimilhança que não posso explicar ou rejeitar sem me servir de um outro enunciado cuja lei estará implícita. Pelo subterfúgio da enunciação, o meu discurso dependerá sempre de um verossímil; ora, a enunciação não pode, por definição, ser explicitada até o fim: se falo já não é dela que falo, mas de uma enunciação enunciada que tem a sua própria enunciação e que não poderei enunciar. (TODOROV: 1979)

Ele procura, neste texto, denunciar a relação inadequada do conceito a um processo de referencialidade ao real ou à realidade, que considera ser fundamental a linguagem e afirma que a literatura "que simboliza a autonomia do discurso, não foi suficiente para vencer a idéia de que as palavras refletem as coisas." (TODOROV: 1979)

Ainda segundo Todorov,

O traço fundamental de toda a nossa civilização continua a ser esta concepção da linguagem-sombra, com formas talvez modificáveis, mas que não deixam de ser as consequências diretas dos objetos que refletem. Estudar o verossímil significa mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas suas próprias leis, e denunciar a fraseologia que, no interior desses discursos, quer fazer-nos acreditar no contrário. (TODOROV: 1979)

Em suas reflexões no mesmo texto, o autor utiliza um exemplo para relativizar as referências pelas quais o discurso pode se valer do conceito de verossímil para uma aproximação com a realidade e a natureza dos processos comunicacionais:

A lei que, ao que parece, os Hindus tinham formulado a propósito do auto-conhecimento, relaciona-se, com efeito, precisamente com o sujeito da enunciação. Entre os numerosos sistemas filosóficos da Índia que Paul Deussen enumera, o sétimo nega que o eu possa ser um objeto imediato de conhecimento "porque se a nossa alma pudesse ser conhecida, seria preciso uma segunda para conhecer a primeira e uma terceira para conhecer a segunda". As leis do nosso discurso são ao mesmo tempo verossímeis (pelo simples fato de serem leis) e impossíveis de conhecer, porque só um outro discurso poderá descrevê-las. Ao contestar o verossímil, o autor de romances policiais mergulha num verossímil de um outro nível, mas não menos forte. (TODOROV: 1979)

Ao fim de seu texto, conclui com um certo humor especulativo:

Assim, este mesmo texto, que trata do verossímil, também o é: obedece a uma verossimilhança ideológica, literária, ética, que nos leva hoje a ocuparmo-nos do verossímil. Só a destruição do discurso pode destruir-lhe o verossímil, embora o verossímil do silêncio não seja muito difícil de imaginar... Apenas estas últimas frases dependem de um verossímil diferente, de um grau superior, e nisso parecem-se com a verdade: esta será algo mais que um verossímil distanciado e diferido? (TODOROV: 1979)

No espaço dos estudos do insólito, portanto, posso sugerir que o conceito de verossimilhança só é útil para as investigações se a sua relatividade e a sua dependência das ações comunicativas no espaço sistêmico de suas realizações forem levadas em consideração. Esta é uma questão empírica e não ontológica.

O debate sobre a recepção dos textos aponta para mais uma questão, esta não tão próxima das práticas investigativas propostas até agora, mas, acredito extremamente importante quando pensamos em uma categoria como o insólito, que se fundamenta, mormente numa relação interna e externa de observação de padrões das ações literárias: a questão da interação.

Este conceito é entendido por uma postura sistêmica como um processo de construção de campos consensuais num processo interativo que antecede a toda comunicação, formando assim a base para comportamentos lingüísticos (são como orientações nas esferas cognitivas). O processo de comunicação passa então a ser entendido como uma etapa na qual os observadores tentam construir processos cognitivos de orientação comparáveis numa esfera comunitária. Isso significa apontar para a ideia de que a comunicação – e daí a comunicação literária – não pode mais ser pensada como uma transmissão de ideias entre indivíduos, mas sim como uma sucessão de interações, entre indivíduos que tenham passado por processos de aproximação e modulação lingüística semelhante.

Desta maneira, entende-se que os observadores neste processo buscam orientar-se mutuamente em função de interações. Eles constroem um ambiente onde um campo consensual de conduta é produzido durante o processo de desenvolvimento de um espaço cooperativo (sociedade).

Tal descrição pode ser profícua no debate sobre a utilização do conceito de insólito. A investigação de determinadas manifestações e conjuntos de ações literárias através da pesquisa empírica seria um exemplo. Questões como a possibilidade de um grupo geograficamente determinado definir certos elementos como insólitos e outros não poderiam ser pensadas através da observação das ordens simbólicas deste grupo. Quanto a recepção das obras literárias, podemos ainda investigar se determinado grupo de leitores conscientemente produz descrições semânticas (interpretações) das personagens de um texto que revelem a percepção de elementos insólitos na narrativa. Isto daria conta, por exemplo, das especulações sobre as diferenças recepcionais de diferentes sociedades que, por ora, estão apenas no espaço das suposições (podemos pensar aqui na validade da recepção do elemento insólito na literatura africana frente ao olhar europeu em contraste com o olhar africano).

Observações finais: o insólito e os estudos literários

Nesta última parte destas reflexões, gostaria de apontar a relevância dos estudos sobre o insólito, relacionando as práticas investigativas do nosso grupo ao projeto de reorientação das práticas científicas do fim do século passado. Torna-se importante, portanto, situar estas práticas no espaço do sistema social ao qual elas pertencem.

Todas as atividades no interior do sistema literário são orientadas para e interpretadas à luz de um conhecimento cultural que inclui normas de convivência dos atores sociais, seus valores e suas emoções, adquiridas por cada indivíduo no seu processo de socialização. De acordo com sua especificidade, pode-se caracterizar estas ações em quatro tipos, relacionados aos papéis acionais que atores sociais assumem. Eles são: *produção; mediação; recepção; pós-processamento*.

O último dos papéis nos é interessante, pois corresponde às atividades dos atores sociais que produzem uma oferta mediadora para um produto que eles consideram literário. Eles estabelecem uma relação entre um fenômeno alvo e resultados pós-processuais como, por exemplo, análise, descrição, avaliação, comentários, entre outros, contidas em interpretações, resenhas, canonizações, adaptações etc.

O pós-processamento é desempenhado por atores que são institucionalmente legitimados para exercer este papel, como, por exemplo, os críticos literários ou os professores. Ao refletirmos sobre o insólito na literatura, pensamos sobre o nosso próprio papel como construtores de conhecimento e atrelamos nossas ideias a um consenso razoável de um grupo de pesquisadores em relação a um modelo de mundo, que é razão e material para as investigações. Apesar deste espaço de conforto, novos olhares não contam mais com pressupostos estabelecidos. Eles são construídos de uma comunidade científica sobre produtos ou ações realizadas pelos participantes do sistema literário.

Os cientistas interessados na investigação destes produtos e ações constroem suas próprias bases e descrições sobre seus focos de estudo.

Portanto, parece razoável levarmos em consideração as propostas relativistas dos estudos das ciências humanas que definem os significados dos elementos constitutivos das suas bases epistemológica a partir e em relação a um observador. São os modelos de mundo destes cientistas que orientam suas pesquisas, sustentadas por uma constante dedicação à solução de quebra-cabeças experimentais e teóricos em torno de uma matriz disciplinar compartilhada por uma comunidade científica e que comporta modelos de orientação, valores e realizações exemplares e generalizações simbólicas (KUHN, 1970: 15).

Os estudos sobre o insólito caminham, portanto, para um rompimento com as estabilizações tradicionais dos estudos literários, afastando-se da premissa das resoluções de problemas pré-estabelecidos, mergulhando no questionamento e fomentando o nascimento de um outro tipo de ação que não dispõe necessariamente de uma nova teoria, mas que pode representar os passos iniciais para a construção de outra. Se ainda não significa um processo de substituição de um repertório ligado à tradição literária – e, volto a insistir, os estudos propostos têm potencial e demonstram em muitos momentos solidez para ir além e abandonar conceitos enraizados – os esforços demonstram a profícua convergência de um grupo de cientistas em torno de posturas compartilhadas em relação a elementos consensuais que se orientam para a solução de problemas considerados relevantes, implicando uma consciência permanente da natureza do ofício do cientista e da sua dimensão político-social, assim como sugerido por Kuhn (1970: 15).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BAKHTIN, M. *The dialogic imagination*. Holquist Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BAUMAN, R. *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BRITTON, B. K. & PELLEGRINI A. D. (orgs.). *Narrative thought and narrative language*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990.
- BRUNER, J. S. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1986.
- BRUNER, J. S. *Acts of meaning*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1990.
- _____. "The narrative construction of reality". *Critical Inquiry*, 17, 1-21, 1991.
- COSTA LIMA, L. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- GARCÍA, Flavio. "Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho: *Casos do Beco das Sardinheiras* como paradigma de um novo gênero literário." In: NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes*. Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.
- _____. "Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito". In: *O Marrare*, Rio de Janeiro, (8): 8-19, 2007a. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/flavio.htm>.

_____. Impasses de gênero nas literaturas da lusofonia: Casos do beco das sardinheiras, de Mário de Carvalho, um exemplo In: *Anais do XX Encontro da ABRAPLIP – No limite dos sentidos*. 2005. Niterói.

KUHN, T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*. London: Routledge, 1970.

MATURANA, H. & VARELA, F. *The tree of Knowledge*. The biological Roots of human Understanding. (revised Edition). Boston: Shambhala Publications, 1998.

RICOEUR, P. *The narrative function*. In RICOEUR, P. (Org.), *Hermeneutics and the Human Sciences* (pp. 274-296). Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SARBIN, T. R. (Org.). *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*. New York: Praeger, 1986.

SCHAFER, R. Narratives of the self. In COOPER, A. M., KERNBERG, O. F. & SPECTOR, E. P. (Orgs.), *Psychoanalysis towards the second century* (pp. 153-167). New Heaven: Yale University Press, 1989.

TODOROV, T. Introdução ao verossímil. Em *Poética da Prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

WHITE, H. *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1987.

INSÓLITO E MARAVILHOSO: ENTRELAÇAMENTOS NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Regina Michelli
UERJ / UNISUAM

A literatura tem por referência o real, utilizando a língua como meio para expressar a realidade – ambos, real e língua, percebidos dentro de um sistema social. A literatura, porém, existe por transgredir parâmetros, por oferecer uma realidade outra. A literatura ficcionaliza o real e ‘trapaceia a língua’, como afirma Barthes (1997: 16). Algo de ‘insólito’ paira no ar.

a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 1997: 23)

Na visão de Maurice Blanchot, “A arte é um como se, onde tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato” (1997: 25). Manuel Antônio de Castro afirma que “A ficcionalidade é a literariedade da literatura” (1980: 73), o que se clarifica em Eco:

No entanto, seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso. Certamente não é o que exigem de nós Sterne ou Poe ou mesmo o autor (se na origem houve um autor) de “Chapeuzinho Vermelho”. De fato, o bom senso nos levaria a rejeitar a idéia de que o bosque abriga um lobo que fala. (2004: 14)

O escritor citado defende o “acordo ficcional” como norma para se penetrar nesse mundo da ficção: “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” (2004: 81). O que se exige da narrativa é ser verossímil, ou seja, “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história.” (ECO, 2004: 94). O que é ‘impossível’ torna-se viável na ficção, desde que verossímil: se Pinóquio é um boneco de madeira e dorme com os pés muito próximos do fogo, para aquecê-los, o risco que corre é de que eles se queimem, jamais que se quebrem como vidro.

Hobbits, espadas mágicas, mundos planos transportados por tartarugas, dinossauros falantes, tudo isto é «impossível», contrário às noções consensuais da realidade. Porém, a estrutura narrativa, o rigor da descrição, a dimensão humana dos seres imaginários (que potencia a identificação do leitor com os heróis) e, desejavelmente, a qualidade poética aliada a uma capacidade imaginativa imensa, tudo isto contribui para tornar o fantástico verossímil. (MONTEIRO, Rosária. *Apud* RIBEIRO, Filipa M.)

Mas... o que é o ‘insólito’, conceito-chave deste evento?. Analisando o significado dicionarizado do termo, o professor Flávio Garcia, às voltas com pesquisa sobre o tema, assinala a ligação dos eventos insólitos com a ruptura da normalidade e da ordem, aproximando-se, conseqüentemente, do sobrenatural e do extraordinário: “É lícito, portanto, opor o insólito ao natural e ao ordinário,

termos comuns na teoria dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso, Absurdo, gêneros que já habitam a tradição crítico-teórica” (2007). O insólito, portanto, diz respeito a uma categoria de gênero narrativo,

O insólito, categoria operacional empregada neste estudo, engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, in-crível, desacomumado, inusitado, pouco freqüente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (GARCIA, 2007: 1)

A distinção entre ‘sólo’ e ‘insólito’ é empregada por Jorge Schwartz no trabalho sobre o Fantástico na narrativa de Murilo Rubião. O autor assinala três categorias:

- a) o sólo, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma (...);
- b) o insólito, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o estranho”;
- c) o sobrenatural propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o “fantástico” e o “maravilhoso”. (SCHWARTZ, 1981: 54. *Apud* Garcia, 2007)

O insólito na Literatura Infanto-Juvenil define-se pela presença de um elemento que há muito habita as narrativas do gênero: o maravilhoso. A origem do maravilhoso remonta a tempos pretéritos, época de fadas, fontes mágicas, bosques encantados, associada na literatura, segundo Nelly Novaes Coelho, às narrativas primordiais – histórias “que o tempo transformou em populares e que a literatura infantil acabou por transformar em obras clássicas do gênero” (2000: 94), ligadas ao pensamento mágico. A escritora afirma que:

No início dos tempos, o *maravilhoso* foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (2000: 172).

A permanência do maravilhoso – em textos literários contemporâneos e nos estudos que suscita – explica-se talvez pela própria necessidade humana de imaginar, de ir além dos limites impostos pela realidade ou pelo viver cotidiano. Narrativas maravilhosas da tradição continuam encantando crianças e adultos, principalmente por evidenciarem processos psíquicos e conflitos que independem do tempo para existirem, na esteira do que desenvolve Bruno Bettelheim e outros estudiosos, como Jacqueline Held:

Se o maravilhoso continua a existir, é porque “a narração do aedo, do bardo, do poeta africano, de qualquer contador de estórias de fim de tarde, exprime e nos faz reunir as necessidades primordiais da humanidade: a aprendizagem da vida, a busca incessante, a grande aventura humana.” (1980: 21)

Mas... o que significa o termo “maravilhoso”?

Recorrendo ao Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, encontramos para o vocábulo maravilhoso, como substantivo, os significados de “aquilo que é admirável” e “intervenção sobrenatural que muda o curso da ação numa tragédia, epopéia etc.”; como adjetivo, destaca-se a acepção “que encerra maravilha ou prodígio, ou que é inexplicável racionalmente”. O significado dicionarizado já aponta para a idéia de sobrenatural, de algo que não é captado pela lógica do senso comum, tampouco pela racionalidade.

Analisando a figura do cavaleiro cortês e as novelas de cavalaria sobre o rei Artur e a Távola Redonda, Erich Auerbach evidencia a ligação das histórias cavaleirescas com a atmosfera feérica: “encontramo-nos em meio a um mágico conto de fadas”, “O segredo, o que brota do chão, ocultando as suas raízes, inacessível a qualquer explicação racional, foi tirado pelo romance cortês da lenda

popular bretã” (1976: 113-114). Merlin, Morgana, a espada na pedra, a fonte que cura, a besta ladradora são alguns dos elementos que compõem esse cenário medieval impregnado de magia.

Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, define ‘fantástico’ como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004: 31). Explicando melhor:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos” (TODOROV, 2004: 30-31).

Para este estudioso, se os acontecimentos sobrenaturais recebem, ao final da história, uma explicação lógica e racional, desfazendo-se todo o conteúdo extraordinário – como fruto do sonho, da influência das drogas, do acaso ou coincidência, da ilusão dos sentidos, da loucura –, estamos no território do ‘estranho’. O maravilhoso, ao contrário, aceita o sobrenatural sem questionamentos.

Para Todorov,

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault) (2004: 60).

Visão semelhante encontra-se em Freud:

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha (1976: 310-1).

O significado do termo “maravilhoso” é analisado pelo historiador Jacques Le Goff, conceituado estudioso da Idade Média. À palavra hoje empregada corresponde, na Idade Média, o plural *mirabilia*, cujo sentido estrutura-se por imagens e metáforas relacionadas à visão: “Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as coisas se arregalam os olhos” (1990: 18). A experiência do maravilhoso é a “reação de espanto face à inapreensibilidade do significado do acontecimento, reflexo do deslumbramento diante de um inexplicável incorporado àquele universo, estabelecendo uma relação de estranhamento e de cumplicidade” (FERRETTI: 1994: 138).

Segundo Le Goff, “Na literatura encontra-se quase sempre um maravilhoso cujas raízes são pré-cristãs” (1990: 19). O historiador refere-se a Tzvetan Todorov analisando os conceitos apresentados por este último na obra sobre a literatura fantástica, destacando “a distinção que ele [Todorov] estabelece entre o estranho e o maravilhoso, em que o primeiro – o estranho – pode ser identificado pela reflexão, ao passo que o maravilhoso conserva sempre um resíduo sobrenatural que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural.” (1990: 21-22). Na Literatura Infanto-Juvenil, o trânsito do real ao imaginário é feito sem grandes sobressaltos, talvez por essa passagem estar consagrada pelo tempo. A própria expressão “Era uma vez” – que tem, por exemplo, seu correlato em outras línguas, como o inglês, *Once upon a time* – remete ao tempo mítico, projetando seu leitor em um universo que se afasta da cotidianidade. Penetra-se, quase que automaticamente, em um cenário com castelos, reis, rainhas, princesas à espera de seu príncipe encantado...

O sobrenatural, no século XII e XII, divide-se para Le Goff em três adjetivos. O primeiro – *Mirabilis* – “É o nosso maravilhoso com as suas origens pré-cristãs.”. O segundo – *Magicus* – refere-se à magia e, ainda que inicialmente a magia pudesse ser neutra, havendo uma magia branca (considerada lícita) e uma magia negra (associada ao diabo), o significado “deslizou para o lado do

mal, para o lado de Satanás. *Magicus* é portanto o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico” (1990: 22). O terceiro é o *Miraculosus*, de onde procedeu o maravilhoso cristão, embora o autor considere que o milagre, o *miraculum*, seja apenas um elemento restrito do vasto âmbito do maravilhoso. O historiador realça a imprevisibilidade do maravilhoso de raízes pagãs, produzido por inumeráveis forças ou seres sobrenaturais, em comparação com o maravilhoso cristão, em que o único autor do milagre é Deus.

Le Goff realiza um “Inventário do maravilhoso medieval”. Destaca *as terras e os lugares*: ‘naturais’, como ‘as árvores das fadas’ e as florestas encantadas, ou devidos à ação humana, como cidades, castelos, túmulos, sempre associados ao sobrenatural. Integram, seu inventário, *os seres humanos e antropomórficos*: gigantes, anões, fadas, homens e mulheres com particularidades físicas, os monstros humanos, personagens bastante conhecidas das narrativas maravilhosas. Dentre *os animais*: ‘naturais’, pode-se citar o Gato de Botas, e entre os imaginários, há o unicórnio, o grifo, o dragão e os que aparecem em sonhos. Le Goff destaca ‘*Mischwesen*’, os seres metade homens metade animais, como Melusina, as sereias, os lobisomens, o grifo (metade águia e metade leão), os autômatos, os seres metade vivos metade objetos. Há ainda *os objetos*: protetores (o anel que torna invisíveis as pessoas), produtores (a taça, como o Graal; o corno da abundância), fortalecedores (a espada, o cinturão), a cama como ‘espaço sagrado’ (tal qual o jardim). Aborda ainda as técnicas – “Vias e instrumentos do maravilhoso medieval”: sonhos, aparições, visões; metamorfoses (Melusina, lobisomens); o maravilhoso mágico (a bruxaria); o maravilhoso literário (a hagiografia; as viagens ao Além; os bestiários); o maravilhoso artístico.

Evidenciando a atualidade dos estudos sobre o maravilhoso, Nelly Novaes Coelho procede a uma análise das linhas ou tendências da Literatura Infanto-Juvenil contemporânea, identificando a do maravilhoso, definido por “situações que ocorrem fora do nosso espaço/tempo conhecido ou em local vago ou indeterminado na Terra” (2000: 159). Caracteriza o “mundo do maravilhoso” sob diferentes aspectos, a saber: *maravilhoso metafórico ou simbólico* (narrativas que atraem o leitor pela história, “cuja significação essencial só é apreendida quando o nível metafórico de sua linguagem narrativa for percebido ou decodificado pelo leitor”, 2000: 159); *maravilhoso satírico* (“narrativas que utilizam elementos literários do passado ou situações familiares, facilmente reconhecíveis, para depois denunciá-las como erradas, superadas... e transformá-las em algo ridículo. O humor é o fator básico dessa diretriz.”, 2000: 159); *maravilhoso científico* (“narrativas que se passam fora do nosso espaço/tempo conhecidos, ou seja, onde ocorrem fenômenos não explicáveis pelo conhecimento racional”, 2000: 159); *maravilhoso popular ou folclórico*, contos, lendas e mitos (“narrativas que explorar nossa herança folclórica europeia e nossas origens indígenas ou africanas”, 2000: 160); *maravilhoso fabular* (“situações vividas por personagens-animais”, 2000: 160). Este inventário, de certa forma classificatório, evidencia a permanência do maravilhoso nas narrativas contemporâneas.

Tzvetan Todorov discorre sobre o Maravilhoso considerando-o “gênero-irmão” do Fantástico. Para delimitá-lo, o autor citado acaba por encontrar outros tipos de texto: o maravilhoso hiperbólico, cuja narrativa ressalta o exagero das proporções reais; o maravilhoso exótico, que narra viagens a terras desconhecidas; o maravilhoso instrumental, com objetos engenhosos; o maravilhoso científico, em que o insólito é explicado pelas leis científicas, próximo então do Fantástico. Após tantas definições, conclui: “A todas estas variedades do maravilhoso ‘desculpado’, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira” (TODOROV, 1982: 60-63).

Nas narrativas do Maravilhoso, a presença de eventos insólitos somente é percebida no ato de recepção do texto pelo leitor real, ser da realidade, e ainda assim somente nas leituras realizadas posteriormente ao tempo da escritura, não sendo essa presença denunciada no plano narrativo, através das vozes dos seres de papel – narrador e personagens –, pois os eventos extraordinários ou sobrenaturais que constituem o gênero Maravilhoso refletem a visão de mundo, a imagem que tanto o homem da Antiguidade Clássica quanto o do Medievo projetavam de sua realidade cotidiana. Assim, a intervenção de deuses e de seres sobre-humanos ou a construção de personagens com força, atitudes e características sobre-humanas e, mesmo, a presença de objetos com poderes extraordinários ou sobrenaturais são marcas próprias desse gênero, por-

que eram comuns ao imaginário daqueles homens, produtores e receptores das narrativas maravilhosas. (GARCIA: 2007)

A professora de psicologia e escritora de obras infanto-juvenis Jacqueline Held opta pelo termo ‘fantástico’ porque considera que “a noção de ‘maravilhoso’, ao longo do tempo, se degenerou, tornou-se fraca, vazia talvez do seu conteúdo mais real, mais denso. O que o ‘maravilhoso nos lembra, nos dias de hoje, senão panóplia esclerosada de fadas, de príncipes, de varinhas mágicas e de desejos logo satisfeitos?” (1980: 22). Anuncia ainda que seguirá o caminho “menos sensível às diferenças que às afinidades que unem o ‘fantástico’ ao ‘maravilhoso’, ao ‘feérico’ ou ao ‘estranho’” (1980: 23). Quase ao final da obra, observa-se que seu discurso veementemente contrário ao emprego da palavra maravilhoso se atenua, assinalando a possibilidade do emprego de um ou outro vocabúlo.

Na busca de definir o fantástico, a escritora afirma: “se o fantástico se opõe ao real, será fantástico o que for ‘criado pelo espírito, pela fantasia’” (1980: 23) de alguém, considerando neste gênero (fantástico) os contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen, “onde se movimentam fadas, gênios, bruxas e sereias” (1980: 23). Held passa, então, a questionar o que é real e o que é irreal: “o fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito” (1980: 25). Questiona ainda a existência de um “fantástico puro” que nos apresentaria apenas o desconhecido, sem ponto de contato com a realidade cotidiana do leitor, afirmando que o fantástico “é feito de insólito, e o insólito “para nós” poderá muito bem ser a realidade comum dos outros” (1980: 29). Propõe a “polissemia do fantástico”, suscetível de várias leituras, oscilando entre real e imaginário, “mistura de insólito e de cotidiano” (1980: 76).

O maravilhoso está presente em muitas narrativas, primordiais ou contemporâneas. Na busca de verificar sua marca em textos da tradição, nosso olhar se volta para os contos de Charles Perrault, um dos pioneiros na Literatura Infanto-Juvenil. Seu grande mérito foi a escolha realizada de contos narrados oralmente, ainda que se lhe atribua uma certa delicadeza na escrita e um valor artístico pelo jogo de linguagem, construído através da fantasia e do maravilhoso.

A obra publicada por Perrault recebeu o título de *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidades*, com o subtítulo *Contes de Ma Mère l’Oye – Contos da Mamã Gansa*. Apresentou originalmente contos em verso, como “A Paciência de Griselda” (ou Grisélidis) e “Pele-de-Asno”, e em prosa: “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida do Bosque”, “O Pequeno Polegar” (ou “O Polergazinho”), “Cinderela” (ou “A Gata Borralheira”), “O Mestre Gato ou O Gato de Botas”, “Riquet o Topetudo” (ou “Riquete do Topete”), “As Fadas” e “Barba Azul”.

O maravilhoso surge, nas narrativas, de forma “natural”: Chapeuzinho, que atravessa a floresta, depara-se com um lobo que fala, sem que haja qualquer espanto, da personagem ou do narrador. O fato é plenamente aceitável. Em muitos contos, configuram-se histórias que partem de situações comuns, em um cenário que se afasta de castelos com reis, príncipes e princesas, focalizando as necessidades das classes menos abastadas: é a menina que vai levar alimentos à casa da avó adoentada (“Chapeuzinho Vermelho”); os filhos que dividem a parca herança deixada pelo velho pai, o moleiro, que morrera (“O Gato de Botas”); a menina maltratada pela mãe, sendo obrigada a ir à fonte pegar água – “verdadeiro suplicio” (“As Fadas”); a fome, a miséria obrigando os pais a abandonarem os filhos na floresta para não os verem morrer de fome (“O Pequeno Polegar”). Nesses contos, observa-se que não há qualquer estranhamento em face de eventos insólitos.

Acerca do encontro com o lobo, o narrador informa que Chapeuzinho Vermelho “ignora se é perigoso parar para conversar com um lobo” (1989: 51). A versão de Perrault termina com a morte da vovó e da menina, devoradas pelo lobo, sem que haja qualquer intervenção, sobrenatural ou não, para as salvar – o caçador, que as resgata da barriga do lobo, pertence à história dos irmãos Grimm.

"O Gato de Botas" é outro conto em que temos a presença do animal, sem que qualquer reação de espanto seja esboçada por personagens ou narrador: Com a morte do pai, o filho caçula recebe de herança o gato, para quem não vê utilidade alguma – exceto comer o animal e fazer um agasalho com a pele. Ao ouvir estas palavras, o gato diz "com toda seriedade e compostura: 'Não se preocupe, meu amo. A única coisa que o senhor tem a fazer é me arranjar um saco e mandar fazer para mim um par de botas, para que eu possa andar no meio do mato.'" (1989: 127). Um gato que fala e faz um pedido aparentemente absurdo e incompreensível – e que nenhuma explicação dará ao seu novo dono sobre isso – deveria minimamente causar alguma surpresa.

No conto "O Pequeno Polegar", a história começa apresentando um casal de lenhadores. No intervalo de aproximadamente três anos – o filho mais velho tinha dez anos, enquanto o mais novo, sete – teve sete filhos, todos homens. O narrador se apressa a desfazer qualquer estranhamento: "Há de causar espanto que o lenhador tenha tido tantos filhos em tão pouco tempo, mas o caso é que sua mulher era muito expedita nessa função e nunca tinha menos de dois filhos de cada vez" (1989: 57). Se a possibilidade de instalar algum sobressalto é desfeita pela explicação do narrador, o fato apresentado a seguir – o tamanho do filho mais novo – não recebe o mesmo tratamento: "quando veio ao mundo tinha o tamanho de um dedo polegar, o que fez com que o chamassem de Pequeno Polegar." (1989: 57). Se ao leitor talvez seja impossível acreditar em um ser humano real de tal tamanho – não nos esqueçamos do pacto de credibilidade instituído com o leitor –, aos pais, o tamanho do filho só causava aborrecimento. O enredo começa por apresentar a pobreza do casal, que não dispunha do suficiente para alimentar as crianças.

O maravilhoso, nos contos de Perrault, aparece ligado à interferência de dois tipos de seres, em especial: fadas e ogros. O poder mágico e sobrenatural dessas personagens, porém, está perfeitamente inserido nas narrativas, sem provocar quaisquer surpresas ou estranhamentos. O evento insólito não é percebido como tal, mas segundo uma aura de naturalidade que ratifica a existência do fenômeno. Há um alto nível de aceitação da personagem ou do acontecimento naquele universo: o 'insólito' é 'sólito' na narrativa maravilhosa, pelo menos na dos contos de Perrault.

A origem das fadas remete às Parcas da mitologia latina – e às Moiras gregas –, cuja função era presidir o destino humano, desde o nascimento até a morte.

A palavra "fada", nas línguas românicas, tem um significado ligado ao conto maravilhoso ou de fadas, pois remonta a uma palavra latina feminina, *fata*, variante rara de *fatum* (fado), que se refere a uma deusa do destino. As fadas se assemelham a esse tipo de deusas, pois também conhecem os caminhos da sorte. *Fatum*, literalmente "aquilo que é falado", o particípio passado do verbo *fari*, "falar", em francês resulta em *fee*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando "fada" e contendo conotações ligadas ao fado. (WARNER, 1999: 40)

Junito Brandão atenta para o fato de a palavra fada "remeter à idéia de *fiar*, ocupação que vai se configurar nas três divindades que representam as Parcas: Cloto, Láquesis e Átropos. A primeira, cujo significado etimológico é *fiar*, é a que "segura o fuso e vai puxando o fio da vida" (BRANDÃO, 2002: 231). A segunda, Láquesis, etimologicamente *sortear*, é a que enrola o fio, estabelecendo o curso da vida e sorteando o nome de quem deve morrer. Átropos (*voltar*) é "a que não volta atrás, a inflexível" (BRANDÃO, 2002: 231), a que corta o fio, com sua enorme tesoura. Para Chevalier e Gheerbrant, as fadas detêm o mesmo poder das três divindades, que "puxam do fuso o fio do destino humano, enrolam-no na roca de fiar e cortam-no com suas tesouras, quando chega a hora" (2002: 415), acompanhando o ritmo da vida: nascimento, vida e morte ou juventude, maturidade e velhice. Em "Riquet o Topetudo" e "A Bela Adormecida do Bosque", há fadas que exemplificam a função de Cloto, a que cuida da origem da vida.

As fadas são, em algumas histórias, portadoras de prêmios e benefícios. A Fada dos Lilases ajuda e protege Pele-de-Asno a não se casar com o próprio pai, o rei. É ela quem sugere à menina fazer pedidos praticamente impossíveis de serem realizados, como estratégia de evitar – ou postergar – tal casamento. Ao final da história, – já eleita pelo príncipe por ela apaixonado e por quem ela

também se apaixonara –, cabe à Fada revelar o passado e a origem nobre de Pele-de-Asno aos pais do noivo, assegurando o merecimento de uma aparente servil à condição de futura rainha.

Em "A Gata Borralheira" – ou "Cinderela", cuja história Walt Disney popularizou no cinema –, a fada é o auxiliar mágico, ajudando sua protegida a se apresentar condignamente no baile oferecido pelo filho do rei. É graças a sua interferência que Cinderela consegue os vestidos, a carruagem, o cocheiro e os seis pajens, sem esquecer os sapatinhos. O aparecimento inopinado da fada não surpreende Cinderela, que chorava, após a saída da madrastra e suas filhas para o baile. Ao final, a fada também aparece para devolver, à menina, a bela aparência com que se apresentara ao príncipe durante os dois bailes: ela é conduzida ao palácio, pelo mensageiro do príncipe, com um traje mais esplendoroso que os anteriores.

Em alguns contos, porém, a figura da fada não é tão benfazeja, aproximando-se mais da função de juíza que da de 'madrinha'. No conto "Riquet o Topetudo", a história do príncipe que dá título à obra começa com o seu nascimento:

Era uma vez uma rainha que deu à luz um menino tão feio e tão mal conformado que durante muito tempo houve dúvida se ele pertencia ou não à raça humana. Uma fada, que o viu nascer, garantiu que nem por isso ele deixaria de ser uma pessoa amável quando crescesse, pois seria dotado de muitos dons de espírito. Chegou mesmo a afirmar que, em virtude desses dons que ela acabava de lhe conceder, ele poderia transmitir para a pessoa a quem mais amasse todas as qualidades de espírito. (PERRAULT, 1989: 141)

Alguns anos depois, a mesma fada estava presente "quando a rainha de um reino vizinho deu à luz duas meninas" (1989: 142): a primeira primava pela beleza, enquanto a segunda era extremamente feia. Como forma de amenizar a "exagerada alegria" da rainha com a beleza da primeira filha, a fada concedeu à princesinha um dom: "sua burrice seria tão grande quanto a sua beleza" (1989: 142), mas poderia tornar belo a quem amasse. A segunda filha, como compensação por sua feiúra, seria inteligente.

Em "A Bela Adormecida do Bosque", conto também consagrado por Walt Disney nas telas, um rei e uma rainha conseguem, após muita dificuldade, terem uma filha. Para madrinha da criança, eles convidam todas as fadas encontradas, a fim de que lhe ofereçam dons. Após o batismo, os pais promovem um banquete em honra das fadas, momento em que aparece uma delas, a fada velha, que fora esquecida por viver afastada de todos, a ponto de nem saberem se ainda vivia. O 'dom' que ela confere à princesinha é morrer ao espetar a mão em um fuso – profecia atenuada pela última fada, que converte a morte em sono, pelo período de cem anos, fato completamente "insólito". Quando a princesinha cai em sono profundo, não há espanto.

Nos dois últimos contos, a fada aparece associada ao início da vida. Não se pode afirmar, porém, que seja portadora apenas de benefícios para os recém-nascidos. À bela filha da rainha, a fada concede, por dom, a estupidéz. A fada velha, a morte à princesinha que nascera, exercitando a função de Átropos. A fada, em suas origens, portanto, é um ser ambivalente, capaz de pressagiar a morte "mais por despeito do que por caduque" (PERRAULT, 1989: 90). Para ela convergem o bem e o mal, separação que só tardiamente encontramos nas obras, certamente introduzida por uma moral cristã que carece de apartar os dois lados: a bruxa, representante do mal, não aparece nomeada como tal nas narrativas de Perrault e Grimm, onde se encontram referências à fada má.

No conto "As Fadas", há uma única fada que se duplica em aparência e em função. Surge na fonte e, para a boa menina, sua imagem é a de uma velha senhora que lhe pede água, enquanto aparece na forma de rica princesa para a irmã orgulhosa. À primeira, pela gentileza de lhe servir água, a fada concede o dom de expelir flores, pérolas e pedras preciosas ao falar. Para a outra, por sua grosseria, cuspir sapos e cobras. Oferece, portanto, o prêmio ou o castigo, consoante o merecimento demonstrado.

As donzelas que habitam as novelas de cavalaria medievais assinalam a ligação do feminino com o sobrenatural, substrato pagão que teima em resistir à dominação que o cristianismo impõe à mulher. As fadas integram o maravilhoso, na análise proposta por Le Goff (...). O maravilhoso aproxima-se do 'sagra-

do*, cujo significado perpassa a inteireza da própria vida, surgindo da "ambigüidade radical do *saccer* ('sakro') quando a maldição e a benção, o puro e o limpo se enlaçam sem o maniqueísmo redutor do discurso judaico-cristão" (NASCIMENTO: s.d., p.1988). A fada, portanto, vive originalmente no território do maravilhoso, do sagrado, articulando o bem e o mal, figura ambivalente, benéfica e/ou maléfica. (MICHELLI, CRAVEIRO, 2005: 12-13)

Nos contos, o ogro, principalmente como figura masculina, é o representante do mal, vencido pelo herói. As características que o definem, porém, projetam-no também no território do sagrado. Arlette Bouloumié apresenta um estudo bastante denso sobre o ogro na literatura, referindo-se ao fato de Perrault chamar sua obra de "contos de Fadas e Ogres" (2000: 755). Inicia seu texto com a etimologia da palavra 'ogro', associando sua origem às trevas do mundo subterrâneo, infernal (no sentido de inferior), à devoração canibalesca, à morte. Caracteriza o ogro como um ser híbrido; um monstro com poderes sobrenaturais; pouca inteligência; apetite bestial; possibilidade de tomar a forma de um animal (metamorfose), ainda que muitas vezes sua aparência seja a de um gigante; dono de grandes riquezas e objetos mágicos, como as botas de sete léguas. A ambivalência dessa figura encontra-se nas associações existentes com Gargântua, o Sol celtico, que representa o ogro bom, e com Papai Noel, existindo festividades em que apesar de assustar crianças e mulheres, a entrada de uma figura mascarada como ogro é permitida nas casas, por ser garantia de fartura. Segundo Chevalier e Gheerbrant, "O ogro dos contos lembra os Gigantes, os Titãs, Cronos. Simboliza a *força cega e devoradora*" (2002: 651), que precisa ser vencida.

Pequeno Polegar e seus irmãos, perdidos na floresta, avistam luz em uma casa bem distante. Ao lá chegarem, buscando abrigo, são bem recebidos por uma boa mulher, que chora ao vê-los e adverte-os do perigo que corriam: seu marido era um ogro que comia crianças.

O mito do ogro alude a uma terrível realidade. Os contos *O Pequeno Polegar* de Perrault e *João e Maria* de Grimm falam da impossibilidade dos pais de alimentarem os filhos em época de escassez. Ora, a prática de comer crianças foi uma realidade durante as grandes fomes da Idade Média e nas ocasiões dos cercos das cidades, no século XVI. (...) No conto de Perrault, o ogro que mata as crianças para devorá-las não seria um duplo do pai na objetivação de seu desejo monstruoso de comer os próprios filhos? (BOULOUMIÉ, 2000: 757)

Ao longo da história, sua maldade se revela, terminando por recair sobre ele a punição: mata, por engano, as próprias filhas, ludibriado pelo Pequeno Polegar, que termina por se apossar de suas botas de sete léguas e de seus bens materiais. O ogro é o portador de uma riqueza que simbolicamente vai ser absorvida por aquele que o vencer: o 'ogre' liga-se "à simbólica do monstro, que engole e cospe, lugar das metamorfoses, de onde a vítima deve sair transfigurada" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002: 651).

O ogro do conto "O Gato de Botas" é tolo a ponto de se deixar enganar pelo gato, a quem recebeu "o mais amavelmente que pode" (PERRAULT, 1989:139). Ele tem o poder de se metamorfosear em qualquer tipo de animal. É desafiado pelo gato, que lhe afirma ser impossível sua transformação em um pequeno animal, como um rato. Preso talvez à vaidade de mostrar seu poder, o ogro aquiesce: transforma-se em um camundongo e, ao comprovar sua capacidade, é imediatamente devorado pelo gato, que se apropria de toda a riqueza do ogro, beneficiando seu dono. Se há algum espanto neste conto, trata-se do evidenciado pelo rei diante dos bens que sucessivamente são atribuídos ao Marquês de Carabás, jamais à atuação de tão esperto – e assassino – gato.

Em "A Bela Adormecida do Bosque", a mãe do príncipe, que despertara a jovem adormecida, pertence à raça dos ogros: "quando via criancinhas, precisava fazer um esforço terrível para não se atirar sobre elas" (1989: 106). Com a morte do pai, o príncipe, agora rei, conduz sua esposa (a Bela Adormecida) e o casal de filhos para o castelo, onde morava a mãe. Com a ausência dele, que parte para a guerra, a ogra pede ao mordomo que prepare, para ela comer, a menina, depois o menino e, por último, a nora. Observa-se que nesta história, como em algumas outras, o que choca é a crueldade demonstrada, não a situação insólita.

Dois contos foram, até agora, deixados de lado: "A Paciência de Griselda" e "Barba Azul". No primeiro não há evento insólito ou interferência do maravilhoso. A história apresenta a maldade do rei para com sua esposa, Griselda, comportamento que muito se aproxima da crueldade. A pobre pastora é escolhida pelo rei como esposa, relação marcada inicialmente pelo amor. Grávida, a rainha dá à luz uma menina, quando começam os 'desvarios' do marido: ele retira a filha dos braços maternos, deixando-a num convento; submete a esposa, sempre obediente, a uma série de maus tratos e depois a informa de que a criança morreu, o que efetivamente não acontecera. Há um período de estabilidade afetiva entre os dois, mas a rainha não volta a engravidar. A filha do casal cresce e um pretendente aparece à sua mão. O rei aprova o enlace, mas antes submete todos os envolvidos a uma dura prova: repudia a esposa, dizendo que se casaria com uma nova jovem em busca de herdeiros. Griselda teria de retornar à sua casa do tempo de solteira, na floresta, voltando a usar as pobres roupas de antes. Apresenta-lhe a 'nova esposa', com a intenção de que ela seja orientada por aquela que é a sua verdadeira mãe. No dia aprazado, o rei revela a verdade diante de todos, louvando publicamente a paciência, a virtude e o amor da esposa, que ao longo dos anos acatara tudo o que ele lhe fizera, como se fora uma provação divina, permanecendo fiel e obediente ao marido. Interessante observar que Perrault escreveu este conto, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (1991: 87), exatamente para defender as mulheres do ataque que lhes estava sendo impetrado, em particular por uma Sátira que Boileau escrevia e a cuja divulgação Perrault se antecipou.

Quanto a "Barba Azul", de Perrault, "ele é um ogro que corresponde a um fantasma tipicamente ocidental e masculino. É a figura do marido abusivo que se arroga total poder sobre sua mulher escrava, cuja personalidade é por ele devorada." (BOULOUMIÉ, 2000: 761). Neste conto, o maravilhoso presentifica-se na chave, que, na adaptação de Monteiro Lobato, é uma fada. A história centraliza-se na relação conjugal: após sucessivos matrimônios, Barba Azul se casa com uma linda jovem, a quem um mês depois informa uma viagem, por umas seis semanas; entrega-lhe as chaves de todos os aposentos, ordenando-lhe que não entre no quarto – ou gabinete – ao fim do corredor, ameaçando-a, caso desobedecesse às suas ordens. A esposa deixa-se vencer pela curiosidade e, ao penetrar no quarto proibido, vê os corpos das ex-esposas mortas, pregados na parede. A chave do quarto proibido cai naquele chão coberto de sangue coagulado e fica manchada: por mais que a jovem a esfregue e lave, o sangue não desaparece, pois a chave é encantada. Barba Azul retorna antes do previsto, pede as chaves à esposa e descobre a desobediência dela, prometendo-lhe o mesmo fim das demais mulheres. A esposa é salva graças à ação dos dois irmãos, que chegam a tempo de evitar sua morte e matam Barba Azul, cujos bens são herdados pela esposa. O elemento mágico, a chave, pertence ao "ogro", denunciando-lhe o mal feito cometido. É o instrumento de acesso à revelação, ao risco diante do desconhecido e da aquisição de consciência e conhecimento, mas é também o meio de alcançar a riqueza.

Se os ogros de Perrault aparecem, por um lado, como os irmãos das fadas que a etimologia liga à Fata, deusa dos destinos, o que os torna herdeiros das Parcas, por outro lado, uma parte deles está também ligada ao poder da vida e da morte. Mas enquanto a fada viu seus poderes desenvolverem-se num sentido benéfico, no ogro são seus aspectos maléficos que irão prevalecer. (BOULOUMIÉ, 2000: 762)

Discorrendo sobre as constantes nas narrativas maravilhosas (2000: 177-179), Nelly Novaes Coelho assinala a *onipresença da metamorfose*, atributo do ogro de "O Gato de Botas", o *uso de talismãs* ou *objetos mágicos*, como a chave, a varinha, a bota de sete léguas, a presença de *seres prodigiosos*, que ajudam ou prejudicam as personagens, como as fadas e os ogros:

Faz parte do maravilhoso, a maneira instantânea, o "passe de mágica" que soluciona os problemas mais difíceis ou satisfaz os desejos mais impossíveis. Tais soluções atendem, sm sombra de dúvida, a uma aspiração profunda da alma humana: resolver, de maneira mágica ou por um golpe de sorte, os problemas insuperáveis ou conquistar algo aparentemente inalcançável." (2000: 178)

O que justificaria a permanência do maravilhoso e a irrupção dos estudos sobre o fantástico, aglutinados no conceito de insólito? Para Cristina Batalha,

a literatura fantástica surge como uma resposta estética à desordem e à apreensão causadas pelo cotidiano caótico. A opção por este tipo de relato afigura-se então como única narrativa possível: se o fantástico persiste, é porque está estreitamente vinculado à crise da própria literatura que se instala a partir da modernidade. (Apud RIBEIRO, Filipa M.)

Para Jacqueline Held, "a narração fantástica reúne, materializa e traduz todo um mundo de desejos: Compartilhar a vida animal, libertar-se da gravidade, tornar-se invisível, mudar seu tamanho e – resumindo tudo isso – transformar à sua vontade o universo" (1980: 25).

O homem contemporâneo vive em meio ao acúmulo de informações, que mal consegue assimilar, voltado mais para a aparência de uma imagem (que carece de expor publicamente) que para a consciência de ser, em uma sociedade marcada pela incerteza e pela insegurança, sempre em trânsito. Neste cenário, metaforicamente insólito, o maravilhoso oferece-se ao leitor como uma balsa – meio de transporte antigo, bastante precário, sobre um ambiente instável, 'líquido' –, mas em que se pode apoiar para travessias a outros mares que, se já foram antes navegados, continuam sem perder seu fascínio e encantamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- BLANCHOT, Maurice.
- BOULOUMIÉ, Alette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v.1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CASTRO, Manuel Antonio de. Ficção e literatura infantil. In: NÓBREGA, Francisca e CASTRO, Manuel Antonio de. *Literatura infantil: questões de ser*. In: *Letra*, ano 1, nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, jan./jul. 1980, p.71-83.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil : Teoria – Análise – Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- FERRETTI, Regina Michelli. *Viagem em Demanda do Santo Graal: o sonho de heroísmo e de amor*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- FREUD, S. *O Estranho*. Obra completa. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol XVII, p. 273 a 314,
- GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. *Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE*. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

MICHELLI, Regina Silva; CRAVEIRO, Luciana Viegas. A fada nos fios da literatura infantil. In: II Congresso de Letras da Uerj-São Gonçalo, 2005, São Gonçalo. *Anais do II CLUERJ-SG*. Botelho Editora, 2005. v. 1, p. 1-16.

NASCIMENTO, Dalma. Mulher no espelho: infrações e refrações. In: *Perspectivas 3– Modernidades*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

PERRAULT, Charles. *Contos*. Lisboa: Estampa, 1977.

_____. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Contos de fadas – por Perrault*. Trad. e adapt. de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1958.

RIBEIRO, Filipa M. *As flutuações da literatura fantástica*. On-line: disponível na Internet via <http://www.bbde.org/lofiversion/index.php/t3472.html> Arquivo consultado em 07 de janeiro de 2008.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O INSÓLITO NA LITERATURA MOÇAMBICANA E A AFIRMAÇÃO DE SUAS DIFERENÇAS

Robson Dutra
UERJ / FAPERJ

Em sua recolha de contos orais moçambicanos do vale do Zambeze (ROSÁRIO, 2001: 53-62), Lourenço do Rosário apresenta o relato oral acerca dos irmãos Donsa e Chicote, filhos de uma mulher fecundada, na calada da noite, pela cobra Bona. Idênticos na aparência, os irmãos, todavia, possuem temperamentos diferentes: Donsa tem o coração duro, ao passo que seu irmão era bondoso.

Ao chegarem à adolescência, a mãe os levou ao feiticeiro que lhes aconselhou a manterem-se longe dos perigos, admoestando-os, igualmente, a serem sempre bondosos, a prezarem os desvalidos; a servirem-se por última às refeições e a sempre ajudar as donzelas em perigo. Ensinou-os também a nunca escolherem as melhores coisas para si, tampouco comerem o peixe *nsomba* que habita as cavernas da cobra Bona, seu progenitor.

Um dia, Donsa decidiu partir em busca de aventuras. Deixou seu irmão a cuidar da mãe e plantou um arbusto ao pé da casa, recomedando-lhe que o regasse diariamente. Pediu-lhe também que, quando visse suas folhas murcharem, partisse em seu socorro.

O jovem andou três dias e três noites sem nada comer, ao cabo dos quais encontrou uma velha que tinha um dente, um só olho e apenas o buraco do nariz. Disse-lhe "bom dia, avó", mas a velha não respondeu, mandando-lhe estender sua esteira num monte onde havia muita formiga. Donsa disse-lhe: "Ó avó, mas não vês que as formigas te ferram?" E não fez o que lhe fora ordenado. Em vez disso, pegou a esteira da velha e estendeu-a debaixo de uma árvore frondosa e pô-la à sombra. Logo caíram frutos enormes que a mataram. O jovem prosseguiu em sua viagem e, três dias depois, deparou-se com outra velha, idêntica à primeira. Faminta, a idosa que lhe pediu para buscar farelo e preparar o almoço. Donsa respondeu-lhe que isso não seria bastante para aplacar a fome e matou uma galinha. Ao comê-la, a velha se engasgou e morreu. O jovem comeu o restante do prato e seguiu viagem.

Ao fim de outros três dias, deparou-se, à beira de um rio, com a terceira velha, que tinha apenas uma perna. Cumprimentou-a, mas anciã nada respondeu, mandando-lhe, contudo, entrar numa cabana e buscar um cão e uma azagaia para, com eles, atravessar o rio. Donsa entrou na cabana e encontrou um cão sarmento e uma azagaia enferrujada. Por isso, preferiu levar um cavalo e uma espingarda. A idosa ainda lhe disse que do outro lado da travessia haveria dois caminhos: um largo e florido e outro, estreito e malcheiroso. O jovem deveria optar por este, mas, na verdade, adentrou o primeiro deles, indo parar numa aldeia. Lá, todos estavam a lamentar o desaparecimento de suas donzelas e, sobretudo, o destino da filha do rei que, ao fim daquele dia, também seria entregue ao gigante de sete cabeças que assombrava o lugarejo. Donsa prometeu salvar a virgem, brandindo, para tanto, sua espingarda reluzente. Ao ouvir tal promessa, o rei garantiu-lhe que, salva a filha, ela

lhe seria dada em casamento.

Nesse ínterim, Chicote, o irmão que ficara na aldeia natal, viu o arbusto plantado pelo irmão começar a murchar. Percebeu, portanto, que o irmão corria perigo. Por isso, despediu-se da mãe, sem contar-lhe, contudo, o motivo da partida e foi ao encontro do irmão. Chicote levou apenas um dia para percorrer o caminho feito anteriormente por Donsa e deparar-se com a mesma velha desdentada, com um só olho e um buraco no nariz. Ao cumprimentá-la, a velha mandou-lhe estender sua esteira sobre o formigueiro. O jovem seguiu as ordens e as formigas logo a devoraram. A chefe das formigas lhe disse: "conta conosco".

O jovem partiu e, um dia depois, encontrou a segunda velha, que lhe pediu farelo. Pronta a refeição, a velha desapareceu. Chicote guardou as sobras e partiu. Um dia depois deparou-se com a terceira velha e compreendeu que estas serviam para provar seu respeito aos mais idosos, segundo orienta o saber banto. Assim, obedeceu-lhe, trazendo-lhe o cão sarmento e a azagaia enferrujada que se tornaram sãos e limpos após a travessia do rio. Também evitou o caminho largo, vencendo as dificuldades do percurso íngreme e mal-cheiroso.

Ao chegar à aldeia, soube do infortúnio das virgens e da bravura de seu irmão em salvar a princesa, percebendo, assim, o risco que este corria. Chicote não disse nada, mas perguntou se haveria algum lugar em que pudesse descansar, pois andara três vezes mais depressa que Donsa. Contudo, os aldeões o enxotaram, pegando em pedras e lançando outros cães contra o seu. O rapaz refugiou-se nas margens de um rio, em uma cabana, onde comeu e alimentou o animal. À meia-noite, começou a ventar e a chover copiosamente. No céu, os clarões aumentaram. Era o gigante que vinha das profundezas do rio para buscar a donzela e que cantava:

Sou o dono dos rios e das chuvas
Sou o gigante de sete cabeças
Quero hoje a filha do rei.

Sou dono de todas as donzelas
Sou o gigante de sete cabeças
Quero hoje a filha do rei.

Sou o dono dos clarões e das trovoadas
Sou o gigante de sete cabeças
Quero hoje a filha do rei.

Toda a população se apavorou. A princesa chorava porque havia chegado sua hora. Donsa pegou a espingarda e postou-se à margem do rio de onde o monstro emergiria. Quando a primeira cabeça surgiu das águas, disparou e o gigante bradou: "Que formiga é essa que me está a fazer cócegas?" O jovem atirou na segunda cabeça, mas o gigante avançava, sempre fazendo a mesma pergunta.

Chicote, por sua vez, pegou sua azagaia, chamou o cão e foi-se postar perto do irmão. A essa altura, o monstro já estava prestes a sair do rio, com seis de suas cabeças fora da água. Chicote deixou que o irmão esgotasse sua munição. Sem lograr êxito, Donsa fugiu e escondeu-se da fúria do gigante. Chicote, então, atirou sua azagaia, cortando a primeira cabeça do monstro que gritava: "Que formiga é essa que me está a picar?". Ao cair no chão, assim como as demais, todas ceifadas pela arma, as formigas que haviam devorado a primeira velha também deram cabo das cabeças, deixando apenas caveiras que Chicote guardou num saco. Assim, o gigante foi vencido, vindo a cair morto aos pés da princesa. Chicote escondeu-se e Donsa saiu de seu esconderijo, dizendo ter sido ele quem havia derrotado o monstro.

Toda a aldeia comemorou a vitória, exceto a filha do rei que sabia não ter sido aquele o autor da façanha e, por isso, chorou. Uma velha, conhecedora dos sentimentos da moça, procurou o rei e disse-lhe: "Senhor rei, todo caçador traz um troféu como prova de seus feitos. Este que vai ser seu

genro matou o gigante e livrou-nos da desgraça e da morte. Seria bom que no dia do casamento ele apresentasse as cabeças do gigante para todo mundo ver". O rei aprovou a idéia e comunicou seu desejo a Donsa que, aflito, por saber-se incapaz de satisfazer a ordem real, desapareceu.

No dia do casamento, todos estavam na praça à espera do noivo e do troféu. Após muito tempo e inquietação, o rei mandou comunicar que daria sua filha ao primeiro que provasse haver vencido o gigante. Muitos trouxeram cabeças de gazelas, coelhos, macacos, cobras e outros animais, exceto as do monstro. A todos os impostores o rei mandou matar.

Chicote, que estava na cabana, chamou seu cão e apresentou-se a ele, que lhe olhou com desprezo. No entanto, diante do desaparecimento de Donsa e da situação caótica, o rei decidiu olhar o saco de Chicote, surpreendendo-se com o que viu. Todos aclamaram Chicote. A princesa reconheceu seu salvador e alegrou-se com o casamento.

Entretanto, Donsa andou perdido na floresta por seis meses, ao longo dos quais seu cavalo morreu. Certa feita, estava cheio de fome quando encontrou uma velha que lhe ofereceu farinha e peixe *nsomba*. O rapaz não se lembrou das recomendações do feiticeiro e comeu o prato proibido, transformando-se, em seguida, em peixe sem escama.

É por isso que hoje há muita gente que não come peixe sem escama.

Como a narrativa oral indica, o insólito permeia a mundividência africana, servindo de veículo de veiculação dos mitos que compõem seu imaginário cultural. A intenção deste trabalho é ampliar este *corpus* e mostrar, através de alguns textos, como a literatura lança mão da oralidade e da herança popular para a estetização de suas marcas. Para tanto, escolho como arcabouço teórico algumas narrativas do livro *Contos do Nascer da Terra* (1997), de Mia Couto, mais especificamente, "O Não desaparecimento de Maria Sombrinha", conto de abertura; "A Menina, as aves e o sangue", "O Último vôo do tucano", "A Menina sem palavra", "A Carteira de crocodilo", "O Chão, o colchão e a colchoa", "O Coração do menino e o menino do coração", texto que encerra a obra.

Articulando-os a algumas considerações teóricas, estas narrativas aproximam-se da definição de insólito a partir do princípio psicológico que lhes garante a percepção do estético. Em outras palavras, a insolitude é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física através de uma outra, de ordem intelectual, que se origina da dúvida sobre a exequibilidade do fato narrado e as diversas possibilidades de ele ser – ou não – interpretado. Tal sentimento é entendido aqui em uma acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo elaborado pelo narrador a partir de um acontecimento de duplo referencial. Contudo, é preciso frisar que o tipo de enigma que se apresenta é aquele que estimula a descoberta; que aciona a atividade do leitor em vez de imobilizá-lo pelo medo que caracteriza, por exemplo, as histórias tradicionais de terror.

Com efeito, a narrativa insólita produz imagens aparentemente irrealis – como a fecundação da mulher pela cobra, a voracidade das formigas, as ameaças de monstros –, que estimulam no leitor, através de sua intratextualidade, a vontade de situar causa, possibilidade ou significância das mesmas, além, de obviamente, indagar sobre sua existência irreverente e provocadora.

Irlemar Chiampi denomina tais imagens de "hipóteses", de modo que essas "pequenas narrativas", tal como Mia Couto as classifica, falam de mistérios que revelam o sentido de "tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender" (CHIAMPI, 1980: 52-53), uma vez que o insólito

contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu "possível" é improvável), em desdenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, (...) as explicações impossíveis se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo, fazendo da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel. (CHIAMPI, 1980: 54)

"O Não desaparecimento de Maria Sombrinha" inicia-se com uma hipótese falsa que reside na estranheza de o pai da protagonista constatar a redução gradual do tamanho da mesa e da cama, fatos que se localizam na esfera do que é "improvável" e que é duplamente sublinhado pelas perso-

nagens que dele duvidam. Por isso, o ancião, em sua aparente insensatez, se refugia no fundo da casa, "nas traseiras da vida", segundo informa a diegese (p. 16), tornando a adentrar o espaço da casa apenas ao término da narrativa, quando Sombrinha reduz-se ao tamanho do pó que quase ninguém mais consegue ver.

De igual modo, em "O Último vôo do tucano", o marido, desconsertado pela proposta da mulher de viverem como estas aves, atribui sua atitude à loucura, já que não encontra uma explicação que lhe pareça plausível. Tal se dá porque o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham traços como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca, o jogo verbal para a obtenção da credibilidade do leitor e – razão de muitos e freqüentes debates da crítica literária –, compartilham traços da tradição oral, como aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, de espaço e de tempo idênticos aos da narrativa com que este trabalho se inicia.

No título "O Não desaparecimento de Maria Sombrinha" pode-se observar a formação de uma atmosfera baseada na contra-ordem discursiva. As palavras "desaparecimento" e "Sombrinha" solicitam repetição de leitura para não serem confundidas com os pares – "aparecimento" e "sobrinha" –, de modo que a colocação proclítica do pronome "não", fora do uso habitual, torna-se provocativa, despertando, desse modo, o leitor para suas novas conotações.

Segue-se, então, o palmilhar de palavras como "caixão", "morte", "espantável", "narração", "luto", "mistério", que emolduram fatos marcados pelo insólito. Tais palavras, associadas ao camaleão referenciado na epígrafe do conto, "afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?" (COUTO, 1997: 13), traz à tona a figura do solitário habitante da natureza, daquele que visita cemitérios e cujos olhos presenciam acontecimentos que podem, por sua natureza, ser considerados através de diferentes pontos de vista.

Assim, as narrativas de Mia Couto entremeiam-se ao lirismo particular à sua escrita inovadora, esvaziando-se de significados cristalizados, deixando restar a emoção diante de uma razão desmantelada de ser dos fatos, que, segundo o pensamento crítico de Mikhail Bakhtin, revelam outras linguagens e discursos que, por sua vez, indagam o leitor intratextual, as personagens e o leitor subjetivo.

Tal premissa nos conduz mais uma vez à narrativa tradicional africana, cuja discursividade se faz também através de perguntas retóricas que constituem um modo dedutivo de narrar. Sendo assim, o questionamento acaba por destituir a razão que "tem como eixo a noção empírica de mundo real e a opinião corrente que temos das leis da causalidade, do espaço e do tempo: os rios não invertem seus cursos, os mortos não retornam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar." (CHIAMPI, 1980: 54)

Ademais, tendo em vista que a matéria prima da poesia é a palavra, o artista burila suas questões com o propósito de inaugurar o sentido do homem no mundo, tomando em consideração que o vocábulo "palavra" significa "fala", "abertura", "instauração", "mito". Como a mitologia, cuja essência advém da oralidade, do narrar e recontar, a fala poética é fatora de polissemias e, assim sendo, escrever torna-se sinônimo de imaginação e (re)criação, uma vez que o ato de imaginar não revela meramente um estado, mas sim a existência humana em sua essência. A busca incessante é inerente ao homem que almeja liberdade e ainda não logrou obtê-la. Por isso, a escrita de Mia Couto traduz o pensamento que se solta compensatoriamente através da imaginação, tornando-se portador de uma espécie voraz de movimento grávido, prestes a explodir e a povoar o mundo com idéias e falares vindos dos céus noturnos africanos, idênticos, por exemplo, aos descritos no conto "A menina sem palavra" (COUTO, 1997: 89): o pai (...) pôs-se em bicos de sonhos para alcançar as alturas e a lua prenhe, repleta "como uma baloa num reventando (...) se cintilhou em mil estrelinhas" até que o desenrolar da narrativa conduz à desestrutura caótica da natureza, momento em que é atribuída à figura de uma criança a possibilidade de decidir e de operar a restauração da ordem.

Em "A menina sem palavra" observa-se a tênue fronteira entre a alegoria e a fantasticidade

que se associam ao insólito. O texto narra a história de uma menina que não falava e na primeira vez que o fez, pronunciou apenas a palavra "mar", razão por que seu pai resolveu levá-la a uma praia, diante da qual ela se enraizou no solo arenoso. O medo sentido por ele aumenta na proporção em que a maré sobe e seus esforços em desenraizar a filha se esvaem. A alternativa encontrada para seu impasse é contar-lhe, o que o faz inventar uma. Para sua surpresa, sua narrativa antecipa aquilo que passará a ocorrer diante de seus olhos incrédulos. Assim, seu temor se deve ao risco de queda na fenda que se abriu no meio do mar e que também pode ser entendida como uma possível alegoria da criação como um abismo sem volta.

Com efeito, o insólito permite que nos afastemos para um esconderijo num outro mundo diante das ameaças deste em que vivemos. No conto, a situação-chave que o define é a mistura de real com a insolidade descrita a partir do parágrafo iniciado por: "A menina nesse repente..." (COUTO, 1997: 89) até a pergunta: "Seria naquele abismo que eles ambos se escoariam?" Aí se dá a instauração dupla da leitura do medo da morte, numa face da moeda, e a "passagem" para o maravilhoso mundo da arte, na outra. Ademais, ao iniciar sua narrativa, o pai segue a tradição das histórias infantis categorizadas, pela teoria literária, no realismo maravilhoso onde os fatos que as constituem podem ser verossímeis ou, pelo menos, aceitáveis, de modo que a terra aberta em abismo, a lua se espantando na terra e o mar engolindo barcos não atemorizam a menina que regenera a volumosa massa líquida com um toque de suas mãos associadas a um poder divino.

Personagem recorrente em seus textos, Mia Couto atribui à criança o elemento poético, sacralizado ou, segundo a denominação de Carl Jung, *l'enfant divin* (JUNG, s.d.: 11). Esta parece ser a definição dominante que se lê no conto em questão. Nele, a fala tardia da garotinha é envolta de mistério, prenunciando uma sabedoria que, alegoricamente, encerra em seu aspecto não normativo a essência humana, representando, por sua vez, uma síntese do inconsciente divino e humano. Por isso, ela é dotada de poderes que a capacitam a regenerar o mundo, a curá-lo das ofensas, encarnando uma individuação que se aproxima do poder total, anterior e posterior à própria vida, ainda de acordo com a mundividência banto. É, igualmente, dotada da invencibilidade destinada aos deuses, feiticeiros ou mágicos, que se torna perceptível no momento em que a narrativa relata que, diferentemente de seu pai, "ao invés de recuar, a menina se adentrou mais no mar. Depois, parou e passou a mão pela água. A ferida líquida se fechou instantânea. E o mar se refez, um" (COUTO, 1997: 89).

É a menina que, ao invés de ser conduzida, conduz seu pai temeroso – instaurando, assim, mais uma vez a "desordem" – sob estado petrificador da angústia diante das ameaças de "uma fenda funda ferida de nascente da própria terra". E ainda num confundir-se de irreal e real, sobrenatural e natural, sólo e insólito que "o pai se espantou com aquela inesperada fratura, espelho fantástico da história que ele acabara de inventar" (COUTO, 1997: 89).

Corroborando esta idéia, é ainda a filha que recompõe a ordem na terra, nas águas e na lua, possibilitando a conclusão da estória em que "a criança como ser inicial e final, símbolo do criador", que faz o mundo se tornar, por esta razão, *renatus in novam infantiam*. (JUNG, s.d.: 140)

Semelhantemente, voltando ao conto que tem Maria Sombriinha como personagem-título, a liberdade de pensamento se expressa em situações propostas que surpreendem pela insolidade com que "o velho olhou o nada e chamou, em encantado riso: – Sombriinha, que faz você nessa poeirinha?" (COUTO, 1997: 15). O olhar do idoso, revitalizado pela visão da "invisível" sombra da filha, pertence à esfera do insólito e, numa segunda leitura, pode também sugerir o conceito benjaminiano de encontro da sabedoria ancestral com a própria consciência recriada, ou ainda, de acordo com a enunciação, "da luz azul do feminino, símbolo do sonho, revelando a intimidade da nossa morada terrestre" (COUTO, 1997: 8).

Expressa-se, igualmente, através do "não desaparecimento" que aponta para a conservação da possibilidade de existir, ainda que imperceptivelmente a alguns olhares; na manutenção da crença no desejo que injeta vida no corpo moribundo e fragmentado de Moçambique recém-saído da guerrilha política e como força mobilizadora do potencial humano diante do caos instaurado ao lon-

go das décadas que este embate, subsequente à guerra colonial, perdurou.

O conto fala da redução gradual de tamanho, ou seja, do decréscimo que as coisas passam a ter diante do olhar. Por isso, uma outra leitura pertinente, associada ao projeto literário de Mia Couto pensar seu país, aponta que foi necessário "diminuir" para renascer, frutificar e, assim, chegar à essência da palavra para perceber-lhe o significado, alcançar as "verdades" Tateando o mágico. Entenda-se "mágico" também em sua na acepção benjaminiana, isto é, quando a realidade poética da imagem não pode chegar à realidade, nada é realidade na linguagem. Dessa maneira, o insólito produz encantamento pela percepção que provoca de contigüidade entre as esferas do real e do irreal, através da "revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja" (CHIAMPI, 1980: 61). Tal atmosfera, nas obras de Mia Couto, se estrutura sob a ótica das transformações que acontecem desde o nível lingüístico, ou seja, através das recriações operadas por este autor na língua portuguesa e na inclusão de elementos da cultura nacional que apontam para outros discursos possíveis, como a polissemia que seus textos auferem à interpretação da sociedade moçambicana e do mundo, numa clara alusão à proposta de histórias locais que se associam a "projetos globais" que atuam como elementos altamente eficazes na interrogação da história (cf. Walter Mignolo, 2003). Por isso, em "O Não desaparecimento de Maria Sombriinha", desde as primeiras linhas elucida-se a metamorfose do tamanho em que os verbos empregados descrevem o "diminuir" e o consequente "aumentar" de pessoas e coisas, acompanhados de substantivos e adjetivos que reforçam imagens delineadoras de encolhimento/aumento, metaforizando as fases lunares, sublinhando o movimento da fecundação.

A história da personagem constitui-se em dois fatos apenas: aumentar, através da gravidez e diminuir, coisificando-se. Assim, ela se torna responsável por duas gerações, assumindo a posição de mãe de Maria Brisa, a recém-nascida que também engravida, como num encarrilhar procriativo (COUTO, 1997: 15). Por isso, diminuição e aumento tornam-se representativos de morte e nascimento em suas diversas conotações, quer seja a de recolhimento e de inclusão à interioridade de si próprio, quer através do nascimento que a confecção do novo, numa convivência mútua dos opostos como os vividos, em Moçambique, no período pós-independência, entre as forças que passaram a gerir o país. O insólito também aspira à recomposição e à integração (LINS, 1982: 117) que podem ser percebidas em "A carteira de crocodilo", conto que diverge dos demais pela insinuação de "um desejo de ordem e uma inclinação incrível no sentido da desordem" (CHIAMPI, 1980: 110). Assim, se comparada ao clima das outras narrativas, esta revela um modo sem disfarce que descortina a falta de escrúpulos de personagens ligadas ao governo e à elite que passou a reger o país no pós-guerra. Com efeito, ao pôr em xeque a "cultura oficial", a narrativa tem como tropo principal a ironia que retrata seu comportamento e que, como assinala Hayden White, aponta para a "época da decadência" em que se constata a perda de sentimentos como a justiça e a solidariedade (cf. WHITE, 2001).

Neste conto, o insólito se revela na morte da "Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, esposa do governador-geral" – devorada pela bolsa de pele de crocodilo que usava ao excelenciar-se "pelos salões em beneficentes chás e filantrópicas canastas" (COUTO, 1997: 101) –, e num outro fato ainda mais exacerbado: a transformação pública e gradativa do governador em cobra com exceção de seus pés, antes calçados por sapatos confeccionados com o couro deste réptil. Através deles, a narrativa se aproxima da definição de Roger Callois sobre as narrativas fantásticas como "um evento sinistro provoca a morte ou o desaparecimento da personagem heróica" ou, como nesse caso, retomando os postulados de Hayden White, pretensamente heróica (Callois apud COELHO, 1981: 606). Cabe ressaltar o aspecto oralizado do conto, em que a narrativa principal, em terceira pessoa é entrecortada por outra que lhe secunda através de comentários de quem as ouve, mesclando o discurso oficial com outras interpretações. Assim, os apartes feitos por uma personagem anônima que se dirige a Clementina ("cale-se, Clementina"; "Clemente-se, Clementina" e "Não aplauda, Clementina, por amor de Deus") atuam sob o prisma da contra-discursividade daqueles que a-

provam o destino do governador e de sua mulher.

Por sua vez, em "O Vôo do tucano" as personagens – pai, mãe e filho – não recebem nomes próprios. O ambiente em que se inserem reflete a natureza em sua plenitude através de referências à noite estrelada, ao tempo ausente de um domingo e ao poente do homem social. Os paus, a água, a lama e as areias constituem-se ferramentas do conjunto da procriação, de modo que a matéria-prima da terra africana é alçada à forma artística de contemplação e transformação.

O relato deste cerimonial de procriação se dá através de rituais de purificação como o da mulher grávida que se limpa com o auxílio de seu marido antes de se recolher no interior da casa em que conceberá seu filho. Assim, a residência torna-se metáfora do ninho, da toca, do espaço de preservação e de proteção necessárias ao nascimento da criança.

Por isso ela faz com que o marido lhe corte os cabelos e raspe os pêlos do corpo numa simbologia de despojamento que é, por sua vez, pré-requisito ao processo cósmico de criação em que o homem e suas atitudes se tornam sujeitos do insólito:

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade do mundo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade. O homem "normal" é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção. (...) falamos de um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de conduta normal. (TODOROV, 1980: 153)

Se este conto lança não do tucano, a simbologia das aves como personagens e mensageiras entre céu e terra desponta igualmente em "A Menina, as aves e o sangue", estória que desde o título evidencia o peso e agouro da morte associada à força da crença no imaginário popular. A narrativa discorre sobre o sonho recorrente de uma menina, cujo coração batia ocasionalmente, sendo povoado por pássaros que batem ruidosamente suas asas brancas, anunciando a chegada da morte. A mãe, que também ouve o rumorejar das aves e recolhe as penas que o sonho lança sobre o leito da filha é uma personagem inteiramente convicta nas crenças africanas ao desconsiderar o parecer da medicina simplesmente por não entender o que lhe é dito pelos médicos e que pode ser exemplificado através do seguinte fragmento:

– "Angina de peito ela teve?"

– "sim, doutor: sempre ela foi anjinha de peito" (COUTO, 1997: 40).

Por isso, adota, incontestavelmente, a incidência do sonho e das plumas que encontra sobre a cama como termômetros para o mal que aflige sua filha, até que o momento em que deixa de ouvir o som das aves e constata o sumiço das penas, percebendo, por fim, que "a morte é o fim sem finalidade" (COUTO, 1997: 41). Desse modo, esse conto se une ao "Último Vôo do tucano" como exemplo de insolitude que tateia as fronteiras daquilo que muitos consideram insanidade. O marido crê na perda da lucidez da mulher quando esta lhe pede ajuda para chocar seu filho, mas surpreende-se ao ver que o menino nasceu com um par de asas, numa vívida alusão à liberdade representada pela criança e o renascer de Moçambique. Semelhantemente, a mãe deixa de lado a realidade do mundo dos vivos para passar a conviver com a filha numa outra esfera que o olhar racional não consegue apreender.

O insólito presente em "O Chão, o colchão e a colchoa" opera em função de provérbios da cultura oral moçambicana presentes no cotidiano das comunidades operárias a que pertence a Xavier Zandamela, o protagonista do conto que, como muitos outros moçambicanos partiram em direção à África do Sul a fim de trabalhar extenuantemente nas minas de carvão. Está implícito na narrativa o significado do ditado que diz que "aqui se faz, aqui se paga", numa sutil referência aos desmandos e desníveis causados pelas diferenças econômicas operadas no seio de Moçambique, tal qual as explicitadas em "A Carteira de crocodilo". Assim, segundo a enunciação, "Se (Xavier Zandamela) ficaria rico, deveria dividir. Manda a tradição: quem engorda sozinho morre de vastas magrezas" (COUTO, 1997: 215). Ironicamente, contudo, a realidade que o texto enuncia aponta que tal riqueza não se dá pela posse de bens ou altas somas, a não ser a quantia que Zandamela emprega na compra

de um colchão, marcando, com este objeto, uma diferença: "eu não sou um qualquer, tradicional. Mesmo já vou dormir em colchão" (COUTO, 1997: 215). Todavia, é devido ao abandono sofrido pela personagem entre os seus que o colchão torna-se "colchoa" ao adquirir os contornos voluptuosos de uma mulher até, em derradeiro ato, engoli-lo.

Desse modo, pode-se exemplificar como o recurso literário torna-se propiciador de uma atmosfera insólita, irreal e fantástica a serviço da comunicação de "verdades". Perguntas são lançadas, dúvidas despontam no próprio entrelaçar do texto que através de imagens, fatos e proposições suscita reflexão e aponta para a necessidade de a tradição conviver com os ganhos inerentes à vida moderna.

Cabe também observar que muitas vezes a trama narrativa deixa de ter relevância exclusiva e as estórias nos fazem perceber a presença de um narrador que pode delas se afastar, sem compromisso, fazendo com que acontecimentos "absurdos", no sentido alegórico de W. Benjamin (BENJAMIN, 1985: 134) tomem o lugar principal, fazendo com que a constatação do "improvável" conduza à busca da "verdade". É, portanto, a surpresa causada pelo desvirtuamento da linha diegética que comete desvios surpreendentes na imaginação, acabando por estimular o questionamento. Logo, abrem-se espaços ao conhecimento do sabido e do não sabido, do claro e do escuro sobre muitas estórias e histórias, inclusive a de Moçambique.

Assim, chegamos ao último conto selecionado, "O Coração do menino e o menino do coração", em que um outro mal aparente não pode ser descrito, tampouco nomeado pela ciência, tal como em "A menina, as aves e o sangue". Se naquele conto o coração da menina batia ocasionalmente, neste a doença acarreta o bater muito forte do coração de um menino que também nasceu outra patologia: tem seus pés enviesados, a caminhar "em pegadas estrábicas" para "dentro de si mesmo" (COUTO, 1997: 241). Autor de infundáveis cartas escritas à prima Marlisa, que nunca as abriu, todavia, por não acreditar que o moço fosse capaz de "abecedizar uma simples linha" (COUTO, 1997: 243), o menino morre e seu "enormíssimo coração" passa a ser objeto de estudo da ciência e de exposição em noticiários.

O insólito da narrativa tem seu apogeu quando, pouco antes de decidir deitar as missivas ao fogo, Marlisa, movida pela curiosidade, abre o primeiro envelope e descobre nele não uma carta, mas "versos de extrema lindeza que nem cabiam no presente mundo" (COUTO, 1997: 243). Simultaneamente à leitura da poesia, o coração exposto à ciência numa vitrine deflagra em sobressalto e, como útero engravidado, faz com que, "em flagrante trabalho de parto", um braço, um pé, uma cabeça e um corpo iguais aos do menino morto projetem-se para fora do órgão com uma, apenas uma diferença: os pés do novo menino "eram divergentes, como quem viesse para procurar, fora de si, gente de outras histórias" (COUTO, 1997: 243).

Interessante também é observar que a primeira palavra dita pela menina muda foi "mar", assim como o nome da prima admirada é "Marlisa" contém essa mesma palavra. Tal constatação daria por si mesma margem a muitas considerações. Entretanto, gostaria de registrar brevemente a presença constante do mar na obra de Mia Couto que, através do ir e vir das ondas, do encher e esvaziar das marés e da oscilação entre as águas que são o espelho do céu a que Fernando Pessoa se refere, mas que também são sinônimos de revolução, aventura e destemor que revelam a capacidade constante de mudança e de reação diante das quais não se pode fraquejar. Associada a obra de Mia, essa constatação respalda as diversas revoluções operadas por este autor em seu já aludido projeto literário.

Desse modo, podemos retomar a pergunta e a conseqüente resposta feita por este autor em seu discurso de posse como sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, em 1988:

de onde vem essa força da criação poética? Há na poesia uma outra sabedoria, outra maneira de pensar no mundo. A poesia é uma forma de conhecimento, uma ciência que ama o erro desde que ele seja bonito. A poesia ilumina o mundo a partir de dentro.

Ao término deste estudo ficam-nos claras as impressões causadas, numa primeira leitura, pelos textos selecionados. Quer seja de estranheza, perplexidade, curiosidade, inconformismo, enfim, uma vasta gama de sentimentos nos faz pensar a obra de Mia Couto a partir do peso irreversível com que este autor aborda as tradições dilaceradas, a guerra, a fragmentação das utopias que revelam cenários de morte, tristeza, dor, sofrimento, miséria, fome, doença e o modo como a morte, ou melhor, os mortos também governam e interferem no mundo. Ao deter-se sobre temas como a morte, Mia Couto atribui ao tempo e à eternidade a capacidade de regular a realidade e o mundo concreto, despertando a atenção de seus autores para as incongruências que nele percebe.

Por essa razão, o insólito serve como elemento de alerta ao operar uma fratura em um muro para que através dela se insinue a luz que há do outro lado. Assim, será possível transpor-se o abismo e o limiar do sem fim quando, à espera do voo do "último flamingo" e das águas de "um rio chamado tempo" que, aos poucos se vão colorindo, nossas retinas fatigadas aprendam a contemplar os panos vermelhos que a ancestralidade agita a partir de uma terceira margem.

Numa segunda leitura, percebemos o panorama trágico de um mundo a se acabar e, com ele, a narrativa tradicionalmente transmitida através das gerações pelos *griots*, os contadores africanos, cujos recursos da sobrevivência estão prestes a se extinguir. É nítido o comprometimento com a aniquilação do pensamento, a diminuição moral e o encolhimento geográfico, ou, segundo a enunciação do primeiro conto, "O Não desaparecimento de Maria Sombriinha", refletirmos que "o mundo é que está a aumentar, encurralando a aldeiazinha" (COUTO, 1997: 14).

A doença que perpassa a primeira e a última estória em que, respectivamente, uma menina e um menino são personagens principais, é a cardiopatia. Ambos são vítimas irrecuperáveis da doença fatal do coração. E este órgão, por sua vez, não nos remete a uma infundável série de outras possíveis leituras? A exacerbação do individualismo e sofrimento diante da perda do amor pelos homens – não o romântico e individual –, mas aquele fraterno, plural por ser inerente ao coletivo e que se dirige universo como um todo, nos revela em sua essência a patologia de um mundo também doente pela falta de amor pelo próprio mundo.

Podemos, assim, interrogar: até que ponto a arte também não é insólita pela infinitude de possibilidades que permite? Ou, retomando a pergunta feita por Clarice Lispector em *A Hora da estrela* (LISPECTOR, 1988: 41), "até que ponto não terá a realidade que ser enfeitada?"

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1989.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. Porto, Figueirinhas, 1981.
- COUTO, Mia, *Contos do nascer da terra*, Ed. Caminho, Lisboa, 1997.
- HELD, Jackeline. *O Imaginário no poder*. São Paulo, Summus, 1977.
- JUNG, C. G. *Introduction à l'Essence de la mythologie: l'énfant divine, la jeune fille divine*. Paris, Payot, s.d..
- LARANJEIRA, Pires. *Literatura calibanesca*. Porto, Afrontamento. 1985.
- LINS, Ronaldo Lima, *O Fantástico: a modernidade exorcizada*. Revista Tempo Brasileiro, n. 69, 1982.

MIGNOLO, Walter. *Histórias globais, projetos locais*. São Paulo: UNESP, 2003.

LISPECTOR, Clarice, *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos moçambicanos do vale do Zambeze*. Maputo: Moçambique Editora, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EdUSP, 2001.

O INSÓLITO EM *SHAME*, DE SALMAN RUSHDIE

Shirley de Souza Gomes Carreira
UNIGRANRIO

Uma boa parte dos romances de Salman Rushdie foi construída sobre dois pilares distintos: o realismo mágico e a revisão da história. A opção pelo insólito para reinterpretar os eventos do passado denota a clara intenção do autor de demonstrar a inconfiabilidade dos registros históricos e autobiográficos, pois ambos são permeados pela "verdade da memória" (RUSHDIE, 1991: 25).

Segundo Rushdie, o que realmente lhe interessa é o modo pelo qual somos capazes de refazer o passado para atender os propósitos do presente. Ao reconciliar opostos, isto é, ao unir em sua obra o fantástico e o real, Rushdie busca lançar um novo olhar aos fatos históricos, ensejando uma reflexão sobre as suas conseqüências no presente.

Os romances de Rushdie fazem parte de um conjunto de obras ao qual se convencionou chamar de "literatura pós-colonial", e têm como técnica formal privilegiada a metaficção historiográfica e um modo de abordar o insólito que é tributário do realismo mágico.

Por muito tempo, o realismo mágico esteve associado às literaturas do Terceiro Mundo, especialmente às literaturas latino-americanas e caribenhas, mas, contemporaneamente, tem sido empregado em outros contextos pós-coloniais, culturalmente marginalizados, para designar obras que codificam em si mesmas alguma forma de resistência aos centros imperiais opressivos e seus sistemas totalizantes. Assim, o realismo mágico torna-se parte do diálogo que o pós-colonialismo estabelece com a história.

Na obra de Rushdie, o realismo mágico se manifesta como a transformação do comum e do cotidiano em uma vivência que inclui experiências sobrenaturais ou fantásticas. A proposta deste trabalho é, justamente, examinar o insólito em *Shame*, terceiro romance do autor, que foi publicado em 1983.

Assim como *Midnight's children*, *Shame* contém a construção de uma história genealógica, ou fábula de família, a presença do realismo mágico, um intenso diálogo intertextual com obras da literatura ocidental e oriental; e uma história política que se encontra tenuamente oculta no universo ficcional.

O romance se reporta à história política do Paquistão, à rivalidade entre Zulfikar Ali Bhutto, o primeiro presidente após a partição, e o General Zia Ul-Haq que o depôs, tomando o poder.

Desde as primeiras linhas, fica claro para o leitor o repúdio do narrador a qualquer forma de autoritarismo. Em um romance sem protagonistas, permeado pela fala de um narrador intruso, o papel da metaficção historiográfica e do realismo mágico na construção da narrativa é revelado ao leitor por meio de um comentário irônico do narrador, que aponta as vantagens de não escrever uma obra realista:

O livro teria sido banido, jogado no lixo, queimado. Tanto esforço para nada. O realismo pode partir o coração de um escritor.

Felizmente, estou apenas contando uma espécie de conto de fadas moderno, portanto, está tudo bem; ninguém precisa ficar transtornado, ou levar muito a sério o que digo. Nenhuma atitude drástica necessita ser tomada. Que alívio! (*Shame*, p. 68)

Ao escrever romances sobre a Índia e o Paquistão, sobre os excessos do fundamentalismo islâmico e dos detentores do poder político, Rushdie tinha consciência de que poderia, a qualquer momento, despertar a ira do sistema que criticava; o que realmente veio a acontecer em 1989, por ocasião do lançamento de *Versos Satânicos*, quando o Aiatolá Khomeini o sentenciou à morte por injúria ao Islã.

Ao recriar em *Shame* os dados históricos, Rushdie cria personagens que possibilitam a identificação das pessoas reais que os inspiraram. Assim, os líderes das duas linhagens familiares que concentram a maior parte da ação no romance, Raza Hyder e Iskander Harappa, são representações ficcionais do General Zia e Ali Bhutto, respectivamente.

Curiosamente, talvez pela sua posição periférica na sociedade islâmica, o autor elege as personagens femininas como fios condutores das severas críticas que o romance tece.

Por não ter nenhuma figura central dominante, o romance é formado a partir da tessitura de histórias cuja espinha dorsal se apóia na relação entre dois conceitos cruciais nas sociedades muçulmanas: *izzat* e *sharam*: honra e vergonha. *Izzat* corresponde à honra familiar, que só pode ser preservada na medida em que as mulheres experimentem o sentido de *sharam*, isto é um sentimento de "embaraço, decência, modéstia, timidez, o senso de ter um lugar específico no mundo" (RUSHDIE, 1983: 33).

Ambos os conceitos impõem à mulher muçulmana um papel passivo, subalterno, que, no romance, paralelamente, se presta à leitura crítica da história oficial, mostrando que o conceito de honra, bem como o de vergonha, assume uma nuance diferente no universo masculino e no âmbito político.

Em uma entrevista concedida a Una Chaudhuri (1990), Rushdie afirmou que, ao escrever o romance, interessou-lhe a relação entre o sentimento de vergonha e a violência, bem como a eclosão desta como uma força sobre-humana.

No quarto capítulo de *Shame*, intitulado "*Behind the screen*", o narrador afirma:

Este é um romance sobre Sufiya Zinobia, filha mais velha do General Raza Hyder e sua esposa Bilquis; sobre o que aconteceu entre seu pai e Iskander Harappa, ex-primeiro ministro, agora defunto, e sobre o seu surpreendente casamento com um certo Omar Khayyam Shakil, médico, gordo e, por um certo tempo, amigo do mesmo Isky Harappa, cujo pescoço teve o poder miraculoso de permanecer intacto mesmo depois de seu enforcamento. Ou talvez fosse mais preciso, ou talvez mais obscuro, dizer que Sufiya Zinobia é sobre este romance. (*Shame*, p. 55)

O aparente trocadilho é desfeito à medida que é revelado ao leitor o verdadeiro papel de Sufiya na história: ela é a personificação da vergonha. Filha indesejada, ela viera desfazer o sonho de Raza e Bilquis, de que o segundo filho seria um outro menino, que viria a preencher o lugar daquele que morrera. Vista como o "milagre errado", ela é a "vergonha" de sua mãe, a prova de sua incapacidade de dar ao marido o tão sonhado sucessor.

Ao nascer, ante a decepção da mãe e a raiva do pai, ela cora, e a vermelhidão do seu rosto, bem como o calor que lhe queima por dentro, são os traços ainda imperceptíveis do monstro que o sentimento feminino de inadequação, de impropriedade, construirá dentro dela; alimentando-o, até que, um dia, ele escape sob a forma de um anjo vingador, matando e destruindo os símbolos de sua humilhação.

Quando Sufiya, com menos de dois anos de idade, contrai uma febre que a afeta mentalmente, Bilquis, em um desabafo, confia a Rani Harappa, que o marido queria um filho herói e que, no entanto, ela só fora capaz de lhe dar uma filha idiota, uma filha que era a sua vergonha (p. 101).

Os traços do realismo fantástico, presentes na obra, e mais especificamente na transformação de Sufiya Zinobia, introduzem a possibilidade imaginativa do sentimento de vergonha gerar raiva e amor-próprio ao invés de embaraço e honra familiar.

Segundo o autor/narrador de *Shame*, versão ficcional do próprio Rushdie, Sufiya nasceu do impacto causado por três fatos distintos: pela notícia do assassinato de uma jovem, morta pelo próprio pai, paquistanês, por ter-se relacionado sexualmente com um jovem branco; pelo espancamento de uma jovem asiática por adolescentes brancos no metrô e pela notícia da morte de um jovem, que morreria carbonizado em um episódio de combustão espontânea.

Jenny Sharpe (2004: 4) argumenta que Sufiya representa uma resposta alternativa de todas as mulheres vítimas da violência. O que há de excepcional na personagem, segundo o seu ponto de vista, é o fato de ela ser sensível à vergonha que outros deveriam sentir. Ao colocar em xeque os princípios de *izzat* e *sharam*, Rushdie mostra que eles são tendenciosos e parciais, uma vez que na sociedade muçulmana o homem pode ter amantes, e abusar fisicamente da esposa sem que isso afete a sua "honra".

À medida que Sufiya cresce, os rubores continuam; a ponto de queimar os lábios da avó que a beija nas faces e as mãos da aia que lhe dá um banho. O narrador enuncia a sua tentativa de explicação para o fato:

Deixem-me enunciar a minha suspeita: a febre cerebral que tornou Sufiya Zinobia receptiva a tudo o que acontecia à sua volta, também a capacitou para absorver, como uma esponja, uma horda de sentimentos nunca sentidos. Aonde vocês imaginam que eles tenham ido? Eu quero dizer: as emoções que deveriam ter sido sentidas e não o foram, como, por exemplo, o arrependimento por uma palavra dura, a culpa por um crime, o embaraço, a vergonha? (p. 123)

A besta que, ocultamente, habita o corpo de Sufiya surge sempre que o sentimento de vergonha, seu ou de outros, se torna perceptível. Assim é que ela arranca a cabeça de toda a criação de perus da viúva Aurangzeb, quando percebe que a condescendência de seu pai em relação a ela deve-se a um antigo desejo sexual, que traz humilhação à sua mãe.

Sobre a violência que aflora em Sufiya, diz o narrador:

Que forças teriam movido aquela menina com idade mental de três anos e corpo de doze a cometer tal ato? Alguém poderia especular: Estaria ela tentando, como uma boa filha, livrar sua mãe daquela praga? (...) O que parece certo é que Sufiya Zinobia, por tanto tempo massacrada pelo peso de ser um milagre que deu errado, a vergonha de uma família em carne e osso, tinha descoberto, nos labirintos do seu inconsciente, o atalho oculto que liga *sharam* à violência. A besta dentro da bela. Elementos opostos de um conto de fadas combinados em uma única personagem... (p. 143)

A reação de Bilquis é inesperada. Pede que lhe tragam uma tesoura e corta impiedosamente o cabelo de Sufiya, que, ultimamente, tinha adquirido o hábito de arrancar os fios de cabelo, partindo-os ao meio. É incapaz de reconhecer no ato da filha o sentimento que o motivou.

No dia seguinte, o corpo de Sufiya aparece tomado de bolhas, rachaduras e tumores e ela é levada ao hospital, onde é atendida por um imunologista: Omar Khayam Shakil, personagem cuja história pessoal é a primeira a ser contada no romance. O homem que fora destinado a jamais sentir vergonha; o homem cujo irmão fora assassinado pelo pai de Sufiya; o homem quer viria a tornar-se seu marido, pois nenhum outro o faria.

A besta ressurgiu quando no dia do casamento da irmã, Good News, esta, para humilhação de toda a família, apresenta o Capitão Talvar Ulhaq como noivo, no lugar daquele cujo nome estava nos proclamas. Transtornada pela vergonha que a irmã impôs à família; Sufiya tenta matar o noivo.

Algum tempo depois, ao sentir no corpo os apelos da carne e perceber que seu marido, ao invés de cumprir seu papel com ela, tornara-se amante da sua aia, Sufiya sai pelas ruas e deixa-se violar por quatro rapazes, cujos corpos sem cabeça são encontrados em um lixão.

Em um dos momentos em que o monstro surge em Sufiya, ela tenta matar Omar, e este a vê debater-se como se estivesse empreendendo uma terrível batalha dentro de si mesma: a mulher, que tenta proteger o marido, em luta com a besta sedenta de sangue. Para Josh Newel, a luta interior da personagem corresponde a uma imagem metafórica do Paquistão; a uma outra batalha que ocorre no plano do real: um passado político que recusa ser esquecido, e que se digladiava com o presente.

No dia em que Harappa é assassinado na prisão, a mando de seu pai, Sufiya foge e, em alguns anos, a lenda de uma pantera branca começa a se espalhar: rastros da violência que surgiu do sentimento de vergonha.

O encontro final entre Omar e Sufiya é inevitável, assim como é inevitável que ele morra pelas mãos dela. A força imensurável que há dentro dela já não pode ser contida pelos frágeis limites de seu corpo e, ao fim do romance, ela explode em combustão espontânea.

As outras personagens femininas do romance são retratadas como vítimas do poder do patriarcado.

Bilquis, após a morte do primeiro filho, percebe que o relacionamento com Raza Hyder, que começara como um conto de fadas, começa a deteriorar-se. A esperança de ter outro filho homem é frustrada com o nascimento de Sufiya e a ambição de Raza faz com que a distância entre eles aumente cada vez mais. Anos mais tarde, Bilquis relaciona-se com o administrador do cinema local, que é assassinado a mando de marido. A sua segunda filha, apelidada de Good News, fruto do relacionamento adúltero, passa a ser o centro de suas atenções. Com o tempo, Bilquis começa a apresentar sintomas de desequilíbrio mental.

Good News, a irmã caçula de Sufiya, após desistir do casamento arranjado a fim de casar-se com o homem a quem realmente amava, descobre-se uma máquina de reprodução, dando luz a gêmeos em progressão aritmética, em um total de vinte e sete filhos em cinco anos. Tendo sabido que o marido, dotado do dom da clarividência, a tinha escolhido pela sua capacidade de gerar filhos, sucumbe ao desespero e se mata, contrariando as suas próprias palavras: "Casamento é poder. É liberdade. Você deixa de ser filha de alguém para ser mãe de alguém" (p.161).

Arjumand Harappa, a "virgem das calças de ferro", personagem que tem em Benazir Bhutto a sua fonte de inspiração, não só idolatra o pai, como também renega a sua feminilidade em prol de suas ambições políticas. Para ela, o "corpo de mulher (...) não traz nada além de bebês, apertões e vergonha" (p.107).

A par das discussões da crítica sobre a forma de representação da mulher no romance, que, segundo os opositores de Rushdie, apenas concretizam a subalternidade, Sufiya, em sua metamorfose final, representa uma forma simbólica de "empoderamento". Em um mundo masculino, em uma sociedade patriarcal que condena a mulher ao silêncio, a libertação se concretiza por meio da violência. A mesma violência que tem sido a marca histórica da luta pelo poder e da opressão.

Para alguns críticos, *Shame* é uma subversão pós-moderna da narrativa mestra da cultura androcêntrica euro-americana. Para outros, é uma crítica ao fundamentalismo islâmico e à corrupção política do Paquistão. Há ainda aqueles que interpretam a história de Sufiya como uma subversão pós-moderna dos contos de fadas. De um modo ou de outro, a presença do insólito em *Shame*, está relacionada a uma forma de escapar à tirania.

A personagem que é concebida como detentora de poderes sobrenaturais e que, por meio deles, conquista, de algum modo, a liberdade, é recorrente no realismo mágico. Em *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, por exemplo, Clara, que possui o dom da clarividência, recorre ao silêncio, considerado uma virtude feminina, como arma para proteger-se do mundo exterior e da tirania do próprio marido.

Em *Shame*, as instâncias do fantástico, presentes na metamorfose de Sufiya, na procriação de gêmeos de Good News e na clarividência de Talvar Ulhaq, giram em torno de forças totalizantes, que encenam não apenas a ditadura do patriarcado, como também a força destrutiva dos regimes totalitários.

Sufiya carrega em si, até o desfecho do romance, o peso dos atos alheios, que deveriam gerar arrependimento e vergonha. O descrédito da capacidade humana de refletir sobre os próprios erros revela-se no episódio de autocombustão.

Ao mesmo tempo em que o autor procura fazer com que o leitor reflita sobre a história, com a qual pensa que o homem deveria aprender lições, ele se mostra cético quanto à concretização desse aprendizado em um mundo pautado na sede de poder, na discriminação e no fundamentalismo religioso. O episódio recente do assassinato de Benazir Bhutto mostra que, infelizmente, o cetismo de Rushdie tem a sua razão de ser.

A leitura de *Shame* equivale a reler a história do Paquistão por um viés diverso dos registros oficiais: uma história sangrenta, permeada de extremismo, que nos faz recordar o olhar assustado do anjo da história de Walter Benjamin. Se este vislumbra, aterrorizado, os escombros do passado, enquanto, de costas, era sugado pelas forças que o arremessavam ao futuro; no mundo contemporâneo, a imagem especular desse mesmo passado projeta no futuro uma muralha de escombros ainda mais alta, que apenas a memória da dor, do medo e da violência poderá conter.

Se a história, como afirmou Benjamin, é escrita pelos vencedores, ela se torna o discurso da dominação e da legitimação do poder. Neste caso, só resta à arte ser a expressão do que está fora da história, ou seja, ser a voz dos excluídos, dos marginalizados. Ao criar uma personagem que acaba por se tornar um monstro, Rushdie chama atenção para os filhos da violência e, silenciosamente, nos pergunta em que mundo queremos viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CHAUDHURI, Una. Excerpts from a Conversation with Salman Rushdie. In: *Imaginative Maps*. Volume II, No. 1. New York: Turnstyle Press, 1990. Disponível em: http://www.subir.com/rushdie/uc_maps.html

FLETCHER, M.D. (Ed.) *Reading Rushdie*. Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie. Amsterdam/Atlanta, GA, 1994.

GOONETILLEKE, D. C. R. A. *Salman Rushdie*. London, New York: Macmillan, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NEWEL, Josh. The Grotesque and Post-Colonialism in *Shame*. Disponível em: <http://www.usp.nus.edu.sg/post/pakistan/literature/rushdie/srgrotesq.html>

RAJA, Masood. Salman Rushdie: a Study in Postcolonial Representation. Disponível em: <http://masodraja.com/thesis.html>

RUSHDIE, Salman. *Shame: a novel*. New York: Picador USA, 2000 [1983].

_____. *Imaginary Homelands*. Essays and criticism 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

SHARPE, Jenny. The limits of what is possible: reimagining *sharam* in Salman Rushdie's *Shame*. Disponível em: <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v1il/sharpe.htm>

SLEMON, Stephen. Magic realism as post-colonial discourse. *Canadian literature* 116 (1988): 9-23.

_____. Monuments of Empire: allegory/ counter-discourse/ post-colonial writing. *Kunapipi* 9.3 (1987): 1-1.

_____. Post-colonial allegory and the transformation of history. *Journal of commonwealth literature* 23.1 (1988): 157-68.