

**NERYNEI MEIRA CARNEIRO**

**O CALEIDOSCÓPIO DE JOSÉ J. VEIGA:  
INTERSECÇÕES ESTRUTURAIS EM NARRATIVAS INSÓLITAS**

**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

**NERYNEI MEIRA CARNEIRO**

**O CALEIDOSCÓPIO DE JOSÉ J. VEIGA:  
INTERSECÇÕES ESTRUTURAIS EM NARRATIVAS INSÓLITAS**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras na Área de Concentração de Teoria Literária e Literatura Comparada.

*Orientadora:* **Profª Drª Lea Mara Vallese.**

**Assis**

**2004**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Carneiro, Nerynei Meira

C280c O caleidoscópio de José J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas / Nerynei Meira Carneiro. Assis, 2004  
200 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Realismo fantástico (literatura). 2. Intersecções estruturais.  
3. Literatura fantástica. 4. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915 -  
I. Título.

CDD 001.94  
869.93

**A Nery, Tiago e Cláudia,**  
meus elos na volatilidade  
desta existência.

## AGRADECIMENTOS

Meus efusivos agradecimentos,

Àquele que faz a ligação entre o real e o sobrenatural: Deus Trino;

à visionária orientadora, Dr<sup>a</sup> Lea Mara Vallese, que “enxergou ao longe” e, por isso, soube orientar com objetividade e precisão;

aos professores, efetivos ou temporários, da Faculdade de Ciências e Letras de Assis que compartilharam saberes, especialmente, os que compuseram as bancas de qualificação e/ou de defesa: Dr. Agostinho Potenciano de Souza, Dr. Álvaro Santos Simões Júnior, Dr. Antonio Roberto Esteves e Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves, por suas considerações atentas e perspicazes;

aos familiares, Nery, Tiago, Eloide, Cláudia, Carlos, Beto, Nilson, Nilton, Edinilson, Janira, João, José, etc., que contribuíram com apoio e companheirismo;

aos amigos e aos profissionais, Keila, Sylvania, Valéria, Valdira, Ruth, Júlia, Ximendes, Joelson, Joel, Itamar, Rodrigo Coronado (Instituto Moreira Salles-SP), Rui Nishizawa (UNESP-Assis) pelas colaborações imprescindíveis;

aos funcionários da Pós-Graduação e da Biblioteca pelas informações técnicas;

a Capes, pelo auxílio financeiro.

**Quão insondáveis são os seus juízos, e quão  
inescrutáveis os seus caminhos!**

Rom. 11:33

## RESUMO

A tese, **O caleidoscópio de José J. Veiga**: intersecções estruturais em narrativas insólitas, efetiva análises comparativas entre textos de José J. Veiga (1915-1999), a saber, *Os do outro lado*, inserido em **Os cavaleiros de Platiplano** (1995), **Sombras de reis barbudos** (1995) e os contos: *Aladino* (anônimo), *A chinela turca* (1974), de Machado de Assis e *Casa Tomada* (1980), de Julio Cortázar. Este trabalho compreende, ainda, a análise do romance de Veiga, **A casca da serpente** (1994). Abordagens *imanentistas* subjazem os referidos procedimentos, valendo-se de considerações dos seguintes estudiosos: Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Lovecraft, Irène Bessière, Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Linda Hutcheon e Bakhtin (em parte). Pressupostos sobre narrativas fantásticas e realistas maravilhosas emergem, principalmente, das reflexões de Filipe Furtado, Harry Belevan, Óscar Hahn, Francisca Coalla, Bella Josef, José Paulo, Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi, Jorge Schwartz. Quanto aos conceitos do novo romance histórico, o trabalho firma-se em posicionamentos de Seymour Menton e Fernando Aínsa. Tais experimentos analíticos pretendem demonstrar que, embora a construção literária do sobrenatural implique variabilidades temático-formais, os elementos dominantes se interseccionam. Portanto, narrativas de Veiga e outras correlatas resultam em “imagens caleidoscópicas”, paradoxalmente, múltiplas e equivalentes.

**Palavras-chave:** José J. Veiga, fantástico, realismo maravilhoso, intersecções estruturais, narrativas insólitas.

## ABSTRACT

The thesis, **O Caleidoscópio de José J. Veiga**: structural intersections in unusual narratives, accomplishes comparative analysis among texts of José J. Veiga (1915-1999), namely, *Os do outro lado*, inserted in **Os Cavalinhos de Platiplanto** (1995), **Sombras de reis barbudos** (1995) and the short stories: *Aladino* (anonym), *A chinela turca* (1974) of Machado de Assis and *Casa Tomada* (1980), of Júlío Cortázar. This study also includes the analysis of Veiga's novel, **A casca da serpente** (1994). *Immanenet* approaches lie in the above-mentioned procedures since considerations of the following scholarly people: Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Lovecraft, Irène Bessière, Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Linda Hutcheon and Bakhtin (partly). Presuppositions about fantastical and amazing realistic narratives arise, mainly from Felipe Furtado, Harry Belevan, Óscar Hahn, Francisca Coalla, Bella Josef, José Paulo Paes, Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi and Jorge Schwartz's reflections. As for the concepts of the new historical novel, the study relies on Seymour Menton and Fernando Aínsa's positions. Such analytical experiments intend to show that, though the literary construction of the supernatural thing involves formal-thematic variabilities, the dominant elements meet. So, Veiga's narratives and correlate other ones result in "kaleidoscope images", diverse and equivalent ones in a paradoxical way.

**Key words:** José J. Veiga, fantastic, amazing realism, structural intersections, unusual narratives.



**LISTA DE TABELAS**

- 1 Tabela: **SÍNTESE DE NARRATIVAS INSÓLITAS** p. 34
- 2 Tabela: **CENA E SUMÁRIO – FRIEDMAN** p. 74
- 3 Tabela: **PESSOA/DISTÂNCIA – BOOTH** p. 77
- 4 Tabela: **META-NARRATIVA – GENETTE** p. 81
- 5 Tabela: **MODO/VOZ – GENETTE** p. 82

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

1 Ilustração: **LES LICORNES, G. MOREAU** p. 91

2 Ilustração: **EL ESPECTO DEL SEX APPEAL, S. DALI** p. 94

3 Ilustração: **SOBRE A CIDADE, M. CHAGALL** p. 96

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
 <b>1 CONFIGURAÇÕES DA LITERATURA INSÓLITA</b>	 23
<b>1.1 Definições</b>	23
1.1.1 Realismo mágico e realismo maravilhoso	23
1.1.2 Fantástico e maravilhoso puro	27
<b>1.2 Histórico</b>	34
1.2.1 Origens do sobrenatural	34
1.2.2 Motivações históricas	35
1.2.3 Vertentes nos séculos XVIII e XIX	37
1.2.4 Manifestações no século XX	41
1.2.5 Versão hispano-americana	44
1.2.6 Versão brasileira e universalidade	49
<b>1.3 Variabilidade</b>	52
<b>1.4 Imbricações</b>	58
 <b>2 RECURSOS ESTÉTICOS EM NARRATIVAS INSÓLITAS</b>	 65
<b>2.1 Narrador de Booth e Ponto de vista de Friedman</b>	65
2.2 Focalização de Genette	73
2.3 Artifícios do sobrenatural	79
2.4 Narrador do insólito	83
2.5 Espaço do sobrenatural	86

<b>3 INTERSECÇÕES EM NARRATIVAS INSÓLITAS</b>	97
<b>3.1 Proximidades entre Os do outro lado, Aladino e A chinela turca</b>	98
3.1.1 Organização em Os do outro lado	98
3.1.1.1 Focalização	99
3.1.1.2 Espaço	101
3.1.1.3 Deslocamentos	105
3.1.1.4 Cerca e imaginário	106
3.1.1.5 Metáfora do olhar	108
3.1.1.6 Significados	109
<b>3.1.2 Tessitura em Aladino</b>	110
3.1.2.1 Focalização	110
3.1.2.2 Religião e magia	113
3.1.2.3 Dualidade	115
3.1.2.4 Espaço	116
3.1.2.5 Aprimoramento	118
<b>3.1.3 Urdidura em A chinela turca</b>	120
3.1.3.1 Distâncias	121
3.1.3.2 Focalização	124
3.1.3.3 Meta-narrativa	127
3.1.3.4 Cena e sumário	130
3.1.3.5 Porta e imaginário	132
3.1.3.6 Significado do título	133
3.1.4 Resultados das intersecções nos três contos	134
<b>3.2 Semelhanças entre Sombras de reis barbudos e Casa Tomada</b>	141
3.2.1 Tessitura em Sombras de reis barbudos	142
3.2.1.1 Focalização	142
3.2.1.2 Espaço	143
3.2.1.4 Magia	146

3.2.1.4 Metáfora do vôo	148
3.2.1.5 Metáfora do olhar	152
3.2.2 Estruturação em Casa tomada	153
3.2.2.1 Espaço	154
3.2.2.2 Mesmice	156
3.2.2.3 Sentidos	157
3.2.3 Resultados das intersecções entre Sombras de reis barbudos e Casa Tomada	159
<b>4 VARIAÇÕES DISCURSIVAS</b>	<b>162</b>
4.1 <b>Entrelaçamentos em A casca da serpente</b>	<b>163</b>
4.1.1 Interações textuais	164
4.1.2 Metáfora da serpente	166
4.1.3 Transformação gradativa	167
4.1.4 Meta-ficção historiográfica	172
4.1.5 Possibilidades interpretativas	174
4.1.6 Indícios de carnavalização	175
4.1.7 Humanização da personagem ambígua	177
4.1.8 Riso catártico	180
4.1.9 Pluralidade do novo romance histórico	183
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>185</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>193</b>

## INTRODUÇÃO

Os estudos concernentes à construção literária implicam apreender procedimentos estéticos freqüentes em determinados tipos de narrativa. A investigação crítica subsidiária de formulações afins comprova, porém, que as produções artísticas não se efetuam isoladamente. Há um entrelaçamento, consciente ou não, de recursos e temáticas comuns, absorvidos e incorporados em várias narrativas, elaboradas em contextos díspares. Não obstante o estilo de cada autor conferir “roupagem” diferente aos mecanismos e motivos disponíveis, a permutação ocorre e revela que na produção literária estabelecem-se intersecções constantes.

A propósito das *sobreposições* literárias, Marcelle Marini retoma considerações afins do estruturalista Gérard Genette. Partindo do pressuposto genettiano de que não é possível sobrepor um elemento único, revela a duplicidade formal e conceitual de *rede associativa*. Se, por um lado, esta *rede* consiste em uma estrutura textual que interliga vários textos, por outro, torna-se independente em relação aos sentidos engendrados em cada narrativa. Assim, esmiúça seu conceito: “A rede associativa é, pois, uma estrutura textual, comum a vários textos e ‘autônoma’ em relação ao tema consciente de cada um: ela desenha uma ‘figura’ presente de maneira esparsa em cada texto.” (MARINI, 1997, p. 83).

O caráter dúbio da rede associativa desponta por meio da metáfora da *figura*, que se traça com base em vários desenhos menores difundidos em cada texto, mas que juntos desvelam um quadro mais amplo: coeso e uníssono. A essa ilustração, *tecemos* outra, a da colcha de retalhos. Como criação, os sentidos ganham forma através da feitura de recortes selecionados individualmente, com cores e geometrias diferenciadas. Todavia, quando alinhavados, compõem um todo, um desenho mais abrangente que suscitará outras acepções.

Marini reitera a idéia de que as sobreposições textuais são bastante complexas, o que desencadeia sentidos antagônicos, pois exprimem *estranheza* concomitante à *familiaridade*. Tem-se, por exemplo, imagens simbólicas fixas cujas significações são cristalizadas pelo imaginário popular. Uma vez trabalhadas em textos díspares, assumem significados diversos embutidos em padrões morais negativos ou positivos. Por isso, Marcelle reforça que “os diversos elementos da rede não cessam, pois, de se metamorfosear, nas combinações infinitas do caleidoscópio.” (1997, p. 83).

A metáfora do caleidoscópio, que alude às imagens díspares formadas tomando-se por base movimentos sucessivos, cabe bem ao trabalho estético<sup>1</sup> de Veiga. Utilizando-se de material apreendido na realidade e na intersecção com outros textos, o escritor goiano, constrói figurações e sentidos variados. Daí a multiplicidade organizacional de suas obras que ultrapassam os estigmas modais. Alguns estudos panorâmicos foram realizados com a finalidade de traçar o fio condutor do projeto veiguiano, a saber, os valiosos trabalhos de Tiekko Y. Miyazaki (1988), Maria Luiza Ferreira Laboissière (1989) e Agostinho Potenciano de Souza (1990).

No âmbito da investigação literária, a peculiaridade veiguiana de se trabalhar o sobrenatural não apresenta novidade, visto ter sido satisfatoriamente confirmada em pesquisas afins. As dissertações, relacionadas a seguir, apresentam posicionamentos ímpares, porém coincidentes nesse aspecto: **José J. Veiga: do fantástico à dissidência**, de Milton Hermes Rodrigues (1991); **O fantástico em J. J. Veiga**, de Carla Cristina de Paula (1998) e **O insólito na ficção de José J. Veiga**, de Gregório Foganholi Dantas (2002).

Em Veiga, as imagens criadas são múltiplas e diversas, por isso não é possível vestir-lhes nomenclatura única e restritiva. É certo que se pode destacar uma linha constante,

---

<sup>1</sup> Os termos *estético* e *artístico* são empregados neste trabalho na acepção que lhes confere Alfredo Bosi, em **Reflexões sobre a arte**, enquanto procedimentos técnicos, miméticos e expressivos. Difere, portanto, da alusão que a teoria estética ou filosofia da arte lhes fizeram. Segundo Eagleton, para essas tendências “[...] havia um objeto imutável conhecido como arte, ou uma experiência [...], chamada estética”, que alienou a arte em relação à vida social. Cf. EAGLETON (2001, p. 28).

mas não exclusiva, em seus textos, pois grande parte deles privilegia o elemento sobrenatural, a ponto de torná-lo decisivo ao desenvolvimento da narrativa. Contudo, o enfoque e a caracterização discursivos que são feitos desse sobrenatural são diferenciados, incorrendo em textos maravilhosos, estranhos e fantásticos, na terminologia de Todorov (1975).

Ainda quanto à tentativa de se classificarem as narrativas de Veiga, reportemo-nos às considerações de Seymour Menton quanto à elaboração e à tipologia do romance **Sombras de reis barbudos** (1994)<sup>2</sup>:

[...] Veiga ha escrito otras tres obras dedicadas al tema de los invasores misteriosos: el cuento “A máquina extraviada” (“La máquina extraviada”, 1967) y dos novela cortas: *A hora dos ruminantes* (*La hora de los rumiantes*, 1966) y *Sombras de Reis Barbudos* (*Sombras de reyes barbudos*, 1972). [...] estas tres obras también tienen algunos recursos técnicos que representan distintos grados de realismo mágico. (MENTON, 1999, p. 120).

[...] Veiga escreveu outras três obras dedicadas ao tema dos invasores misteriosos: o conto “A máquina extraviada” (“La máquina extraviada”, 1967) e dois romances curtos: *A hora dos ruminantes* (*La hora de los rumiantes*, 1966) e *Sombras de Reis Barbudos* (*Sombras de reyes barbudos*, 1972). [...] estas três obras também têm alguns recursos técnicos que representam distintos graus de realismo mágico. (tradução nossa).

Com base nessas proposições, entendemos que o estudioso aproxima o romance de Veiga do realismo mágico. Contudo, em outro momento, Menton conclui o seguinte: “[...] *Sombras de reyes barbudos*, en conjunto, no cabe dentro del realismo mágico, tanto por sus elementos fantásticos como por las emociones humanas de sus personajes.” (MENTON, 1999, p. 123). “*Sombras de reis barbudos*, em conjunto, não cabe dentro do realismo mágico, tanto por seus elementos fantásticos como pelas emoções humanas de seus personagens.” (tradução nossa). As assertivas de Menton não se contradizem, antes se

---

<sup>2</sup> As datas das obras de José J. Veiga analisadas desta tese referem-se a edições posteriores, no entanto, na página 187 estão discriminados os anos das primeiras publicações.



complementam e vão ao encontro da primeira hipótese deste trabalho de que a produção de Veiga mescla procedimentos vigentes em diversas narrativas insólitas.

O fato de Veiga diversificar e inovar em suas narrativas e daí, talvez, a aversão justificável do próprio Veiga em ser rotulado como um escritor fantástico<sup>3</sup> foi apontado em nossa dissertação de mestrado, quando se esmiuçaram os traços da *mirabilia* e do estranho. Além disso, a inter-relação de autores emergiu naquela dissertação no item Paródia da ave agourenta e da cidade desolada, em que se traça a retomada paródica de alguns motivos da tradição fantástica.

A segunda proposta desta tese, portanto, revela continuidade em relação ao trabalho anterior. Inova e avança, contudo, quando demonstra as conexões que a produção de Veiga estabelece com as de autores que, providos de estilos próprios, trabalharam o insólito<sup>4</sup> em épocas e lugares remotos e próximos temporalmente. Os procedimentos analíticos deste trabalho cotejarão o conto de Veiga, *Os do Outro Lado*, inserido em **Os cavalinhos de Platiplanto** (1995) com o texto *miliumanoitesco* Aladino (versão lusitana), do mundo árabe (antes de Cristo) e com o conto *A chinela turca*, em **Papéis Avulsos** (1974), de Machado de

---

<sup>3</sup> VEIGA, J. J. [ago., 1996]. José J. Veiga prepara livro de contos. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 14, Caderno 2, 17 ago. 1996. Seção Literatura.

Veiga - “Apareci, de fato, na mesma época do boom internacional do realismo mágico. Há, sim, uma coincidência de datas. Nada mais. Eu não tinha lido García Márquez, Juan Rulfo, Vargas Llosa, quando comecei a escrever. Eu só os li mais tarde. Essa classificação de realismo mágico é, também, um pouco simplista. Ela foi criada pela crítica literária francesa, para tentar explicar o boom de escritores que vinham de um continente que lhes parecia desconhecido e até exótico. Esses escritores começavam a serem traduzidos na Europa e a fazer sucesso, então a crítica precisava de um rótulo para lidar com eles e criou o realismo mágico.”

VEIGA, J. J. [out., 1997]. José J. Veiga defende estilo despojado. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 3, Caderno 2, 4 out. 1997. Seção Personalidade. José Castello - “Você parece não aceitar a classificação, que lhe atribuem, de escritor fantástico. Por quê? Veiga - “Quando eu comecei a escrever para publicar, eu já era um homem maduro, não um escritor maduro, porque ninguém aprende a escrever, você aprende a cada livro e, quando acaba, já esqueceu. Mas eu já sabia qual era a literatura que queria fazer. Uma literatura indagativa, que se perguntasse sobre o mundo, as pessoas, as crises, discutisse o sentido da vida e do mundo e sobretudo dessa parte dele que nos coube habitar. Seria uma viagem a uma terra ignota.”

<sup>4</sup> Jorge Schwartz em *O universo fantástico*, inserido em **Murilo Rubião**: a poética do uroboro, à página 4, diferencia três categorias: sólito, insólito e sobrenatural. Para nossos propósitos, é pertinente considerar os vocábulos: insólito, sobrenatural, inusitado e extraordinário em sua significação equivalente, isto é, aquilo que ultrapassa as ocorrências triviais e, portanto, excede a explicações lógicas.

Assis. Ainda, comparar-se-ão o romance, **Sombras de reis barbudos** (1995), de José J. Veiga e o conto, *Casa Tomada* (1980), de Julio Cortázar. O último segmento de análise firmar-se-á nas intersecções que o romance histórico de Veiga, ou seja, **A casca da serpente** (1994), mantém com o discurso oficial, a fim de engendrar a inusitada ressurreição de Antônio Conselheiro.

No que tange às relações que a produção de Veiga estabelece com outras obras, destacam-se as proximidades não de frequência, mas, especialmente, de ligações estruturais e temáticas, de efeitos pretendidos e de intercâmbios de significações vigentes. A questão relevante a ser apreendida é o *conjunto de conexões* – nos termos de Bergez (1997)– que os textos de Veiga desencadeiam entre si e com outros e não a constância dos itens comuns.

O rol acima se pauta por um critério qualitativo de obras que estabelecem uma intrincada relação com feitura veiguanas. Não se trata, portanto, de reunir vários autores pertinentes, à maneira de uma antologia,<sup>5</sup> mas, sim, de detectar, em meio a tantos estilos e a diversidades conceituais, obras que desenvolvam e compartilhem de componentes essenciais aos propósitos do fantástico, do maravilhoso puro e do realismo maravilhoso.<sup>6</sup> Enfim, que travem diálogos e revelem sentidos inovadores e abrangentes quanto à composição insólita. O critério quantitativo do *corpus* adotado, desse modo, reitera o ponto de vista de Todorov quando discorre a propósito do estudo dos gêneros:

---

<sup>5</sup> **Antología de la literatura fantástica**, de Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo; **Torres de Babel**, de J. L. Borges; **Antologia de contos do século XIX**, de Ítalo Calvino; **Panorama do conto brasileiro: o conto fantástico**, de Jerônimo Monteiro, **El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX**. México: Premia Editora de Libros, 1978, de Óscar Hahn; **Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos**, de José Paulo Paes; **Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros**, de Bráulio Tavares, 2003.

<sup>6</sup> Os conceitos de fantástico, maravilhoso puro (feérico), realismo mágico e realismo maravilhoso serão recuperados neste trabalho. Porém, a aproximação entre estas últimas modalidades, sugerida por Chiampi, parece mais adequada a nossos propósitos. Além disso, adotamos o termo genérico, narrativa insólita, a fim de abarcar vários textos e, sobretudo, a pluralidade processual do texto de Veiga.

Um dos primeiros passos do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo.

[...] a quantidade das observações não é pertinente, mas unicamente a coerência lógica da teoria. (TODOROV, 1975, p. 8).

Firmados na premissa do teórico quanto à metodologia científica, objetivamos em uma segunda etapa descrever e analisar os mecanismos técnicos empreendidos por Veiga na elaboração de suas narrativas. Não se contemplarão todas as obras, mas aquelas que elucidarem a nossa proposição de que o autor gerou narrativas diversificadas dentro e fora da categoria do fantástico, sem, contudo, abrir mão da tessitura de fatos e situações inusitados.

Em depoimentos e entrevistas, Veiga sempre manifestou a preocupação com a presença e participação de um leitor efetivo. Por isso, a ênfase em narrativas que não esclarecem o insólito, mas que deixam brechas para o leitor preenchê-las. Dessa maneira, o autor sempre projetou o foco de visão do leitor. Quando respondeu a pergunta sobre por que escrevia, disse:

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor. Mais tarde encontrei esta frase num livro de Julien Gracq: “Escrevo para saber o que vou encontrar”. Fiquei feliz. (VEIGA, 1996, f. 2).

A afirmação de Veiga sobre o fato de suas obras serem abertas e possibilitarem, com mais intensidade, o trabalho interpretativo do leitor alude a um relevante aspecto da crítica literária: a recepção de obras ficcionais. A princípio suas afirmações podem parecer um pouco *humanistas*, no intuito de expressarem uma relação direta entre autor e leitor. Mas, quando o escritor se refere aos textos como “um exercício, um passeio

intelectual,” explicita a questão que lhe é essencial, ou seja, o fato de a leitura ser prazerosa, lúdica e instigante.

Além disso, a assertiva “meus textos são um exercício” vai ao encontro, ainda que inconscientemente, de pressupostos estruturalistas sobre o fato de a obra literária ser *escritura*, ou seja, denotar um trabalho com a linguagem. As narrativas de Veiga revelam a construção do sobrenatural por meio da linguagem, realizado de modo diversificado em concordância com o tipo de texto que se pretende criar e os efeitos veiculados. Dessa maneira, a recepção deles está orientada pelos indícios deixados e construídos nos textos.

Abordagens *immanentistas* subjazem as análises embasadas em formulações de teóricos que trataram, através de abordagens específicas, do processo ficcional em narrativas insólitas. Alguns estudos se detiveram no fantástico, outros mais recentes desenvolveram, valendo-se deste, conceitos de realismo mágico e de realismo maravilhoso. Elencam-se os nomes mais evidentes, a saber, Tzvetan Todorov (1975), Roger Caillois (1965), Lovecraft (s/d), Irène Bessière (1974) e escritores que com eles travaram discussões, a saber, Filipe Furtado (1980), Harry Belevan (1976), Óscar Hahn (1978), Francisca Coalla (1994), Bella Josef (1993), José Paulo Paes (1985), Irlemar Chiampi (1980), Jorge Schwartz (1981), Seymour Menton (1999). Enfoques teóricos de Wayne C. Booth (1980), Norman Friedman (1967), aliados ao do estruturalista Gérard Genette (1979), brotarão da análise comparativa de *A chinela turca* e *Os do outro lado*. As proposições pertinentes de Antonio Candido (2000), os pressupostos sobre carnavalização de Mikhail Bakhtin serão imprescindíveis à análise de **A casca da serpente**, ainda que retomados mais em essência do que em extensão. Os conceitos de Linda Hutcheon (1991) sobre os aspectos inovadores da paródia emergirão desta análise, que também possibilitará as considerações a respeito do novo romance-histórico, conforme Seymour Menton (1993) e Fernando Aínsa (1991).

Como se pode observar o caleidoscópio literário de José J. Veiga desencadeia multiplicidades teóricas. Por isso, é totalmente viável que algumas narrativas veiguanas – *Os do Outro Lado*, por exemplo – requeiram princípios *immanentistas*, ao passo que outras projetem considerações do *new historicism*, como acontece em **A casca da serpente**. Tal variação, longe de implicar contradições, reitera a proposta central deste trabalho em explicitar os diversos perfis que a produção de Veiga assume e as relações que estabelecem com outras obras. O critério para a seleção dos conceitos teóricos firmou-se na convicção de que o processo de fundamentação parte dos textos literários. Além do mais, os tipos distintos de composições que qualificam o *corpus* desta tese, ou seja, o romance e o conto implicam mecanismos analíticos próprios.

A seqüência desses empreendimentos corresponderá à seguinte ordem: na primeira parte, haverá considerações sobre narrativas insólitas (feérica, fantástica, realista maravilhosa, realista mágica), tais como, a tentativa de conceituação, o percurso histórico, a consciência de atualização e a concepção de gênero. Nesse momento, recobrar-se-ão, sobretudo, conceitos de Caillois, Vax, Lovecraft, Todorov, Bessière, Hahn, Belevan, Paes, Menton e Chiampi. A parte dois trará, em um primeiro momento, conceitos sintetizados de categorias narrativas – narrador e focalização (cena e sumário) – de Booth, Friedman e Genette, tentando mostrar o entrelaçamento textual. Em outra seção, à luz de conceitos selecionados de Bessière, Furtado e Cavaliere (1986), contemplaremos as possíveis escolhas e os prováveis resultados desses componentes narrativos em textos insólitos.

Essas abordagens históricas e teóricas constituirão escopo para o desenvolvimento das análises que acontecerão nas próximas partes. O segmento três demonstrará as intersecções entre textos de Veiga e de outros autores. Assim, *Os do Outro Lado*, inserido em **Os cavaleiros de Platilante** (1995), será analisado em comparação aos contos Aladino (autoria anônima) e *A chinela turca* (1974). No mesmo tópico serão cotejados

o romance de Veiga **Sombras de reis barbudos** (1995) e o conto Casa Tomada (1980), de Cortázar.

A opção pelo conto de Veiga a ocupar o centro dessa primeira combinação reside no fato de ser uma narrativa bastante densa quanto à estética e à expressividade. Além disso, nossa escolha coaduna com a afirmação do próprio autor quando declarou que “se tivesse que indicar apenas um de seus livros a algum leitor que quisesse conhecer a sua obra, apontaria **Os cavalinhos de Platiplanto**, porque todas as suas inquietações já estavam lá”.<sup>7</sup>

Os textos Aladino (anônimo) e A chinela turca, cotejados com Os do outro lado, foram escolhidos, dentre outros, por revelarem proximidades formais significativas quanto à feitura do espaço, do ponto de vista e das figuras de linguagem. Eles contêm, ainda, similaridades temáticas no que tange à busca e a superações existenciais e sociais do ser humano. O mesmo critério motivou o desenvolvimento comparativo dos textos: **Sombras de reis barbudos** (1995), de José J. Veiga e o conto, Casa Tomada (1980), de Julio Cortázar. Além disso, nossa hipótese coincide com a de Menton, pois afirma: “Ciertos rasgos mágicorrealistas [...] contribuyen a la excelencia [...] de obras literarias [...] todas con temas muy semejantes: “Casa tomada” (1946), [...] dos novelas cortas [**Sombras de reis barbudos**] [...] del brasileño José J. Veiga (1915).” (MENTON, 1999, p. 112). “Certos traços mágicorealistas contribuem para a excelência de obras literárias [...] todas com temas muito semelhantes: “Casa tomada” (1946), [...] dois romances curtos [**Sombras de reis barbudos**] [...] do brasileiro José J. Veiga (1915).” (tradução nossa).

A opção em trabalhar **A casca da serpente** justifica-se pelo propósito de explicitar um trabalho ímpar de Veiga que estabelece contatos com o discurso tradicional, ao mesmo tempo em que propõe o novo. Por isso, a última parte da tese, Variações discursivas,

---

<sup>7</sup> Entrevista *online* concedida a WEBLIVROS. Disponível em: <http://www.kromuskronopus.freesites.com.br/litewratura%20fantastica%20no%20brasil.htm>  
Acesso em: 14/08/2003.

pretende estabelecer relações que se travam interna e externamente em sua produção. Isto porque, a partir da versão oficial sobre o evento de Canudos, o escritor cria mundos e personagens que interagem com a história, mas que, sobretudo, cravam diferenças. O estudo do romance histórico de Veiga pretende ampliar a concepção artística de seu projeto literário, revelando suas díspares combinações.

Em suma, a elaboração textual, resultante de progressiva pesquisa, desenvolve o tema das “relações intrínsecas e extrínsecas” pressentidas na composição de José J. Veiga. Com isso, queremos propor e confirmar a viabilidade de intersecções temático-formais recorrentes no interior da produção ficcional de Veiga, por meio de diálogos que se estabelecem entre suas obras e outros discursos, quer sejam insólitos, quer históricos.

Por se tratar de pesquisa original – verificada pelo mapeamento de outros trabalhos afins – que recupera mecanismos ficcionais, voltados para a caracterização de certo tipo de narrativa, isto é, a que privilegia o sobrenatural, esperamos que acrescente contribuições significativas para a área de Teoria Literária e, conseqüentemente, para Teorias da Narrativa. Além disso, as experimentações específicas na obra de Veiga devem suscitar resultados abrangentes quanto à literatura do insólito, revelando que os motes não fenecem, se renovam. Almejamos, sobretudo, que esta tese confirme o profícuo e o plural trabalho de José J. Veiga, que continua a encantar os indagativos leitores, através das múltiplas imagens de seu caleidoscópio.

## 1 CONFIGURAÇÕES DA LITERATURA INSÓLITA

Para todas essas singularidades, o idioma de hoje só encontra uma palavra: é *indefinível* [...]. Admirável expressão, que resume toda a literatura fantástica; ela diz tudo o que escapa às percepções precárias de nosso espírito; e quando a colocais sob os olhos de um leitor, ele se vê lançado no espaço imaginário.

Balzac

### 1.1 Definições

#### 1.1.1 Realismo mágico e realismo maravilhoso

As diversas produções literárias que privilegiam o elemento sobrenatural em sua estrutura já foram cunhadas com diferentes nomes: realismo mágico, realismo fantástico, realismo maravilhoso e fantástico. A composição de José J. Veiga, até mesmo, recebeu vários desses títulos, conforme explicitado em nossa dissertação de mestrado no capítulo Visões críticas sobre o estilo de José J. Veiga. O estudo sobre tais terminologias, bem como os aspectos e implicações que proporcionam despertou o interesse de Alejo Carpentier (1989), Irlemar Chiampi (1980) e Seymour Menton (1999), dentre outros, cuja intenção visava esclarecer suas particularidades. Recentemente, Jaime Alazraki (1983) emprega o termo *neofantástico* que, para ele, estaria mais apropriado ao tipo de trabalho que se tem feito com o imaginário no qual predomina a paródia, em substituição à metáfora do fantástico.

Óscar Hahn (1978) diz que, embora a crítica especializada afirme ser o venezuelano Arturo Uslar Pietri o primeiro escritor latino-americano a utilizar o termo realismo mágico na literatura hispano-americana, em seu livro **Letras y hombres de**



**Venezuela** (1948), foi Juan Ramón Jiménez quem precedeu ao uso do nome, em 1942, no livro **Espanoles de tres mundos**.

Alejo Carpentier antecipa seu surgimento, afirmando que foi empregado em meados de 1924, pelo alemão Franz Roth, em um livro intitulado **O realismo mágico**. Analisando pinturas de Brecht, Balthus e Chagal, Franz Roth denominou de realismo mágico um tipo de pintura na qual se combinavam formas reais de uma maneira distinta da que ocorre na realidade cotidiana, ou ainda, elementos empíricos apresentados em uma atmosfera onírica.

Com uma acepção oposta à de Roth, Carpentier defende que o real maravilhoso é o insólito cotidiano, o que se encontra em estado bruto, latente, onipresente em todo o universo latino-americano desde os primórdios da história da Conquista da América até os dias atuais. Neste sentido, o estudioso cubano traça uma metáfora pertinente a sua compreensão do que seja, ou ainda, de onde esteja, o real maravilhoso. Ele argumenta que para alcançá-lo basta que o indivíduo hispano-americano estenda suas mãos, pois sua história contemporânea apresenta acontecimentos insólitos dia a dia. A tese inicial de Carpentier é de que as *maravilhas* fazem parte da cultura mestiça da América Hspânica e, portanto, os fatos e os acontecimentos extraordinários emergem do seu cotidiano.

Irlemar Chiampi (1980) discorre que o realismo maravilhoso remete à contigüidade entre as ordens física e metafísica e, por isso, engendra uma narrativa que combina os eventos *realia* (reais), com os *mirabilia* (maravilhosos). Dos *realia* depende a verossimilhança da representação do maravilhoso. Ao passo que no fantástico, o universo cotidiano e familiar está em contrariedade com os elementos sobrenaturais, no realismo maravilhoso ambos harmonizam-se, sem contrariar as duas lógicas: real e irreal.

Quanto aos significados de realismo mágico e de realismo maravilhoso, Irlemar Chiampi estabelece certa correlação semântica entre ambos. No entanto, ressalta

diferenças pragmáticas e, por isso, opta por utilizar o segundo, alegando que o termo *maravilhoso* é mais apropriado às abordagens literárias, sendo largamente empregado na teoria, ao passo que o vocábulo *mágico* coaduna com outras abordagens como o ocultismo e o esoterismo.

O posicionamento crítico de Seymour Menton a respeito das tipologias das narrativas não-realistas é de que se faz necessário distinguir o realismo mágico do fantástico e do real maravilhoso. Quanto a isso, apresenta uma explicação que, a seu ver, é mais facilmente apreendida do que as complexas propostas veiculadas por outros teóricos, à semelhança de Todorov. Menton, assim, traça os limites entre essas modalidades literárias, avaliando a verossimilhança dos eventos e seres narrados:

[...] cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, [...], la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término [...] lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real. (MENTON, 1999, p. 30)

[...] quando os fatos ou os personagens violam as leis físicas do universo, [...], a obra deveria classificar-se de fantástica. Quando esses elementos fantásticos têm uma base folclórica associada com o mundo subdesenvolvido com predomínio da cultura indígena ou africana, então, é mais apropriado utilizar o termo [...] o real maravilhoso. De outra feita, o realismo mágico, em qualquer país del mundo, destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, porém reais do mundo real. (tradução nossa).

Como se pode perceber, a classificação de Menton bifurca em três tipos a feitura de obras não realistas, o que, de certo modo, estabelece contatos com as premissas dos outros estudiosos citados. Seymour amplia a terminologia em relação à adotada por Chiampi, que entende como equivalentes os termos realismo mágico e realismo maravilhoso. Conforme explanado, anteriormente, a pesquisadora considera a segunda nomenclatura mais adequada

ao uso literário e, assim, passa a adotá-la. A proposição de Menton sobre o realismo maravilhoso, ou seja, a vigência no *mundo* hispano-americano de fatos e de seres extraordinários vai ao encontro dos dizeres de Carpentier sobre essa realidade ser naturalmente maravilhosa e, por isso, não haver estranhamento diante do insólito.

As considerações de Carpentier possibilitam estabelecer um dos traços delimitadores do realismo maravilhoso e do fantástico. A nosso ver, ele reside justamente na concepção de certo “empirismo insólito”, que embasa o primeiro tipo de modalidade literária citada. Isto porque, ocorrências *maravilhosas*, como a manifestações de espíritos de outras dimensões e de fatos transcendentais (a levitação, por exemplo) fazem parte da vivência latino-americana. Em conseqüência, as recriações textuais de tais eventos eliminam o estranhamento diante do insólito, ou seja, narrador e personagens encaram naturalmente os fatos ocorridos. Inferimos, portanto, que o contingente cultural – subsídio da estrutura narrativa – determina a seleção, a organização e a tipologia da narrativa realista maravilhosa, tendo em vista a vigência do prodigioso.

Por outro lado, a configuração estética do fantástico, sobretudo em suas origens, demonstra a urdidura e a permanência de elementos sobrenaturais, retomados do imaginário popular, mas que não encontram equivalentes em situações vivenciadas. Esse procedimento implica caracterizações ficcionais distintas e uma recepção também diferenciada, uma vez que se pretende proporcionar efeitos assombrosos no leitor. A fim de refletirmos, com mais profundidade, sobre a literatura fantástica, urge recuperarmos sua origem, as produções exponenciais, com seus respectivos autores e as premissas teóricas pertinentes.

### 1.1.2 Fantástico e maravilhoso puro

A etimologia do nome *fantástico* revela os vocábulos, grego *phantastikós* e latino *phantasticu*, que incorporados ao nosso léxico adquiriram os seguintes significados: 1) apenas existente na fantasia ou imaginação, fantasmagórico; 2) caprichoso, extravagante; 3) incrível, extraordinário, prodigioso; 4) falso, simulado, inventado, fictício; 5) aquilo que só existe na imaginação (**Novo dicionário da língua portuguesa**, 1986, p. 757). Estudiosos não têm restringido a definição da literatura fantástica a um nome, o que parece improvável em decorrência de sua variabilidade estética. Portanto, esses significados de dicionário não acrescentam muito quanto à conceituação literária. Mas abrem espaço para questionamentos ao revelarem o aspecto de invenção e de falsificação que a acepção de fantástico veicula. Seja em abordagens gerais, seja no âmbito específico da urdidura artística, enfatiza-se o caráter inventivo e simulador desse tipo de produção. Seria esse, porém, um critério eficaz para singularizá-lo em relação a outros trabalhos, conferindo-lhe um traço peculiar?

As leituras e a análises efetuadas em diversos textos literários explicitam que o procedimento de inventar, de falsear, enfim, de recriar, não é específico da produção fantástica. Mesmo as narrativas realistas não prescindem dele, uma vez que sua sobrevivência, como artefato ficcional depende dessa simulação conduzida por intenções e efeitos determinados. Apesar da coerência de tais considerações, é possível isolar as particularidades da produção fantástica das características de outros textos ficcionais, mesmo que o falseamento envolva a todos.<sup>8</sup> Alguns teóricos têm se empenhado em particularizar as características fantásticas, sem, todavia, incorrer em uma conceituação hermética e restritiva.

Por isso, é possível notar que basicamente o que diferencia a narrativa

---

<sup>8</sup> O objetivo aqui não é contrapor obras fantásticas de realistas, mas demarcar a especificidade das primeiras.

fantástica de outras ficções é que o sobrenatural, o simulado, o insólito não são apenas mais um componente no texto. Constituem, porém, o âmago da narrativa, em função do qual tudo o mais se entrelaça. A veiculação de temas, a organização de enredo, personagens, espaços, tempo, etc., a escolha do ponto de vista, do tipo de narrador, dentre outros recursos estéticos, acontece em função do insólito pretendido. O sobrenatural consiste no motivo e na estrutura, representa a essência desse tipo de expressão artística e por, isso, marca presença em relação a predomínio.

O fantástico caracteriza-se por uma intrusão brutal do mistério no padrão da vida real, na concepção de Castex (1951, p. 8). Louis Vax (1972, p. 8-14) compreende que o fantástico se apresenta, geralmente, a homens que habitam o mundo real e, de repente, se encontram diante do inexplicável. Na visão de Roger Caillois (1965, p. 161), todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana. Todorov critica as colocações desses teóricos, pois, em seu ponto de vista, elas aludiam a uma referência limitada do fantástico, ou seja, enquanto *substância* em detrimento de uma abordagem da *forma*. Com base nelas, apresenta seus próprios argumentos e estipula a delimitação fantástica.

Ele entende que a narrativa fantástica caracteriza-se por uma estrutura formal que possibilite a percepção ambígua dos fatos e dos seres descritos como sobrenaturais. A *hesitação* constrói-se internamente na obra, por meio da incerteza do narrador, das personagens e ultrapassa os limites do texto, atingindo ao leitor, que, obviamente, entende que tudo não passa de ficção, mas aceita e compartilha do “jogo do imaginário”. O teórico distingue o fantástico de dois gêneros limítrofes: o estranho e o maravilhoso. Esses três são, ainda, mediatizados pelos compostos: fantástico/estranho e fantástico/maravilhoso.

O estranho puro diz respeito à narrativa na qual os acontecimentos são perfeitamente possíveis, conforme as leis da natureza, contudo, revelam-se de maneira

especial em razão de seu caráter insólito e incomum. No fantástico-estranho os fatos e os elementos, que ocorrem sem sugerirem inicialmente nenhuma justificativa, são compreendidos, depois, pelas leis da natureza. O fantástico-maravilhoso constitui as narrativas em que os feitos e os objetos incomuns, que no início não aludiam a nenhuma explicação, são vistos como pertencentes ao domínio do sobrenatural.

O maravilhoso puro representa as obras nas quais os acontecimentos e os seres sobrenaturais se configuram, desde o princípio, em um universo fantasioso, não sugerindo, pelo seu próprio caráter de algo encantado, nenhuma explicação real. São estruturados como produtos da fantasia imaginativa e nunca aludem a uma possibilidade concreta. O maravilhoso puro é totalmente identificado como o irreal, o inexistente, o mágico.

Para Irène Bessière a diferença básica entre o texto fantástico e o maravilhoso é que este é não *tético*, isto é, “[...] il ne pose pas la réalité de ce qu’il représente. Le “il était une fois” nous coupe de toute actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel [...]. A l’inverse, le récit fantastique est *thétique*; il pose la réalité de ce qu’il représente.” (BESSIÈRE, 1974, p. 36). “[...] ele não situa a realidade do que ele representa. O “era uma vez” nos afasta de qualquer atualidade, nos introduzindo num universo autônomo e irreal [...]. Inversamente, o texto fantástico é *tético*: ele situa a realidade do que representa.” (tradução nossa). Acrescenta que, para cravar o *jogo* narrativo das oposições, é decisivo a presença de uma testemunha que declare ter presenciado os fatos, mas se feche na incerteza.

A concepção de fantástico para a estudiosa francesa não implica a delimitação entre maravilhoso e estranho indispensável a Todorov. No entender da pesquisadora, reside no engendramento, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que são os responsáveis pelo atrativo do conto fantástico e por sua unidade. Bessière enfatiza a construção do fantástico através da linguagem, por isso, defende que constitui uma “lógica narrativa” que se instaura e mantém internamente, sem prescindir das influências de fora.

La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde. Ce nouvel univers élaboré dans la trame du récit se lit entre les lignes et entre les termes, dans le jeu des images et des croyances, de la logique et des affects, contradictoires et communément reçus. Ni montré, ni prouvé, mais seulement désigné, il tire de son improbabilité même quelque indice de possibilité imaginaire, mais, loin de poursuivre aucune vérité – fût-ce celle de la psyché cachée et secrète –, il tient sa consistance de sa propre fausseté. (BESSIÈRE, 1974. p.11-12).

A ficção fantástica constrói assim um outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo. Este novo universo elaborado na trama da narrativa é lido entre as linhas e os termos, no jogo de imagens e de crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e concomitantemente recebidos. Nem demonstrado, nem provado, mas somente designado, ele tira de sua própria improbabilidade algum indício de possibilidade imaginária, mas longe de perseguir alguma verdade – ainda que fosse a da psique escondida e secreta –, ele retira sua consistência de sua própria falsidade. (tradução nossa).

A despeito dos acréscimos pertinentes que Bessière faz aos estudos do fantástico e de sua veemente divergência quanto à conceituação de Todorov, parece-nos que ambos enunciam pressupostos afins quando aludem que a elaboração do fantástico implica, necessariamente, artifícios verbais. Escritores, contudo, focalizaram aspectos divergentes quanto à maneira como o sobrenatural é apreendido no processo de recepção.

É o caso de Julio Cortázar que afirmou o seguinte: “[...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de um corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos em cualquier momento para uno de sus mosaicos.” (CORTÁZAR, 1968. p.44). “[...] o fantástico verdadeiro não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas como em sua ressonância de pulsação, de palpitações de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que pode nos usar em qualquer momento para um de seus mosaicos.” (tradução nossa). A ênfase nos efeitos despertados no receptor parece ser a tônica de sua definição. Cortázar complementa sua idéia, em outro momento, dizendo que somente a alteração momentânea de certa regularidade pode revelar o fantástico literário.

O parecer de José J. Veiga demonstra sua resistência quanto a terminologias e a prescrições, no entanto, acrescenta informações sobre a origem e o emprego do termo realismo mágico, o que, de certo modo, deixa implícito um debate polêmico com a crítica literária. Em suas palavras:

Essa classificação de realismo mágico [...] foi criada pela crítica literária francesa, para tentar explicar o *boom* de escritores que vinham de um continente que lhes parecia desconhecido e até exótico. Esses escritores começavam a serem traduzidos na Europa e a fazer sucesso, então a crítica precisava de um rótulo para lidar com eles e criou o realismo mágico. [...] O clima do realismo mágico corresponde, em parte, ao clima da realidade subdesenvolvida brasileira. Estamos no mesmo continente e não podemos fugir disso. A ditadura militar exacerbou esse clima fantástico, valorizou sempre o mistério em detrimento da verdade e usou freqüentemente a fantasia para esconder a realidade. Os militares também são co-autores do realismo mágico latino-americano. (VEIGA, 1996, D 14).

As assertivas de Veiga, a respeito de sua produção artística configurar ou não a modalidade do realismo mágico, retomam pressupostos conceituais relevantes sobre os tipos de narrativas insólitas (ainda que com terminologias invertidas). Quando afirma que o clima do realismo mágico corresponde ao da realidade de países subdesenvolvidos (no caso o Brasil), quando menciona o fato das ocorrências sociais e políticos serem desencadeadores da escrita fantástica, recupera acepções de Alejo Carpentier. Este define como realismo maravilhoso o tipo de narrativa que representa a realidade latino-americana, com suas ocorrências étnicas distintas das manifestas em sociedades européias, que, por isso, as entendem como fantásticas.

A despeito de não distinguir as categorias do sobrenatural – como o fazem Carpentier e Menton, dentre outros estudiosos – Veiga indicia aspectos do realismo mágico, ao expor que se firmam em fatos reais, entendidos como mágicos pela visão equivocada do estrangeiro. Por fim, José J. Veiga toca na modalidade do fantástico e aponta para sua



caracterização essencial, nos termos da crítica literária, ao dizer que ele se expressa no mistério em oposição ao empirismo. Nesse sentido, entende-se que o elemento fantástico misterioso e aterrorizante irrompe abruptamente uma realidade palpável.

Veiga, em lacônicas e precisas palavras, traz à tona questões importantes à compreensão e ao estudo do teor dessas narrativas, mostrando, sobretudo, a presença do contexto cultural como suporte intrínseco presente na elaboração do fantástico, do realismo mágico e do realismo maravilhoso. Nesse sentido, críticos como Bessièrre que, embora considerem o fantástico como uma coerência narrativa, admitem que ele reflete as transformações culturais da razão e do imaginário comunitário. O percurso histórico, traçado pela narrativa que privilegia o sobrenatural, confirma essa confluência.

A profusão de terminologias e conceitos sobre textos que privilegiam os fatos ou elementos insólitos em sua estrutura e temática muitas vezes gera contradições e desencontros configurando-se uma verdadeira “torre de Babel”. Os pressupostos teóricos aqui reunidos pretendem lançar luzes sobre tais aspectos e evitar uma confusão conceitual. Todavia, não se intenta encaixar as narrativas insólitas em estanques categorias, mas mostrar a maleabilidade artística em combinar recursos variados, em vista de resultados específicos. Movidos por esse objetivo, traçamos o seguinte esquema:

## SÍNTESE TEÓRICA DE NARRATIVAS INSÓLITAS

TODOROV		CAILLOIS		BESSIÈRE		MENTON		CHIAMPI	
<b>Fantástico</b>	<i>Hesitação</i> entre uma explicação racional ou ilógica, diante do sobrenatural.	<b>Fantástico</b>	Fato que promove intrusão indesejável, causando medo e terror.	<b>Fantástico</b>	Acontecimento <i>tético</i> (supõe a realidade daquilo que representa).	<b>Fantástico</b>	“A literatura fantástica versa sobre o impossível.”	<b>Fantástico</b>	O fantástico é um modo de produzir no leitor inquietações físicas e mentais.
<b>Maravilhoso puro</b>	Fatos e seres de um universo fantasioso, regido por leis próprias.	<b>Maravilhoso (feérico)</b>	Universo mágico ajustável ao mundo real, sem danos a sua coerência.	<b>Maravilhoso</b>	Acontecimento não <i>tético</i> (não supõe a realidade daquilo que representa).	<b>Realismo mágico</b>	“O realismo mágico versa sobre o improvável.”	<b>Maravilhoso</b>	Ocorrência que contém <i>mirabilia</i> , foge à ordem normal e às leis físicas.
<b>Estranho puro</b>	Fatos incomuns, porém plausíveis, segundo as leis naturais.					<b>Realismo maravilhoso (Carpentier)</b>	O cotidiano latino-americano, com sua cultura mestiça, incorpora o insólito provável.	<b>Realismo Maravilhoso</b>	Ocorrência que estabelece contigüidade entre as ordens física e metafísica.

## 1.2 Histórico<sup>9</sup>

### 1.2.1 Origens do insólito

A pesquisadora Selma Calasans Rodrigues (1988), em seu livro **O Fantástico**, apresenta duas linhas teóricas quanto à etimologia e ao desenvolvimento da literatura fantástica no decorrer dos séculos XVIII a XX. Embora não seja o propósito desta explanação esmiuçar as suas peculiaridades (apontadas em nossa dissertação de mestrado), destacaremos os contrastes entre os dois enfoques. Ambas considerações divergem no que tange aos elementos determinantes e às datas de surgimento do fantástico, como artefato verbal.

Tem-se, portanto, um segmento de teóricos que considerou como primeiras manifestações fantásticas obras de Homero até **As mil e uma noites**. As façanhas prodigiosas dos protagonistas, os objetos e os seres dotados de funções mágicas, os cenários extranaturais, o modo de estruturação, devem ser responsáveis pela inclusão de tais textos à categoria do fantástico. Outros viram a origem dessa literatura a partir do século XVIII, com o livro **O Diabo Apaixonado**, de 1772, de Jacques Cazotte, cuja classificação insere-o no estilo do

---

<sup>9</sup> Grande parte dos dados que constam deste tópico foram obtidos em pesquisas *online*.

Cf. Literatura fantástica por Esteban Ierardo. Disponível em:

<<http://www.temakel.com/secciontlfantastica.htm>> Acesso em: 05/02/2003.

Literatura fantástica brasileira por Nilto Maciel. Disponível em:

<<http://www.kromuskronopius.freesites.com.br/litewratura%20fantastica%20no%20brasil.htm>>

Acesso em: 14/08/2003.

Revista sobre a literatura fantástica brasileira, por Sandra Regina Nunes. Disponível em:

<[http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/o\\_fantastico\\_na\\_literatura\\_brasileira.htm](http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/o_fantastico_na_literatura_brasileira.htm)> Acesso em: 10/07/2003.

Os títulos das obras mencionadas no tópico 1.2 **Histórico** estão, preferencialmente, em português, excetuando os hispânicos, por haver maior proximidade lingüística. Além disso, as datas de publicação referem-se à primeira edição do original

romance gótico (*gothic novel*), no qual se configuravam os ambientes macabros, a dramaticidade e o ritmo veloz da narrativa.<sup>10</sup>

A heterogeneidade de datas referentes aos primeiros escritos fantásticos reflete a multiplicidade orgânica que esse tipo de narrativa possui. Ao se determinar textos de Homero como precursores de obras fantásticas ou quando é conferido o estigma de iniciador ao livro **O Diabo Apaixonado**, de Cazotte, colocam-se em questão dois fatos importantes. Estão subjacentes o perfil dos textos analisados e a maneira de se entender o fantástico em certo momento. A maleabilidade estética da narrativa fantástica dificulta sua precisa catalogação temporal e, ainda, sua inclusão em determinada categoria literária.

O fantástico, portanto, remete a distintas concepções, por vezes, como gênero, subgênero, por outras, como categoria, lógica e forma narrativas. Resguardando-se as devidas diferenças, todas remetem ao fato de haver uma maneira peculiar de organizar, de construir esse texto literário, inserido em um contexto geral. Enquanto construção imanente em certo período, não há como dissociá-la das motivações históricas e ideológicas. É possível, portanto, apreenderem-se conexões entre um determinado gênero e a situação sociocultural que o orientou. As motivações históricas que lhe serviram de estímulo ao surgimento e à permanência estão relacionadas ao pensamento de época do século XVIII.

### 1.2.2 Motivações históricas

Interessante se faz notar que a subjetividade da narrativa fantástica, ao desenvolver o sobrenatural, contrasta com o Iluminismo, do século XVIII, no qual se manifestou. O “Século das Luzes,” como ficou conhecido este período, pretendia trazer à luz

---

<sup>10</sup> Essa classificação decerto se baseia quanto ao predomínio e à articulação estrutural do insólito, pois exclui paradigmáticos textos, em estilos clássico e barroco, nos quais o fantástico foi também marcante, a saber, **O asno de ouro**, de Apuleio (130-180); **A Divina Comédia**, de Dante Alighieri (1265-1321); **Os Lusíadas**, de Luís Vaz de Camões (1524?-1580); **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes (1547-1616); **Hamlet**, de William Shakespeare (1564-1616), dentre outros.

todo fato misterioso (nos âmbitos físico e psicológico) que deveria ser explicado pela razão e pelo experimentalismo. Caberia à Ciência a função de desvelar os mistérios do mundo. Em específico, o Iluminismo foi um movimento político, cultural e filosófico cujo propósito era chegar à compreensão da natureza, do progresso e dos seres humanos, por meio da lógica e do raciocínio.<sup>11</sup> É neste contexto que se instaura, paradoxalmente, uma espécie literária que propõe a relativização das verdades e a penetração do sobrenatural.

José Paulo Paes, ao organizar o antológico livro de contos **Os buracos da máscara** (1985, p. 7-17), embasa suas justificativas históricas sobre a origem da narrativa fantástica, recorrendo à possibilidade de que as crenças, as superstições e a mentalidade do camponês da Idade Média (século XVII) tenham servido de farto material aos escritores do século posterior. As figuras de vampiros, bruxas, almas penadas, monstros recorrentes na tradição oral tornaram-se temas e personagens dos escritos fantásticos. Paes segue dizendo que a aquisição de conhecimentos científicos sobre as ciências, a filosofia, a religião, as artes, foi o iniciador e propulsor da literatura fantástica gótica que demonstrava a pujança do inexplicável e ilógico sobrenatural, com predomínio das imagens terríficas e assustadoras.

Parece-nos que por meio de uma literatura que propõe a vigência do desconhecido, do incomensurável, revela-se, em um segundo momento, a saturação do absolutismo das idéias e da objetividade da razão. O descrédito dos avanços científicos é indiciado pelo ponto de vista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que, embora tenha defendido a importância das ciências para o progresso da humanidade, ressaltou sua atuação corrupta.

Sobressai-se, no século XVIII o romance (*ghotic novel*) cujo tema enfatiza o mórbido, o macabro e que pretende gerar medo e angústia no leitor. Isto por meio do sobrenatural terrífico, no nível do enredo ou de personagens, desenvolvido sempre no nível

---

<sup>11</sup> Os fatos históricos mencionados neste tópico podem ser conferidos em **História da civilização ocidental**, de Edward Mcnall Burns (1973).

da narração (terminologia de Genette). O primeiro romance deste tipo foi **O castelo de Otranto** (1765), de Horace Walpole. Insere-se neste tópico, excetuando-se certa feição humorística, a obra **As aventuras do barão de Munchhausen** (1785), escrita em inglês pelo alemão Rudolph Erich Raspe.

O fim do século dezanove já está contaminado pelo espírito de incerteza em relação às verdades e aos valores absolutos do racionalismo. Dessa feita, é permeado por um profundo sentimento de relatividade que justifica o subjetivismo. O descontentamento intelectual vigente (influenciado pelo pessimismo alemão de Schopenhauer) deriva de uma desilusão radical quanto à ciência, a fé, a política. Spencer sintetiza este espírito da época com a seguinte frase: “O desenvolvimento da ciência só fez aumentar seus pontos de contato com o desconhecido que a rodeia.” (SPENCER; BRUM, 1999, p. 7).

Num momento quando se oscila entre a elucidação dos fatos e a permanência do desconhecido, a ambigüidade estética do fantástico que, de certo modo, explicita o *Zeitgeist*, eclode e difunde-se em terreno fértil. A produção mais profusa do fantástico, contudo, ocorre no final do século XIX inserida em um período literário, que privilegiava o *eu-lírico*, o sentimentalismo e a liberdade de criação.

### 1.2.3 Vertentes nos séculos XVIII e XIX

O Romantismo na Europa manifestou-se como uma reação ao Iluminismo e ao Neoclassicismo (século XVIII). Apesar das conquistas Iluministas, do Racionalismo, da Revolução Francesa, da Revolução Industrial, os intelectuais defenderam o predomínio do sujeito sobre a coletividade e das emoções sobre a razão. No âmbito da literatura, os escritores, decepcionados com a tentativa de justificar tudo pela lógica, encontraram no

transcendental, no místico a liberdade. O literato romântico esmerou-se na composição de textos firmados no excêntrico e no oculto. Contos do escritor romântico E. T. A. Hoffmann (1778-1822) influenciaram autores franceses como Nodier, Nerval e Théophile Gautier, atingindo outros países da Europa e, até mesmo, o Brasil, com a **Noite na taverna** (1878), de Álvares de Azevedo.

No século XIX, o gênero gótico evoluiu, abrindo espaço para a análise de questões psicológicas e morais de grande transcendência. **Frankenstein** ou **O novo Prometeu** (1818), de Mary Shelley, mostra como a tentativa de criar um ser humano resultou em um trágico acontecimento: a concepção de um monstro. Um ser incomum, formado a partir de restos humanos e do cérebro de um condenado que por não ser aceito e nem se ajustar à sociedade vigente, rebela-se contra o próprio criador.

O romance simboliza a tentativa *demiúrgica* do cientista em dar vida a um homem e revela os conseqüentes conflitos físicos, sociais e éticos. A premissa “A arte imita a vida”, e vice-versa, parece-nos pertinente a essa leitura, pois a temática de **Frankenstein**, aludindo a pretensões polêmicas, aproxima-se do processo de clonagem dos séculos XX e XXI. Desconsiderando as diferenças elementares de enfoques e procedimentos metodológicos, ficção e ciência demonstram o mesmo princípio básico, ou seja, o poder de originar a vida. Por mais que os avanços científicos e tecnológicos promovam a reprodução do ser humano, não é possível criar do nada. Faz-se necessário, portanto, retomar o já existente para gerar o novo, seja através de restos humanos, seja por meio do DNA.

A similaridade entre ficção e ciência revela o fato de a literatura fantástica, muito aquém de construir somente enredos de monstros, deixar implícitas inquietações profundas do ser humano, sempre em busca de um equilíbrio entre o empírico e o transcendental. Este estágio intermediário converte-se no grande desafio da humanidade que

através dos séculos oscila entre ambos, sem negá-los totalmente, é óbvio, mas recaindo sobre um em detrimento de outro.

A obra de Bram Stoker, **Drácula** (1897), também revela um dos seres ficcionais mais caracterizadores do gótico literário, isto é, o vampiro. Na figura do vampiro sugere-se, até recentemente, o anseio universal e atemporal da imortalidade. Embora seja marcante no *gothic novel*, ele está presente direta ou indiretamente em obras fantásticas dos séculos XIX e XX, como, por exemplo, no conto kafkaniano O médico da roça (1918). Vários autores escreveram narrativas que exploram o medo e o terror, valendo-se de temas, personagens, ambientes, enfim, imagens góticas. Destacam-se alguns deles com suas narrativas, concernentes a esse tipo de composição: Charles Dickens, **As aventuras do Sr. Pickwick** (1836-37); Théophile Gautier, A morta amorosa (1836); Honoré de Balzac, A obra prima desconhecida (1831) e Prosper Mérimée, A Vênus d'Ille (1837).

Ainda, num século marcado pela inquietude intelectual decorrente de uma instabilidade de convicções ora racionalistas, ora transcendentais, a dualidade existencial é simbolizada pelos duplos ficcionais. Dois exemplos bem explorados de dualismo são: **O médico e o monstro** (1886), de R. L. Stevenson e **O Retrato de Dorian Gray** (1891), de Oscar Wilde. Duplos ou sombras são recorrentes nas seguintes obras: **Penthesilia** (1808), de Heinrich Von Kleist; **Peter Schlemihl** (1814), de Adalbert Von Chamisso e **O duplo** (1848), de Fiódor M. Dostoiévski. Alguns anos depois, no Brasil, o tema do duplo pode ser apreendido no conto O espelho, de Machado de Assis, inserido em **Papéis Avulsos** (1882) no qual se encontra, também, A chinela turca.

Em períodos não muito distantes, despontam escritores célebres nos Estados Unidos, tais como, Washington Irving, entre seus textos, destacamos o conto Rip Van Winkle (1819-20) e Edgar Allan Poe, com A Queda da Casa de Usher, **Contos do Grotesco e do Arabesco** e Os Crimes da Rua Morgue (1839-41), etc. Há diferenças significativas entre o



modo como Irving e Poe trabalham artisticamente o imaginário. O primeiro retoma lendas e crenças antigas e com base nelas constrói a ficção fantástica que, embora não crie o “terror gótico”, alude a certo “desconforto narrativo”. Poe, por sua vez, retoma mitos e imagens macabros, presentes no imaginário popular, como gatos negros, fantasmas e moribundos, mas os efeitos que obtêm, por meio da linguagem trabalhada simbolicamente, são outros. Seus textos veiculam, portanto, ambigüidade e inquietação, sugerindo mais do que afirmando, o que os tornam eficientes exercícios para a imaginação do leitor.

A despeito das alusões ao mórbido e ao assustador, as incalculáveis possibilidades de se construir o sobrenatural na ficção desencadearam contos que não prescindiram do humor, apesar de sugerirem inquietações. É o que ocorre no conto *O vaso de ouro* (1814-15), do alemão E. T. A. Hoffmann; *O nariz* (1835), de N. Gógol, dentre outros. Criar humor a partir do sobrenatural e do inquietante coaduna com os paradoxos da ficção fantástica e confirma a suposição de que sua antecessora, na era clássica, é a sátira menipéia (cunhada em homenagem ao seu criador: o filósofo grego Menipo do séc. III a. C, um dos primeiros escritores a misturar prosa e verso e a tratar comicamente os temas filosóficos)<sup>12</sup>. Esta, voltada à tradição carnavalesca, propunha desvios dos condicionamentos empíricos ou realistas e têm representantes em romances, tais como, **O asno de ouro**, de Apuleio e **Satiricon**, de Petrónio (I e IV séc. d. C).

Em 1865, Lewis Carroll publicou **Alice no país das maravilhas**, obra que apresenta uma nítida separação entre o que é verossímil do que é fantasioso. A distinção figura-se na passagem da protagonista para outro mundo através de uma portinhola. A caracterização ficcional dos espaços parece reiterar premissas de Todorov quanto à divisão tipológica do fantástico, do estranho e do maravilhoso. Por serem intensos os traços textuais

---

<sup>12</sup> Mikhail Bakhtin (1981) apresenta três características da sátira menipéia: elemento cômico, liberdade temática e fantasia com aventura. Em sua concepção, a sátira traz situações extraordinárias e antagônicas, com violações do comportamento e do discurso.

do maravilhoso, no qual os fatos escapam ao senso comum, Lewis Carroll foi tido como um dos escritores “fantasistas vitorianos”. Este tipo de narrativa, apesar de suas particularidades, também combina traços realistas com sobrenaturais, configurando, a nosso ver, uma modalidade correlata. Aparentemente despretensiosa, proporciona, ao mesmo tempo, entretenimento e crítica ao sistema dominante.

Produções literárias de autores como J. R. R. Tolkien, por exemplo, a trilogia **O Senhor dos Anéis** (1954-55) mergulha no imaginário popular, desenvolvendo temas, personagens e ambientes que reportam a lendas, crenças e costumes da Idade Média. Tem-se aqui uma outra peculiaridade deste tipo de narrativa, isto é, criar mundos fabulosos com um mínimo de referência externa, povoados igualmente por seres e criaturas imaginárias. Os elementos da narração são estruturados de modo coerente à proposta deste “fantástico fantasioso”, sugerindo ao leitor uma incursão no imaginário. Apesar disso, as obras de Tolkien, através de sua simbologia, problematizam hierarquias e ditaduras que encontram paralelos na realidade atual. O imaginário ficcional destes trabalhos, engendrados no século XIX, perpetuam-se no decorrer dos anos, aguçando e entretendo o público da modernidade, até mesmo, em versões cinematográficas.

#### 1.2.4 Manifestações no século XX

A literatura fantástica do século XX, porém, é que escancara os horizontes de especificidades. Verificam-se não poucos textos que mesclam o sobrenatural ao empirismo e que ordenam sequencialmente os elementos ao mesmo tempo em que os desestruturam. Além disso, são encontrados textos que se valem de temáticas e imagens góticas à maneira do

século XVIII e XIX (veja-se, por exemplo, obras de Poe), mas a grande diferença é que os sentidos sugeridos não são de pânico, de morbidez, mas sim, de angústia, de inquietação. Além disso, o fantástico gótico não predomina na literatura fantástica atual, como praticamente o fazia nos séculos anteriores.

Além de transformar e recriar elementos narrativos do *gothic novel*, os textos fantásticos do século XX atualizam-nos, ao combinarem a vertente do maravilhoso com a do estranho (conforme conceituação de Todorov) e, até mesmo, com a linha do terror. Como exemplo desta miscelânea insólita, têm-se narrativas de José J. Veiga que mesclam e alternam procedimentos temático-estruturais de cada variação da literatura fantástica.

Por isso, não se pode dizer que este tipo de literatura esmaeceu no decorrer dos anos, ao contrário, continua mais pulsante do que nunca. O que ocorreu foi o processo de evolução, por conta do dinamismo de uma ficção que exprime os anseios e os pensamentos de cada época e que, acima de tudo, reitera o trabalho criativo e libertário feito *através da e na* linguagem. Daí, a dificuldade que muitos historiadores e teóricos encontram quando tentam classificar as obras fantásticas. O próprio Todorov foi capturado pela volubilidade da narrativa fantástica quando a definiu e sistematizou, por isso, admitiu que as obras de Gógol e Kafka não confirmavam a *hesitação* fantástica.

A literatura fantástica, portanto, está sempre revelando novas formas de expressão e novos conteúdos. Francisca S. Coalla (1994) analisa o trajeto diacrônico do fantástico da seguinte maneira: no final do século XVIII e no início do XIX, predominava um fantástico onde o sobrenatural concentrava-se na figura do fantasma, do vampiro ou do monstro (o terror estava no elemento externo); no século XIX, passa a enfatizar a dimensão psicológica, assim, os eventos e ações inusitados são inferidos como loucuras, alucinações, pesadelos (a angústia estava no interior do sujeito) e no século XX, o fantástico transportou-

se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre o real e o imaginário (a inquietação está na falta de nexos na ordenação de coisas banais).

A periodização de Coalla parece sugerir que, em um primeiro momento histórico, esteve no auge o fantástico gótico, depois o estranho (definição de Todorov) e, por fim, no século XX, o fantástico moderno. A nosso ver, o fantástico moderno é inclassificável, posto configurar uma gama de variantes composicionais. Pode-se, a critério de análise, isolar e definir seus componentes narrativos, bem como, apontar as tessituras realizadas em seu discurso, mas, agrupá-los em certos tipos de categorias (à semelhança do que ocorreu com as obras dos séculos XVIII e XIX, por exemplo) e conferir-lhes rótulos, não é possível. Atualmente, a diversidade estrutural em obras que privilegiam o elemento insólito atesta que este tipo de literatura é um eficaz veículo de expressão do sujeito e um mecanismo de crítica e transgressão da situação vigente. (JACKSON, 1981, *passim*).

A propósito, é pertinente frisar que o fantástico da modernidade tem privilegiado o trabalho peculiar com a linguagem, o que implica a presença e a organização de elementos narrativos de maneira inovadora. Neste momento, a paródia é um mecanismo bastante utilizado em textos fantásticos como o que ocorre em **O fantasma de Canterville** (1887), de Oscar Wilde e **Torvelinho dia e noite** (1985), de José J. Veiga. Por meio do trabalho específico com a linguagem é que se desordenam os fatos e os caracteres presentes no texto fantástico, assim, cita-se como exemplo, o conto *O Médico da Roça*, de Kafka. A inquietação não se encontra numa referência aos elementos do cotidiano e da vida comum, antes está na transmutação ficcional que deles se faz.

Segundo Bella Josef, a literatura fantástica explodiu na América Latina no século XX a partir da crise dos romances modernistas que, em consequência, refletia a relativização dos valores racionais da época. O absoluto da ciência e da tecnologia é questionado e a literatura, ao mesmo tempo, revela e modifica a *cosmovisão* do homem.

Tornam-se perceptíveis e salientes as contradições do mundo e do homem que aglutinam os contrastes: lógico e absurdo; racional e incoerente.

### 1.2.5 Versão hispano-americana

A partir do contexto histórico que fundamenta os textos fantásticos e os inevitáveis *diálogos* que se estabelecem, Óscar Hahn apresenta o estilo individual e as relações estipuladas entre autores hispano-americanos do século XX, comentando com bastante propriedade:

Lo que sí es claro es que el prestigio alcanzado por la narrativa hispanoamericana de los últimos años debe no poco a los componentes fantásticos o maravillosos de sus relatos, cualquiera sea el rótulo que se les quiera asignar. Como los célebres ‘tiempos’ del jardín de senderos borgiano, los motivos insólitos que los rigen se aproximan, se bifurcan o se cortan en cada texto, e incluso se trasladan de obra en obra. (HAHN, 1978, p.16).

O que fica claro é que o prestígio, alcançado pela narrativa hispano-americana dos últimos anos, deve muito aos componentes fantásticos ou maravilhosos de seus relatos, qualquer que seja o rótulo que lhes queiram atribuir. Como os célebres “tempos” do jardim de caminhos borgianos, os motivos insólitos que os regem se aproximam, se bifurcam ou se cortam em cada texto e, inclusive, se trasladam de obra em obra. (tradução nossa).

Hahn afirma que o fantástico hispano-americano não iniciou com renomados autores à semelhança de Borges, mas teve origem em **Gaspar Blondín** (1858), do equatoriano Juan Montalvo. A narração ocorre em um ambiente tétrico, caracterizam-se protagonistas zumbis e elementos demoníacos com conotações eróticas. Percebe-se, com base em evidências históricas do próprio pesquisador, que tanto o texto iniciador da literatura

fantástica na América Espanhola quanto os que o seguiram estavam alicerçados nas convenções do Romantismo.

Firmada no século XIX, esta corrente literária enfatiza o transcendente, o místico, o inusitado ao mesmo tempo em que se volta para as experiências inovadoras da forma narrativa. A literatura fantástica está presente neste momento, desenvolvendo-se paulatinamente, apesar de absorver mais do que propor inovações estéticas. É neste momento que se desponta a concepção de real maravilhoso, ou seja, a configuração prodigiosa da América Latina em decorrência de sua especificidade geográfica, social, política, religiosa, enfim, cultural. Tais *maravilhas* são ressaltadas, sobretudo, pelo olhar do estrangeiro, no caso, o colonizador, com base em uma relação de alteridade.<sup>13</sup>

A despeito disso, no berço do movimento Naturalista estão as idéias positivistas importadas da Europa que se contrapõem a uma realidade *americanista*. As ações e os acontecimentos insólitos apresentados nos textos fantásticos, a partir daí, assumem uma conotação científica. O sobrenatural implicará uma explicação racional e desembocará em uma feitura ficcional específica definida por Todorov como o estranho, um gênero contíguo ao fantástico. As polêmicas intelectuais sobre a abrangência do científico geram as idéias antagônicas: imanente e transcendente; racional e irracional, com ênfase ao racional. A literatura Naturalista embora apresentasse os feitos e os ambientes insólitos sob a ótica do provável, deixava brechas que permitiam a entrada do inquietante.

Para Hahn, houve um progresso qualitativo no desenvolvimento da literatura fantástica, a partir dos últimos anos do século XIX, verificado em obras do nicaraguense Rubén Darío – El caso de la señorita Amélia; Verónica – e contos de Leopoldo Lugones, recolhidos em **Las fuerzas extrañas**, que se mantém em curso nas primeiras décadas do

---

<sup>13</sup> Sobre a maravilha colonial, é possível obter mais informações em assertivas e indicações de Irlemar Chiampi, no tópico O “Real Maravilhoso Americano”, nas páginas 31 a 39, em seu livro **O realismo maravilhoso** e de Seymour Menton, no capítulo Entre el realismo mágico y lo real maraviloso, nas páginas 161 a 204, em **Historia verdadera del realismo mágico**, discriminados nas Referências Bibliográficas.

século posterior. Revela que vários contos fantásticos publicados neste período como: *La granja blanca*, de Clemente Palma; *La lluvia de fuego*, e *Un fenómeno inexplicable*, de Lugones são precursores de trabalhos renomados de Casares e Borges, por exemplo, no que tange a elementos e a temáticas comuns, a despeito de apresentarem estilos diferenciados.

Valendo-se dessa proposição inferimos e reiteramos a idéia de que as imagens entretecidas convergem para um eixo de atuação comum, que consiste em burilar artisticamente o sobrenatural e em propor críticas e reflexões – mas se abrem em um leque de variantes em razão da multiplicidade estética do fantástico. As diferenças narrativas talvez se justifiquem pelo fato de manifestarem espíritos de época e experimentos literários diferentes, todavia, o cerne da narrativa fantástica, ou seja, a presença fundamental do insólito, pode refletir os questionamentos existenciais atemporais do ser humano a respeito do absoluto da realidade aparente e dos valores sacralizados.

Nas palavras de Óscar Hahn, a “idade de ouro” da literatura fantástica hispano-americana teve início com a publicação de alguns textos de Borges na revista **Sur** de Buenos Aires. Os contos *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, *Las ruínas circulares* (1940) e os livros **El jardín de senderos que se bifurcan** (1941), **Ficciones**, **El Aleph** (1944) alcançam valor universal. Borges elabora narrativas que discorrem *o* e *sobre* o fantástico, por isso, em 1932, teoriza este tema no ensaio **El arte narrativo y la magia**.

Tem-se, ainda em 1940, a novela fantástica de Adolfo Bioy Casares **La invención de Morel**. Neste mesmo ano, Casares, Silvina Ocampo e Borges compilam escritos seus e de seletos autores hispanos: Maria Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Manuel Peyrou, Pilar de Lusarreta e Arturo Cancela, na **Antología de la literatura fantástica**.

A década de cinquenta é marcada pelos trabalhos de um dos grandes autores da literatura fantástica, a saber, Julio Cortázar. O projeto literário desse escritor contemplou

os elementos e temas fantásticos, porém, inovou em relação às feições da linguagem, ainda, quanto à estruturação dos componentes narrativos. Os seguintes livros: **Bestiario** (1951), **Final de juego** (1956 e 1964) e **Las armas secretas** (1959) contêm grande parte dos contos, reconhecidos como clássicos, à semelhança de Casa Tomada, La noche boca arriba e Axolotl. Neste último conto a temática do duplo, tradicional no fantástico, é retomada de maneira inovadora, por meio da técnica narrativa de múltiplos pontos de vista. Em A continuidade dos parques, Cortázar propõe um outro trabalho com a linguagem. Ao imbricar os níveis narrativos cria um texto metalingüístico que ultrapassa as divisas da ficcionalidade.

Há, ainda, experimentações habilmente desenvolvidas quando à estruturação do componente temporal. A seqüência cronológica do tempo é desfeita, incorrendo em uma ordenação inversa dos eventos narrados. Em Viaje a la semilla, inserido em **Guerra del tiempo** (1958), de Alejo Carpentier, o tempo é retroativo e os fatos, que circulam em torno de uma tradicional família hispano-americana, são apresentados, surpreendentemente, do final para o início, isto é, da morte à gestação do protagonista. Essa recriação literária de um contexto verossímil, no caso o familiar, condensa o trivial ao estupendo e revela, assim, as incursões estéticas do real maravilhoso.

A propósito, Carpentier foi quem primeiro utilizou o termo realismo maravilhoso na América Latina. Ao teorizar sobre essa produção literária no prólogo de **El reino de este mundo** (1949), parece sugerir a idéia de que o continente latino-americano foi e continua propício ao desenvolvimento literário do fantástico, uma vez que a própria constituição geográfica, histórica, social e cultural reporta a fatos maravilhosos e inusitados:

Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del índio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos aún de haber agotado su caudal de mitologías. (CARPENTIER, 1989).



Pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença *fáustica* do índio e do negro, pela Revolução que constituiu sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está distante de esgotar seu torrencial de mitologias. (tradução nossa).

A mitologia dos povos latino-americanos está repleta dessa miscigenação que, a despeito de diferenças culturais, aglutina-se numa mentalidade coletiva múltipla, pululando imagens voltadas para a figuração do desconhecido, do funesto, do místico. Escritos como *Chac Mool*, de Carlos Fuentes, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, de Elena Garro, *La noche boca arriba*, de Cortázar, **Pedro Páramo** (1955), de Juan Rulfo, assimilam e refletem as mitologias populares. Acrescente-se a esta vertente a obra de Gabriel García Márquez: **Cien años de soledad** (1967) e alguns contos: *Un señor muy viejo con unas alas enormes* e *El último viaje del buque fantasma*. Estes últimos expressam o novo tratamento que Márquez confere ao tradicional tema do espectro.

As décadas de cinquenta e sessenta foram muito intensas em publicações de textos de teor altamente simbólico na América Hispânica. Isso ocorreu não apenas em termos quantitativos, mas as variações temático-formais experimentadas emanaram de trabalhos de alto nível técnico, com feitiços peculiares. Por isso, a necessidade de receberem outras nomenclaturas, além do fantástico, a saber, realismo maravilhoso e realismo mágico. Estas produções tornam-se, ainda, enfáticas e disseminadas, como literatura libertária e reflexiva. Neste período, vários países latino-americanos sofriam imposições políticas severas, pois, regimes ditatoriais coíbiam a liberdade de opinar e discordar.

Incorporando uma dupla função, a ficção expôs e veio ao encontro dos anseios e temores do leitor. No imaginário, ele pôde se realizar, questionando e traçando soluções para os entraves vigentes, ao mesmo tempo em que deles se alijaria, através do *sobrenatural inquietante*, num processo catártico. O extravasamento sócio-político, por meio das letras, foi tão óbvio que neste período repressor houve o *boom* da literatura hispano-americana.

### 1.2.6 Versão brasileira e universalidade

O início da literatura fantástica no Brasil, apontado por Eliane Zagury (1975), revelou um trabalho bem diferente dos predecessores. Considera-se que a primeira narrativa fantástica tenha sido **A noite na taverna**, de Álvares de Azevedo, de publicação póstuma (1878), provavelmente foi escrita por volta de 1850, pois o autor faleceu em 1852, aos 21 anos de idade. Esta novela retoma a temática do *gothic novel*, ao projetar o efeito de terror, por meio de recorrência a fantasmas, aves agourentas, ambientes mórbidos, etc. O texto é construído por monólogos cujo eixo central é sempre um crime. Zagury denomina-o de fantástico romântico, uma vez que reitera traços do Romantismo, ou seja, fantasia, morbidez e tragédia.

Antonio Candido, quando analisa **Macário** e **A noite na taverna**, afirma que estas narrativas marcadas pelo incesto, necrofilia, fratricídio, canibalismo, traição, assassinato retomam o ideal romântico de expor os “abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções.” (1986, p. 17). Diz que, acima de tudo, tais narrativas focadas no ambiente externo, remetem ao desdobramento do *eu*, às inflexões da alma.

Posterior a Álvares de Azevedo outros autores brasileiros escreveram textos fantásticos, dotados, porém, de procedimentos distintos. Machado de Assis em *A chinela turca* (1882) constrói, com habilidade, narrativas encaixadas (*meta-narrativa*, segundo Genette) que produzem a ambigüidade do sobrenatural, presente, ainda, em *Entre Santos*, embora com outra estrutura.

Vários autores viajaram pelo sobrenatural, a saber, Simões Lopes Neto, com **Lendas do sul** (1913) e **Contos gauchescos** (1926), quando explorou mitos folclóricos

brasileiros; Mário de Andrade, com **Macunaíma** (1928); Jorge Amado, com **Quincas Berro d'Água** (1961); Guimarães Rosa, com *A terceira margem do rio* (1962); José Cândido de Carvalho, com **O coronel e o lobisomem** (1964); Érico Veríssimo, com **Incidentes em Antares** (1971); Lígia Fagundes Teles, com *A presença* (1977), dentre outros.<sup>14</sup>

Mas os expoentes deste tipo de composição, partindo de um critério quantitativo em relação aos outros, sem, todavia, prescindir da qualidade de seus textos, são Murilo Rubião (1916-1991) – **O Ex-mágico** (1947), **A Estrela Vermelha** (1953), **Os Dragões e Outros Contos** (1965), **O Pirotécnico Zacarias** (1974) – e José J. Veiga (1915-1999), ambos produzindo textos insólitos singulares.

Veiga teve seu primeiro livro de contos, **Os cavaleiros de Platiplanto**, editado em 1959, mas publicou em profusão durante o regime militar. Seus textos não sofreram represálias, talvez por serem vistos como fantasiosos e inofensivos, a despeito de travarem uma crítica perspicaz e aguda ao sistema vigente, bem como a qualquer meio de manipulação e de cerceamento da liberdade humana. Imagens simbólicas, metáforas e hipérboles, dentre outros procedimentos com a linguagem, são responsáveis pelos questionamentos e denúncias subjacentes aos textos.

Especialmente na década de sessenta, Veiga construiu textos fantásticos que desempenharam o papel de acusadores implícitos de uma realidade hostil e opressora, ao mesmo tempo em que demonstravam um hábil desempenho artístico. Destacam-se, por exemplo, as narrativas **A máquina extraviada** (1967) e **Sombras de reis barbudos** (1972), dentre outras. Neste aspecto, o projeto literário de Veiga coaduna com obras hispano-americanas que, através de imagens surreais, fizeram denúncias à adversa realidade social e política.

---

<sup>14</sup> O professor Milton Hermes Rodrigues relaciona grande número de textos fantásticos nacionais em sua tese **Ficção Fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo**. Cf. Referências Bibliográficas.

O transcurso histórico desta literatura, manifesta no final do século XVIII até os dias atuais, demonstra a relação entre a arte e a vida social, conforme percepção de Antonio Candido (2000, p. 17-39). A confluência ocorre porque o fator social é um agente de estrutura, ou ainda, um determinante do valor estético. Há momentos em que os conceitos racionais são questionados, que a ciência é considerada sob a infiltração do inconsciente e do subjetivo e que os avanços tecnológicos não preenchem satisfatoriamente as lacunas humanas. Dominações políticas, nacionais ou estrangeiras, tentam anular o homem que luta por manter sua identidade cultural. A modernidade e suas promessas visionárias suscitam angústias e questionamentos no indivíduo que não encontra nelas soluções para as injustiças sociais e os conflitos internos.

As motivações históricas e subjetivas estão presentes na literatura insólita através de um trabalho ímpar com a linguagem que, por sua vez, ao abolir a ordenação usual dos elementos narrativos, propõe reformulações no emprego e organização de recursos ficcionais disponíveis. Por isso, acima de tudo, o teor da narrativa sobrenatural através da liberação do imaginário – rompendo com padrões normais e invertendo os valores absolutos da natureza, da ciência, da psicologia, da escritura – incentiva a experimentação de novos mecanismos de criação artística.

As obras discriminadas demonstram a universalidade e a dimensão atemporal que o insólito atinge, pois continua até os dias de hoje a ter seguidores que estabelecem contatos literários com obras do passado à medida que criam narrativas recentes. É o caso do argentino Pablo De Santis que em seu livro **O Calígrafo de Voltaire** (2001) entrelaça, habilmente, o lúgubre de Hoffman, o enigma de Franz Kafka e a ironia de Voltaire. Ele próprio se diz “um escritor atento à literatura fantástica” e através dela compõe obras que, numa abordagem metalingüística, remetem a funções da ficção. (ÉPOCA, 2003, p. 100-101).

A relação de autores e de obras sobrenaturais descritas nesse tópico, embora ampla, é incompleta, o que não suscita surpresa, pois a extensão que esse tipo de narrativa atingiu no cenário mundial foi considerável. Por isso, acrescentam-se nomes tão díspares como Ítalo Calvino, Kobo Abe, Murakami<sup>15</sup> e tantos outros, que se aproximam na composição do insólito. Tal abrangência revela o processo de atualização e de permanência que a ficção insólita realiza no decorrer dos anos.

É pertinente notar que em todos os momentos da história humana, o âmago da proposta insólita – problematizar e questionar as fronteiras entre o real e o irreal – ultrapassa os limites do literário e atinge outras modalidades artísticas, como as produções cinematográficas de **Mente Brilhante** (2001, Ron Howard), **Os outros** (2001, Alejandro Amenábar), **O Senhor dos Anéis**, (2002, J. R. R. Tolkien), **Matrix Revolutions** (2003), dentre tantas outras versões.

Mas, acima de tudo, é na linguagem literária que se dá mostras de que o trabalho com o insólito ultrapassa a escritura trivial, revela textos de feições ímpares, enredos intrigantes, temas e abordagens críticas. Abordagens estas que ora se voltam para realidades externas ora debruçam-se sobre si, numa referência ao próprio ato de compor a ficção. O insólito ficcional, portanto, amplia as fronteiras da imaginação e sugere infinitas possibilidades artísticas.

### 1.3 Variabilidade

A professora e pesquisadora Irène Bessière (1974, p. 143-150) admite que a trajetória histórica da narrativa fantástica pode revelar um suposto sincronismo, em razão de uma tipologia constante em certo período. Diz, entretanto, que a pseudo-uniformidade desse

---

<sup>15</sup> Quanto às produções insólitas japonesas, conferir o abrangente trabalho de NAPIER (2000).

percurso cuja origem e consolidação ocorreram na Europa e no Ocidente, no prazo de trinta anos (1820 a 1850), não deve mascarar as condições culturais específicas e as funções variadas em cada momento.

Para ela, o fantástico renova seus elementos objetivos à mercê de descobertas científicas e reconstitui, a partir do discurso da objetividade, a convergência do *tético* e do *não tético*. Por isso, recuperando a mentalidade do século XIX, discorre sobre fatos objetivos que motivaram de modo diferente o discurso fantástico. Em seus termos, o progresso da neuropatologia, o interesse dos médicos pelo magnetismo e a constituição da ciência permitiram reconsiderar os problemas dos fenômenos para-psíquicos e de restituir uma atualidade aos prodígios tidos, até então, por inexplicáveis, sem que o sobrenatural fosse recusado. O positivismo nascente não eliminou o subjetivismo que se descobriu subjacente às provas experimentais.

Depois desses fatos, Bessièrre menciona a questão dos avanços na biologia e na física nuclear, que se voltaram para a teratologia, a mutação, o imaterial, assegurando a prosperidade do fantástico, que também explora o inusitado. Acrescente-se a essas perscrutações racionais os experimentos das ciências psíquicas, com suas teses voltadas para manifestações insólitas como a telepatia, a levitação, os ectoplasmas, a premonição, etc. O conhecimento científico é, pois, percebido como o meio de sondar os abismos do real.

A despeito de tais enfoques, a pesquisadora frisa que a autêntica narrativa fantástica não se separa da pura ficção, nem de sua ambigüidade constitutiva, do exame dos poderes do sujeito. Para Bessièrre, o fantástico se instaura quando a caracterização do narrador-protagonista (*autodiegético*, nos termos de Genette) demonstra “inaptidão” em objetivar o inverossímil, ou seja, não se consegue explicar, através de premissas e argumentos racionais, o fato sobrenatural.

Nesse ponto, a pesquisadora ressalta o que para ela parece ser uma das condições únicas do fantástico, isto é, uma tentativa antropocêntrica diante do insólito. Citando afirmações de Jorge Luís Borges em seu **Manual de zoologia fantástica**, relata que o escritor argentino revela o essencial parentesco do fato insólito e da psique humana:

Nous ignorons le sens du dragon comme nous ignorons le sens de l'univers, mais il y a dans son image quelque chose que s'accorde avec l'imagination des hommes, et ainsi le dragon apparait à des époques, sous des latitudes différentes. C'est, pourrait-on dire, un monstre nécessaire, non pas un monstre accidentel, comme la chimère ou le catoblépas. (BORGES; BESSIÈRE, 1974, p.146).

Ignoramos o sentido do dragão como ignoramos o sentido do universo, mas há em sua imagem alguma coisa que se concilia com a imaginação dos homens e assim o dragão aparece em várias épocas, em latitudes diferentes. É, pode-se dizer, um monstro necessário, não um monstro accidental, como a quimera ou a catoblepas. (tradução nossa).

Em relação ao encontro entre imagens insólitas e o conhecimento humano, Bessière segue dizendo que o fantástico se confunde com o encontro do humano e do não humano, ou ainda, com a construção do desumano segundo o humano, que, por sua vez, é antagônica. Por isso, implica a evocação do poder de criação e de destruição, com o do exercício da vontade humana que parece homólogo ao da verdade do universo, mas, que, entretanto, é incompleto e limitado. Este antropocentrismo pode tomar por objeto a natureza bruta (tema da metamorfose) e a organização cognitiva do real (jogo sobre o espaço e o tempo, a partir do motivo do sonho e do duplo).

Se a instauração e a permanência da narrativa fantástica estiverem exclusivamente firmadas em motivações históricas, ela sucumbirá a um rápido envelhecimento. Isto porque, faz referências explícitas às crenças comunitárias (idéias, doutrinas) e às teses para-científicas, sempre transitórias. Bessière admite a possibilidade de

retorno a crenças posteriores, mas afirma que estas não se renovam na ficção, por meio dos elementos sobrenaturais, visto surgirem de expressões históricas datadas.

Para a pesquisadora, a permanência do atrativo da narrativa fantástica repousa sobre a exibição explícita ou indireta da relação equívoca do sujeito a sua própria aventura e da informação antropocêntrica do acontecimento. A narrativa fantástica restabelece a lógica sobrenatural sem valer-se explicitamente de crenças caducas; ela organiza sempre seu argumento segundo suas probabilidades externas exclusivas e inadequadas.

É por isso que Bessière afirma que os motivos tradicionais (vampiro, lobisomem, casa mal-assombrada, aparições, maldições, figuras satânicas), que constituem a propedêutica narrativa do fato insólito, se apagam, pois a renovação da narrativa fantástica depende completamente do uso de temas saídos do antropocentrismo.

As considerações do professor Louis Vax (1960) estabelecem certo contato com os pressupostos posteriores da pesquisadora, no que tange ao fato das crenças serem desencadeadoras do fantástico. Contudo, Vax discorre sobre a ineficiência de uma aceitação real desses mitos para a escritura fantástica, ao passo que Bessière, com mais abrangência e profundidade, defende que as razões do fantástico não devem se pautar por credices transitórias, mas, sim, por perenes valores humanos.

O teórico afirma que o contista fantástico não procura saber se os fenômenos para-normais existem ou não, pois ele os inventa. A sua faculdade mestra é justamente a que a ciência metafísica gostaria de afastar, ou seja, a imaginação. As pessoas que acreditam nos intersignos, nas almas do outro mundo, etc., têm uma imaginação pobre, estereotipada e socializada; quanto mais numerosos forem os testemunhos, mais as circunstâncias de tempo e de lugar se assemelham, mais as razões de acreditar são fortes.

Segue dizendo que quem pretende ver fantasmas passa por farsante, mas, ao contrário, o contista cético que se volta para um público incrédulo imagina livremente a sua



narrativa, pois quanto mais ela for engenhosa, mais o leitor ficará satisfeito. Trata-se de destacar a peculiaridade de um acontecimento, de buscá-la intensamente e, por palavras, mostrar a originalidade, o deslumbramento que evocam.

Entendemos que as crenças populares não estão isentas de adquirirem veracidade para algumas pessoas, conforme seus posicionamentos ideológicos. Todavia, na contramão do que afirmou Vax, acreditamos que essa credibilidade não interfere na criação literária e na recepção do fantástico. Antes, o trabalho com a linguagem, com focos narrativos variados, com a organização espaço-temporal peculiar, dentre outros mecanismos, irão transformar os índices motivadores, conferindo-lhes novos sentidos e efeitos.

A despeito da pertinente explanação de Irène Bessièrre quanto à renovação da narrativa fantástica, admitimos que concordamos em parte com suas premissas. É bem visto pela pesquisadora o fato de o fantástico literário despontar de temas saídos do antropocentrismo, isto é, das idéias e valores do ser humano, que se mostram atemporais e universais. Quanto a isso, já explanamos no final do percurso histórico que traçamos. Com pertinência, também, registra que tal procedimento revela o progresso de libertação da imaginação que faz assimilar o jogo da razão e da *desrazão*, refletindo, assim, o inquietante antagonismo do homem consigo e com o mundo.

Parece-nos que os insufladores existenciais, apontados por Bessièrre, ultrapassam as barreiras do tempo e, por isso, burlam o envelhecimento. Por isso, entendemos, ao contrário da teórica, que são indelévels, estando embutidos em simbologias manifestas em diferentes épocas. Conseqüentemente, serão retomados em momentos distintos sem esmaecerem, desde que haja uma construção textual eficaz. A nosso ver, e conforme demonstraremos em análises subseqüentes, as imagens insólitas – tais como o fantasma, a casa mal-assombrada e o vampiro – não se tornam *caducas*, antes são atualizadas por meio da linguagem. Dessa maneira, pode-se perceber em contos de Veiga as paródias criadas em torno

da casa mal-assombrada ou dos fantasmas, conferindo-lhes conotações outras que não aquelas do terror gótico.

Ítalo Calvino, em **Seis propostas para o próximo milênio**, afirma que períodos mais profícuos para a “imaginação visual” se desenvolver foram aqueles do Renascimento, Barroco e Romantismo e, em decorrência disto, demonstra sua preocupação quanto à permanência da literatura fantástica na atualidade, em meio a um mundo tecnicista e globalizado que se impregna de imagens pré-fabricadas. Segundo ele, há duas saídas prováveis para a continuidade do fantástico literário:

Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois: 1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento. 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. Samuel Beckett obteve os mais extraordinários resultados reduzindo ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo de depois do fim do mundo. (CALVINO, 1995, p. 111).

A pesquisa empreendida por nós, que se concretiza nesta tese, constata que o primeiro caminho, traçado por Calvino, tem se estabelecido e predominado, sem todavia, excluírem as criações *inusitadas*, no molde das surrealistas. Há, portanto, uma recuperação diferenciada dos motivos tradicionais e, ainda, uma criação original de outros motivos. Isto é evidente, por exemplo, em inovações simbólicas de Kafka, em **A metamorfose**, com seu protagonista indefinível. O material verbal, à disposição do habilidoso criador, permite-lhe incorporar tanto temas recorrentes no passado, transformando-os segundo as intenções e as inquietações do momento, quanto engendrar simbologias novas e, até mesmo, combinar o anterior ao novo, num arranjo ficcional inusitado.

#### 1.4 Imbricações

Relacionar as narrativas, fazendo alusão a suas respectivas demarcações históricas implica considerar o contexto na qual foram produzidas, bem como as relações estabelecidas entre uma gama de textos. Essa premissa nos remete às reflexões de Compagnon (2001, p. 158) quando divulga que a constituição de uma obra literária implica correlações internas e contextuais. Por isso, revela aspectos e projeta ramificações tanto de obras que a precederam como as que a sucederam.

Poderíamos então afirmar que a evolução da narrativa insólita ocorre necessariamente a partir da retomada de motivos e formas da tradição. Compagnon particulariza o gênero, como código literário, como conjunto de normas, de regras do jogo que lança luzes sobre as trilhas do texto, norteando a leitura. Embora o estudioso italiano redirecione e amplie a noção de gênero, ao explicitar-lhe a importância para a recepção do texto, sua abordagem vai ao encontro do conceito de gênero que assenta o embate entre as idéias de Todorov, Bessière, Vax e Paes sobre a classificação da narrativa fantástica.

Tratar do assunto sobre gênero na literatura implica necessariamente recuperar as formulações do filósofo grego Aristóteles (séc. III a.C.), que foi o responsável pela implantação da teoria dos gêneros, tidos como diferentes formas literárias. Aristóteles estabeleceu a genérica tripartição, que se resume em epopéia (narração), lírica (poesia) e drama (teatro). A concepção aristotélica do fazer artístico recai sobre a idéia do poeta *artífice*, isto é, o escritor projeta e constrói a obra segundo normas estruturais de elaboração formal de cada gênero.

A teoria clássica dos gêneros é prescritiva, pois impõe normas de composição às quais o escritor deve submeter-se para realizar a obra. De outra feita, a teoria moderna é descritiva, porque a classificação dos gêneros é feita posteriormente, após a análise das

características do cabedal artístico existente, sem prescrever nenhuma norma para obras futuras. A definição de gênero, portanto, implica uma questão hierárquica, pois o predomínio de certos componentes determina a função dominante, subordinando as outras e conferindo à obra a característica de gênero. Esse conceito embasará as proposições explanadas a seguir.

Todorov classifica o fantástico como um gênero ou uma variedade da literatura. Tamanha é a primazia deste assunto para ele que, em seu livro **Introdução à Literatura Fantástica** (1975), elabora o capítulo inicial – Gêneros Literários – para fundamentar as conjecturas posteriores. Tendo-o como etapa imprescindível à definição e classificação de obras fantásticas objetivou abstrair, tomando-se por base elucubrações sobre gêneros, a regra geral, ou seja, o traço identificador deste tipo de narrativa.

Em consonância aos seus princípios formalistas, entende que a elaboração das obras literárias ocorre por meio de estruturas sistematicamente dispostas. Preocupa-se, portanto, em destacar as generalidades dos textos fantásticos, reafirmando seu aspecto de gênero literário, como caracterizador de componentes constantes e aglutinadores.

Com este propósito, discute três questões essenciais, segundo sua óptica, à noção de gênero (TODOROV, 1975, p. 8-9). À primeira cabe a justificativa de cunho científico que impingiu ao seu estudo. A outra aflora, embora sem profundas ponderações, a tripartição aristotélica sobre o gênero, poético, épico, dramático, com o propósito de defender a idéia da existência de outros gêneros. Isto porque, para o teórico russo, a feitura dos textos ocorre em diferentes níveis de generalidades.

Todorov toca em um dos aspectos paradoxais da feitura literária quando apresenta a terceira hipótese sobre a necessidade de se estratificar as obras em gênero, ao mesmo tempo em que admite a necessidade de se valorizar a unicidade e a singularidade dos textos:

[...] a obra manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou a um dos subconjuntos da literatura [denominado pelo teórico de gênero];

[...] um texto não é somente o produto de uma combinação preexistente (constituída pelas propriedades virtuais), é também uma transformação desta combinatória. (TODOROV, 1975, p. 10).

A obra sempre reafirma as características temático-formais de um certo número de textos que, por sua vez, já traz em seu bojo vestígios de outros. Simultaneamente, porém, apresenta traços diferenciadores que possibilitam a inovação e, em consequência, a dinamicidade literária.

Considerando-se este caráter dual do texto, as observações críticas pertinentes devem participar deste duplo movimento da obra seguir em direção ao gênero e este em apontar seus fundamentos. Poderíamos denominar de uma abordagem indutiva e dedutiva posto manifestar um enfoque particular das características de determinado texto em relação a outros e, ao revés, enfatizar componentes literários gerais que englobariam o texto em certo gênero.

Segundo Todorov, os dois eixos – os quais poderíamos nomear como especificidade inovadora e generalidade canônica – devem acontecer concomitantes. A existência exclusiva de um em detrimento de outro incorre em distorções do estudo literário. Neste sentido, embasado em apontamentos da história literária, o estudioso afirma que “os epígonos imitam precisamente o que havia de específico no iniciador.” (1975, p.12).

Sempre defendendo a importância de se considerar os gêneros literários, Todorov discorre não ser possível afirmar que “tudo, na obra é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal”,<sup>16</sup> pois tal ponto de vista eliminaria a “ligação com as obras do passado”. Ao reiterar o argumento primeiro da relevância de se ater às generalidades,

---

<sup>16</sup> Todorov refuta diretamente a teoria de B. Croce, que negava o valor da divisão em gêneros literários, defendendo a premissa de que toda obra consistia em uma “individualidade inclassificável”. Sua teoria foi formalizada em **Estética**, de 1903.

estabelece o interessante elo entre gêneros e tradição literária. Para ele, “não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor de modo equivocado que a obra literária não mantém relações com as outras obras já existentes.” (TODOROV, 1975, p. 12).

Quando se apreende os aspectos comuns a várias obras – da atualidade e do passado – revela-se, numa sistematização diacrônica, as inter-relações literárias em tempos díspares, mas, ainda, ao se considerar os traços equivalentes de obras vigentes em um mesmo contexto, numa abordagem sincrônica, traçam-se os diálogos e as relações existentes. Sob esse aspecto, Todorov recupera e divulga pressupostos decisivos aos estudos literários elaborados por Bakhtin, como o *dialogismo* ou, na terminologia de Kristeva, a *intertextualidade*.

As tênues considerações sobre o fato das obras sucessoras estarem fincadas nas do passado, a propósito da importância do gênero, parecem encaminhar a discussões sobre as relações existentes entre as narrativas fantásticas da modernidade com as da tradição. Temas, estruturas e *leitmotiv* de obras do fantástico do século XIX, são retomados a fim de serem transformados. Inova-se a partir do já criado. A narrativa fantástica evolui e explicita o dinamismo da literatura no decorrer dos anos, revelando a diversidade de combinações que pode engendrar com sucesso. Daí existir uma variedade terminológica tão ampla referente a textos insólitos (fantástico, gótico, maravilhoso, estranho, realismo mágico, realismo maravilhoso) que impossibilita uma classificação unívoca e definitiva. Isto em consequência da elaboração de narrativas singulares em momentos diferentes.

Irène Bessière, de outra feita, não admite o fantástico como um gênero literário, nem como categoria, antes o tem como uma lógica narrativa, decorrente do imaginário individual ou coletivo que se revela, na literatura, por meio de formas e temas. Por isso, o fantástico não pode ser apreendido através de um inventário de textos, mas da organização, por contraste e por conflito, dos elementos narrativos e dos seus efeitos

diversificados que lhe conferem unidade textual. Em sua acepção, o fantástico é um dos “caminhos da imaginação”, desencadeado por situações extrínsecas à obra como a mitografia, a religião, a psicologia, a filosofia, mas que, sobretudo, se concretiza *no e pelo* texto literário.

Em outros termos, diz respeito à organização ficcional do imaginário, subjacente ao aparente jogo da invenção. A nosso ver, a “lógica fantástica”, defendida por Bessière, aproxima-se das considerações a respeito da tessitura narrativa, ou ainda, sobre o procedimento literário de se engendrar e entrelaçar elementos ficcionais para se veicular sentidos. Tal entrelaçamento pode ser pensado quanto à coerência narrativa, ou ainda, à verossimilhança interna. Nesse sentido, afirma que o universo fantástico é construído na narrativa por meio de palavras, de expressões e, portanto, sua leitura ocorre “entre linhas e termos”, num jogo de imagens e de idéias contraditórias à lógica comum.

Acrescente que é por meio dessa coerência narrativa que se promove a competência, ou ainda, a eficácia da obra fantástica, assim como em toda obra literária. Tal afirmação poderia configurar uma idealização *imanentista* da composição ficcional, mas a estudiosa francesa não prescinde da ocorrência de dados extraliterários, ainda que ressalte, oportunamente, que o texto fantástico não se restringe a eles.

Por sua vez, José Paulo Paes, no livro **Os buracos da máscara** (1985), trata brevemente a vida e o projeto literário de cada autor, apresentando sempre de maneira instigante os contos inseridos nesta antologia. Em um procedimento bastante adequado, parte de exemplos desses textos para apresentar e comentar a teoria básica sobre o fantástico. Relaciona aos contos, os pressupostos de Todorov e de Bessière, com nítido posicionamento a favor da estudiosa francesa.

As colocações de Paes são perspicazes e inovadoras, embora não se aprofundem, talvez por lhes caberem o espaço exíguo de um prefácio. Atendo-nos à abordagem de Paes e aos seus dizeres, deparamo-nos com outra classificação do fantástico,

isto é, “um novo subgênero de prosa de ficção”. Não há maior explicitação do que ele queira dizer com essa afirmação, mas deduzimos que o prefixo *sub*, ao invés de inferiorizar esse tipo de narrativa, reforça sua ligação a um gênero mais amplo, no caso, a prosa. Tem-no, portanto, como uma modalidade narrativa.

Até aqui retomamos proposições que classificam o fantástico como um gênero literário (Todorov), uma lógica narrativa (Bessière) e um subgênero de prosa (José Paulo Paes). Todos, a sua maneira, parecem concordar com o fato de que certos traços e ênfases estruturais, comuns a um significativo número de obras, perpetuam-se, da tradição à modernidade, configurando um tipo específico de produção literária.

Isto não quer dizer que não sofram mudanças, aliás, as transformações estéticas, suscitadas pela narrativa fantástica, parecem confirmar o aspecto atual do gênero, isto é, o hibridismo. Teóricos modernos admitem a possibilidade da mistura dos gêneros existentes e do surgimento de formas literárias novas. De certo modo, essa profícua miscigenação reflete a essência da linguagem, que abrange várias funções, bem como a essência do homem, um ser plural por natureza.

O universo literário da América Latina revela a multiplicidade de narrativas insólitas que, provavelmente, tenham trazido em suas feituradas embrionárias resquícios de matrizes fantásticas européias, mas que, sobretudo, se firmaram como uma literatura identificadora de um contexto peculiar, ou seja, o da América Mestiça. Antonio Roberto Esteves sistematiza criticamente teorias sobre essas narrativas em seu ensaio **Realismo mágico e realismo maravilhoso** (2002) e afirma:

[...] no período de entre-guerras, surgem em vários pontos da América Latina escritores preocupados não apenas em romper com os modelos narrativos do século XIX mas, principalmente, em superar os cânones europeus, tentando criar uma literatura, e sobretudo uma narrativa que focalizasse a crise do homem americano numa sociedade complexa que, ao mesmo tempo que desejasse ingressar na



era industrial e tecnológica e seu universo urbano, ainda vivia em um mundo rural e agrário, salpicado por relações econômicas e sociais medievais, num período em que a Europa discutia formas de superação do capitalismo. (ESTEVEVES, 2002, f. 1).

A explanação acima revela a persistência latino-americana em decalcar uma literatura que expressasse a identidade econômica, social, política e, em suma, cultural de um povo libertário. Neste processo, porém, trilha-se um duplo caminho de retorno e avanço. Com isso queremos dizer que ao mesmo tempo em que as obras se renovam, partindo para diferenciados experimentos estéticos, contêm resquícios da tradição. É o que acontece, por exemplo, em textos de Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *El acercamiento a Almotásim*, *Examen de la obra de Herbert Quain*, *Las ruinas circulares*; de Juan Rulfo, **Pedro Páramo**; de Julio Cortázar, *Casa Tomada*. Todos estes, e mais outros, foram classificados por Seymour Menton (1998, p. 43 passim), como fantásticos.

A característica híbrida do gênero fantástico, assim como seu movimento pendular de retomar a tradição e também avançar em inovações, proposta por Todorov, corporifica-se nos desdobramentos da narrativa hispano-americano, ou seja, no realismo mágico e no realismo maravilhoso. A premissa de Tzvetan, de que os textos narrativos são resultado de uma combinatória que se transmuta, coaduna com as variações temático-estruturais de obras insólitas da América Latina.

Diante disso, poder-se-ia considerar estes tipos de narrativas como gêneros literários? Não à maneira de uma classificação fixa, mas sim quanto a noções substanciais, pois revelam a essência da noção de gênero até aqui exposta, isto é, conjunto de obras que compartilham de traços estruturais dominantes, aproximando-as de algumas, distanciando-as de outras. Ao lado de aproximações estruturais, encontram-se variantes contextuais, gerando peculiaridades estéticas à semelhança do que ocorre no fantástico e no realismo maravilhoso.

## 2 RECURSOS ESTÉTICOS EM NARRATIVAS INSÓLITAS

[...] um texto não é somente o produto de uma combinação preexistente (constituída pelas propriedades virtuais), é também uma transformação desta combinatória.

Todorov

### 2.1 Narrador de Booth e Ponto de vista de Friedman

O teórico norte-americano Wayne C. Booth diz, em seu livro **A Retórica da Ficção** (1980, p. 165), que escritor algum pode prescindir da técnica narrativa, nem mesmo aqueles – como Flaubert, James, Joyce – que, empenhados em manter a *objetividade*<sup>17</sup> da obra literária, constroem seus textos com uma interferência mínima do narrador. O que ocorre, segundo o estudioso, é o emprego diferenciado de técnicas distintas, dependendo da necessidade do trabalho a ser desenvolvido. Denominando de *retórica* os recursos narrativos empreendidos na elaboração ficcional, Booth mostra que por meio deles o escritor comunica sua visão ao leitor, convencendo-o da validade desta. Ainda, aponta para o caráter convencional da ficção ao admitir que a obra literária é resultado da escolha e do propósito de alguém.

No caso do fantástico e de modalidades correlatas, a permanência dos indelévels motivos insólitos que transcendem a épocas e a contextos, assim como a sua instauração e a viabilidade de efeitos no leitor, só ocorrem por meio de artifícios narrativos que lhes asseguram a fixação e o desenvolvimento. A *verossimilhança* do sobrenatural só é

---

<sup>17</sup> Por *objetividade* intenta-se a obra *que se conta a si mesma*, ou seja, a narrativa cujos acontecimentos e falas são apresentados sem a mediação de um narrador. Booth refuta tal pressuposto argumentando que, em qualquer obra, mesmo naquelas onde a impessoalidade do narrador é maior, há marcas deste mediador. Afirma, veementemente, que não há história sem mediação.

apreendida pelo leitor, em virtude da elaboração artística do relato, pois, caso contrário, ele abandonaria a leitura. Jorge Schwartz (1981, p. 59) discorre de maneira pertinente que a coerência discursiva cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor confira credibilidade à narrativa.

Nenhuma composição ficcional, qualquer que seja sua categoria, prescinde de mecanismos estruturais. Jorge Schwartz, a propósito do universo literário do fantástico, afirma que “tudo aquilo que faz parte da ficção sobrevive na linguagem – inclusive as narrativas de efeitos miméticos mais realistas.” (1981, p. 55). O critério de distinção entre os efeitos gerados em uma narrativa realista e uma fantástica está na maneira como os mecanismos organizadores são utilizados, a saber, o enredo, o narrador, o espaço, o tempo, etc.

Wayne C. Booth retoma algumas concepções sobre a feitura ficcional e redefine-as sob aspectos mais abrangentes e apropriados. Sendo assim, refuta a primazia do modo *mostrar*, defendida pelos idealizadores da *ilusão realista* – James, Flaubert, Joyce – sobre o *narrar*. Booth argumenta que uma mesma obra pode alternar os dois modos, sendo que a predominância do *narrar* sobre o *mostrar* não invalida o valor da mesma, ao contrário, há episódios *contados* superiores aos *mostrados*.

Neste sentido, põe abaixo a premissa de autores de que “os modos de narração objetivos, impessoais ou dramáticos são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento directo do autor ou do seu porta-voz fidedigno.” (BOOTH, 1980, p. 26). Para ele, o que irá determinar o uso de tais modos é a necessidade da própria obra literária e o resultado pretendido pelo autor. O apreço da narrativa estará firmado não na escolha pelo *mostrar*, uma vez que “algumas partes da ação prestam-se melhor a serem representadas, outras a serem relatadas” (BOOTH, 1980, p. 165), mas sim, na apreensão de quem narra e como o faz. Ao elucidar tais equívocos críticos, o teórico aborda o ponto de

vista por um prisma muito mais amplo do que os enfoques simplistas elaborados sobre essa categoria.

O teórico refuta o argumento apresentado pelos idealizadores da *objetividade* narrativa, da *ilusão realista* de que o êxito literário consiste em anular os traços de mediação do autor, devendo a obra contar-se por si só, abstendo-se da intromissão do narrador. Ele invalida tal concepção ao mostrar, através de textos literários como **Tristram Shandy**, de Laurence Sterne (os dois primeiros volumes foram publicados em 1760), que a intrusão do narrador constitui recurso valioso na organização narrativa, pois quando utilizada convenientemente capta a atenção do leitor e provoca efeitos singulares. Graças a esse artifício, vigente também em narrativas fantásticas e realistas maravilhosas, é que o leitor é ludibriado e embarca sutilmente no imaginário. Isto implica que sua presença é indispensável aos propósitos de textos díspares, que indicarão os diferentes narradores.

No tópico, Pessoa, o estudioso vai retomar a discussão efetivada anteriormente sobre a irrelevância de se determinar unicamente se a história está na primeira ou terceira pessoa. Para ele, tal distinção só tem valor quando acompanhada de uma descrição precisa do modo como os aspectos peculiares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos. É preciso, assim, chegar a critérios funcionais de cada recurso considerado.

Portanto, ao especificar os diferentes tipos de narrador, entendemos que Booth admite que os diversos efeitos literários pretendidos ditam a opção do autor por determinados narradores e, ainda, sugere que o uso de um mediador dramatizado ou não-dramatizado irá incorrer nas diferenças mais importantes dos efeitos narrativos. Pelo primeiro, considera o ser ficcional que narra a história que pode ser um *eu* ou *ele*. Muitas vezes, o narrador é mais dramatizado do que as próprias personagens das quais se fala.

Ressalta, ainda, a existência de contadores *disfarçados* que, embora não incorporem claramente a função de narrador, revelam ao leitor o que precisa saber sobre os

personagens ou os fatos. Estes constituem *centros de consciência, refletores*, na terceira pessoa, “através dos quais os autores filtram as suas narrativas.” (BOOTH, 1980, p. 169). Cumprem a função de *narradores confessos*, mas podem acrescentar intensidades próprias.

Quanto aos *narradores observadores e agentes narradores*, são ramificações do narrador dramatizado e produzem efeitos mensuráveis no decorrer dos acontecimentos, conforme o propósito desejado. Estes e os outros tipos de narradores podem transmitir suas histórias como *cena* ou *sumário* (termos que equivalem a *mostrar* e a *contar*, respectivamente). Reitera que os dois modos podem ser alternados em uma mesma narrativa e que serão adequados ou não, dependendo do objetivo a ser atingido. Enfatiza, ainda, que a distinção entre ambos só será proveitosa quando se especificar o tipo de narrador adequado à *cena* ou ao *sumário*.

A propósito, é possível apreender similitudes entre as proposições de Booth e de Norman Friedman quando discorrem sobre as maneiras de se transmitirem os eventos ficcionais. Reitera-se, porém, a ressalva de Booth de que estudar a *cena* e o *sumário* só elucidam e contribuem para a questão da feitura composicional se forem considerados em relação à tipologia do narrador.

Ao explicar sobre o narrador onisciente intruso em seu ensaio *Point of View in Fiction*, Friedman manifesta a imbricação que há entre a seleção do tipo de narrador adequado a certos fins e o emprego, quase sempre alternado, do relato em *cena* e em *sumário*. Sua proposta retoma os dois modos de apresentação ficcional traçados por Lubbock, ou seja, o *panorâmico* e o *cênico*. Friedman avança na conceituação esclarecendo que, dificilmente, estas formas ocorrem isoladas, mas sim quanto a predomínio. Por isso, revela a presença marcante da *cena*, na ficção moderna e do *sumário*, em textos convencionais. No ensaio, referido acima, sistematiza a classificação do narrador, a partir da distinção básica entre *cena* (*showing*) e *sumário* (*telling*).

Regarding the modes of transmission of story material, we have first therefore to define concretely our major distinction: summary narrative (telling) vs. immediate scene (showing). [...]

The chief difference between narrative and scene is accordingly of the general particular type: summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of storytelling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the *sine qua non* of scene.

Considerando os modos de transmissão dos elementos da história, nós temos que, portanto, primeiro definir, concretamente, nossa principal distinção: sumário narrativo (*telling*) versus cena imediata (*showing*). [...]

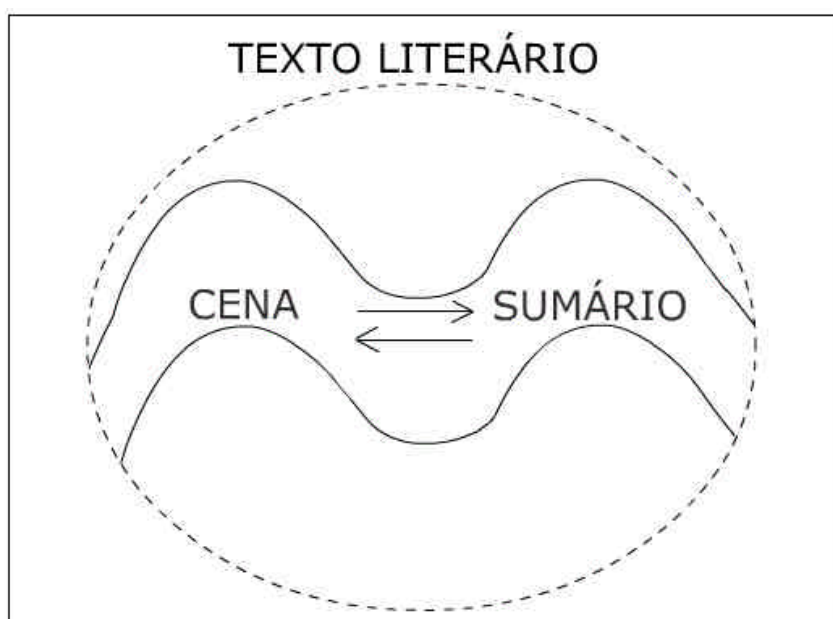
A diferença principal entre narração e cena é, assim, do tipo geral-particular: o sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo, considerável, e uma variedade de locais. Parece ser o modo habitual e simples de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas o detalhe concreto dentro de sua estrutura específica de tempo e lugar é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 1967, p. 119-120).

Norman Friedman aponta a distinção entre esses modos narrativos, que recai, basicamente, como apresentação indireta e geral dos fatos, no caso do *sumário* e direta e imediata, em se tratando da *cena*. Reitera, porém, a flexibilidade da narrativa em ora expandir-se em detalhes vívidos “(in the mind or in speech and action)” (FRIEDMAN, 1967, p. 121) “(na mente ou na fala e ação)” (tradução nossa), ora contrair-se em sumário econômico.

A partir da distinção entre as maneiras de narrar, o crítico inglês revela a especificidade que adquirem na obra, ou seja, gerarem movimentos de ampliação e retraimento dos fatos e dos elementos, desencadeando certos ritmos à narrativa. Acelera ou reduz-se a cadência dos eventos, segundo o recurso adotado, o qual se vincula à escolha do narrador. Por sua vez, o emprego desses procedimentos possibilitará certos resultados

influenciadores na recepção do leitor. Constituem-se, portanto, vínculos funcionais imanentes à tessitura narrativa, conforme se verifica no seguinte gráfico:

### CENA E SUMÁRIO – FRIEDMAN



O gráfico proposto revela que *cena* e *sumário* estão presentes conjuntamente no texto literário. Suas ocorrências, porém, se manifestam de maneira alternada no processo de organização narrativa, segundo determinados propósitos. Por isso, a utilização destes recursos, se faz de maneira recíproca, em segmentos narrativos correspondentes, sem que o uso de um prescindia ao, posterior, emprego do outro e vice-versa. Configuram os movimentos de distensão e retraimento dos fatos narrados em uma complementaridade funcional, que desencadeia dinamismo ao texto literário.

Ainda sobre os recursos narrativos, mas no que diz respeito às *distâncias*, a visão de Booth é de que, em “qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor.” (1980, p. 171). Este diálogo define-se pelo *distanciamento* existente entre eles que se revelam conforme o *grau* – os níveis de

identificação ou de oposição – e a espécie – os valores morais, intelectuais, estéticos, físicos. Ele diferencia a *distância*, que diz respeito aos efeitos de crenças e qualidades pessoais, do *distanciamento estético* que é responsável pela conscientização do leitor diante de um objeto estético.

Em relação aos tipos de distanciamento, ele sugere que o mais importante seria o que se dá entre o *narrador falível* e o *autor-implícito*. Neste ponto, o estudioso retoma a questão do *narrador pouco digno de confiança* e estipula a distinção entre ele e o fidedigno. Este é definido como o ser que fala ou age conforme as normas estipuladas na obra, ao passo que aquele diz respeito ao narrador que altera suas características no desenrolar dos fatos.

O teórico esclarece que a variação que ocorre com o narrador não fidedigno nem sempre consiste em um engodo deliberado do mesmo, mas, muitas vezes, o narrador engana-se ou pensa que tem qualidade que o autor não lhe deu. Por isso, acontece do narrador atribuir a si certos traços definidores que são negados pelo autor-implícito. Booth afirma que esse tipo de narrador tem sido recorrente nas obras do século XX e que a consequência desse uso consiste em levar o leitor a desenvolver maior inferência na obra.

No que concerne às variações de corroboração e correção, o teórico aponta que os narradores fidedignos ou indignos podem contar ou não com essas atitudes originadas de outros narradores, e neste caso saindo de dentro da ação – beneficiando o *agente narrador* ou vindo de fora – auxiliando o leitor a reiterar suas inferências em relação às idéias do narrador.

A respeito dos dois últimos itens – Privilégios e Visões Interiores – desenvolvidos no tópico Tipos de Narração, Booth aborda a questão do privilégio de um *narrador onisciente* poder descortinar o interior de outra personagem. Quanto ao segundo, queremos destacar a afirmação do teórico de que qualquer visão interior (no caso, refere-se à *corrente da consciência*), qualquer que seja seu *mergulho* psicológico, transforma temporariamente em narrador a personagem cuja mente é revelada.



Por fim, destacamos as observações do crítico norte-americano quanto a ocorrer nas obras modernas, com bastante frequência, a alternância dos diferentes tipos de narrador e, ainda, quanto à necessidade de se fazer um estudo específico da funcionalidade das diversas técnicas utilizadas em obras que as requeiram, muito mais do que apenas estipular uma classificação geral e abstrata do ponto de vista narrativo. Portanto, importante se torna considerar “exposições mais específicas [...] de como são contadas as grandes histórias” (BOOTH, 1980, p. 181), uma vez que a opção por determinadas técnicas alia-se à necessidade peculiar da obra, assim como aos efeitos e tons pretendidos pelo autor. Os pressupostos de Booth aqui selecionados podem ser melhores fixados pelo seguinte esquema:

### PESSOA/DISTÂNCIA – BOOTH

PESSOA	
Narrador dramatizado	Narradores observadores Narradores confessos
Narrador não dramatizado	Narrador indigno
(contadores disfarçados)	Refletores, centros de consciência
DISTÂNCIA	
<i>Graus</i> (níveis)	<i>Espécie</i>
Identificação	Moral
Oposição	Estética
	Intelectual

#### 2.2 Focalização de Genette

O recorte teórico que faremos do trabalho do francês Gérard Genette diz respeito ao *modo* e a *voz* narrativa que são desenvolvidos em seu livro traduzido para o português como **O Discurso da Narrativa** (1979). Genette define como *modo* as diversas maneiras de se contar uma história, com maior ou menor detalhamento e os diferentes pontos de vista, adotados. Neste sentido, afirma:

[...] pode-se contar mais ou menos aquilo que conta, e contá-lo segundo um outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do modo narrativo: a ‘representação’, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus. (GENETTE, 1979, p. 170).

Vinculada a essa variação do procedimento narrativo há, segundo o teórico, *distâncias* e *perspectivas* a serem consideradas. Assim, o leitor pode estar mais ou menos envolvido com os fatos narrados, conforme o tipo de discurso adotado. Terá, ainda, conhecimento restrito ou amplo, segundo o ângulo no qual os acontecimentos são demonstrados pelo narrador, pelas personagens ou por ambos.

Ao tratar da questão da *distância*, Genette reporta-se à distinção platônica entre *narrativa pura* (narrador assume o contar da história) e *mimesis* (narrador se esconde atrás das falas das personagens), aponta a posição de Aristóteles e apresenta a teoria recente (fim do século XIX e início do século XX), formulada por James, Lubbock e outros, cujos termos *showing* (mostrar) e *telling* (contar) são equivalentes aos predecessores platônicos acima mencionados. Neste aspecto, Genette reitera a crítica de Booth ao caráter normativo dessa teoria por considerar a primazia do *mostrar* sobre o *contar* na valorização da obra. Assim como o teórico norte-americano, Genette também desmonta essa tese e acrescenta a sua argumentação o aspecto convencional e arbitrário da ficção, defendendo que o modo narrativo *showing* não é nada mais do que uma *ilusão de mimese*, pois a narração é um fato de linguagem e, assim, conta-se ao invés de imitar.

Desta feita, o *mostrar* equivaleria a uma narrativa mais detalhada, com mais pormenores, ao passo que o *narrar* implicaria a presença máxima do narrador. Contudo, Genette aponta com pertinência – e aqui também nos parece que dialoga com as concepções de Booth – o fato de tanto o *showing* quanto o *telling* constituírem *formas de contar* e de que uma mesma narrativa pode, paradoxalmente, alterná-los de maneira eficiente.

O teórico distingue três estados do discurso da personagem, *pronunciados* ou *interior*, relacionando-os à *distância* narrativa, a saber, o *narrativizado*, o *transposto*, o *mimético*. O primeiro, o *narrativizado*, produziria uma distância maior entre personagem e leitor ao suprimir o diálogo. O *transposto*, também em estilo indireto, revela o controle do

narrador ao transpor as falas das personagens, mantendo-as em seu próprio estilo. Tal fala, convertida em discurso indireto livre, indicia uma emancipação maior da personagem em relação ao narrador. A forma mais *mimética* é aquela em que o “narrador finge ceder literalmente a palavra à personagem” (GENETTE, 1979, p. 170), em estilo direto, que diminuiria a distância entre personagem e leitor.

Por perspectiva narrativa, o teórico discrimina a distinção entre *modo* e *voz*, atribuindo a esta a posição de *quem fala* e àquele a pessoa de *quem vê*. No *modo* aborda a questão da *focalização*, ou ponto de vista, que se desmembra em *zero*, *interna*, *externa*. Na focalização *zero*, o narrador tem total conhecimento dos pensamentos e desejos íntimos das personagens, além de saber sobre os fatos e suas causas. Na outra, a *interna*, o narrador pode ser um *eu-protagonista* ou um *eu-testemunha* na qual se focaliza a visão desta personagem sobre as outras. Na focalização externa, o narrador ignora o mundo interior das personagens e, por isso, desvenda-as com base em características físicas, de objetos e ambientes.

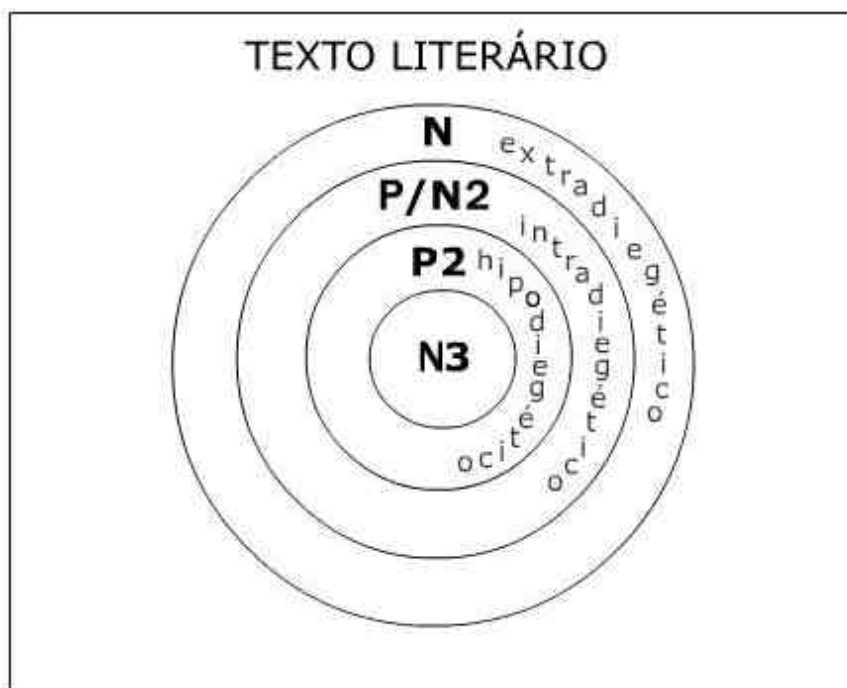
Quanto ao aspecto da focalização, Genette ressalta as *alterações* que se produzem no decorrer de uma narrativa, as quais denomina: *paralipse* e *paralepse*. A primeira refere-se à omissão de certo fato ou pensamento da personagem em foco, importantes à elucidação dos acontecimentos, mas que o narrador intencionalmente omite do protagonista e do leitor. A outra mudança de ponto de vista, a *paralepse*, consiste em fornecer um excesso de informações, numa incursão à mente de uma personagem, no decorrer de uma narrativa de focalização interna.

O teórico francês destaca, ainda, a questão dos níveis narrativos e da pessoa em relação à voz do narrador, classificada em: *heterodiegética* – quando a voz do narrador é estranha à história – e *homodiegética* – quando a voz do narrador é a voz de uma personagem e, no caso, se é uma personagem-protagonista denomina-se *autodiegético*.

Genette estabelece as relações entre a instância narradora e o objeto narrado que ocorrem sob dois aspectos, isto é, *temporal* e por *subordinação*. A relação temporal se dá entre a *história* e a *narração* e subdivide-se em três itens: *anterioridade* (narração que antecede os fatos a que se reporta), *posterioridade* (o tempo da instância narrativa é posterior ao da diegese) e *simultaneidade* (narração, na qual coincidem os tempos da história e da instância narrativa).

A relação de subordinação acontece entre duas narrativas situadas em níveis narrativos diferentes, ou seja, trata-se da *meta-narrativa*: uma narrativa dentro de outras, encadeadas ou intercaladas. Em outros termos, em certos relatos, há o desdobramento de instâncias narrativas, por meio de mais de um ato narrativo e de narradores que se encontram em níveis diferentes. Neste sentido, Genette afirma que “todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.” (GENETTE, 1972, p. 238). Embasados no diagrama de Carlos Reis (1988, p. 133-134), em seu **Dicionário de Teoria da Narrativa**, sugerimos, logo mais, o gráfico como figurativo da multiplicidade de níveis narrativos:

### META-NARRATIVA – GENETTE



A letra N refere-se a um narrador do *nível extradiegético*, ou seja, aquele que, geralmente, relata uma história da qual não participou e situa-se fora da diegese que narra, colocando-se quase sempre numa posição de ulterioridade. A letra P representa uma personagem configurada no *nível intradiegético*, isto é, aquela que integra uma história e, juntamente com outros elementos como ações, espaços, etc., constitui um universo próprio. Por sua vez, N 2 diz respeito ao narrador que está dentro da história. No *nível hipodiegético* encontram-se personagens, ações, espaços, dentre outras entidades narrativas, dessa história engastada na primeira. Em consequência, se uma personagem do *nível hipodiegético* narrar ainda outra história, desempenhará a função de narrador (N3) deste nível, desencadeando um quarto nível narrativo.

De outra maneira, mais precisamente na acepção de Todorov (1975), o procedimento de embutirem *seqüências* narrativas é denominado de *encaixe*. Este recurso

cabe a diferentes propósitos, tais como, efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática e explicação causal. As últimas funções dizem respeito ao ato de se retomar, na diegese encaixada, o tema vigente na primeira narrativa e, ainda, de se apresentarem, na seqüência engastada, elucidações que explicariam comportamentos de personagens da narrativa *englobante*. De outra feita, o *encaixe narrativo* até proporciona intersecções diversas entre personagens, espaços, ações, etc., em níveis estruturais autônomos, porém jamais prescinde das conexões entre eles.

Entendemos, por fim, que os perspicazes pressupostos de Genette sobre a focalização, suas alternâncias e variedades na obra literária, bem como as colocações sobre meta-narrativa (incluem-se as de Todorov) reportam, ainda que não explicitamente, à questão fundamental da narrativa ser elaborada tomando-se por base técnicas discursivas que corroborem a intencionalidade pretendida pelo autor, além de permitir ao leitor o desvelar de uma gama de significações. O esquema a seguir sintetiza esses preceitos de Genette:

### MODO/VOZ – GENETTE

MODO	VOZ						
<i>Focalização</i>	<i>Pessoa</i> (narrador)						
Zero	Onisciente=conhecimento pleno						
Interna	Homodiegético=coadjuvante Autodiegético= protagonista						
Externa	Heterodiegético=voz alheia						
<i>Alterações</i>	<i>Instância narradora</i>						
Paralipse= omissão intencional de dados.	Temporal <table border="1" style="margin-left: 20px;"> <tr> <td>história</td> </tr> <tr> <td>Narração</td> </tr> <tr> <td> <table border="1" style="margin-left: 20px;"> <tr> <td>Anterioridade</td> </tr> <tr> <td>Posterioridade</td> </tr> <tr> <td>Simultaneidade</td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	história	Narração	<table border="1" style="margin-left: 20px;"> <tr> <td>Anterioridade</td> </tr> <tr> <td>Posterioridade</td> </tr> <tr> <td>Simultaneidade</td> </tr> </table>	Anterioridade	Posterioridade	Simultaneidade
história							
Narração							
<table border="1" style="margin-left: 20px;"> <tr> <td>Anterioridade</td> </tr> <tr> <td>Posterioridade</td> </tr> <tr> <td>Simultaneidade</td> </tr> </table>	Anterioridade	Posterioridade	Simultaneidade				
Anterioridade							
Posterioridade							
Simultaneidade							
Paralepse= excesso de dados	Subordinação= meta-narrativa						

### 2.3 Artíficos do sobrenatural

Compreender a ficção fantástica como uma lógica narrativa, implica a noção de feitura lingüística, de organização de elementos os quais incorram em uma coerência interna. Tais pressupostos, defendidos pela teórica francesa Bessière, reforçam o caráter artificioso da composição ficcional do imaginário. Suas colocações encontram eco nas de Jorge Schwartz quando ele admite que a narrativa do sobrenatural contrapõe-se a um mundo



estruturado solidamente e *sobrevive através da linguagem* (1981, p. 55). O crítico afirma que o seu paradoxo em mesclar *realidades* incompatíveis à norma, ocorre graças à extraordinária força dos dados miméticos que configuram o discurso, contaminado por fenômenos sobrenaturais. Essa *contaminação discursiva de realidades*, entretecida por recursos narrativos apropriados, cria a verossimilhança interna do texto, levando personagens e leitores a *aceitarem*, no ato da leitura, a fusão: *fantástico/cotidiano*.

Reconhecendo que a competência textual é, antes de tudo, inerente à literatura em geral, a pesquisadora francesa focaliza a essencialidade que assume na ficção fantástica, a fim de manter e veicular a ambigüidade do discurso. Afirma que o fantástico é comandado do interior da narrativa para uma “dialética de constituição da realidade e de desrealização própria ao projeto criador do autor.” (BESSIÈRE, 1974, p. 3).

A proposta da narrativa fantástica consiste em recuperar e transformar figuras e motivos insólitos, através de um trabalho específico com a linguagem, o que implica imagens simbólicas, metáforas, metonímias, hipérboles, etc. Além disso, o sobrenatural instaura-se e permanece, não somente pela alusão a fatos e a seres incomuns, mas, em especial pela concatenação peculiar ou, mesmo, pela *desordem* que os elementos estruturais adquirem no texto fantástico.

Quanto à construção ficcional do realismo maravilhoso, Irlemar Chiampi revela a contigüidade discursiva firmada valendo-se de referentes culturais transmutados em traços da *mirabilia*. Neste sentido, o contexto ideológico da América Hispânica é reformulado na ficção, objetivando cravar uma linguagem totalizadora da experiência cultural específica deste universo. A pesquisadora explicita dois enfoques conferidos pelos críticos atuais, a saber, a *representatividade* e a *experimentação*. (CHIAMPI, 1980, p. 135). O primeiro diz respeito ao modo de expressar, literariamente, os anseios e as inquietações históricas, sociais,

políticas de certa sociedade. Na seqüência, a outra abordagem manifesta práticas de técnicas narrativas inovadoras, mesmo quanto ao uso e à organização de componentes estruturais.

Tomando por base essas tendências, Chiampi expõe suas premissas e afirma que o mais interessante reside em elucidar como a ficção, enquanto um procedimento *representativo*, transmite credibilidade aos relatos, provocando uma “contradição de sustentar uma verdade objetiva (que fica do lado de fora do texto) para uma ficção ‘irrealista’, porque não reproduz, mas totaliza os níveis do real em espécie metafórica.” (CHIAMPI, 1980, p.137). Assim, refere-se, com bastante pertinência, ao duplo e dissociado aspecto da construção literária, ou seja, o de remeter a elementos extratextuais ao mesmo tempo em que os “reapresenta” numa linguagem poética.

O procedimento artístico de remodelar a matéria bruta, transformando-a em algo singular que veicule sentidos únicos adotados pela ficção insólita está diluído em seu processo de composição e, por vezes, é explicitado na própria narração, ao ser incluído em pensamentos e ações das personagens. Tem-se no âmbito interno a reiteração de um ato de tessitura externamente idealizado pelo escritor. A ênfase da proposta estética revela-se tanto no nível da narrativa como da narração (terminologia genettiana). O texto abaixo, extraído de **Sombras de reis barbudos**, ilustra essa assertiva:

Fiquei com a mania de olhar com atenção, até as palmas das mãos eu olhava quando não tinha o que fazer, e digo uma coisa: é um bom passatempo para quem está à-toa. Olhando fixamente para a palma da mão, acompanhando aqueles riscos, cruzamentos, elevações, depressões, a gente vai ficando como que hipnotizado, quanto mais olha mais quer olhar, quase não pisca para não perder o espetáculo, descobre cores e movimentos que ninguém, nunca imaginou, tudo numa simples palma de mão: e de repente, mas sem susto, tem a impressão de estar vendo não de fora, mas de dentro, junto, e não a mão, mas um mundo outro do qual a gente é também parte, não só vendo mais ouvindo e sentindo também, e percebe que está na horinha de fazer uma descoberta sensacional: mas quando o segredo vai se abrindo vem um arrepio de medo, a gente acorda e a mão volta a ser mão. (VEIGA, 1995, p. 124).

Os textos de José J. Veiga – a propósito do imaginário – sugerem compreensões distintas e aprofundadas de realidades e de objetos cristalizados pelo cotidiano, tanto no que concerne ao trabalho estético quanto a inferências interpretativas. Desse modo, a narrativa insólita e, em específico, a veiguiana, sob certo aspecto – o de inovar a partir do usual – aproxima-se de pressupostos formalistas<sup>18</sup> a respeito da *desautomatização* através do material verbal, inaugurando sentidos múltiplos.

A respeito das concepções dos formalistas russos, Terry Eagleton afirma que “o discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa.” (2001, p. 5). Empenhar-se em um manuseio especial com a linguagem, como, por exemplo, através da pormenorização descritiva do objeto, apreendida em análises de Chklovski, confere-lhe sentido singular. Para o estudioso russo, a funcionalidade da arte reside na seguinte proposição:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto.* (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Parafraseando os termos de Chklovski podemos dizer que a recorrência ao sobrenatural, prioritário em narrativas fantástica e realista maravilhosa, sugere *um meio de experimentar o devir da realidade*, através da organização interna que se faz dos temas do

---

<sup>18</sup> É necessário enfatizarmos que a proximidade, com pressupostos formalistas, diz respeito, apenas, ao aspecto da construção textual. O procedimento formalista de ignorar qualquer noção de referente desvia-se de nossas proposições. Isto porque, intentamos, neste trabalho, deixar claro que a urdidura de narrativas insólitas – em específico, as de Veiga – ocorre através de elementos extra e intratextuais.

insólito. O fantástico e o realismo maravilhoso, ainda, atuam dessa maneira quando recriam, no espaço literário, uma realidade sobrenatural, isto é, quando propõem que instâncias e aspectos despercebidos pelo *olhar* racional sejam apreendidos pelo imaginário que se tornou ficção. Dessa feita, reiteram o paradoxo textual apontado por Eagleton inerente às proposições formalistas, pois ao mesmo tempo em que singularizam o discurso intensificam o objeto artístico, através de artifícios estruturais apropriados.

#### 2.4 Narrador do insólito

Posto ter sido bastante mencionado, até o momento, o aspecto de *constructo* das narrativas fantástica e realista maravilhosa, com base em assertivas teóricas, enunciaremos, na seqüência, a maneira como alguns elementos narrativos, narrador, protagonista e espaço, são organizados nessas ficções. A comprovação da eficácia de tais empregos poderá ser verificada nas análises subseqüentes.

A finalidade básica das características atribuídas à personagem, em certos relatos fantásticos, é promover a percepção ambígua do evento sobrenatural e causar perplexidade diante da coexistência contraditória do real e do irreal, por isso, não lhe são atribuídos caracteres físicos ou sociais exaustivos. Neste sentido, Filipe Furtado (1980) defende que a caracterização da personagem – protagonista ou secundária – quase sempre se reduz a parcos detalhes convencionais e estereotipados.

Na acepção do estudioso, a construção fantástica enfatiza o acontecimento, sobretudo, as manifestações sobrenaturais, em detrimento das personagens. Contudo, mesmo não constituindo um traço fundamental deste tipo de narrativa contribui para sua consolidação. Dessa maneira, a personagem é elemento de orientação que, através de sinais erigidos no texto, indica o percurso de leitura.

Em seus termos, o narrador mais freqüente na narrativa fantástica é aquele que se identifica com uma personagem, podendo ser *extradieético*, em narrativas em que o relato testemunhal implica certos efeitos verossímeis e *homodieético*, em outras. Quando se objetiva diferenciados fins, como, por exemplo, gerar falsas expectativas no leitor, o narrador pode desdobrar em dois tipos, ou seja, em *homodieético e autodieético*.

A respeito da duplicação do narrador, o estudioso português entende que constitui uma maneira eficaz de reiterar a ambivalência dos elementos insólitos. Por isso, diz que é necessário estabelecer uma distinção entre o narrador como protagonista (que vive a subversão do real) e o *narrador-testemunha* (quando longe do fato inquietante). O desdobramento da personagem implica diferenças, ou ainda, *distâncias* entre os dois *eus* do narrador *autodieético*, a saber, distância temporal (a narração é efetuada em um período posterior), distâncias psicológicas, morais, além de outras decorrentes destas.

Como se verificará em análise posterior, Machado de Assis, com notável habilidade, duplica a função do narrador, o que, de certo modo, ratifica o desdobramento espacial, a fim de manter a ambigüidade e provocar dúbias impressões no leitor. Abarcando apenas uma possibilidade do procedimento machadiano, Filipe aponta como objetivo principal da presença do narrador na ficção fantástica o fato de desempenhar preferencialmente o papel de confirmador do fenômeno sobrenatural, conferindo-lhe verossimilhança.

No que se refere ao realismo maravilhoso é extremamente complexo indicar um único procedimento de confecção e funcionalidade das personagens, pois existem variados perfis que configuram muitas narrativas realistas maravilhosas. Assim, tem-se, por exemplo, personagens fantasmagóricas descritas com características de seres humanos e é possível perceber que a demarcação de seus traços e ações visa neutralizar o efeito de estranhamento diante do fato improvável, incorrendo em credibilidade narrativa.

Irlemar Chiampi afirma que um dos requisitos fundamentais para se atribuir verossimilhança ao relato do realismo maravilhoso, que rompe com um sistema estável de referências, é o pacto que se estabelece entre o narrador e o narratário. Este acordo é inevitável, diz a pesquisadora, pois há um “tipo de narrativa marcada pela intenção de produzir um efeito de encantamento com base em um ‘efeito de real’, que reduz a zero as motivações explícitas de sua diegese, que remove o sistema de valores racionais para instalar o impossível lógico e ontológico.” (CHIAMPI, 1980, p.165).

A pesquisadora argumenta que a despeito de conteúdos ideológicos permearem a significação textual, a eficácia do trabalho artístico de conferir verossimilhança aos fatos relatados acontece menos como equivalência aos referenciais externos, do que de um exercício estético que confere legitimidade ao inexistente. Neste sentido, encerra seu livro **O realismo maravilhoso**, afirmando que ao leitor “interessa menos a falácia ideológica do real maravilhoso, do que a sua conversão na verdade poética do realismo maravilhoso.” (CHIAMPI, 1980, p. 171).

A feitura ficcional inerente às narrativas fantásticas e realistas maravilhosas implica a seleção e a organização de componentes textuais, isto é, de narrador, personagens, espaços, ações, tempo, etc., de um modo peculiar, visto intentar legitimar o ilógico, o extraordinário. Quase sempre, a “ênfase persuasiva” destas narrativas recai na caracterização do espaço e do narrador, que instauram e mantêm a ambigüidade fantástica e a contigüidade realista maravilhosa. Enquanto uma figura fictícia, o narrador encerra em si os questionamentos propostos por Antonio Candido: “A personagem é um ser fictício [...]. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?” (1974, p. 55).

Nas pegadas de Candido, podemos indagar sobre a possibilidade de um espaço aparentemente real ser habitado por seres exóticos cujos atributos e habilidades os diferenciam, em essência, de outros seres? Ainda, como explicar objetos providos de poder

sobrenatural? Quanto à ocorrência de situações incomuns e insólitas, como devem ser firmadas na intriga, a fim de convencerem o leitor? Quais recursos serão necessários para fixarem no texto a volatilidade do imaginário?

As elucidações a essas perguntas deverão ser apresentadas ao longo das análises. Por ora, transcrevemos os dizeres de Candido que revelam, com pertinência e agudeza, o âmago da construção ficcional do insólito (o que vai ao encontro de nossas proposições sobre a credibilidade do irreal na composição de Veiga), a saber:

Assim, pois, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. (CANDIDO, 1974, p. 77).

## 2.5 Espaço do sobrenatural

Recuperando a teoria tradicional sobre a criação do texto maravilhoso, do qual fazem parte os contos de fadas e outros estruturados de maneira similar, encontramos nos estudos de Roger Caillois (1966) a definição do que vem a ser este tipo de narrativa. Para ele, o maravilhoso ficcional é um universo mágico que se ajusta a uma realidade empírica (descrita valendo-se de traços reais) sem trazer dano nem destruir a sua coerência. A elaboração de um mundo maravilhoso, que se introduz em um mundo efetivo, ocorre harmonicamente, sem choques, nem conflitos. Os limites entre ambos permanecem delimitados na narrativa, com base em caracterizações distintas e peculiares. Quanto a isso, é provável afirmar que ocupam o mesmo espaço ficcional em posições paralelas, afastando, assim, antagonismos e intrusões abruptas.

Caillois afirma que no universo maravilhoso o encantamento é a regra. Ele está *naturalmente* povoado de dragões, unicórnios, fadas; os milagres e as metamorfoses são contínuos, a varinha mágica de uso corrente, os talismãs, os gênios, os gnomos são encarados harmoniosamente no relato, sem que provoque dúvidas nas personagens da narrativa. A despeito dessa congruência, a história mantém certa tensão maniqueísta entre o bem e o mal, pois existem fadas e gênios bons e maus. A percepção final, porém, é que nesse tipo de narrativa tudo leva a uma convicção aceitável às propriedades singulares deste sobrenatural, tudo permanece estável e homogêneo. Tais indícios são percebidos na ilustração **Les Licornes**, de Gustave Moreau:

#### LES LICORNES, DE GUSTAVE MOREAU



A tela de Moreau, aqui revelada, configura um universo onírico bastante específico e delimitado. Isto porque retrata a presença de animais pertencentes ao repertório de mitos gregos, os unicórnios, que também povoam o universo literário do maravilhoso. As imagens femininas presentes na tela também aludem a figuras idealizadas em um mundo



peculiar à fantasia e ao encantamento. Por isso, as roupas diferenciadas ou, até mesmo, a ausência delas reiteram caracterizações de ninfas supra-reais. Este universo fantasioso, com habitantes e objetos ímpares, manifesta-se de modo bem distinto do mundo empírico. Nele, há a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários. A feitura da tela **Les Licornes** aproxima-se da construção da narrativa maravilhosa onde a própria natureza dos fatos e objetos maravilhosos pertence a outra esfera diferente da humana, por isso não se busca uma explicação racional.

A narrativa fantástica, ao contrário, estrutura-se com base em contradições e instaura a maior delas, ou seja, a imbricação discursiva entre eventos aparentemente verídicos e ocorrências sobrenaturais. Na confecção desse antagonismo, no nível temático e estrutural, encontra-se a feitura do *espaço híbrido*. Esse é responsável pela presença da ambigüidade e da verossimilhança fantástica. O verossímil é entendido como um artifício literário que promove uma correspondência com o mundo real, empírico, sempre no “plano do parecer”. Furtado entende que os fatos, os ambientes e os seres verossímeis criados na ficção não configuram cópia desta, antes supõem a sua simulação narrativa.

A contradição real/irreal com que se pretende abranger o fato sobrenatural, segue dizendo, pode ser reproduzida e ampliada pelo espaço que se polariza em dois tipos de representação: uma que envolverá componentes *realistas* (aqueles que acentuam os traços representativos do mundo empírico e em conformidade com as leis naturais) e outra que abrangerá os elementos *alucinantes* (os incomuns, insólitos, que fogem às leis naturais). Esses dois tipos de representações espaciais devem ser combinados de tal maneira que não se volte nem para um lado, nem para outro, mantendo, assim, a ambigüidade de uma realidade miscigenada.

Antes de se chegar a essas duas caracterizações do espaço, há uma profusão de detalhes de componentes empíricos, o que confirma a observação de Furtado sobre o

mecanismo empregado no texto fantástico, a fim de manter a verossimilhança com o mundo aparente:

[...] na narrativa fantástica, o espaço familiar da natureza circunscreve sempre a maior parte da acção, constituindo a regra aparente do mundo fictício em que o fenómeno meta-empírico se insinua [...] [visa a] recorrer sobretudo a processos descritivos tendentes a acentuar os traços “realistas” do mundo material nele representado. (FURTADO, 1980, p. 126).

O jogo narrativo da confluência de espaços antagônicos tem muito de ilusório e falso, o que reitera o aspecto preponderante desse tipo de narrativa. Furtado afirma que tal simulação do real é mais cuidadosamente efetuada quando da descrição de ambientes e seres verossímeis, pois este tem a finalidade de exibir ao leitor um mundo falsamente normal e cotidiano. Por isso, finge-se, nas entrelinhas do texto, esclarecer o improvável, mas o que ocorre, é o obscurecimento, a confusão. Compõem-se dados próximos do real para mais facilmente os escamotear e promover a intrusão do inadmissível.

Esse espaço do insólito, composto de cenários, objetos e seres improváveis, não pode ser descrito como um ambiente demasiadamente anormal ou delirante. Isto porque aquilo que é configurado, em sua totalidade, como algo que prescinde de referência externa, corre o risco de incompreensão. Além disso, retomando os termos de Furtado, essa prática impede o desenvolvimento da ambigüidade e tende a anular a verossimilhança da intriga. Compreendemos que é necessário haver certo “equilíbrio” nessa caracterização, visando à permanência do contraste.

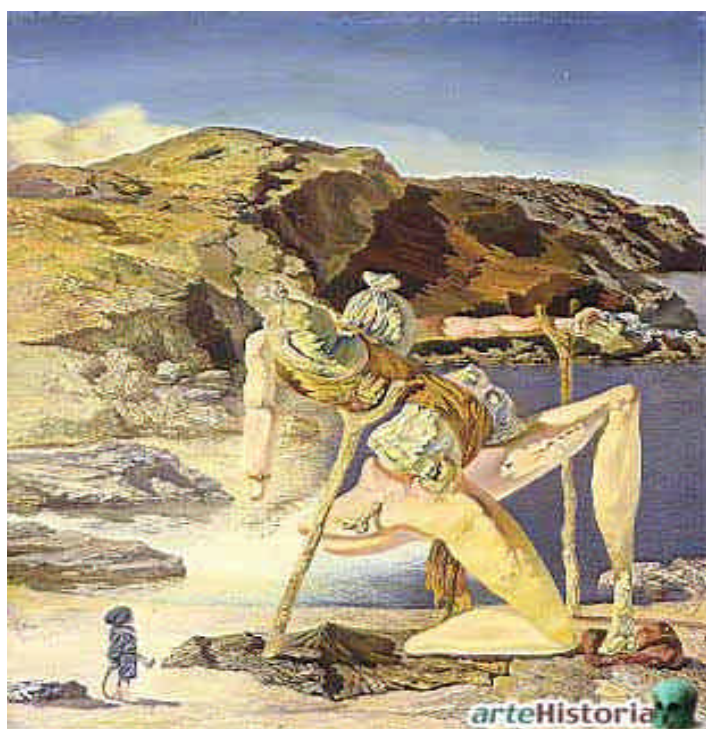
Além disso, quando se descreve e promove a junção textual de elementos contraditórios, tornam-se relativas credibilidades de verdades cristalizadas pela vivência empírica, induzindo o leitor à investigação de experiências transcendentais. Essa duplicidade espacial, assim, dá continuidade a outro aspecto dúbio da literatura fantástica, segundo

percebe, com perspicácia, Arlete Cavaliere:

São, pois, dois sistemas irreconciliáveis (o da natureza e o da sobrenatureza) que o discurso fantástico põe em relevo, e daí o efeito psicológico produzido: o medo. A vacilação do leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados [...] e uma explicação sobrenatural [...], a impossibilidade de optar por qualquer das alternativas, constitui o dado objetivo que se projeta no discurso como um questionamento das duas ordens que o leitor conhece: a natural e a sobrenatural. (CAVALIERE, 1986, p. 125).

Cavaliere se refere a um tipo bem definido de fantástico, ou seja, aquele demarcado por teóricos e escritores como Castex, Vax, Caillois, Lovecraft, que entendiam que o fator essencial para a instauração do fantástico era o terror. Por isso, o sobrenatural marca uma ruptura na ordem natural, configurando-se como uma intrusão incompatível em um universo verossímil. O intuito de se instalar e manter o fantástico narrativo é terrorificar, ou pelo menos, causar perplexidade em personagens e, conseqüentemente, no leitor. Parece-nos que a essência desta literatura é apreendida na tela surrealista de Salvador Dali, **El especto del sex appeal** (1934), inserida a seguir:

## EL ESPECTO DEL SEX APPEAL, SALVADOR DALI



Em nosso entender, essa tela de Dalí revela que diante do olhar inquiridor do garoto, que ainda se apega a objetos de infância como o arco, irrompe, bruscamente, uma figura descomunal e inusitada, de proporções e de traços estranhos. A configuração anatômica do corpo sugere membros femininos que, todavia, se mostram insólitos. Com isso, parece-nos sugerir que a estabilidade do mundo infantil, com suas atividades pueris, é rompida pela intrusão inesperada do apelo sexual.

O próprio nome da tela, **El especto del sex appeal**, indicia essa leitura. A manifestação precoce e abrupta do ato sexual pode ser “vista” como uma fantasmagórica e sinistra imagem. De maneira semelhante, o fantástico do terror propõe um escândalo, uma ruptura da ordem universal quase insuportável para o mundo real. Nesse sentido, o insólito leva a uma agressão interdita, ameaçadora, que rompe a normalidade de um mundo cujas leis mantêm-se até então constantes.

Nos termos de Lovecraft, a única prova do verdadeiramente sobrenatural é

“saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto com esferas y poderes desconocidos.” (s/d., p. 11-12). “saber se desperta ou não no leitor um profundo sentimento de pavor e de haver entrado em contato com esferas e poderes desconhecidos.” (tradução nossa). Conforme sua concepção, o fantástico só se configura como literatura quando provoca o efeito de pânico decorrente de um fato ou ser aterrorizador. A respeito desse medo, nossas convicções coadunam com as de Irlemar Chiampi que afirma: “o medo é entendido [...] em acepção intratextual, ou seja, como um *efeito discursivo* (um modo de...) elaborado pelo narrador, com base em um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural).” (1980, p. 53).

A partir daí, podemos acrescentar que as projeções textuais de terror, pânico e perplexidade diante do sobrenatural recaem sobre os recursos narrativos empreendidos, a saber, o espaço, a focalização, as personagens, o leitor implícito. Conseqüentemente, as sugestões engendradas atingem o leitor virtual que pactua com o jogo narrativo proposto neste tipo de produção. A literatura fantástica que promove o medo pode ser entendida nos termos do *gothic novel*, responsável pela origem do fantástico no século XVIII e amplamente difundido no século subsequente. Apresenta-nos aqui “uma via de mão dupla”, pois a literatura fantástica do terror não desfaleceu com os anos, mas cedeu lugar a outros tipos de trabalhos com o sobrenatural. Até textos que a sua maneira inserem o desconhecido num universo verossímil, valendo-se de mecanismos ficcionais, e prescindem do pavor. A diversidade que a literatura do insólito adquiriu mostra que tanto o fantástico do terror – sugerindo indagações diante do sobrenatural – como as narrativas que eliminam o questionamento frente ao insólito são maneiras de se compor o extraordinário.

Quanto a esta modalidade, Irlemar Chiampi afirma que o realismo maravilhoso remete à neutralização do confronto entre as duas ordens, supostamente, excludentes, isto é, a real e a irreal. O procedimento estético empregado visa compor uma “realidade totalizadora”

que abarque os contrários. Assim, a urdidura da trama, a composição do espaço, a focalização, as relações entre as personagens e a feitura temporal convergem para a *neutralização* de parâmetros institucionalizados. Através da descrição espacial que justapõe ambientes e seres reais aos maravilhosos, firma-se a contigüidade e esmaece a distinção entre natural e sobrenatural, rejeitando, assim, o jogo dos contrários. (CHIAMPI, 1980, p. 67).

A nosso ver, ocorre um movimento pendular de aproximação e distanciamento, quanto à construção espacial vigente no texto realista maravilhoso e no fantástico. Isto porque ambos recriam – através de uma feitura específica com a linguagem e até de recursos narrativos disponíveis – espaços duplos providos de seres e componentes próximos ao empírico e de elementos incomuns ao usual. De uma feita, é possível isolar as caracterizações de segmentos espaciais diferenciados que, todavia, estão imbricados no enredo. Nisto reside uma das grandes diferenças entre as duas modalidades narrativas, isto é, no modo como ocorre a interpenetração e a permanência do insólito. No fantástico, ele se mostra e introduz de maneira abrupta e agressiva, já no realismo maravilhoso, em sua maioria, as duas realidades justapõem-se *naturalmente*, sem conflitos. A tela surrealista **Sobre a cidade** (1917-1918), de Marc Chagall, parece-nos apropriada para concretizar em imagem as considerações apresentadas sobre o realismo maravilhoso:

### SOBRE A CIDADE, M. CHAGALL



A propósito da tela acima, é interessante notar que os seres voláteis, presentes tanto em pinturas de Chagall como em textos de Veiga, são caracterizados com traços e vestimentas comuns a qualquer ser humano. Prescindem de asas, de aparatos voadores ou equipamentos que possam justificar a inusitada habilidade de alçarem vôos. Parece-nos que esse procedimento artístico, longe de ser aleatório, reitera o recurso estético que engendra a imbricação de elementos antagônicos. Para tanto, o escritor e o pintor criam personagens repletos de detalhes verossímeis.

Nessa tela, os pormenores realistas são notados até no ato de pintar a vedação da madeira pontiaguda da cerca, o que confere um ritmo horizontal à paisagem, imitada pela linha do casal flutuante. A realidade da pintura reflete a cidade de Vitebsk, porém é mesclada com o vôo surreal. Novamente, a caracterização pormenorizada e *verista* das figuras que combinam o vivido ao imaginado. À semelhança dessa feitura, José J. Veiga constrói personagens voadoras em **Sombras de reis barbudos**:

Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça. (VEIGA, 1995, p. 117).

Comparando este fragmento com a tela **Sobre a cidade**, pode-se notar que há coincidências até na perspectiva horizontal que se atribuem às imagens, a partir das figuras voadoras. O *verismo*, amalgamado ao sobrenatural, evidencia-se nos detalhes pictóricos com a caracterização das roupas, por exemplo, e descritivos, com a constatação de um cigarro aceso na boca do homem voador. Sugere-se que esse ser é tão provável que partilha até mesmo do vício humano, mas, paradoxalmente, tão improvável, que levanta vôos por si só.

Sejam quais forem as criações insólitas – *gothic novel*, maravilhoso puro, realismo mágico ou realismo maravilhoso – fica evidente, através do empreendimento teórico efetuado neste tópico, que as motivações históricas e sociais, respaldadas no imaginário popular, tornam-se efetivas e envolventes quando se faz uso de recursos técnicos que as instauram e atualizam. São os procedimentos artísticos, calcados no material lingüístico pertinente, que irão conferir verossimilhança ao inverossímil.

Mark Schorer, em seu ensaio *The technique as discovery* (1967), afirma que a técnica é o meio pelo qual o artista pode “descobrir, explorar, desenvolver seu tema” (p. 66), ou seja, sua experiência pessoal, e transformá-lo em algo significativo para alguém. Diz, ainda, que, dependendo da técnica usada, o trabalho terá um efeito mais eficiente, um significado mais amplo e, portanto, um valor maior. Nessa linha, afirma que a técnica ficcional não é meramente um meio de organizar o *material* que é trabalhado, mas consiste, sobretudo, em um recurso de explorar e definir os valores vividos por alguém e que são transmitidos a outrem.



Schorer salienta que a técnica é uma *convenção* da qual todo escritor se vale, de maneira apropriada ou não, por isso, afirma: “We can speak of good and bad technique of adequate and inadequate, of technique which serves the novel’s purpose, or disserves.” (1967, p. 67). “Nós podemos falar de técnicas boas e más, de adequadas ou inadequadas, de técnica que serve ao propósito do romance, ou não serve.” (tradução nossa).

Considerando-se, pois, os mecanismos dos quais o escritor se utiliza para construir sua ficção, o leitor crítico será capaz de desvelar os significados profundos da obra, as intenções implícitas do autor, os efeitos <sup>19</sup> que estas técnicas lhe acarretam e, assim, o próprio valor artístico da obra será explicitado. Partindo dessa premissa é que foram reunidas aqui considerações de Booth e Genette sobre mecanismos formais da narrativa e, em específico, apontamentos pertinentes ao caráter literário do fantástico e do realismo maravilhoso, sob a ótica de Vax, Todorov, Bessière, Hahn, Paes, Chiampi, dentre outros. Nesse tópico, apresentaram-se idéias sobre seus componentes organizadores, a saber, personagem, narrador e espaço, de Furtado, Chiampi e Cavaliere.

A despeito das narrativas fantásticas e realistas maravilhosas terem seus limites demarcados por teóricos citados acima e serem consideradas, brevemente, neste trabalho, enfocamos os traços que compartilham, ou seja, as inovações estéticas em relação aos textos do realismo literário, o questionamento do racional e do absoluto, a veracidade ficcional, a imbricação de realidades antagônicas ou contíguas. O propósito permanente é revelar como se engendra, diversifica e atualiza a intrincada rede da narrativa insólita, o que será demonstrado nas análises posteriores.

---

<sup>19</sup> Ao nos referirmos ao efeito a que a obra remete não estamos pensando no *efeito único* que a obra deve perseguir defendido por Lubbock em suas considerações teóricas, antes, remetemo-nos aos vários efeitos que uma ficção pode acarretar no leitor, tal como relata Booth.

### 3 INTERSECÇÕES EM NARRATIVAS INSÓLITAS

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?

Ítalo Calvino

Pretendemos ressaltar nas análises de *Os do outro lado*, *Aladino*, *A chinela turca*, bem como de **Sombras de reis barbudos** e *Casa Tomada* o modo como os elementos textuais – sobretudo o narrador e o espaço – são engendrados e entretecidos na *malha* narrativa. Chegar a sua organização nos revelará os recursos técnicos empreendidos a fim de se estabelecer e manter a ambigüidade do insólito.

Os enredos desses cinco textos podem ser considerados, a princípio, como bastante singelos, conforme se verificam nos respectivos resumos: Uma criança recebe uma incumbência de transportar um prato de jabuticabas, sem desrespeitar a proibição de ultrapassar o outro lado da cidade. Certo dia, depara-se com uma misteriosa casa vermelha. Depois disso, são narradas algumas de suas desventuras até que volta à casa e vê um espetáculo insólito, isto é, pessoas flutuando no ar. Em *Aladino*, tem-se a história das peripécias de um adolescente, que envolvido por um suposto tio, há tempos distantes, vivencia situações inusitadas e adquire objetos que lhe põe em contato com o sobrenatural. Com base neles, realiza seus desejos mais difíceis. Em *A chinela turca*, o “universo também é das Arábias”. Certa noite, o protagonista Duarte recebe a visita do amigo Lopo Alves e experimenta uma extraordinária viagem que o coloca diante da *chinela turca*. O romance de Veiga, **Sombras de reis barbudos**, da ótica do menino Lucas, relata a invasão misteriosa e inesperada de desconhecidos. Com semelhante temática, o conto de Julio Cortázar, discorre

sobre a convivência metódica de um casal de irmãos, reclusos em sua casa. Repentinamente, algo inesperado, que não indicia explicações, começa a acontecer na casa e a desorientar a rotina dos moradores.

### 3.1 Proximidades entre Os do outro lado, Aladino e A chinela turca

#### 3.1.1 Organização em Os do outro lado

A história de Os do outro lado é relatada da ótica de um narrador-protagonista-criança que conta os acontecimentos insólitos vivenciados por ele e os transtornos pelos quais passam os moradores de uma pequena cidade interiorana, mediante a esdrúxula proibição imposta, ou seja, não ultrapassarem o outro lado do lugarejo. Apesar de descabida não há questionamentos sobre esta lei e quase todos passam a conviver com ela *naturalmente*. Parece-nos semelhante a atitude do leitor diante dos elementos incomuns criados no texto, isto é, de *aceitá-los* sem indagar sobre a veracidade dos fatos. Tal efeito se estabelece por causa da *coerência interna* do texto que dá legitimidade ao inusitado do fantástico. Para tanto, o autor optou pelo narrador *autodiegético*.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), em seu estudo sobre o foco narrativo, aborda as considerações de Manuel Komroff sobre a possível vantagem do emprego desse narrador, dizendo que induziria o leitor a aceitar o sobrenatural e o estranho, uma vez que o narrador se apresenta como tendo vivido as aventuras narradas em primeira

pessoa. Afirma, ainda, que possibilita um maior envolvimento do leitor com os fatos, pois há proximidade do narrador com os acontecimentos apresentados.

Entendemos que as vantagens atribuídas por Komroff ao narrador-protagonista são pertinentes ao *status* criado no conto Os do outro lado para que o leitor dê credibilidade à narrativa. Há uma aproximação do leitor com os fatos, à medida que o narrador, de dentro da história, relata minuciosamente o que se passa. Privilegia-se o recurso da *cena*, também, para criar o efeito de fatos verossímeis. O conceito de *cena* de Norman Friedman pode ser apreendido nesta narrativa. Isto porque, ela apresenta uma profusão de detalhes com base em ações imediatas, sucedidas em determinado tempo e lugar.

[...] tinha ido levar um prato de jabuticabas. Vejo-me transportando o prato com muito cuidado porque estava cheio de derramar [...]. Cheguei suando e cansado, com os braços doloridos de cãibra, ansioso por passar o prato a outras mãos – mas encontrei a casa fechada. Gritei até mais não poder, dei pontapés na porta, com muito cuidado para não balançar o prato. Tudo inútil, ninguém veio me atender. (VEIGA, 1995, p. 52-53).

Podemos perceber que o relato, sob a focalização do protagonista que narra os pormenores do incidente acontecido, aproxima o leitor do mesmo e, assim, cria uma relação de empatia entre ambos. O leitor passa a *ver* com a personagem o que se deu naquele dia em que fora levar jabuticabas ao amigo. A *distância emocional* entre eles diminui, possibilitando maior envolvimento afetivo do leitor.

### 3.1.1.1 Focalização

Outro recurso importante que o autor faz uso para captar a atenção do leitor e aliciá-lo a *adentrar* o universo ambíguo do fantástico, diz respeito ao modo como se inicia a

narrativa que não coincide com o início da diegese. Logo no começo do conto, o narrador apresenta um fato intrigante, ou seja, deparar-se com uma enorme casa vermelha, desconhecida para ele, até então, apesar de estar localizada em um lugar que lhe era familiar. O narrador omite certos fatos – procedimento que Genette denomina *paralepse* – que logo depois serão retomados. Por meio de *analepse*, discorre sobre os fatos que antecederam à descoberta da casa, atiçando a curiosidade do leitor com esse mistério não elucidado de imediato. Ele voltará à história da casa, bem depois de ter feito essa retomada dos acontecimentos passados. Assim se inicia a narrativa:

A CASA era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. Ficava atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano. Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua. Desde que me entendo, eu passava por lá todos os dias, para cima e para baixo, lembro-me bem da cerca inclinada aqui e ali ao peso da folhagem [...]. Lembro-me de tudo isso mas não me lembro da casa vermelha anteriormente aos acontecimentos que vou relatar. (VEIGA, 1995, p. 51-52).

Nesse momento, indicia-se o incomum, mas não há uma demarcação nítida do elemento insólito, pois se encontra imbricado a outros “elementos miméticos” fornecidos pelo texto. Com isso, queremos dizer que o sobrenatural em Veiga instaura-se gradativamente em um ambiente recriado, mas isso não elimina as caracterizações verossímeis que remetem ao mundo aparente. Em consequência, logo de início, o leitor pode intrigar-se, diante do fato incomum de uma casa vermelha e enorme permanecer invisível a um menino. Oscila-se entre uma explicação sobrenatural ou uma explicação *real* que indicia o equívoco quanto ao tamanho da casa, levando-se em conta algumas restrições da óptica infantil.

Por meio da escolha e do entrelaçamento conferido à focalização é que se rompe e se neutraliza, posteriormente, a incerteza inicial gerada pelo aspecto inusitado do fato que abre a narrativa. De certo modo, essa dubiedade primeira vem ao encontro da *hesitação* defendida por Todorov. Ela se indicia no conto através da caracterização de espaços ambíguos.

### 3.1.1.2 Espaço

A ambigüidade fantástica é engendrada nessa narrativa mormente através da habilidade do autor em mesclar realidades excludentes. Assim, podemos dizer que, em *Os do outro lado*, há uma “contaminação retórica de realidades”. Os acontecimentos incomuns transcorrem em um lugar típico de uma cidade interiorana. Vejamos como ocorre a caracterização da cidadezinha cujo suporte está firmado no “mundo aparente”:

Desde que eu me entendo, eu passava por lá todos os dias, para cima e para baixo, lembro-me bem da cerca inclinada aqui e ali ao peso da folhagem, a rua de larguera exagerada, o capim crescendo nas fendas da calçada, e no meio da rua os riscos paralelos das rodas dos carros, cortados fundo na terra vermelha. Lembro-me barranco alto que havia do outro lado, as casinhas equilibradas lá em cima entre mangueiras e abacateiros, as frutas que caíam na rua e que ninguém apanhava, até olhava com certo receio; a roupa estendida na cerca de arame. (VEIGA, 1995, p. 51-52).

A criação espacial alude ao tranqüilo lugarejo interiorano com as ruas sem pavimentação, as casas cercadas por balaústres, os barrancos ao redor da cidade. Contudo, a singela descrição do narrador infantil revela a maestria do escritor em engendrar um ambiente verossímil – carregado de traços da realidade empírica – impregnado de imagens cromáticas e sinestésicas:

A CASA [...] de tijolos vermelhos [...]  
 Ficava atrás de uma cerca de taquara de melões-de-são-caetano.  
 [...] no meio da rua os riscos paralelos das rodas dos carros, cortados  
 fundo na terra vermelha.  
 [...] as casinhas equilibradas lê em cima entre mangueiras e  
 abacateiros. (VEIGA, 1995, p. 51).

A alusão ao colorido da casa, da terra, das plantas, ainda, ao cheiro das frutas, induz o leitor a sensações visuais e olfativas. Contudo, além de despertar sensações desse teor, cremos que a organização do componente espacial ameniza o estranhamento que o insólito suscitaria, possibilitando a coexistência de elementos paradoxais. É na descrição pictórica de um lugar simples, que se introduz o fato estranho de haver um lado proibido na cidade:

Também não me lembro de ter andado do outro lado, não sei quem morava lá [...]  
 Só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para serem vistos, muito menos freqüentados ou recebidos. (VEIGA, 1995, p. 52).

Sutilmente são introduzidos os fatos insólitos num ambiente familiar do ponto de vista do narrador infantil que, assim como os moradores do lugar, não questionam a imposição absurda de não atravessarem a cidade. Parece-nos que, neste momento, o emprego de um recurso narrativo, como a focalização, anula o estranhamento, aventado inicialmente, do incomum (casario ignorado, interditos) e do sobrenatural (borboleta com mensagem, pessoas flutuando). Tal neutralização aproxima-se das assertivas de Chiampi sobre os traços do realismo maravilhoso, a saber:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer

efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. [...] O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Neste conto de Veiga, a ausência de estranhamento, que visa atingir o leitor, é trabalhada a partir do ponto de vista adotado, assim como do comportamento conferido ao protagonista e às personagens. Ainda, a caracterização espacial do “outro lado” revela que este outro ambiente, sutilmente sugerido como depois da cerca, encontra-se na mesma cidade e é descrito como os demais lugares. Parafraseando Chiampi, podemos dizer que o sobrenatural em *Os do outro lado* é(está) (n)a realidade.

A introdução sutil de outros elementos insólitos segue sem inquirições, como no momento em que o menino vislumbra uma borboleta com mensagem grafada nas asas, quando conduzia o cavalo ao rio.

[...] eu levava o nosso cavalo a beber água no rio.  
A borboleta tinha uma mensagem para mim, estava escrita em suas asas, cheguei a ver uma ou outra palavra, que no entanto não consegui entender. (VEIGA, 1995, p. 54).

Descrever uma borboleta com letras nas asas, parece-nos reportar ao procedimento usual de narrativas feéricas de introduzir componentes mágicos que fogem ao costumeiro, tais como, fadas, objetos encantados, animais falantes, etc., que sugerem a ausência da causalidade, decorrente de situações em que tudo é possível acontecer, sem necessidade de justificativas. A borboleta inusitada que conduz o garoto ao “outro lado” poderia ser uma fada com o intuito de remetê-lo à dimensão onírica de uma realidade a ser desvelada. A pluralidade estilística de Veiga revela que ele combina, de modo coerente, recursos estruturais de diferentes narrativas insólitas.



Outro aspecto que parece aludir a uma atmosfera feérica no conto é a sugestão de que haja tesouros escondidos na casa vermelha, em decorrência de ser propriedade de um abastado cônsul que vivia em busca de aventuras e de mais riquezas.

Aquela casa fora construída pelo Cônsul de Belgartulia. [...] Apesar de muito rico tinha a mania de procurar tesouros enterrados, passava semanas inteiras em excursões pelos morros. [...] Então a casa devia guardar uma fortuna imensa, não havia outra explicação para uma casa daquele tamanho. (VEIGA, 1995, p. 55).

O ápice da caracterização insólita, empreendida neste conto, ocorre no espaço desta casa vermelha, mais precisamente no quintal, onde o protagonista e uma outra personagem – a irmã do amigo Benigno – compartilham da imagem sobrenatural de pessoas voarem dentro de esferas transparentes.

Quando ela acabou de dizer isso um clarão muito forte, branco como a luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado.  
[...] Dentro de cada bolha fui distinguindo a figura de pessoas conhecidas, gente que eu não via há muito tempo. Reconheci o escrivo Teotônio, meu tio Zacarias, mestra Júlia, Padre Leôncio coçando o ouvido com um palito – e um homem barbudo, que só podia ser o cônsul – a roupa branca, a barba, a bengala enfiada debaixo do braço. (VEIGA, 1995, p. 59).

Percebe-se que a interpenetração entre o real e o irreal está completa, pois o fato do garoto rever pessoas conhecidas é verossímil, mas elas estarem dentro de bolhas flutuantes, foge à explicação racional. Essa coexistência de realidades – uma no limite do possível, do lógico e outra no âmbito do sobrenatural, do ilógico – mantém a ambigüidade do fantástico, fazendo o leitor hesitar entre apreender a narrativa pela vertente do empírico ou do imaginário.

### 3.1.1.3 Deslocamentos

Outro procedimento criado nessa narrativa, que entendemos como decisivo às sugestões formuladas, diz respeito aos deslocamentos do *narrador autodiegético*. Ele percorre vários lugares na cidade, todos eles descritos valendo-se de caracteres comuns ao mundo natural, porém, são neles que o garoto vivencia experiências insólitas. Assim, no início da narrativa, o protagonista está diante de uma enorme casa vermelha proibida de ser adentrada, uma vez que fica do outro lado da cidade (que não fica tão longe da casa do menino, pois ele declara sempre passar por ali). Não há em parte alguma da narrativa a definição de onde seja esse outro lado. O “espaço interpretativo” fica aberto ao leitor que dará “asas a sua imaginação” e completará as lacunas, localizando ou não, esse outro lado.

O relato desses fatos, anteriores ao da casa, é efetuado com muita precisão o que, de certo modo, aproxima o leitor dos acontecimentos, à medida que acompanha de perto os detalhes da difícil trajetória do menino, repleta de obstáculos: “Vejo-me transportando o prato com muito cuidado porque estava cheio de derramar, a caminhada era difícil por causa das falhas do calçamento, das ladeiras a subir e descer e eu não podia deixar cair uma jabuticaba que fosse.” (VEIGA, 1995, p. 52). Carregando um prato de jabuticabas, com uma acirrada responsabilidade de não derrubar nenhuma, o garoto sofre em seu caminho.

Na casa do amigo, ele passa pelo constrangimento e desconforto de não ter onde colocar o prato que ninguém quer segurar. Ao menino só resta uma opção, a saber, depositá-lo em um dos quatro cantos da cozinha ocupados, respectivamente, por um jabuti, um formigueiro, uma arara e um forno. Depois de refletir por um tempo, o garoto escolhe deixar o prato de jabuticabas no forno de tijolos. A jornada do garoto, assim como a escolha pelo canto com o forno, podem simbolizar as etapas de vida de um pré-adolescente e sua

difícil iniciação no mundo adulto. Por isso, a opção pelo forno que, dentre outros significados, alude ao amadurecimento, à transformação de um estado primitivo em outro mais aperfeiçoado.<sup>20</sup>

#### 3.1.1.4 Cerca e imaginário

Há, todavia, outras experiências pelas quais o garoto passa, mas destacamos uma significativa que muda o percurso dos fatos, isto é, quando o menino vê a borboleta com mensagem nas asas. É no afã de capturar o inseto e decifrar-lhe a mensagem, que ele transpõe a cerca que separava o lugar proibido e, aí, depara-se com a casa vermelha. Como se estivesse ultrapassando uma “passagem tridimensional” o garoto atinge o “outro lado”, inicialmente, caracterizado como um lugar comum.

No jardim da casa, há um velhinho sentado em um banco, que lhe informa sobre o dono da casa – o cônsul de Belgartulia – em viagem por terras distantes e que talvez tenha passado para o outro lado, segundo o velho. Nesse momento, finalmente o menino entra na casa pela porta da frente. Entretanto, para surpresa do leitor, cuja curiosidade foi aguçada logo no início da narrativa com a inserção da casa proibida, não há nada de espetacular ali, pois o ambiente descrito parece de um casarão qualquer:

[...] fui dar uma volta pela casa. Subi os degraus, amplos como escadaria de igreja, entrei pela porta do centro e achei-me num saguão já esse muito exíguo, apenas uma nesga entre a porta e um tabique de madeira, coisa própria de construção em andamento. No tabique havia uma portinha estreita fechada com arame. Não tive tempo de abrir a porta. (VEIGA, 1995, p. 56).

---

<sup>20</sup> Cf. **Dicionário de símbolos**, de Chevalier e Gheerbrant (1990).

Embora a descrição de um ambiente verossímil esmaieça a expectativa do leitor, sua curiosidade não é de todo satisfeita, pois havia uma portinha que não foi aberta. Mantém-se o suspense da casa abandonada que, todavia, é entrecortado pelo acréscimo de outros episódios ao trajeto do protagonista. O recurso técnico empreendido nessa etapa, parece-nos o da *meta-narrativa* (conceituação de Genette), pois à semelhança de histórias encaixadas, tem uma organização própria de componentes textuais, como tema, espaço, personagem, tempo, ainda que se vinculem à narrativa maior. Essas inserções revelam acontecimentos e experiências esdrúxulas, sem explicações.

Uma algazarra de meter medo chamou-me a atenção para a rua. Corri para o buraco da cerca e vi grande número de soldados e civis, todos armados, correndo pela rua, saltando por cima da cerca, derrubando-a e invadindo o jardim. Iam apressados ao encontro de bandos inimigos que avançavam por um matinho ao fundo.

Para não ser atropelado pelo grosso da tropa que vinha atrás juntei-me a eles e corri também, saltando buracos, troncos de árvores derrubadas, um rego de água turva, mas me atrasei porque um investigador de polícia, vindo não sei de onde, encostou-se comigo e queria a todo custo vender-me uma caneta. Eu o empurrava, sacudia a cabeça significando que não queria, mas ele não me largava, sempre mostrando a caneta, segura pelas pontas com os dedos indicadores. Para me livrar dele o jeito era mesmo ficar com a caneta. Tomei-a depressa para pagar depois, mas ele absolutamente não concordou.

[...]

Peguei a caneta e ia escrever qualquer coisa numa caixa de fósforos quando apareceu meu irmão Domício e com um tapa jogou-a longe.

— Você está doido? Não escreva com esta caneta! (VEIGA, 1995, p. 56-57).

É impressionante a habilidade do escritor em tecer sua trama, pois a fim configurar o frenesi da algazarra, mencionada pelo narrador, estrutura o episódio sob o recurso da *cena*. Assim, a narração envolve também o leitor que possivelmente experimenta a mesma inquietação do protagonista. Outro *encaixe* (acepção de Todorov) que se realiza é quando o menino se encontra em terreno escorregadiço:

Olhei em volta mas não encontrei um lugar onde pudesse me deitar nem sentar, o chão era um imenso lamaçal coberto de goiabas podres. A solução que encontrei foi pendurar-me no galho de uma goiabeira pela curva das pernas, a posição não era incômoda, e fiquei me balançando, vendo o mato em posição invertida, com em máquina de fotógrafo de jardim.

Eu estava quase fechando os olhos para dormir quando ouvi o chloc-chloc de lama pisada. Era um homem com todo o aspecto de mendigo, os sapatos rachados e forrados por dentro com jornal, o chapéu furado, o paletó muito maltratado, rasgado no peito e nos cotovelos. O homem tossia de perder o fôlego, e no intervalo dos acessos cuspi pedaços de uma substância esponjosa parecendo estopa suja. Vendo o meu espanto ele apressou-se em acalmar-me, dizendo com a mão no peito: — Quanto ao resto, ótima saúde. (VEIGA, 1995, p. 56).

### 3.1.1.5 Metáfora do olhar

A metáfora do *ver* é bastante intensa nesse conto e, por isso, também, o emprego da *cena*. Infere-se, a partir do fragmento anterior, que o garoto posicionado de cabeça para baixo, passa a *visualizar*, ou ainda, perceber o “outro lado” da realidade socioeconômica. Em âmbito mundial, apresenta discriminações gritantes que resultam em miséria, solidão e doença. Na intriga, o menino foge assustado diante desse quadro. Nesse momento da narrativa – isenta de marcadores temporais, como datas e horas – através do *sumário*, tem-se a indicação do avanço temporal: “Caminhei muito tempo descendo e subindo vales, até dar em uma casa que reconheci imediatamente ser a casa do cônsul, mas vista do fundo.” (VEIGA, 1995, p. 56).

Depois de viver várias experiências, esdrúxulas e sofríveis – umas mais que outras – o menino amadurece e – por isso, a alusão à fluência temporal acima narrada – encontra-se novamente diante da casa vermelha, porém observando-a “do outro lado”, isto é, pelos fundos. Parece-nos que ao apresentar a história de um menino que visualiza uma casa

de vários ângulos, o conto sugere a amplitude de visões que o ser humano adquire no decorrer da vida.

É no momento final, quando o garoto amplia o ângulo de sua observação, abarcando toda a casa, que o fato mais extraordinário acontece (o clímax da diegese), proporcionando-lhe uma importante descoberta. No quintal da casa, o menino e sua amiga observam a imagem sobrenatural de pessoas voando em bolhas e, nesse momento, constataam que as pessoas que passaram para o “outro lado” estão felizes:

Deu-me pena vê-los prisioneiros daquelas bolhas, sendo levados para um lugar onde ninguém queria ir. Mas por que não iam tristes? Por que não reclamavam? Por que esfregavam as mãos, como se tivessem pressa de chegar? Até Benigninho, que na escola reclamava de tudo, ia risonho e contente. Quando o viu, a irmã deu um grito e apertou-me o braço com tanta força que eu tive de empurrá-la. Pode ser impressão, mas acho que Benigno percebeu o susto da irmã, pois olhou-nos, com um sorriso tão convincente que ela mudou logo a fisionomia. (VEIGA, 1995, p. 59).

### 3.1.1.6 Significados

O protagonista vivencia essa experiência, inusitada e decisiva para sua vida, no espaço da casa. Esse componente espacial assume no texto uma dimensão cósmica, representando a vivência do adolescente e seu esforço cognitivo de desvelar a realidade ou realidades que o cercam. Seja no âmbito social, no existencial, no mítico, o garoto está sempre “visualizando” universos que, embora imbricados ao seu mundo cotidiano, apresentam-se-lhe como diferentes e insólitos. Acreditamos que o significado global da obra reporta à atividade inerente ao ser humano de perscrutar realidades subjacentes à aparente e, assim, chegar a descobertas relevantes a seu processo inquiridor.

Ao leitor é sugerido *ver* essas outras dimensões, o que será possível através da ficção construída por mecanismos narrativos habilmente selecionados. A caracterização do

protagonista, a alternância de *cena* e *sumário*, as diferentes perspectivas da casa, a descrição de ambientes terrenos e aéreos, a criação de elementos do real e do sobrenatural são responsáveis pela instauração e permanência do insólito, bem como da significação total que permeia a narrativa.

O sentido maior subjacente ao conto, indicia-se no próprio título, *Os do outro lado*, conduzindo o leitor a exercitar-se nessa percepção mais ampla do mundo, pois, só deste modo, será capaz de apreender verdades significativas, muitas vezes insólitas. Poderá, assim, à semelhança do protagonista, visualizar essa “outra dimensão” e descobrir verdades tão importantes quanto a que nos sugere o texto, que passar para o “outro lado”, seja ele qual for, “Não dói! [...] \_\_\_ Quanto medo sem motivo! \_\_\_ Quanto medo sem motivo!” (VEIGA, 1995, p. 60).

### 3.1.2 Tessitura em *Aladino*

#### 3.1.2.1 Focalização

A narrativa *Aladino*, assim como outras, fazem parte da ficção **As mil e uma noites**, narrada por Xerazade. Do ponto de vista estrutural, essas narrativas são consideradas *meta-narrativas*, pois estão embutidas no conto principal protagonizado por Xerazade. A análise que ora nos propomos realizar direciona-se para o conto *Aladino*.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> O conto, a ser analisado neste segmento, consiste em uma versão lusitana. Por isso, predominará o termo *Aladino*, quando estivermos indicando o título do conto e, ainda, quando citarmos seus fragmentos. Adotaremos, no entanto, a grafia *Aladim* no momento em que nos referirmos à personagem.

Neste texto, a bela Xeherazade relata ao califa Xarriar as peripécias de um adolescente de nome Aladim. O rapaz irá se deparar com vários obstáculos em seu caminho e, graças a sua esperteza e ao auxílio dos elementos mágicos, conseguirá, não somente transpô-los, como ainda, reverter a miserável vida que levava, tornando-se alguém riquíssimo e poderoso. Além disso, consegue realizar seus desejos – aparentemente impossíveis a uma pessoa de sua classe social – de casar-se com a princesa de Bagdá e tornar-se um eminente príncipe.

No âmbito dos acontecimentos é isto que se expõe ao leitor, mas a urdidura dos fatos, a seleção do tipo de narrador e a organização do espaço e do tempo aludem a uma hábil maneira de se construir uma narrativa insólita cujos componentes espaciais estão firmados, ora em dados próximos dos reais, ora em fatos inusitados, mantendo-se, com maestria, a ambigüidade textual. Além disso, o conto revela uma trajetória de vida – com buscas, adversidades e superações – que reflete os anseios e as crenças de um povo e, mais do que isso, que espelha a tentativa de ascensão, seja no âmbito intelectual, financeiro, social, de um homem que pode ser oriental ou habitante de qualquer lugar do planeta. Aí, também se vislumbra a universalidade da obra, no fato de retratar conceitos de ética, de justiça, de espiritualidade inerentes ao ser humano.

O garoto pobre, filho do falecido alfaiate Mustafá, é descrito, logo no início do conto, como um menino “mau, teimoso e desobediente”, que vivia na rua, brincando com outros garotos. Irresponsável e vagabundo, quando atingiu a idade de trabalhar, recusou-se a aprender o ofício do pai e mesmo completando quinze anos continuava a viver, de modo desregrado, sem nenhum afazer. Contudo, no decorrer da história, percebemos que Aladim inverte a situação de engodo a que fora submetido pelo mago, e, ainda, consegue enriquecer-se prodigiosamente e auxiliar sua família. A caracterização inicial dessa personagem constitui



um despiste ao leitor que, ao longo da narrativa, tem uma outra idéia do perfil moral do adolescente.

Além disso, através da personagem Aladim a narrativa implícita a *função social*, descrita por Antonio Candido (2000, p. 17-39), uma vez que a vida e o contexto socioeconômico islâmico, no qual está inserida a personagem, refletem a estratificação de uma de sociedade de opostos. Nos termos de Borges: “Antes de tudo, trata-se de um mundo de extremos, onde as pessoas são muito desgraçadas ou muito felizes, muito ricas ou muito pobres. Esse é também um mundo onde os reis não precisam explicar o que fazem.” (1983, p. 81).

O ofício de alfaiate, profissão de Mustafá, que deveria ser perpetuado pelo filho, mostra uma das classes mais pobres dessa sociedade. Em contrapartida, a atividade dos mercadores revela-se uma profissão respeitada pelos moradores e de grande retorno financeiro. Por fim, no cume da pirâmide social e econômica, há a classe dos sultões, que detém imensa riqueza e poder. Os fragmentos abaixo explicitam isso:

[...] na capital de um reino da China, muito rico e de grande extensão, mas de cujo nome agora não me recordo, vivia um alfaiate chamado Mustafá. Paupérrimo e insignificante, Mustafá não auferia mais do que o estritamente necessário para a sua manutenção e da esposa e de um filho. [...]

Esta oferta agradou muito a Aladino, porque, efectivamente, não gostava do trabalho manual, e invejava os mercadores de fazendas que andavam sempre bem vestidos e gozavam de consideração.

E, quando o pôs janota, foi com ele até o mercado e outros pontos mais freqüentados da cidade, mostrando-lhe também as dependências do palácio do sultão em que era permitida a entrada, as mais belas mesquitas, o caravanseralho em que se hospedavam os mercadores estrangeiros, e, por fim, o albergue em que ele, mago, vivia. (ANÔNIMO, p. 187, 194-195).

No percurso de Aladim pela cidade e em seu contato com mercadores e ambientes do palácio do sultão, revelam-se ao leitor quais eram as profissões valorizadas e

bem sucedidas no contexto oriental. E, aí, o leitor passa a compreender que o desprezo de Aladim pelo ofício do pai, menos do que significar vagabundagem, diz respeito ao desejo sagaz do adolescente de galgar ofícios mais promissores.

### 3.1.2.2 Religião e magia

Outro aspecto que entendemos que o conto revela, quanto ao seu caráter de mostrar os dados culturais, é o religioso. Segundo estudiosos da cultura islâmica, como Edward Said (1996), Matheus S. Azevedo (1996), Jamil A. Haddad (1959) e Neuza Neif Nabhan (1996), dentre outros, religião e ética estão tenazmente relacionadas, por isso, uma é determinada pela outra e, assim, os princípios religiosos condicionam determinados comportamentos e idealizações.

Esse aspecto é bem demarcado na descrição do ambiente percorrido por Aladim e o mago. O falso tio vai sutilmente inculcando anseios inexistentes ou, ainda, despertando aspirações adormecidas no jovem, de vislumbrar e de obter riquezas, até então, inacessíveis a ele. Um novo mundo descortina-se diante dos olhos de Aladim, ou seja, o mundo das mesquitas e dos suntuosos jardins subterrâneos:

Quando o mago se retirou, Aladino, contentíssimo, só pensava com impaciência no tempo que ainda faltava para ir ver os lindos arredores da cidade. É que, de facto, nunca fora além das portas do burgo, e não fazia a menor idéia a respeito dos campos e jardins suburbanos. (ANÔNIMO, p. 196-197).

Podemos dizer que é esse espaço, descrito como belo e formidável, que concretizará o *anseio visual* de Aladim. Este mundo mescla o divino, o mítico ao poder e à riqueza, uma vez que reflete os valores religiosos inculcados na mentalidade do oriental. Por

isso, a satisfação do jovem em vislumbrar as belas mesquitas, que se encontravam ao lado do palácio do sultão.

Outro ponto que pretendemos destacar do texto sobre a crença do povo oriental diz respeito ao episódio em que o mago, valendo-se de um discurso altamente persuasivo, consegue convencer Aladim a acompanhá-lo para além dos limites da cidade, aguçando no jovem o desejo de *ver* suntuosos jardins e, por fim, quando o garoto está exausto do trajeto, promete-lhe que verá um jardim superior a todos:

\_ Coragem, sobrinho, incitou o mago. \_ Quero que vejas um jardim superior a todos os que já contemplastes. Não está longe daqui, e ficarás deslumbrado quando lá chegares. (ANÔNIMO, p. 198).

O argumento usado pelo mago, de mostrar ao garoto um jardim deslumbrante, foi hábil e convincente, despertando grande interesse em Aladim, porque a imagem de um belo jardim reiterava o desejo supremo do muçulmano de chegar ao juízo final e poder adentrar o paraíso celestial, o qual consiste num esplendoroso jardim. A descrição desse lugar alude a um ambiente sobrenatural, que só pode existir numa outra dimensão, aquém da superfície terrena:

Aladino entrou àgilmente no subterrâneo, atravessou os compartimentos com a cautela de que não tem pressa de morrer, para o que observou tudo o que lhe foi ensinado, passou no jardim sem deter-se, e, no terraço ao cimo da escada, lá viu a lâmpada. Também ali cumpriu o que lhe fora dito – e voltou ao jardim. Então quedou-se a contemplar o que só vira de relance. As árvores estavam pejudas de frutas extraordinárias e de cores diversas: havia-as brancas, luzidias e transparentes como o cristal; outras eram rubras, em tons fortes e suaves; e ainda outras azuis, verdes roxas, amarelas[...]. As brancas eram pérolas. As transparentes, diamantes. E havia, em profusão de matizes, rubis, esmeraldas, turquesas, ametistas, safiras. (ANÔNIMO, p. 202-203).

Um espetáculo cromático se põe diante dos olhos de Aladim que, mesmo sem ter noção do valor de tais jóias, fica abismado com o belo visual cintilante e multicolorido. Também, o leitor é instigado a enxergar este lugar fenomenal, por meio de um trabalho discursivo que pormenoriza os componentes descritivos. O jogo da ambivalência – real e imaginário – instaura-se neste momento, pois um jardim que apresenta vegetação verossímil, árvores e frutas, funde o inverossímil, a partir da justaposição sintática e semântica: árvores de pedras preciosas (pérolas, diamantes, rubis, esmeraldas, etc.).

### 3.1.2.3 Dualidade

Neste trecho, podemos dizer que a ambigüidade fantástica, enfatizada por Todorov, está presente através da urdidura textual da interpenetração de realidades e de elementos antagônicos, como o real e o mágico, o terreno e o mítico, ocorrem de maneira sutil. O jardim simboliza o que existe além do aparente e que está subjacente à realidade exterior, devendo ser desvelado por um olhar perscrutador. Tal premissa consiste na proposição do fantástico revelada por Bessière, que através de uma *lógica narrativa* promove a amplitude de sensações e de saberes que ultrapassa o trivial.

A narrativa produz sentidos vinculados à cultura popular do oriente que incorpora o mágico, o misterioso, o exótico ao universo cotidiano. Embora se saiba que a crença na magia não provém dos princípios sagrados alcorânicos ela se infiltra por meio dos costumes estrangeiros especialmente dos africanos. As imbricações culturais no oriente mesclaram inevitavelmente o sagrado ao profano. Este traço social é recriado na ficção e, por

isso, não há estranhamento do personagem diante do mágico, pois magia e encantamento fazem parte de seu cotidiano.

A dualidade temática e organizacional é intensa no texto. No que concerne aos temas, percebemos a presença do princípio maniqueísta de confronto entre o bem e o mal. No decorrer da narrativa, Aladim corporifica o bem, com sua ingenuidade diante das intenções do falso tio, que representa o mal, por enganar, sem escrúpulos, o garoto a fim de saciar seus ambiciosos e cruéis desejos, no caso, apoderar-se da lâmpada e deixar Aladim soterrado no túnel que conduzia ao jardim secreto.

#### 3.1.2.4 Espaço

Quanto à tessitura espacial, há descrição de universos duplos antagônicos: o real e o sobrenatural; o externo e o interno; o visível e o imaginário. A construção espacial sugere momentos distintos vivenciados por Aladim em suas peripécias e assume no texto um papel central. Espaço e tempo estão interligados no conto e sugerem, numa primeira instância, os contrastes experimentados pelo protagonista e, num nível mais profundo, reiteram a paradoxal dualidade fantástica.

Nota-se que no conto, embora haja uma preocupação em nomear alguns lugares, não se tem uma precisão exata de onde os fatos acontecem, por exemplo: “[...] na capital de um reino da China, muito rico e de grande extensão, mas de cujo nome agora não me recordo, vivia um alfaiate.” (ANÔNIMO, p. 187). A narradora sagaz, Xerazade, se por um lado tenta conferir verossimilhança a sua história, denominando a região onde se passará o acontecimento a ser relatado – China – por outro, não define o lugar exato, nem o nome do alfaiate, alegando esquecimento.

Tal artimanha concretiza-se na narrativa, a partir da imprecisão que se veicula no discurso com o uso do artigo indefinido *um*. Este recurso estilístico consiste numa maneira de reiterar o aspecto maravilhoso, pois se alude a um lugar que, embora tenha referente no mundo real, não pode ser encontrado. A indefinição geográfica arditamente pretende ativar o imaginário do leitor e prepará-lo para o ambiente de mistério e magia que será narrado.

O segmento do transporte do castelo à África simboliza a circularidade existencial ao mostrar o protagonista em estado de vida similar, ou até mais degradante, da descrito no início do conto. Aladim volta a perambular pelas ruas, numa situação miserável: “Aladino permaneceu três dias na cidade, indo e vindo de um lado para o outro, sem rumo, sem objectivo, mantendo-se apenas do que lhe davam as almas caridosas.” (ANÔNIMO, p. 273). Com tal recurso, a esperta Xherazade aprisiona e manipula o interesse do ouvinte, no caso o califa Xarriar, suscitando-lhe expectativas que, logo em seguida, são rompidas. O leitor do conto Aladino, de modo similar, embrenha-se nesse sedutor jogo de altos e baixos, pois ora Aladim está feliz, rico e vitorioso, ora encontra-se na mais profunda tristeza, pobreza e derrota.

Quanto a esses aspectos de miséria e riqueza, derrota e poder, parece-nos que a caracterização espacial simboliza-os na narrativa. Assim, no momento em que Aladim encontra-se pobre ou em perigo, ele está em lugares baixos, nas ruas ou no túnel. Quando sua situação financeira é abastada, ele está no alto de seu palácio, com torres e escadas. Esse contraste espacial parece-nos sugerir as concepções religiosas de ambientes terrenos e celestiais, este sempre revelando poder e felicidade.

A narrativa toda exprime o procedimento do muçulmano em recorrer ao divino, nos momentos difíceis e nele encontrar auxílio, mesmo que através de um talismã, no caso, um anel encantado. O objeto mágico quase sempre livra Aladim da derrota fatal. A

magia é desencadeada por uma atitude ocasional do jovem muçulmano, quando cumpre suas obrigações religiosas:

Com tal propósito, o jovem ia deitar-se ao rio, entendendo, porém, como bom muçulmano, que devia orar previamente. Assim, aproximou-se da margem para fazer as respectivas abluções, mas, como o local era em declive e estava encharcado, resvalou e cairia no rio se não se firmasse num penhasco. E foi nessa altura que, ao agarrar-se, friccionou contra a rocha o anel que trazia no dedo – o anel que lhe dera o Mago Africano antes de ele baixar ao subterrâneo – e apareceu um gênio que o servira já na sua primeira aventura. (ANÔNIMO, p. 273-274).

O jogo de alto e baixo é freqüente no texto e sua simbologia exprime a ascensão no âmbito econômico, espiritual e social. O jovem Aladim experimenta todas essas oscilações existenciais e consegue estabilidade, graças a sua astúcia e, sobretudo, graças ao acaso, ou ainda, à ajuda do sobrenatural, como se confirmou no fragmento acima.

### 3.1.2.5 Aprimoramento

Outro significado a que a narrativa remete diz respeito aos estágios de aprimoramento, pelos quais o ser humano parece experimentar. O conto alude às etapas de iniciação do homem na magia, na maturidade, no sexo. A transição de Aladim da infância para a adolescência é bem marcada no texto e o menino de uma hora para outra deixa suas brincadeiras na rua e, é introduzido pelo mago, num mundo adulto cheio de artimanhas e mentiras.

O sagaz adolescente consegue superar a esperteza do mago, ficando com a lâmpada mágica. É o mesmo mago quem o introduz no universo do encantamento e Aladim, depois de entrar no jardim subterrâneo, terá uma vida sempre permeada pelo sobrenatural, usando com moderação e sabedoria o objeto mágico. O adolescente é despertado também para o sexo, ao ver pela primeira vez um rosto de mulher descoberto: o da bela princesa Badrulbudur. Depois disso, seu desejo maior é enriquecer para poder possuí-la, o que vem a ser concretizado:

A princesa chegou – e Aladino viu-a, sem ser visto, pela fenda da porta, exactamente quando ela tirou o véu, e não obstante o grande séquito de mulheres e eunucos. E como o jovem nunca tinha contemplado um rosto de mulher, descoberto, senão o da mãe – que era velha e nunca devera nada à formosura – , ficou pasmado, assombrado, perante a revelação de beleza em que os seus olhos mergulharam. [...]

Inteiramente felizes, os dois esposos reinaram juntos durante muitos anos, e deixaram ilustre posteridade. (ANÔNIMO, p. 218; 293)

Diante do que se expôs, percebemos que o conto Aladino simboliza pressupostos universais quando revela – no relato da trajetória de vida do protagonista, com seus estágios de iniciação na dimensão mística, sexual, social, etc. – etapas e dualidades existenciais plausíveis a qualquer ser humano. Aproximando tais significados às acepções de Bessière, eles revelam motivações antropocêntricas que dão vazão ao imaginário entretecido no discurso literário.



### 3.1.3 Urdidura em A chinela turca

O conto *A chinela turca* inicia-se, *in media res*, com um pedido ao leitor para que ele *veja* o protagonista: “VÊDE O BACHAREL Duarte.” (ASSIS, 1974, p.295). O verbo *ver*, no Imperativo, cuja função modal remete ao apelo, carrega toda a intencionalidade do narrador em conduzir o *olhar* do espectador para a figura da personagem Duarte. No nível da linguagem, podemos perceber que os modos e os tempos verbais selecionados nos três primeiros períodos da narrativa: Imperativo – *vede, notai* – e presente do Indicativo – *acaba, passa* – além de remeterem à idéia de um apelo feito ao leitor, sugerem o tempo de um presente imediato, no qual acontecem os fatos iniciais.

Tal possibilidade sintática induz o leitor a sentir-se como se estivesse em uma platéia de teatro e *visualizasse* o ator principal que se coloca no palco, num dado momento. Este personagem parece ganhar autonomia na apresentação, parece mostrar-se a si mesmo, cabendo ao narrador a tarefa de focalizar as *luzes* sobre a sua pessoa e direcionar o *olhar* do *leitor-espectador* para a figura do ator principal. O apelo do narrador ao *ver* é bastante forte e ele chama a atenção do leitor para pormenores aparentemente banais como a atitude de Duarte arrumar a gravata.

Neste ponto, percebemos outro mecanismo que possibilita o efeito do *ver*: a descrição de pormenores, ou seja, o recurso da *cena* narrativa. A atitude do narrador em fornecer detalhes ínfimos como o aspecto *têso e correto* do laço de gravata, a preocupação em especificar datas – *ano de 1850* – e horas – *passa de nove horas* – o cuidado em fornecer informações íntimas sobre o romance de Duarte – “Datava de uma semana aquêlo namôro. Seu coração, deixando-se prender.”, (ASSIS, 1974, p. 295) reiteram o efeito do *ver*.

Aqui, podemos perceber a ironia machadiana em brincar com as possíveis atitudes que o leitor terá ao se deparar com o texto *A chinela turca*: espectador indiferente ou leitor interessado? Ou, ainda, em remeter à questão da capacidade do narrador em direcionar a atitude do leitor, procedimento que reitera em seu texto como alusão ao que ocorre na urdidura de obras literárias. Neste sentido, notamos que apelar ao leitor para que ele *veja* a cena (o termo, aqui, está empregado com o sentido de representação teatral) não passa de uma estratégia do narrador para criar falsas expectativas no leitor quanto à posição que adotará no decorrer dos fatos. O narrador astuto conduz a sensação do leitor, sugerindo-lhe, logo de início, a cômoda posição de espectador dos acontecimentos. Ora, no desenrolar da narrativa, sabemos que, diante da intrigante história criada, nós leitores não conseguimos ficar indiferentes ao que é narrado e muito menos acomodados à condição de meros espectadores.

### 3.1.3.1 Distâncias

A distância física e emocional que se sugere, inicialmente, entre o leitor e o protagonista, através da imagem evocada de um encontrar-se na platéia e o outro no palco, é desmentida no decorrer da narrativa com a aproximação do leitor à personagem Duarte. De início, há uma distância grande entre ambos, mas depois, ocorre uma aproximação, que faz o coração do leitor bater mais forte quando o protagonista está em perigo. Esses distanciamentos acontecem não somente entre leitor e personagem, mas também, entre narrador e personagem. O primeiro faz questão de mostrar sua superioridade intelectual, em relação a Duarte, que ele, sarcasticamente, insinua como alguém ingênuo e desinteressado. Destaca-se um fragmento significativo dessa atitude:

Duarte recordou-se de que efetivamente o major falava noutro tempo de alguns discursos inaugurais, duas ou três nênias e boa soma de artigos que escrevera acêrca das campanhas do Rio da Prata. Havia, porém, muitos anos que Lopo Alves deixara em paz os generais platinos e defuntos, nada fazia supor que a moléstia volvesse, sobretudo caracterizada por um drama. Esta circunstância explicá-la-ia o bacharel, se soubesse que Lopo Alves algumas semanas antes, assistira à representação de uma peça do gênero ultra-romântica, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado. Não entrou o major nestas minuciosidades necessárias, e o bacharel ficou sem conhecer o motivo da explosão dramática do militar. Nem o soube, nem curou disso. (ASSIS, 1974, p. 296).

O comentário do narrador, expresso nas últimas linhas, sobre o desconhecimento de Duarte, sugere a atitude ingênua do bacharel em não se aperceber das verdadeiras intenções do amigo Lopo Alves. Este, percebendo, astutamente, a falta de motivação do bacharel em ouvir seu drama, tenta dissuadi-lo, usando de embustes como ao dizer que a leitura seria breve:

\_ Já sei; vai à casa da viúva Meneses. Minha mulher e as pequenas já lá devem estar: eu irei mais tarde, se puder. Creio que é cedo, não?

\_ Isto vai depressa, disse Lopo Alves. (ASSIS, 1974, p. 295).

Ora, o major Lopo Alves sabia muito bem que, se lesse seu drama de sete quadros e cento e oitenta páginas, não daria tempo de nem ele e muito menos Duarte irem ao baile (se é que realmente o major estava interessado em ir, pois tudo indica que não). E, além disso, a leitura de modo algum seria rápida, como ele afirmou ao bacharel. Contudo, o grande engodo a que Lopo Alves submete Duarte repousa no fato dele pensar que seria mero ouvinte de um drama sem importância. Quanto a isso, o bacharel, ingenuamente, pensa que engana o major – fixando os olhos em seus cabelos – como ainda engana a si mesmo – supondo que poderá manter-se distanciado e indiferente aos acontecimentos narrados – voltando seus

pensamentos àquilo que realmente lhe interessava, ou seja, a namorada Cecília. O narrador discorre que:

Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade, mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos. Acresce que, enquanto aos olhos carnis do bacharel aparecia em tôda a sua espessura a grenha de Lopo Alves, fulgiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a formosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis, a tez branca e rosada, o gesto delicado e gracioso, dominando todas as demais damas que deviam estar no salão da viúva Meneses. Via aquilo, e ouvia mentalmente a música, a palestra, o soar dos passos, e o ruge-ruge das sêdas; enquanto a voz rouquenha e sensaborona de Lopo Alves ia desfiando os quadros e os diálogos, com a impassibilidade de uma grande convicção. (ASSIS, 1974, p. 297).

No decorrer da narrativa veremos que Duarte não conseguiu manter-se indiferente ao drama lido, antes se envolveu de tal maneira a ponto de tornar-se protagonista de seu enredo. Mas, não apenas o bacharel é iludido por Lopo Alves quanto à atitude que terá no decorrer da leitura, como o leitor é enganado pelo narrador do conto machadiano, tanto pelo apelo que este lhe faz para ser espectador da narrativa e, portanto, manter-se distanciado dos fatos, como pela estruturação do conto que ocorre em dois níveis.

Machado, portanto, traça um paralelo entre as funções do escritor-narrador e o espectador do drama, com as do narrador e do leitor de seu conto *A chinela turca*. O efeito que se cria com esta dualidade narrativa é sentido como se, numa sobreposição de espelhos, as atitudes simuladas e dissuasivas do narrador – Lopo Alves – e do espectador – Duarte – que depois se torna protagonista do drama, refletissem as atitudes embusteiras e sedutoras do narrador e do leitor real do conto machadiano. Ora, é sabido que o jogo de simular, de enganar, de seduzir, de envolver é inerente ao processo da criação literária e, portanto, Machado alude aqui a um significado metalingüístico.

Mas este *fingimento*, peculiar à ficção e essencial para envolver o leitor, só é bem realizado, conforme a seleção e organização dos elementos narrativos. No conto *A*

chinela turca, o tipo de narrador adotado e o seu modo de conduzir o relato, bem como a feitura discursiva, ilustram o procedimento criador literário e, assim, revelam a duplicidade entre *real* e *imaginário*.

### 3.1.3.2 Focalização

O narrador selecionado no conto gera uma *focalização zero*, pois é narrador onisciente e intruso que relata na terceira pessoa. Portanto, tem pleno conhecimento do que se passa no íntimo das personagens e sabe muito bem como se encaminharão os fatos. Ele tem mais informações que o protagonista Duarte, como vimos anteriormente, e parece fazer questão de deixar isso claro ao leitor. A nosso ver, intenta com isso direcionar a opinião do leitor sobre a legitimidade narrativa. Mas, tal fidedignidade sugerida não passa de mais um de seus estratagemas para enganar o leitor, o que o faz, deliberadamente, por várias vezes.

Desse modo, o narrador mente e omite informações importantes ao leitor sobre o desenrolar dos fatos e sobre o *delírio* de Duarte. Eis um fragmento esclarecedor:

Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido. De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nêles uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete. Duarte quis chamá-lo, mas o pasmo tolhera-lhe a voz e os movimentos. Quando pôde dominar-se, ouviu o bater do tacão rijo e colérico do dramaturgo na pedra da calçada. Foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido. (ASSIS, 1974, p. 297).

O trecho transcrito revela o relato do narrador de que Lopo Alves saiu colérico da casa e aqui o leitor pode até inferir que isso ocorreu por ele ter percebido a indiferença de

Duarte em ouvir seu drama. Mas, ao concluir a leitura de *A chinela turca*, o leitor perceberá, ou pelo menos, ficará em dúvida, se realmente Lopo Alves saíra do gabinete da casa de Duarte:

Um homem que ali estava, lendo um número do *Jornal do Comércio*, pareceu não o ter visto entrar. Duarte caiu numa cadeira. Fitou os olhos no homem. Era o major Lopo Alves. O major, empunhando a fôlha, cujas dimensões iam-se tornando extremamente exíguas, exclamou repentinamente:  
 \_ Anjo do céu, estás vingado! Fim do último quadro. (ASSIS, 1974, p. 302).

Ora, parece-nos que Lopo Alves não saiu do gabinete enquanto fazia a leitura de seu drama, a qual se iniciou às 21h55 e terminou às 2h00 da madrugada. Contudo, o narrador nos relata que isso aconteceu, ou melhor, este fato nos é mostrado da ótica do protagonista Duarte, pois é ele quem vê e quem ouve Lopo Alves se afastando da casa. Dessa feita, o narrador transfere o equívoco à personagem, eximindo-se do engano. Aliás, acreditamos que o que se sugere no conto é de fato um protagonista com o olhar subvertido, ou ainda, com o olhar voltado a uma outra *realidade*, isto é, a imaginária.

Portanto, há, nesse conto, alternância de focalizações, pois ora os fatos são relatados do ponto de vista do narrador onisciente que não é digno de confiança, ora pela personagem que parece usar *óculos virtuais* e enxergar realidades distintas – aparente e imaginada – interpenetradas. Por isso, Duarte *vê* Lopo Alves sair do gabinete, quando ele parecia permanecer ali, ainda *vê* Lopo Alves lendo o jornal, quando ele estava terminando de ler seu drama, conforme exemplificado no fragmento acima.

No decorrer da leitura de Lopo Alves, Duarte adentra a dimensão supra-real da ficção e passa a viver a fantasia da história. Ao terminar sua aventura, ele volta a *enxergar* a outra dimensão, a *real* para ele, pois volta ao seu mundo, a sua vida, mas para isso teve que

fixar e esfregar os olhos: “Fitou os olhos no homem. Era o major Lopo Alves [...] Duarte olhou para êle, para a mesa, para as paredes, esfregou os olhos, respirou à larga.” (ASSIS, 1974, p. 302-303).

A formidável metáfora do *olhar* criada por Machado, parece-nos que alude ao procedimento do ponto de vista ficcional da personagem, do leitor, à proporção que revela que se envolver na ficção, adentrar seu universo imaginário e dela poder usufruir com intensas emoções é uma questão de como se *vê* a obra. Duarte, inicialmente, frio e indiferente, é persuadido pelo narrador a viver essa experiência, em uma outra dimensão e, assim, sentir fortes emoções: “\_\_ Paixões fortes, não? \_\_ Fortíssimas.” (ASSIS, 1974, p. 303). De igual modo, o leitor, tão surpreendido quanto o protagonista, também embarca nessa *viagem tridimensional* e, com certeza, desfruta de sensações incríveis ao ler *A chinela turca*.

Ora, a mescla de realidades, a interpenetração de mundos – visíveis e imaginários – a dúvida diante dos fatos relatados, são traços recorrentes e intensos na ficção fantástica e Machado tece com maestria uma narrativa fantástica que prende a atenção, que emociona, que provoca incertezas e que, especialmente, surpreende. Não somente isso, mas ainda, consegue criar uma obra na qual se revela, nas entrelinhas, o próprio procedimento de causar incerteza, de fundir *real* e *imaginário*, de provocar ambigüidade.

Mas chegar ao como se deu tal fato é o nosso objetivo nesta análise. Um deles já foi bastante desenvolvido até aqui e diz respeito ao tipo de narrador e de personagem criados e ao modo como focalizam os fatos. Os *embustes* do narrador caracterizam sua sagacidade e demonstram os equívocos da personagem Duarte. Por essa razão, tornam-se procedimentos relevantes para que o leitor – identificado com o protagonista e ludibriado com ele – seja tão surpreendido na história quanto Duarte. Além dessa *focalização* não digna de confiança, no dizer de Genette, causadora da ambivalência no relato dos acontecimentos, há outro recurso utilizado por Machado, que possibilita a criação desta envolvente narrativa

fantástica – que entrelaça e surpreende o leitor – e que, sobretudo faz com que o significado implícito de *A chinela turca* remeta a essa acepção metalingüística, a saber, os níveis narrativos.

### 3.1.3.3 Meta-narrativa

Por meio de narrativas sobrepostas Machado vai, em uma relação de similaridade, sugerir que os elementos narrativos: o narrador, a personagem-espectador Duarte de seu conto *A chinela turca* espelhem as atitudes do escritor-narrador Lopo Alves e do protagonista Duarte, ou seja, Machado cria uma história dentro da outra, que por sua vez, apresentam traços similares. Além disso, ambas revelam atitudes e posicionamentos do escritor, do narrador, do espectador ficcionais que reportam ao procedimento do autor e do leitor reais. Num jogo de dualidades, sobrepondo narrativas, Machado apresenta questões decisivas ao processo ficcional, como a tentativa do escritor em criar um texto envolvente, espelhada em seu narrador simulado que ilude o leitor. A atitude, inicialmente distanciada do leitor, ao ler a história, logo é rompida pelo modo como o narrador irá envolvê-lo na trama e pelo caráter ambíguo da narrativa, mesclada de acontecimentos rotineiros e insólitos.

Logo ao conto *A chinela turca* sobrepõe-se o drama de Lopo Alves. Criam-se, portanto, dois níveis discursivos, numa elaboração *meta-narrativa*, segundo teoria e terminologia de Genette. E poderíamos falar em narrativas de *encaixe* na acepção de Todorov, uma vez que há uma sobreposição de narrativas, nas quais as personagens, no caso, Duarte e Lopo Alves, podem assumir funções narrativas semelhantes ou distintas em outras instâncias narrativas.



Aliás, esta alternância, ou ainda, simultaneidade de papéis ocorre de forma irrepreensível em Machado. Duarte que é, inicialmente, protagonista da primeira narrativa – a narrativa do conto *A chinela turca* – passa a ser também receptor quando *convidado* (este convite sugere-se ironicamente, pois para Duarte é uma pesada obrigação, por Lopo Alves ter sido amigo de seu pai e ser parente de sua namorada) pelo major a ouvir seu drama. No desenrolar da segunda narrativa – o drama de Lopo Alves – Duarte é, inusitadamente, o protagonista.

O major que é personagem do conto *A chinela turca*, em dado momento, é caracterizado como escritor e como narrador. Ora, essa caracterização ficcional de Lopo Alves é também realizada por um ser ficcional, ou seja, o narrador machadiano. Temos, desse modo, uma complexidade de níveis narrativos em diferentes planos, que reportam às instâncias da ficção e da realidade.

O que temos é uma narrativa primeira (*A chinela turca*), com seu narrador e suas personagens, cuja diegese relata a história de uma outra narrativa, ou seja, o drama de Lopo Alves. O protagonista e a própria diegese desta segunda narrativa nada mais são do que um *reflexo* do protagonista e sua história de vida – provido de um caráter inusitado – que integram a primeira narrativa.

Portanto, o drama de Lopo Alves absorve os elementos da primeira, ocasionando uma interpenetração de narrativas. O leitor real só tem noção dessa *bifurcação* no final da leitura, quando ele percebe que os acontecimentos vivenciados por Duarte faziam parte da história criada por Lopo Alves, talvez por um sonho daquele, como se sugere no final. Apesar dessa alusão onírica derradeira, o recurso da meta-narrativa permite que, na maior parte deste conto machadiano, as aventuras insólitas de Duarte pareçam refletir as ações do drama do major. O leitor pode confirmar isto, quando se detém, no início do texto, à

descrição do narrador primeiro, da ótica de Duarte, a respeito do resumo do texto de Lopo Alves:

Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dous embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser prêso no quinto, e matar o tirano no sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então môça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento. (ASSIS, 1974, p. 296-297).

No momento em que se resume, a partir dos primeiros quadros, o drama de Lopo Alves, Duarte não imagina que vivenciará (ainda que virtualmente), logo depois, tais fatos, ou seja, que será encapuzado, forçado a se casar com uma bela jovem e ameaçado de morte por envenenamento (neste ponto, há uma falsa pista ao leitor, pois se sugere que o encapuzado do drama morre, mas aqui a identificação não ocorre com Duarte), na tentativa de se apossarem de seu testamento. Porém, nem o leitor percebe, de início a sobreposição de narrativas, pois, no momento chave em que se configuraria a interpenetração de uma história em outra, o narrador, do ponto de vista de Duarte, diz ver Lopo Alves indo embora. Desse modo, tudo o que acontece em seguida com o bacharel parece ao leitor fazer parte da primeira narrativa, como se houvesse uma seqüência.

Os fatos experimentados por Duarte são refletidos na *ficção* de Lopo Alves, de uma maneira incomum, inusitada, por uma história fantasiosa de seqüestro, de assassinato, com objeto oriental, com roubo de testamento, etc. A jovem loira casadoira do drama em muita semelhança com a namorada loira e futura noiva de Duarte. Com esta sugestão alude-se à duplicidade do fantástico entre real e imaginário.

### 3.1.3.4 Cena e sumário

Outro procedimento que reporta à duplicidade do fantástico e à invasão do universo mágico, fantasioso – que rompe com a lógica aparente – no universo do mundo real – que mantém a normalidade dos fatos – diz respeito ao modo como se conta a história pela *cena* ou *sumário*. A primeira narrativa caracteriza-se basicamente pelo predomínio de *sumário*, o exemplo típico deste modo encontra-se no fragmento transcrito anteriormente sobre o resumo do drama de Lopo Alves. Ora, esta história, resumida em dez breves linhas – *sumário* – será narrada em seus pormenores – *cena* – totalizando quatro laudas – quando da aventura de Duarte.

Fica-nos bastante claro, que tais procedimentos determinam o *ritmo narrativo* e a *proximidade* do leitor diante dos fatos. Embora o sumário esteja grafado em poucas linhas, ele provoca uma morosidade narrativa, pois distancia o leitor do relato, refletindo similarmente o desinteresse e o *afastamento* do ouvinte Duarte. Neste momento, o bacharel tem a sensação de que as horas se arrastam, assim, como o leitor: “[...] já então mûça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo.” (ASSIS, 1974, p. 297). De outra feita, *a cena*, muito mais longa no que concerne ao número de páginas, confere um ritmo mais rápido aos eventos, pois consiste em uma narração pormenorizada que envolve e aproxima o leitor de aventuras experimentadas pelo protagonista. O leitor tem a sensação de que tudo o que se passou com Duarte ocorreu em alguns segundos, comparando tal episódio com o trecho em *sumário*.

Outros recursos que nos parecem esclarecedores do traço fundamental do fantástico e que são inerentes a toda ficção – a dualidade entre *realidade* e *imaginação* – referem-se ao modo como são selecionados e organizados os marcadores temporais e

espaciais. Em *A chinela turca* há diferenciação de uso destes elementos na primeira e na segunda narrativa. Na primeira – *A chinela turca* – há um excesso de marcação temporal de data e horas.

Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850 [...]  
 Notai que é de noite, e passa de nove horas. [...]  
 Datava de uma semana aquêle namôro. [...]  
 Três dias depois, estava a caminho a primeira carta [...].  
 Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinqüenta e cinco minutos [...].  
 Eram quase onze horas quando acabou a leitura dêste segundo quadro.  
 [...]  
 Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido [...].  
 \_ Fortíssimas. Que horas são?  
 \_ Deram duas agora mesmo. (ASSIS, 1974, p. 295-297, 303).

É certo que este excesso de marcação temporal objetiva aludir à ansiedade de Duarte (no sentido do tempo fluir rapidamente, porém isto lhe demorava a acontecer, especialmente porque, inquieto, olhava várias vezes o relógio), distendendo o ritmo da narrativa, mas, sobretudo, pretende caracterizar uma demarcação temporal tão importante e freqüente no *mundo do cotidiano*. Entendemos que há uma intenção implícita em representar situações da realidade do dia-a-dia.

Contudo, na segunda narrativa – as imagens oníricas do narrador refletoras do drama de Lopo Alves – não há marcação temporal precisa, o único momento em que se indicia o período do dia, parece-nos ser quando Duarte olha pela fresta da janela: “via-se pela fresta uma nesga do céu, já meio claro.” (ASSIS, 1974, p. 302). Na ocasião da aventura insólita vivenciada por Duarte, há uma suspensão do tempo, propondo que neste momento imaginário, mágico não existe marcação temporal tal qual no mundo aparente.

Entendemos que, com isso, se alude ao teor de ambivalência da narrativa fantástica e da narrativa ficcional como um todo, pois o conto *A chinela turca* é composto de uma diegese que reporta ao tempo real, penetrada por outra que suspende a marcação temporal. Sugere-se, portanto, paradoxalmente, a fusão de instâncias e dimensões distintas.

### 3.1.3.5 Porta e imaginário

A ilusão a realidades distintas – uma com base nos fatos comuns, outra no incomum, no inusitado – é entretecida no conto machadiano. No início da primeira narrativa, Duarte e Lopo Alves estão na sala, mas no momento em que o último irá ler sua história, eles entram no gabinete. Esta separação espacial irá diferenciar o ambiente da primeira narrativa, que caracteriza uma situação simples e rotineira, da aventura insólita, na segunda narrativa, vivida por Duarte. É como se eles tivessem entrado numa *máquina de sonhos e delírios* e, ao fechar sua porta, estivessem isolados do mundo lá fora e rompessem qualquer ligação com as pessoas de fora e, especialmente, com o tempo. Eis a passagem expressiva desta afirmação:

Não acha melhor irmos para o seu gabinete? [...]

Este, com a liberdade que lhe davam as relações, disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém.

A porta do gabinete fechou-se. (ASSIS, 1974, p. 296).

Parece-nos que Lopo Alves sabia que algo especial aconteceria ali, visto acreditar que seu relato provocaria “fortes emoções” no leitor. Mas o fato é que, dali em diante, naquele lugar pequeno e reservado – um gabinete – as sensações de Duarte seriam transformadas, seu tédio e desinteresse inicial seriam cambiados pela surpresa e tensão final. Ainda, para sair desta outra *dimensão* supra-real onde ele vive uma aventura desvairada e

esdrúxula, e voltar a seu estável *universo*, deverá transpor (de modo semelhante à entrada) um componente espacial, no caso uma janela:

\_ Vê aquela janela? Está aberta; embaixo fica um jardim. Atire-se dali sem medo. [...] A janela estava apenas cerrada; via-se pela fresta uma nesga do céu, já meio claro. Duarte não hesitou, coligiu todas as fôrças, deu um pulo do lugar onde estava e atirou-se a Deus misericórdia por ali abaixo. (ASSIS, 1974, p. 302).

Não obstante estarmos separando os dois modos de organizar o tempo e o espaço e os dois modos de relatar os fatos – a *cena* e o *sumário* – em um procedimento analítico de esmiuçar o conto, o certo é que em *A chinela turca* eles coabitam a narrativa numa sincronia perfeita, tal qual se dá em uma obra literária bem elaborada. Os procedimentos narrativos adotados neste conto machadiano suscitam pressupostos estéticos à semelhança dos definidos por Booth e por Genette, isto é, não há superioridade entre o *mostrar* e o *contar*, ou ainda, entre a *mimese* e a *narrativização*, o que existe é a mescla de ambos em uma narrativa que os requeira, dependendo dos efeitos pretendidos.

### 3.1.3.6 Significado do título

Um último aspecto que acreditamos aludir aos elementos mágicos, fantasiosos e insólitos da narrativa fantástica, diz respeito ao título da obra: *A chinela turca*. Pode parecer ousado, mas inferimos que a opção por um objeto feminino como a chinela reporta ao mundo fantasioso dos contos de fadas e aqui pensamos no sapatinho de cristal de Cinderela. Mas a semelhança ocorre também em relação ao tamanho peculiar que ambas possuíam:

[...] a famosa chinela não tinha nenhum diamante, nem fôra comprada a nenhum judeu do Egito; era, porém, turca, segundo se lhe disse, e um milagre de pequenez. [...]

A porta abriu-se e apareceu o homem magro com a chinela na mão. [...] Duarte, convidado a aproximar-se da luz, teve ocasião de verificar que a pequenez era realmente miraculosa. (ASSIS, 1974, p. 300-301).

O aspecto miraculoso, inusitado atribuído à pequenez da chinela, alude ao mágico, ao “reino da fantasia”. Aliás, o fato de originar da Turquia reitera essa alusão ao insólito. É de senso comum que em regiões do Oriente, o imaginário popular é bastante intenso, a ponto de haver uma tradição oral de lendas que veiculam acontecimentos como possíveis de terem ocorrido realmente. Nessas regiões, realidade e magia estão juntas e atuantes no pensamento popular.

#### 3.1.4 Resultados das intersecções nos três contos

As análises efetuadas revelam maneiras peculiares de se construir o insólito literário decorrente de arranjos estilísticos únicos que embasam valores e convicções culturais específicos. Não obstante, é possível apreender as intersecções estruturais que se estabelecem no que concerne à seleção e ao uso de elementos como o narrador, as personagens, o espaço e o discurso, que configuram os textos de *Os do outro lado*, *Aladino* e *A chinela turca*.

Defendemos que entre eles travam-se relações identificadoras da multiplicidade estética da narrativa insólita. Neste sentido, nossa proposição apóia-se no conceito de *diálogo* estipulado por Mikhail Bakhtin (1993), a saber, uma intersecção de

visões, compreensões e contatos cumulativos. O cerne dessa noção bakhtiniana, portanto, se qualifica como uma necessária e produtiva complementaridade.

Em se tratando das narrativas anteriormente analisadas, entendemos que as conexões vigentes realizam-se como partilha de procedimentos e de significações. Revela-se, assim, uma rede processual de recursos predominantes em narrativas insólitas, sejam elas, fantásticas, feéricas, realistas maravilhosas, que recuperamos com o propósito de identificar proximidades e não distinções. O fio condutor é o conto plural de José J. Veiga, Os do outro lado, por mesclar *hesitações* fantásticas, *naturalização* realista maravilhosa, *fantasia* do maravilhoso puro.

Uma das proximidades observadas diz respeito à focalização adotada nos textos Aladino e A chinela Turca. Ambos optam por um narrador *heterodiegético* que narra os fatos sob uma perspectiva onisciente e soberana. Em alguns momentos, esse narrador faz comentários e, com perspicácia, apresenta e omite dados a seu bel-prazer. O resultado obtido é um jogo narrativo, ao criar e romper expectativas no leitor, convencendo-o da viabilidade do sobrenatural, ou pelo menos, incutindo-lhe a incerteza em relação a sua intromissão na realidade verossímil, recriada no texto literário.

Acreditamos que o propósito maior subjacente a esta escolha é justamente sugerir a interpenetração de realidades, o que se efetua do ponto de vista de um narrador que descreve os ambientes, os seres e os fatos pertinentes aos *realia* e *mirabilia*, de modo quase simultâneo, estabelecendo um vínculo inevitável entre elementos distantes. Por semelhante razão, José J. Veiga cria um narrador *autodiegético*, que ao relatar os eventos em primeira pessoa, transmite credibilidade ao insólito, à medida que, da ótica de um narrador púbere, elimina as barreiras entre o racional e o fantasioso.

Este mesmo narrador é também o protagonista que se envolve em peripécias inusitadas à maneira do embate ocorrido entre civis e soldados aliados contra bandos



inimigos; do encontro com um investigador de polícia e sua esdrúxula intenção de vender-lhe uma caneta; do percurso que faz até a casa vermelha, subindo e descendo vales. Os deslocamentos que o protagonista veiguiano empreende aproximam-se das trajetórias realizadas pelo protagonista Aladim, no conto homônimo. De modo semelhante, os dois protagonistas saem de suas casas para efetuarem uma tarefa estipulada por um adulto, que lhes incute grande responsabilidade. Neste afã de atingir o objetivo, enfrentam situações difíceis e se deparam com “o outro lado” da existência, ou seja, com o sobrenatural.

É óbvio que no conto Aladino são inseridos objetos mágicos, que auxiliam o protagonista na superação de seus obstáculos, inexistentes na narrativa de Veiga. Esta, todavia, não prescinde de figuras feéricas (nas quais se incluem os talismãs) como a borboleta provida de mensagem nas asas que conduz sorrateiramente o garoto para o outro lado, assim como, as fadinhas conduziam os heróis nos relatos maravilhosos. Além disso, em *Os do outro lado* não existem tapetes voadores, porém, também há pessoas voando, ainda que em bolhas transparentes. Tomando-se por base esse paralelo argumentativo, objetivamos mostrar que a despeito dos objetos mágicos serem distintos, é nítida a proximidade que se estabelece entre os dois textos no que diz respeito ao universo de encantamento sugerido.

A propósito da criação ficcional de um protagonista que se vale de objetos mágicos para enfrentar situações adversas, Zilberman (1985), a partir dos estudos de Richter e Merkel, apresenta uma explicação de teor sociológico. A pesquisadora afirma que esse tipo de narrativa, em suas origens, simbolizava a realidade da Europa Central, onde pessoas pobres e inferiorizadas não poderiam, por si mesmas, reverterem a injusta posição na qual se encontravam, em uma rígida hierarquia social.

Com base em uma interpretação unívoca de tais pressupostos, coloca-se a problemática de que a fantasia pode configurar um conteúdo *escapista* e gerar um *sentido compensatório*, pois só através do mágico é que se têm soluções, visto o herói não

conseguir resolver por si mesmo os entraves. Desse modo, poderia haver uma identificação nociva, em especial por parte do leitor infantil, com esta personagem, assimilando-se a idéia de que o ser humano é incapaz de promover mudanças reais ao seu redor. O devaneio constituiria, então, um *escape*, um subterfúgio alienante.

Zilberman refuta tal premissa mostrando que o texto insólito, através de uma linguagem simbólica, pode proporcionar uma *leitura emancipatória*, isto é, sugere que as mudanças podem ocorrer, na ficção através dos recursos mágicos, na vida real, com base em sua atuação, mesmo que para isso tenha que se valer de auxílio externo. O imaginário aponta para transformações, para superações, amplia perspectivas e rompe com a inércia e a estagnação. Além disso, revela, criticamente, ao leitor a realidade adversa, não escamoteando os problemas socioeconômicos, antes, promovendo uma auto-reflexibilidade ontológica e social.

Em *Os do outro lado* e em *Aladino* veiculam-se sentidos e efeitos condizentes aos acima enunciados, o que se percebe ainda na busca-viagem empreendida pelos heróis de ambos os textos. Tanto Aladim como o adolescente do conto de Veiga deslocam-se para variados lugares no decorrer da história. Conforme desenvolvido nas análises, o relato desses trajetos são feitos através do recurso da *cena* ou do *sumário*, cujo efeito consiste em marcar um ritmo narrativo, que ora acelera, ora retarda a seqüência dos fatos, demarcando, ainda, as variações do percurso.

Os locais por onde os protagonistas transitam são caracterizados, em alguns episódios, por dados realistas, ou seja, aspectos que se assemelham ao mundo empírico e, em outras ocasiões, por elementos fantasiosos, concernentes a uma dimensão supra-real. Os três contos analisados efetuam, de modo similar, este procedimento que resulta uma sugestão de que o inusitado reside no espaço aparente, fazendo dele, parte substancial. Propõe-se, por meio desse recurso narrativo, uma contaminação retórica de realidades.

Outro aspecto da representação espacial que remete à duplicidade de ambientes e, conseqüentemente, à interpenetração de real e imaginário, diz respeito aos locais de passagem. Em *Os do outro lado*, *Aladino* e *A chinela turca* os protagonistas *iniciam-se* no sobrenatural após transporem uma cerca, uma abertura e uma porta, respectivamente. Como se fossem introduzidas através de uma abertura tridimensional, as personagens penetram no ambiente insólito e, a partir daí, o inusitado acompanha suas aventuras e impregna toda a narrativa.

A sutileza e a habilidade de se construir na ficção uma realidade empírica, engastada por um universo insólito, ocorrem graças à escolha por esta demarcação inicial que logo se esmaece na trama. Desfazem, assim, os limites nítidos entre os universos aparentemente antagônicos, remetendo-se à imbricação dos contrários. A inferência ficcional demonstra o que ocorre no imaginário popular, seja no contexto sul-americano, seja no oriental, isto é, o insólito faz parte do real.

O mecanismo estrutural da *meta-narrativa* também mostra semelhanças entre os três contos analisados. Recuperando a história básica de *Os do outro lado*, têm-se as peripécias de um garoto que recebe a incumbência de levar um prato de jabuticabas à casa de um amigo e que, nesse trajeto, depara-se com uma casa vermelha e com situações e seres insólitos. A essa história encaixam-se outras seqüências autônomas que possuem personagens específicos e uma caracterização espacial também peculiar, no caso, o evento da guerrilha e o encontro com o mendigo. Estes trechos, altamente simbólicos, aludem a contextos sócio-políticos. A nosso ver, retardam o clímax narrativo, com o objetivo de gerar expectativas e efeitos no leitor, preparando-o para o fato sobrenatural que virá posteriormente.

O conto *Aladino* por si já é uma *meta-narrativa*, pois está incutido em uma narrativa primeira da qual a narradora Xeherazade é uma personagem. Contudo, os episódios que permeiam a diegese apresentada neste conto, parecem indicar uma descrição própria, mas

que se mantém interligada à história central. Referimo-nos, por exemplo, aos momentos em que o protagonista está no jardim subterrâneo.

Quanto ao texto *A chinela turca*, a sobreposição de narrativas é bastante evidente. Em uma primeira história há um narrador *heterodiegético* que relata os fatos sucedidos a Duarte, que de protagonista assume o papel de leitor do drama da personagem Lopo Alves, quando solicitado a ouvir sua história. Neste momento, encaixa-se uma outra narrativa, até certo ponto autônoma, com intriga, espaços e personagens independentes da primeira diegese. Nesta outra seqüência narrativa, Lopo Alves é autor e Duarte protagonista. Em nosso entender, tal imbricação promove uma diversidade de focalizações cujos resultados, dentre outros, conduzem a uma profícua reflexão sobre as possibilidades estéticas de se combinar razão e fantasia.

Propõe-se o rompimento de barreiras entre o verossímil e o imaginário, ou ainda, a inferência de que estão amalgamados, reiterando, assim, pressupostos da narrativa fantástica, nos termos de Bessière e do realismo maravilhoso nas acepções de Carpentier e Chiampi. A própria construção do espaço nos três contos considerados remetem a lugares e a componentes espaciais empíricos e insólitos, aludindo à coexistência intrínseca e , até mesmo, extrínseca entre ambos.

Diante do exposto, podemos concluir que as intersecções estabelecidas nos três contos analisados ocorrem, especialmente, à maneira de elaboração dos elementos estruturais, a saber, o narrador, a personagem principal, o espaço, o discurso. Isto porque esses textos selecionam e trabalham itens narrativos comuns entre si. Desse modo, Os do outro lado retoma dados feéricos (borboleta mágica, casarão com tesouros, velhinho no jardim, etc.) muito próximos dos incorporados ao universo fantasioso de Aladino, por exemplo, com seus talismãs e gênios. Além disso, *A chinela turca* retoma o imaginário oriental com a história encaixada de um episódio “das Arábias.”

Dentro desse universo fantasioso, os contos se interseccionam, também, quanto à ênfase que se dá ao *visualizar*, construído, esteticamente, pela focalização adotada, pelo recurso da *cena*, pelo discurso modal. Dessa maneira, sob a visão condutora do narrador, tem-se um apelo para que o leitor veja o fato, como ocorre em Os do outro lado: “Vejo-me transportando o prato [de jabuticabas] com muito cuidado porque estava cheio de derramar.” (VEIGA, 1995, p. 52). Em Aladino, há a visão surpreendente do jardim de pedras preciosas: “Então ficou-se a contemplar o que só vira de relance. As árvores estavam pejudas de frutas [...]. As brancas eram pérolas. As transparentes, diamantes.” (ANÔNIMO, p. 202-203). Em A chinela turca, através de um jogo narrativo de mostrar e esconder, tramado pelo narrador onisciente, o olhar do leitor é conduzido o tempo todo: “VÊDE O BACHAREL Duarte.” (MACHADO DE ASSIS, 1974, p. 294).

Em nossa leitura, entendemos que por meio da metáfora do olhar sugere-se que enquanto as pessoas estiverem vendo apenas em uma dimensão, ou seja, a terrena e imediata, não conseguirão ampliar seus horizontes e reverterem as situações hostis. “O ver” aqui assume uma conotação de compreender, ou ainda, de abrir-se para experiências insólitas e, dessa maneira, descobrir as virtualidades do mundo aparente, bem como as aptidões inerentes a cada ser humano.

Os três contos, ainda, instauram a dubiedade, ou pelo menos, a perplexidade, diante do inusitado, o que nos parece reportar a *hesitação* de Todorov. Por outro lado, em alguns trechos desfaz-se o *estranhamento* diante do sobrenatural, a começar do ponto de vista do protagonista que contamina a recepção do leitor. Estaríamos, então, diante de um procedimento essencial ao realismo maravilhoso, segundo Chiampi.

A nosso ver, essa *miscelânea* estrutural, longe de gerar confusões, reitera a nossa proposta de que a literatura de cunho sobrenatural apresenta uma diversidade temático-formal, ao recuperar motivos e recursos vigentes em textos canônicos e ao incorporar itens e

procedimentos inovadores. Com isto, queremos dizer que a narrativa insólita, especificamente a de José J. Veiga, tem flexibilidade discursiva suficiente para combinar traços do fantástico, do maravilhoso puro e do realismo maravilhoso. Com as análises de textos de Veiga, observamos que essa mescla não contradiz os recursos empreendidos, antes os retoma a fim de criar o novo e, desse modo, configurar um texto híbrido, quanto à elaboração estética do sobrenatural.

### 3.2 Similitudes entre Sombras de reis barbudos e Casa tomada

No caminho, com Maiakovski

Na primeira noite  
 Eles se aproximam  
 E colhem uma flor  
 De nosso jardim.  
 E não dizemos nada.  
 Na segundo noite,  
 Já não se escondem:  
 Pisam as flores,  
 Matam nosso cão,  
 E não dizemos nada.  
 Até que um dia  
 O mais frágil deles  
 entra sozinho em nossa casa,  
 rouba-nos a luz e,  
 conhecendo nosso medo,  
 arranca-nos a voz da garganta.  
 E porque não dissemos nada,  
 já não podemos dizer nada.

Eduardo Alves da Costa

Como foi visto até aqui, os recursos formais empreendidos na organização dos elementos narrativos, provida de normas específicas, são responsáveis pela verossimilhança que mantém o interesse do leitor, sobretudo, no que tange à instauração e à permanência ficcional do insólito. Ao mesmo tempo, as manifestações textuais, porém, são impulsionadas

por circunstâncias históricas e sociais, decorrentes de certo *Zetgeist* que norteia os comportamentos gerados em determinado momento e lugar. Este fato, ocorre, ainda, na literatura de teor insólito, conforme explicitado neste trabalho no tópico que retomou seus enfoques diacrônicos. O processo de construção do texto literário, portanto, reúne esses dois procedimentos, sem que um prescindia do outro. O escritor elabora sua narrativa a partir do universo aparente, mas gera um mundo novo que singulariza e *desautomatiza* a realidade originária.

As premissas que embasam as análises seguintes veiculam os pertinentes pressupostos de Antonio Candido, em **O discurso e a cidade**, quando a propósito de uma “crítica integradora” (CANDIDO, 1993, p. 9-15) demonstra que a narrativa se constitui valendo-se de materiais literários que são entretecidos na malha ficcional, regidos por leis próprias e articulados de modo coerente, mas que, no entanto, refere-se à natureza, à sociedade e a seres humanos. As narrativas analisadas aqui revelam a dupla faceta da urdidura literária, e, ainda, enfatizam as implícitas significações, históricas e sociais, que as aproximam.

### 3.2.1 Tessitura em Sombras de reis barbudos

#### 3.2.1.1 Focalização

A narrativa de **Sombras de reis barbudos** desenvolve o tema da invasão repentina e misteriosa que é freqüente em produções de José J. Veiga, a saber, *A usina atrás dos morros* (1959), **A hora dos ruminantes** (1966) e *A máquina extraviada* (1967). Além da temática comum, essas obras apresentam alguns procedimentos técnicos e argumentativos

bastante próximos. Neste segmento, centraremos atenção nos mecanismos e significações desenvolvidos em **Sombras de reis barbudos**.

Inicia-se o relato a partir do recurso estético da *analepse*, ou seja, do “movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início.” (CARLOS REIS, 1988, p. 230). Por meio do emprego da *analepse*, relacionada à focalização vigente, objetiva-se recuperar acontecimentos passados, sob a perspectiva de um protagonista menino. Com isso, se atribui coerência interna à narrativa e, especificamente, ao sobrenatural instituído.

Através da ativação da memória de um narrador *autodiegético* são apresentados os fatos ocorridos em Taitara causadores de sua desolação e abandono, transformando-a quase em uma cidade fantasma. Logo de início, esse tipo de narrador cabe bem aos propósitos de aguçar o interesse do leitor:

[...] já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (VEIGA, 1995, p. 2).

### 3.2.1.2 Espaço

A descrição do lugarejo sugere um ambiente misterioso e intrigante, pois se desconhece o fato que impulsionou os moradores a deixarem, às pressas, sua pacata e tranqüila cidade. O relato insinua a presença de algo *perigoso* que ameaçava até os gambás. Soma-se, a isso, a estranha pessoa de um certo tio Baltazar e a instalação de uma indústria



denominada Companhia Melhoramentos do Brasil. O narrador Lucas relata que, após esses fatos, houve uma reviravolta na rotina de Taitara.

Ao ser estabelecida a Companhia, os moradores experimentam uma ilusória prosperidade econômica que desencadeia um consumo exacerbado e nocivo. O engodo do progresso e da liberdade vem à tona com a enfermidade e partida de Baltazar, quando o autoritarismo dos líderes locais revela-se em toda sua pujança hostil e opressora. Uma das evidências desta dominação é o repentino surgimento de muros que cruzam as ruas da cidade.

De repente, os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. Com tanto muro para encarar quando estaríamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada vez mais difícil para todos. (VEIGA, 1995, p. 27).

Na diegese, o narrador afirma com nitidez que quem mandou construir os muros, convertendo a cidade em um verdadeiro labirinto, foram os donos da Companhia e estes o fazem logo após o *golpe* dado em Baltazar. A assertiva de que houve um golpe na empresa e de que seu presidente fora deposto, conduz-nos a inferir sobre a proximidade semântica com dados históricos extrínsecos à narrativa, em específico, o golpe militar em 1964, no Brasil, quando se depôs o presidente João Goulart.

A nosso ver, a personagem Baltazar, presidente da Companhia Melhoramentos do Brasil, vai ao encontro da figura histórica de Goulart, presidente do Brasil, um país queurgia por melhorias econômicas e sociais. A similaridade fonética entre os nomes de Baltazar e Goulart indicia nossa leitura, além do fato de ocuparem o mesmo cargo, isto é, a presidência.

Além disso, o espaço da Companhia alude à máquina governamental em um período ditatorial que, como se sabe, impunha resoluções arbitrárias, oprimia as pessoas e cerceava seus direitos. O impacto brusco e cruel – causado pelo golpe de 64 e pela dominação dos militares – é simbolizado em **Sombras de reis barbudos** pelo surgimento dos muros que ocorrem de modo repentino, mas que indiciam um processo gradativo de restrição dos direitos civis. Por isso, é imposta uma série de interditos:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho [...].

Outra proibição antipática foi a de rir em público. (VEIGA, 1995, p. 46-47).

O tom de humor que sobressai deste trecho, como em alguns outros, firma-se através de uma articulação discursiva que recupera máximas populares para apresentá-las como descabidos interditos. Reforça-se, através de certa gradação, o absurdo e os despropósitos das proibições conotadas. Aos poucos, o cerceamento vai se instaurando até abarcar uma totalidade.

Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho; nós esperávamos qualquer coisa, mas já nem sabíamos se era para adiante ou para trás. (VEIGA, 1995, p. 51-52).

A construção dos muros revela o impedimento de se valer o direito de ir e vir dos habitantes de Taitara, as demais proibições implicam limitações que atingem o âmago das pessoas, ou seja, a satisfação em viver. O fragmento acima traça uma bela metáfora espaço-

temporal, remetendo à desesperança que se instala na cidade sem perspectiva de alteração até divulgarem a chegada do mágico Uzk.

### 3.2.1.3 Magia

Na concepção do narrador Lucas e de outras personagens, as habilidades incomuns do artista circense poderiam proporcionar divertimento e alegria aos moradores de Taitara, apenas pelo espetáculo apresentado no palco. Porém, o que aguça em demasia a curiosidade e o desejo sobre a vinda de Uzk diz respeito aos outros números de aspectos insólitos que, supostamente, executava, como, por exemplo, o vôo, a transformação de velas em jóias, etc. O protagonista pretende constatar tudo isso, aguardando ansioso a vinda do mágico, antecedida por muita divulgação. Em nosso entender, as expectativas frustradas dos taitarenos, em particular as de Lucas, são renovadas quando da hipótese do mágico fazer parte de suas rotinas insípidas e manipuláveis.

Por essa propaganda falada ficamos sabendo que o Grande Uzk vinha do Oriente (bom começo; o bom mágico precisa vir de longe), que suas mágicas mais pareciam milagres (ele fazia na hora tudo o que o público pedisse – transformava pedra em pássaro, areia em água, estrume em ouro e vice-versa se alguém quisesse); e que além das mágicas que fazia no palco ele sabia outras que só podiam ser vistas de perto, como uma na mesa de bilhar, tão incrível que metia medo. (VEIGA, 1995, p. 52).

O mágico é originário do Oriente e traz com ele todo o encantamento que esse local conota. Em meio a uma realidade hostil e adversa, a vinda da magia representa uma pausa, um refrigério, que renovará as forças dos taitarenos no afã de superarem os obstáculos. Essa proposição é reiterada até em termos discursivos, conforme se verifica no título que

recebe o capítulo correspondente: Pausa para um Mágico. Quanto à hipótese de que a chegada do mágico implicaria alterações significativas nos fatos vigentes, é manifestada no enredo pela possível suspeita da Companhia Melhoramentos. Valendo-se do ponto de vista do narrador, é proposto que a demora na chegada de Uzk deve-se a um impedimento da Companhia. Esta, por fim, autoriza o acontecimento, provavelmente, tido como inofensivo a seus controles e suas imposições.

O efeito da magia nos reporta as já mencionadas proposições de Zilberman sobre o caráter *emancipatório* da fantasia, implícito na ficção do ponto de vista de um narrador infantil e reabsorvido na recepção feita pelo leitor. Respaldados nos índices diegéticos de **Sombras de reis barbudos**, podemos inferir que ao imaginário é conferido o poder de revitalizar algo inerte e desvalido, de despertar expectativas promissoras no ser humano e, conseqüentemente, de impulsionar-lhe à superação dos empecilhos existenciais, sociais, políticos, etc.

Por certo, a estadia do mágico na cidade e o contato dos taitarenos com o insólito desencadearam atitudes também incomuns, amenizando a situação coercitiva na qual se encontravam. Não é aleatório na narrativa que só após as extraordinárias demonstrações de Uzk, desafiantes de qualquer limitação humana, os moradores começam a alçar vôos. A mágica, desse modo, extrapola as apresentações momentâneas no “palco do circo” e passa a incorporar o “palco da existência”. Por isso, voar acaba fazendo parte do cotidiano dos habitantes de Taitara que, aos poucos, vão adquirindo a habilidade “naturalmente”.

O episódio diegético que elabora o fato da magia de Uzk proporcionar, além de entretenimento, amplitudes e superações aos habitantes de Taitara conduz a uma leitura metalingüística sobre a composição estética do insólito, bem como de seus efeitos no leitor. Assim como, na ficção, há uma cidade abafada por muros, cujos moradores sofrem proibições descabidas e hostis, na vida real, países com seus cidadãos foram (e muitos ainda são) vítimas

de leis ditatoriais ultrajantes. Essa aproximação não recai em uma simples alegoria, do tipo um item significando outro; muitos menos de um texto panfletário datado. Quanto à relação entre literatura e contexto histórico e político, Veiga afirma explicitamente, em entrevista transcrita nesta tese,<sup>22</sup> que os militares também foram responsáveis pelo tipo de ficção que despontou na América Latina, na década de cinquenta, a saber, o realismo mágico.

Contudo, é por meio do trabalho artístico desenvolvido em **Sombras de reis barbudos** que as proposições de Veiga são manifestadas de modo enfático. Nas entrelinhas do romance, é possível apreender suas alusões ao papel da literatura enquanto promotora de reflexões, que induzam o leitor a si reconhecer como ser humano e como cidadão e de questionamentos, que o façam burlar os interditos, possibilitando atitudes relevantes. A despeito de situações adversas e de constantes reprimendas, através do exercício figurativo da linguagem, foi possível “ludibriar” a censura e o interdito e verbalizar assertivas críticas. Acima de tudo, a magia da literatura, ou ainda, o insólito literário possui a capacidade de divertir o leitor, ao mesmo tempo, em que lhe propõe mudanças e superações. Pelo veio do imaginário, há liberdade para “voar além das barreiras impostas por líderes déspotas”.

#### 3.2.1.4 Metáfora do vôo

Aqui também inferimos outro significativo elemento *emancipatório* apreendido esteticamente na diegese, ou seja, o vôo dos moradores. A fim de burlar a proibição de não saltar os muros e, ainda, de escapar desse labiríntico lugar, alguns taitarenos

---

<sup>22</sup> Conferir na parte 1 **Configurações da Literatura Insólita**, item 1.1.2 Fantástico e maravilhoso puro.

principiam a altear vôos, posteriormente proibidos, todavia sem sucesso, pois cada vez mais há moradores no ar.

Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça. (VEIGA, 1995, p. 117).

A visualização do vôo poderia implicar uma atitude *escapista* através de uma fuga ao ilusório? Acreditamos que não, pois com base nessa visão ampliam-se os horizontes, o que torna possível a visualização de outras realidades, e, conseqüentemente, a superação do bloqueio social e econômico.

Os moradores de Taitara conseguem enfraquecer e burlar as imposições estabelecidas pela Companhia, através do insólito ato de voar. Várias pessoas começam a voar acima da sufocante cidade, pairando sobre os obstáculos sociais criados pelos detentores do poder e não há nada que possa impedi-los: “Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo.” (VEIGA, 1995, p.131).

Parece-nos que, por meio da metáfora do vôo, o autor sugere que, apesar do período difícil marcado pelo regime militar, é necessário que o ser humano continue a sonhar, a ansiar por mudanças de superação de uma realidade aviltante. Em **Sombras de reis barbudos**, a possibilidade de enxergar um outro universo ocorre da ótica do narrador. Configurando um hábil procedimento estético, Veiga traça a focalização sob o prisma do imaginário infantil. Com isso, ele indica a relativização da racionalidade cristalizada (a *desautomatização* do objeto, em termos formalistas), sugerindo que o olhar sonhador do

menino é mais coerente do que o incoseqüente mundo adulto estruturado pelo sistema político e econômico em vigor.

Sob essa ótica, o espaço construído na ficção, ou seja, um local fragmentado, porque entrecortado por muros, conota a alienação a que são submetidos os relacionamentos humanos, conseqüentes de um regime ditatorial. Entendemos, ainda, que são denunciadas nesta narrativa de Veiga a *fetichização* do ser humano, a falta de amplitude social e a superficialidade dos relacionamentos.

A construção espacial de Taitara, hiperbolicamente entremeada por muros, simboliza aspectos sociopolíticos e concepções existenciais. Em uma primeira instância, os muros podem aludir aos conflitos do adolescente, em transição etária, que se percebe em um mundo adulto impregnado de normas e conceitos cerceadores. Além disso, o espaço fechado desta cidade pode aludir à intensa alienação do homem moderno que, mesmo tendo acesso a uma gama de informações, prescinde de contatos coletivos, isolando-se em frente à máquina. Ignorando o outro, desconhece a si mesmo e perde-se num mundo caótico, à semelhança do ocorrido em Taitara.

[os muros] separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando [...]. Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada dia mais difícil para todos. (VEIGA, 1995, p.27).

Os muros impedem a locomoção, restringem os relacionamentos e limitam o campo de visão dos habitantes. A instauração abrupta e a permanência indesejável deles conotam seus efeitos nocivos a toda cidade. Contudo, a existência dos muros nem sempre implica resultados desfavoráveis. Ironicamente, é através da necessidade compulsória de se locomover, ou ainda, de encontrar saídas em um espaço labiríntico, interseccionado por

muros, que o taitareno supera a si mesmo, desenvolve suas potencialidades e ultrapassa as barreiras impostas.

A imagem do labirinto constitui *topos* da literatura em geral, iniciada na clássica. Menciona-se, por exemplo, a narrativa de Teseu e o Minotauro, este um monstro de corpo de homem e cabeça de touro que vivia preso em um Labirinto, construído pelo perverso rei Minos. Periodicamente, o ditador alimentava-o com jovens trazidos de Atenas, cujo rei Teseu assumiu o desafio de derrotar o monstro e sair livre do labirinto. Para isso, contou com o auxílio imprescindível do fio mágico de Ariadne. Segundo Chevalier (2000, p. 611), esse fio, que permitiu a Teseu retornar à liberdade, representa o auxílio sobrenatural necessário para vencer o monstro. Por sua vez, o Minotauro simboliza em seu conjunto o combate existencial contra o recalque. Mas esse combate não pode ser vitorioso a não ser pelas armas insólitas, no caso, o fio e, depois, a coroa luminosa de Ariadne que norteavam e iluminavam a visão do herói.

De modo semelhante, em **Sombras de reis barbudos** entendemos que a construção labiríntica da cidade simboliza a opressão e a dominação de governantes péfidos. Além disso, pode significar recalques, tais como, limitações e medos que paralisam as atitudes e as decisões humanas. Para se combaterem, vitoriosamente, as dificuldades sejam elas de natureza física e psíquica ou social e política, é preciso uma decisão corajosa do homem. Paradoxalmente, a presença opressora dos “muros”, ou ainda, dos entraves cerceadores é que impulsiona o ser humano a agir na direção de soluções plausíveis. Para tanto, faz-se necessário “visualizar” e contar com o auxílio daquilo que se encontra além dos problemas imediatos, a saber, o sobrenatural.



### 3.2.1.5 Metáfora do olhar

A partir do bloqueio espacial representado pela alusão hiperbólica dos muros que impediam a visão dos moradores, a narrativa desencadeia, quase que como uma consequência da necessidade de “libertação do labirinto,” uma outra metáfora bastante intensa em textos de Veiga, isto é, “o *ver* ao longe.” Isto porque, o fato de viverem em uma cidade murada, e neste momento não se tinha descoberto ainda o vôo, induz os taitarenos a usarem objetos que ampliassem sua visão.

Tinha chegado o ponto em que o nosso único consolo era subir a um lugar alto e olhar os campos e estradas além de nossas divisas, onde não vigoram ainda os regulamentos da Companhia. Nos dias claros podíamos ver animais pastando, gente passando, e quem tinha lunetas e binóculos guardados do tempo da invasão dos urubus via até o vento balançando folhas, um vento diferente, mais solto, sem muros para detê-lo. Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas [...]. Acho que fazíamos isso como quem olha uma festa pelo buraco da fechadura, imaginando mais do que vendo. (VEIGA, 1995, p. 116).

A metáfora do *olhar* pode sugerir a relevância de se almejar uma visão mais ampla da realidade, ou seja, um conhecimento maior do que existe no mundo aparente. Ainda, há um apelo para que o ser humano redirecione o *olhar* para além de seus entraves e, assim, vislumbre soluções. A plena dimensão do *ver* remete a um conhecimento das possibilidades humanas que, muitas vezes, são escamoteadas por circunstâncias adversas e por valores corrosivos.

Entendemos que a proposta de Veiga consiste em desvelar ao leitor essa essencial descoberta, isto é, a importância de imaginar, de sonhar, de acreditar em superações,

apesar das situações adversas. A pluralidade de leituras proporcionadas em **Sombras de reis barbudos** parece indicar a necessidade ontológica de vislumbrar outras realidades, atingir outras dimensões, enfim, apreender outros sentidos para a existência.

Ressaltamos, por fim, que neste romance de Veiga faz-se remissão ao próprio procedimento ficcional da narrativa fantástica e realista maravilhosa de combinar dados da realidade empírica aos elementos inusitados. Isto fica evidente na focalização adotada, na construção do espaço, na personagem do mágico e na narração de fatos insólitos. A obra reitera o mecanismo pelo qual o leitor deve *ver*, deve assimilar o sobrenatural, ou seja, não por meio de uma explicação lógica, mas através da “luneta do imaginário.”

### 3.2.2 Estruturação em Casa tomada

O conto Casa Tomada, do escritor Julio Cortázar, faz parte da literatura produzida no momento do *boom* hispano-americano, a partir dos anos cinquenta. Essa intensa produção literária salientou-se não somente em relação à quantidade de obras criadas em países latino-americanos e que alcançaram diversos lugares do mundo como Espanha, França e Estados Unidos. Sobretudo, firmou-se como renovação do tipo de narrativa realista que antes se fazia para a que passa a predominar desde aquela época até os dias atuais, ou seja, as narrativas que veiculam e enfatizam o imaginário.

O realismo documental que tentou demonstrar o embate entre o homem e a natureza, o homem e suas lutas sociais, políticas e econômicas, cede lugar ao realismo mágico que abarca toda a complexidade do homem e de sua relação com o meio e com o outro. O texto, assim, deixa de *reapresentar* um determinado contexto, para reinventar, recriar um mundo que, obviamente, tem suas raízes na realidade aparente, mas que transcende uma

caracterização momentânea para assumir uma dimensão mais ampla, porque mítica e universal. Quanto ao caráter moderno da representação literária, Bella Josef (1986, p. 167-212) afirma que há uma ruptura com a causalidade realista e que as obras atuais possibilitam uma visão total da realidade.

Podemos pensar o conto *Casa Tomada* como um texto que, metaforicamente, reporta à situação social e política opressora, mas que, sobretudo, sugere a ambígua existência humana em um mundo instável que não lhe confere segurança, tampouco relações interpessoais favoráveis. A narrativa de Cortázar, construída com intensa atividade simbólica, cria a ambigüidade e alude a vários significados e assim, confirma um novo tipo de narrativa fantástica contemporânea. Tal modalidade, nomeada por Jaime Alazraki de neofantástica, surge, a seu ver, como uma tentativa de reinvenção do mundo valendo-se de uma nova linguagem. Nesse sentido, o estudioso defende ser suficiente moldar nomes, concepções e probabilidades inovadores a fim de se criar, por último, coisas singulares.

### 3.2.2.1 Espaço

Em *Casa Tomada*, a motivação realista que dá suporte ao insólito é criada a partir da caracterização pormenorizada da casa grande onde vive um casal de irmãos – Irene e o narrador – que ali passam o tempo efetuando ações rotineiras até a invasão da moradia. O narrador apresenta, *in medias res*, a casa ampla e antiga. Parafraseando Carpentier (1984), em seu estudo sobre a técnica empreendida nos contos hispânicos, podemos dizer que o leitor é nocauteado pela imagem do imóvel logo no início da narrativa: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua [...] guardaba los recuerdos de nuestros bisuelos, el abuelo

paterno, nuestros padres y toda la infancia.” (CORTÁZAR, 1980, p. 26). “Nós gostávamos da casa porque, além de ser espaçosa e antiga [...], guardava as lembranças de nossos bisavôs, o avô paterno, nossos pais e toda infância.” (tradução nossa).

Antes de instaurar o insólito no conto, efetua-se a descrição minuciosa de um ambiente verossímil. O narrador, porém, descreve a casa por uma ótica inversa, ou seja, apresenta primeiramente os últimos cômodos até chegar ao saguão de entrada. À semelhança da focalização efetuada por lentes de câmera cinematográfica, cada compartimento vai sendo mostrado gradativamente ao leitor que, por fim, tem uma imagem nítida da planta arquitetônica da moradia.

Essa caracterização detalhada e ordenada sugere um ambiente próximo ao real que é racionalmente apresentado. Contudo, nele se instaurará o fato incomum de pessoas invadirem-no sem nenhuma explicação lógica. Cria-se, assim, o paradoxo do sobrenatural vigente em um espaço verossímil, que é peculiar ao fantástico, denominado por Furtado como espaço híbrido.

O espaço da casa nesse conto de Cortázar é caracterizado, de início, pela duplicidade dos lados, mas, por fim, alude a uma fusão das partes, pois a casa é tomada em sua totalidade. Aqui percebemos a interpenetração de realidades sugerida pelo fantástico e remetendo à complexidade existencial do ser humano. Ao estudar a imagem da casa, o fenomenólogo Bachelard afirma:

A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes. Fariam a anatomia de uma coisa viva. Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. (BACHELARD, 1988, p. 73).

A dualidade real e insólita está implícita no conto na divisão da casa em duas partes: uma habitada pelos irmãos e outra esporadicamente freqüentada por eles. Na primeira inserem-se os seguintes compartimentos: *living* central, dois dormitórios, cozinha e banheiro. A segunda parte é formada pela sala de jantar, pela biblioteca e por três quartos. Interpretando a metáfora da casa, podemos inferir que a primeira ala configura cômodos que representam as necessidades elementares dos ser humano, ou seja, a alimentação e o sono. Ao passo que a outra, alude a ambientes nos quais se desenvolvem atividades intelectuais e sociais, como a biblioteca e a sala de estar. Basicamente, os irmãos ocupam seus quartos e a cozinha, num isolamento total e desempenhando tarefas rotineiras e mecânicas, como tecer e desmanchar peças e observar selos.

Aparte de su actividad matinal se pasa el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto [...]. A veces tejía un chaleco y después destejía en un momento. (CORTÁZAR, 1980, p. 26-27).

[...] me puse a revisar la colección de estampillas de papá. (CORTÁZAR, 1980, p. 30).

Além de sua atividade matinal, passa o resto do dia tricotando no sofá de seu dormitório. Não sei porque tricotava tanto [...]. Às vezes tricotava um colete e depois desmanchava em um momento. (tradução nossa).

### 3.2.2.2 Mesmice

As ações habituais, efetuadas pelos irmãos, simbolizam o comodismo e a estagnação de vida que certas pessoas possuem, vivendo tão artificialmente como se fossem sombras, ou fantasmas. O novo, o desconhecido torna-se uma ameaça para eles que preferem fugir a elucidar o inusitado que está presente na realidade cotidiana. Essa dualidade de mundos é sugerida no conto pela divisão da casa em dois lados, sendo que, é no espaço pouco

freqüentado pelos irmãos que o insólito acontece. De modo inevitável e progressivo, o fato sobrenatural da dominação vai abarcando toda a casa.

A importância desta não se encontra apenas em um imóvel que guarda as reminiscências familiares, como afirma o narrador, mas a casa adquire uma dimensão que transcende ao tempo e ao espaço local, simbolizando o próprio cosmo. Na acepção de Bachelard é a casa que cresce, estende-se, tornando-se uma imensa casa cósmica. Recuperando, ainda, os termos do estudioso: “Uma casa tão dinâmica [que] permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa.” (BACHELARD, 1988, p. 66). A casa assume uma dimensão psicológica que abrange a existência humana.

A pluralidade significativa desse conto de Cortázar remete a outras interpretações que não serão esgotadas aqui, contudo, queremos apresentar mais um significado. A casa pode ser entendida como o espaço da América. O suporte textual para essa observação repousa no fato da casa constituir não apenas um mero lugar onde se passam algumas horas, mas onde os protagonistas existem. Reportemo-nos ao exemplo: “era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.” (CORTÁZAR, 1980, p. 26). “era necessária clausura da genealogia fundada pelos bisavôs em nossa casa.” (tradução nossa).

### 3.2.2.3 Sentidos

Em uma inversão, elaborada esteticamente, a casa configura um macro-espaço maior que o da própria cidade de Buenos Aires a qual se faz alguma referência, que poderia ser o espaço da América. Essa interpretação, ainda, respalda-se no mito adâmico que o casal

de irmãos pode simbolizar, por isso se menciona o “simple y silencioso matrimonio de hermanos.” (CORTÁZAR, 1980, p. 26). “simples e silencioso matrimônio de irmãos.” (tradução nossa). Assim como a casa é *tomada* sem que seus proprietários possam fazer algo para evitar, a história da conquista da América, mostra-nos que ela foi literalmente *tomada* pelos colonizadores europeus que tentaram impor seus valores, sem que os nativos pudessem impedi-los.

Outro significado que podemos pensar é que a casa, como símbolo de um macro-espço, pode referir à Argentina marcada pela instabilidade política, visível nos freqüentes golpes militares que ali ocorreram, deflagrados por Rosas, Uriburi, Perón, dentre outros. Como se sabe, essa imposição governamental ocorre, quase sempre, sem que os cidadãos tenham oportunidade de optar ou impedi-la. Nesse caso, podemos dizer que o país é dominado por pessoas que tomam o poder e cerceiam a liberdade de outrem.

Por entender os sentidos mais evidentes do conto somente como uma metáfora política, Seymour Menton ressalta que “‘Casa Tomada’ puede interpretarse especificamente como um asalto del proletariado peronista contra la oligarquia Argentina.” (MENTON, 1999, p. 115). “‘Casa Tomada pode se interpretar especificamente como um assalto do proletariado peronista contra a oligarquia Argentina.” (tradução nossa). A pertinente leitura do estudioso aponta para outro aspecto implícito no conto, ou seja, de uma oligarquia improdutiva e decadente simbolizada na figura dos irmãos, com seus afazeres inexpressivos e inúteis, posta abaixo em certo momento político na Argentina.

A despeito dessa viável interpretação não podemos tratar a narrativa de Cortázar como uma mera alegoria política, mais do que isso, sua obra, em específico, Casa Tomada, cria metáforas que, em um texto insólito, aludem à complexidade existencial do ser humano, invadido, em muitos momentos, por imposições morais, intelectivas, sociais, dentre outras.

### 3.2.3 Resultados das intersecções em Sombras de reis barbudos e Casa tomada

Filipe Furtado, em seus estudos sobre a construção do fantástico na narrativa, destaca a elaboração de um espaço ficcional híbrido. Isto porque, através de um trabalho específico com a linguagem descreve-se um ambiente com aspectos verossímeis, ou seja, próximos da realidade aparente, entremeado por recorrências e seres inexplicáveis, do ponto de vista racional. Em seus termos, afirma que a fim de engendrar o fantástico textual é necessário “evocar um *espaço híbrido*, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos.” (FURTADO, 1980, p. 133).

A efetivação anterior das análises de **Sombras de reis barbudos** e Casa Tomada mostra-nos que na caracterização espacial de Taitara e da casa dos dois irmãos engendra-se um espaço híbrido. Este se configura como um lugar verossímil, cidade ou residência, que, repentinamente, é invadido pelo insólito, ou ainda, pelo inexplicável.

Nestes textos, o insólito reside mais em termos da simbologia de ações narrativas do que da descrição de um ser irreal. Por isso, há uma intrusão cruel de algo inesperado num ambiente pacato e familiar. No caso de Taitara são os muros abafando e restringindo os espaços, de início, físicos, mas também sociais, interpessoais. Na residência dos irmãos também há o cerceamento da liberdade de ir e vir, que culmina com a expulsão deles da própria casa.

A descrição desses lugares, cidade e casa, privilegiaram os detalhes da paisagem externa e da arquitetura interna, respectivamente. Ainda, os objetos foram descritos em seus pormenores e a ocupação rotineira dos protagonistas apresentada em sua íntegra. Esse recurso vai ao encontro do propósito de se conferir verossimilhança ao local, bem como



às personagens a fim de preparar o relato para a intromissão do inesperado, conforme o explicita Furtado. A ocorrência do insólito revela-se, na ficção, de modo mais intenso e deslocado, porque se contradiz à tranqüilidade inicial, enfatizada no momento da caracterização do espaço e das personagens.

A gradativa invasão se faz sentir tanto em Taitara como na residência. Conforme visto em segmentos das análises, aos poucos, a Companhia, que não se sabe de quem, vai impondo interditos aos moradores, que se excedem com a instalação de muros entrecortando as ruas. O ponto de vista do narrador Lucas logo indicia essa gradação: “é curioso como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber, e quando vê já estão aí firmes e antigas.” (VEIGA, 1995, p. 7). Em Casa Tomada, os cômodos da moradia são, também aos poucos, dominados por, não se sabe quem. Tanto os espaços dos taitarenos como dos irmãos são sufocados e restringidos paulatinamente, até se chegar a uma situação extrema. Os taitarenos encontram no vôo a saída para a opressão vigente e os irmãos, na porta da rua.

As situações hostis e desumanas são impostas por um poder superior que estrategicamente não é discriminado no texto, a fim de sobrepujar governos imediatos e aludir a dominações universais. A privação de liberdade a que são submetidas às pessoas ocorre não apenas em termos geográficos, mas em todos os âmbitos da vida humana, a saber, cognitiva, social, política, econômica, enfim, existencial.

Nos textos considerados, utilizam-se narradores *autodiegéticos* que, de certo modo, inspiram credibilidade aos relatos incomuns, por se encontrarem próximos aos fatos vivenciados. Sob suas ópticas, percebe-se que à invasão inevitável dos desconhecidos soma-se a rotina letárgica dos moradores, da cidade e da casa. Conforme se verifica nos fragmentos de **Sombras de reis barbudos** e Casa Tomada, respectivamente:

NOSSA VIDA VOLTOU À TRISTE ROTINA DE fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro – e esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse desse molde. Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. (VEIGA, 1995, p. 51).

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella [...]  
 Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de la once yo le dejaba a Irene la últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. (CORTÁZAR, 1980, p. 26).

Habituamo-nos, Irene e eu, a permanecer nela sozinhos [...]. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete, e pelas onze eu deixava para Irene as últimas peças por repassar e ir à cozinha. Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais; então não ficava nada por fazer além de uns poucos pratos sujos. (tradução nossa).

As ações rotineiras, enfatizadas em ambas narrativas, reportam, em um primeiro momento, a atitudes passivas diante da impossibilidade de se travar embate com um poder superior, mas, sobretudo, refletem as tentativas humanas de se manter o *status quo* à revelia de situações contrárias que ameaçam o cotidiano e toda uma existência enquanto cidadão, enquanto ser histórico, inserido em certo lugar e momento.

Tanto em **Sombras de reis barbudos** como em Casa Tomada, a ênfase estética recai sobre o espaço e seus componentes e revela, assim, sua eficiente função, enquanto caracterizador de narrativas insólitas que imbricam realidades. Além disso, a construção espacial promove a denúncia e a crítica de degradantes circunstâncias sociais e políticas opressoras. Por isso, ao se limitarem os locais descritos, por muros ou por ocupações, as narrativas inferem ações coercitivas de um poder déspota que impõe medidas arbitrárias, bloqueando a liberdade de agir dos indivíduos. Estes textos, ainda, por meio de um trabalho metafórico com a linguagem, indiciam o empenho cognitivo do ser humano de ultrapassar os obstáculos impostos e permanecer atuante, mesmo que seja, “tricotando coletes.”

#### 4 VARIAÇÕES DISCURSIVAS

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Ítalo Calvino

A composição artística de José J. Veiga associa-se a uma gama de motivos e procedimentos entretecidos em narrativas que desenvolvem enfaticamente o elemento inusitado. As análises anteriores mostraram que se estabelece uma interação dialógica entre os textos selecionados. Resulta disso, a premissa de que o sobrenatural constitui-se com base em uma construção coletiva, que se perpetua através de trocas intertextuais. Assim, as narrativas de Veiga são realizadas por meio de associações a elementos vigentes em obras de contextos díspares. Mas, as intersecções ocorridas na ficção de Veiga transcendem os aspectos intrínsecos às obras literárias e alcançam outros tipos de discurso, no caso, o “discurso oficial” (retomado na sistematização de Maria Isaura P. de Queiroz), ou seja, aquele que pretende “reapresentar” os fatos históricos sucedidos na existência de um país.

As relações são firmadas por fatos e mecanismos imanentes ao texto e, simultaneamente, por temáticas que vigoram no ideário exterior à ficção. Há um jogo constante entre ambos, pois os componentes extrínsecos se tornam intrínsecos e vice-versa. Quanto a isso, Bakhtin (1993) defende que a literatura constitui um fenômeno ideológico e, por isso, é determinada de fora e de dentro, em um processo concomitante. Quanto a este, é condicionada pela linguagem e pela própria literatura (Bakhtin alude à aceção *immanentista*) e em relação a se estabelecer de fora, é regida pelas outras esferas da vida social.

#### 4.1 Entrelaçamentos em *A casca da serpente*

A análise de *A casca da serpente* intenta mostrar que os fatores sóciopolíticos determinam, de modo mais direto, a criação de uma narrativa diferenciada no projeto literário de Veiga, a saber, o novo romance histórico brasileiro. Nela, o insólito é estabelecido de maneira única, em relação a outros trabalhos de Veiga, pois, o fato sobrenatural configura-se com base em um contato com a versão oficial, sugerindo-lhe outro desfecho. Queremos dizer que o acontecimento insólito de um homem ressuscitar, no caso, o vulto de Antônio Conselheiro, só se sustenta porque a história o teve como morto no episódio da guerra de Canudos.

Perceber a ressurreição ficcional que Veiga lhe propõe, desencadeia uma leitura interativa com as versões oficiais. A partir daí, é possível constatar as habilidosas intersecções que o escritor goiano promove entre os diferentes discursos, cujos fins se distanciam, e desfrutar da insólita recriação de um líder e de uma Canudos que renascem das cinzas para uma história singular.

O estudioso uruguaio Fernando Aínsa, a propósito do novo romance histórico latino-americano, afirma que tal narrativa “al mismo tiempo se ‘acerca’ al acontecimiento real, la nueva novela histórica torna distancia en forma deliberada y consciente con relación a la historiografía ‘oficial’, cuyos mitos fundacionales se han degradado.” (AÍNSA, 1991, p. 83). “ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, o novo romance histórico se distancia de forma deliberada e consciente em relação à historiografia oficial, cujos mitos fundamentais se degradaram.” (tradução nossa).

#### 4.1.1 Interações textuais

Em **A casca da serpente**, de J. J. Veiga ocorre o movimento pendular de aproximação e distanciamento dos fatos reais expostos por Aínsa, uma vez que esse romance é construído a partir da derrocada de Canudos pelos oficiais do governo vigente na época. De modo intencional, o autor não nega, totalmente, a versão histórica, mas valendo-se de certos apontamentos reais, sugere, na ficção, uma continuidade inovadora para o evento. Traça, assim, um outro perfil de Antônio Conselheiro, instituído pela história nacional como um fanático religioso que fora vencido e morto.

Sem desmentir, de início, a antiga imagem do líder de Canudos, a narrativa apresenta-o como alguém que, gradativamente, transforma-se em uma outra pessoa e muda seu estilo de vida, ou como o próprio título prenuncia, um líder astuto que “troca sua casca”. Como a fênix mitológica, o Conselheiro renasce das cinzas de Canudos para uma vida, livre das amarras do fanatismo religioso. A narrativa focaliza a personagem do herói, em detrimento da apresentação minuciosa de ações, conferindo-lhe um *status positivo* que a história lhe negou.

A pesquisadora Maria Isaura Pereira de Queiroz, em seu estudo sobre os movimentos messiânicos no Brasil e no mundo, apresenta, reportando-se a outros historiadores, a imagem oficializada de Antônio Conselheiro e do arraial de Canudos. Este líder é violento, intolerante e fanático, detentor de atitudes radicais como a autorização da morte daqueles que porventura viessem a descrer de sua habilidade mística, conforme se apreende do fragmento:

[...] não era qualquer [pessoa] que encontrava franqueada a entrada e a permanência no grupo, o que dependia de ordens do Conselheiro. Excluía-se os que lhe tinham merecido a desconfiança [...] e quem negasse a divindade do chefe 'teria seus bens confiscados e seria morto'. (QUEIROZ, 1965, p. 207).

O discurso histórico relata que o líder de Canudos comandava com intransigência o submisso grupo que não ousava refutar as suas ordens unilaterais, sob pena de serem castigados e até mortos. Maria Isaura P. de Queiroz, retomando concepções de Manuel Benício e A. Milton, menciona a versão tradicional desses fatos:

Sua autoridade era indiscutível: 'dominava êle e superintendia tudo, desde o santuário até a última das choupanas, e era servido sempre com obediência e presteza'. Iniciada a luta, era êle quem escolhia os jagunços que deviam brigar, apontando-os com seu cajado. Canudos vivia sob sua vigilância; seu domínio. (QUEIROZ, 1965, p. 209).

Em **A casca da serpente** o arraial e o líder apresentados pela documentação histórica não são referendados na íntegra, antes, se no início da narrativa não se elimina totalmente a existência de um fanático religioso, logo depois, se constrói, esteticamente, um outro Antônio Conselheiro, conforme se apreende dos fragmentos relacionados em seguida:

Não tinham andado mais de duas horas serra acima, e o Conselheiro, que ia no bangüê carregado por dois homens, ergueu a mão, pedindo que parassem [...]

\_Também. Primeiro vamos rezar nossa ladainha. Já deve ser hora da Ave-Maria, e não vejo motivo para quebrar o costume. Arriem o bangüê e se ajoelhem.

Os homens se olharam, não entendendo. Ladainha naquele momento parecia fora de propósito, assunto de maluco, com perdão do pensamento.

[...]

Desde que tirara a barba e jogara o camisolão de penitente, parecia que ele andara fazendo também uma limpeza nas idéias: deixara o exagero das rezas e a mania de entender tudo pelo compasso da Bíblia e do fanatismo religioso. (VEIGA, 1994, p. 13-147).

#### 4.1.2 Metáfora da serpente

A metáfora da serpente, sugerida pelo próprio título da obra, estabelece uma relação de semelhança entre o ato de um réptil mudar de pele e a mudança de vida do Conselheiro. Tal construção metafórica ajusta-se perfeitamente à imagem de herói astuto e sagaz que a ficção constrói – “é um olhar [de Antônio Conselheiro] vigilante, discernidor, mas sereno e sábio.” (VEIGA, 1994, p. 121) – que se contrapõe ao estigma negativo veiculado pela versão oficial, ou seja, de um líder lunático, obcecado e fracassado.

Reportando-nos ao **Dicionário de Símbolos**, de J. Chevalier e A. Gheerbrant, encontramos conotações positivas em relação à serpente, tomando-se por base ideários de povos pigmeus da República dos Camarões (p. 814-815). O réptil é representado com uma linha traçada no chão e remete a uma abstração encarnada. Esta linha, sem começo e nem fim, torna-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses. Além disso, o animal simbolizado remete à serpente longitudinal que escorrega por entre os lugares, do mesmo modo como desliza através do tempo contável, do espaço mensurável, a fim de compor o atemporal e ilimitado.

Outra referência simbólica que nos parece esclarecedora da metáfora da serpente diz respeito ao mito do Uróboro, aquela que morde a própria cauda. Com esse ato, ela simboliza a manifestação e a reabsorção cíclica e, paradoxalmente, revela a transmutação eterna de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no próprio corpo. Infere-se, assim, uma “dialética material”, isto é, “a morte que sai da vida e a vida que sai da morte.” (CHEVALIER, 2000, P. 816). A Uróboro, dessa maneira, é uma animadora universal, promove a existência e mantém sua duração, uma vez que cria o tempo e a vida em si mesma. Estas inquirições simbólicas vão ao encontro da urdidura narrativa do protagonista em A

**casca da serpente.** Isto porque, a caracterização ficcional de Antônio Conselheiro sugere a imortalidade do mito através do ressurgir da personagem.

Além dessa alusão a Uróboro, a imagem simbólica da serpente, que “resvala por entre tempos e lugares” num movimento infinito e diferenciador, coaduna com a sugestão conferida à personagem principal, pelo romance. Neste sentido, a construção estética do líder de Canudos indicia que o trabalho artístico suplanta a épocas e a cronologias, imortalizando aquele que foi reduzido e estratificado na versão oficial. A feitura e instauração da personagem histórica, pelo veio do romance, alude ao “tracejar infinito da serpente”, à semelhança dos pigmeus de Camarões e ao agir perpétuo do Uróboro. O vulto se imortaliza e se transmuta em um eterno movimento, por meio da construção que lhe impõe o autor, assim como da recepção que lhe confere o leitor.

#### 4.1.3 Transformação gradativa

Contudo, a oposição entre a imagem do líder histórico e do ficcional não se revela bruscamente na obra, antes, por meio do trabalho estético com a linguagem e com a descrição da personagem central, ocorre, gradativamente, a transformação do Conselheiro. De novo, percebe-se a apropriação da metáfora da troca de pele do réptil (processo que acontece aos poucos) com a transformação sutil do líder de Canudos, que pode ser notada pela enumeração de vários fragmentos do texto pertinentes à significativa mudança do protagonista:



Essa mania que o Conselheiro tinha de pôr máscara nas palavras devia ser resultado do muito ler a Bíblia. Tudo que cai no exagero desanda.

[...] Bernabé cuidando do velho e passando aos companheiros as mudanças que iam ocorrendo nele, por exemplo, ele não andava mais tão apegado a citações da Bíblia, falava uma linguagem mais singela. Disse há pouco que era preciso evitar os erros de Canudos, formar outro arraial mais voltado para as necessidades das pessoas, não se perdendo tanto tempo com rezas. No novo arraial ia-se rezar, claro, mas não como em Canudos.

[...] Outro episódio que deixou os homens embasbacados foi o do banho. Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho.

[...] Os outros notavam admirados aquela curiosidade nova do Conselheiro com o próprio corpo, e ninguém teve coragem de fazer uma brincadeira, de dizer pilhéria.

[...] o Conselheiro decidiu abreviar a estada na serra. Mas quando ia comunicar a decisão ao bando, teve uma inspiração. Vamos acabar com a praxe antiga de uma pessoa só, por mais chefe que for, baixar decisões para um grupo. Por causa dessa praxe muita coisa andou torta em Canudos. Vamos fazer sim, uma experiência: discutir os assuntos em reunião, pelo menos com os mais discernentes.

[...] O próprio Conselheiro não estava mudando o comportamento dele? Novos tempos, novos modos.

[...] Foi outro embaraço para os homens. Em Canudos nunca ninguém viu o Conselheiro conversar com mulher frente a frente, e parece que ele considerava essas criaturas como portadoras de malefícios para os homens [...] Agora ele querendo falar com D<sup>a</sup> Marigarda, mulher até puxando pra bonita, por conseguinte uma das que ele devia mais evitar. [...] Vendo o arraial tomar corpo depressa antes de ganhar esqueleto, o Conselheiro achou que estava na hora de firmar certos princípios para prevenir dissabores. Primeiro, que não convinha ele andar [...] vestido de camisolão de zuarte, como em Canudos, e mandou Bernabé localizar um alfaiate para uns dois pares de roupa para ele se apresentar como todo mundo e não chamar atenção. E resolveu que já era tempo de ceifar aquela barba [...] vida nova, cara e estampa novas. E também a maneira de falar com as pessoas: acabar com o distanciamento.

[...] Assim, sem dor nem reclamação, o Conselheiro passou a ser tio Antônio, com tudo o que a mudança implicava, e não só no visual. Hoje sabemos que aquele senhor alto, magro, rosto escaveirado e de olhar penetrante que aparece sozinho ou em grupos em muitas fotografias tiradas por Militão em Itatimundé, e identificado como “tipo característico do sertão da Bahia”, é Antônio Vicente Mendes Maciel. (VEIGA, 1994, p. 26; 27; 29; 46; 64; 72; 89; 120).

A extensa apresentação de trechos da narrativa foi necessária porque revela, através da crescente seqüência numérica das páginas, a atribuição progressiva de características novas incorporadas ao líder de Canudos. Além disso, percebe-se que a

narrativa não só relaciona traços em termos quantitativos como também vai, aos poucos, descrevendo a transformação radical que se dá em todos os aspectos da vida do Conselheiro. Atendo-se aos fragmentos expostos acima, verifica-se que as mudanças ocorrem nos níveis: espiritual, intelectual, social, afetivo e físico.

O ápice da progressiva e integral transformação do protagonista parece ser reforçado através da construção da metáfora da água. Em **A casca da serpente**, descreve-se, inicialmente, o líder de Canudos como um homem rude indiferente a banhos. Em certo momento da diegese, o narrador relata a circunstância de Antônio Conselheiro pedir bacia e água para se banhar, o que provoca grande espanto entre seus subordinados que “nunca” tinham presenciado isto.

Outro episódio que deixou os homens embasbacados foi o do banho. Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho. Dos guerreiros que tinham contato com ele, alguns falaram no cheirum que ele exalava; e parece que ele mesmo falou na igreja contra o banho das mulheres. Pois não é que agora, vendo o Sinésio lamentar a falta de um pedaço de sabão para lavar o corpo, que isso de lavar só com água não tira o encardido, o Conselheiro quis saber se estavam tomando banho na bacia da mina. [...] O Conselheiro [...] se distraiu olhando os braços, as pernas, os pés, parecia não acreditar que eram dele, fazia tempo que não os via sem o cascorão. (VEIGA, 1994, p. 27-28).

A alusão ao banho de Antônio Conselheiro parece demonstrar que este atingiu todo o corpo e efetuou grandes mudanças, como por exemplo, a eliminação da crosta de sujeira que impedia que o próprio líder conhecesse seu genuíno corpo. Entendemos que os sentidos engendrados aqui coadunam com os da metáfora da serpente, já explicitados. Assim como no processo da troca de casca, há a proveitosa retirada de algo obsoleto e, até mesmo, pernicioso, a água purificadora, retira a camada nociva que escondia o verdadeiro corpo de Conselheiro.

A simbologia da água, segundo Chevalier, aponta para a limpeza não apenas em termos físicos, mas ainda em dimensões espirituais. O próprio trabalho discursivo em **A casca da serpente** remete a isso, quando Bernabé explica que: “o Conselheiro era uma pessoa tão limpa de malícia.” (VEIGA, 1994, p. 29). Na acepção do cristianismo, a água representa a vida espiritual e proporciona essa pureza e implica a eternidade. Jesus Cristo retoma esse simbolismo no seu diálogo com a mulher samaritana e diz:

Replicou-lhe Jesus: Se conheceras o dom de Deus e quem é o que te pede: Dá-me de beber, tu lhe pedirias, e ele te daria água viva. [...] aquele, porém, que beber da água que eu lhe der, nunca mais terá sede, para sempre; pelo contrário, a água que eu lhe der será nele uma fonte a jorrar para a vida eterna. (JOÃO 4: 10 e 14).

Nos termos de Chevalier (2000, p. 18), a água viva consiste na água da vida e se apresenta como símbolo cosmogônico. Isto porque, ela cura, purifica, rejuvenesce e conduz ao eterno. A personagem histórica de Antônio Conselheiro se vivifica e adquire eternidade, através da construção literária que, por seu caráter estético, tem a possibilidade de revigorar e estabilizar o antes destruído por versões capciosas do discurso oficial. Especialmente, o desenvolvimento de imagens insólitas confere universalidade a figuras, até então, fixadas em determinados contextos.

Nesse trabalho artístico de se configurar um outro Conselheiro, convincente ao leitor, há, além das metáforas da serpente e da água, um outro recurso estético, isto é, o da paródia. Entende-se a definição de paródia nos termos que propõe Linda Hutcheon (1985), ou seja, uma “repetição com diferença” (1985, p. 48), cujo propósito nem sempre consiste em zombar ou tornar caricato o texto retomado, mas sim pretende estabelecer, irônica e criticamente, o contraste.

Hutcheon, a partir da recuperação etimológica do termo paródia (em específico, o segundo significado do prefixo *para*, que quer dizer *ao lado de*), afirma que por meio da paródia se tem “um modo possível [...] de fugir às normas estéticas estabelecidas pelo uso.” (1985, p. 52). Por isso, o sentido final da paródia está relacionado a uma *auto-reflexividade* literária, isto é, através da reconsideração parodística de obras tradicionais propõe uma reelaboração das convenções estéticas, revelando novos procedimentos artísticos.

Percebe-se, em **A casca da serpente**, a elaboração estética de um texto ficcional *paralelo* ao discurso oficial que oferece novas possibilidades interpretativas ao fato sacralizado pela versão real. Com isso, a intenção não é de romper totalmente com a história, mas tornar relativo o absoluto instituído. A narrativa de Veiga parte do fato histórico para propor uma nova hipótese do que veio a ser o fim de Canudos, ou, em específico, uma outra visão de quem foi o beato Antônio Conselheiro.

Hoje sabemos que aquele senhor alto, magro, rosto escaveirado e de olhar penetrante que aparece sozinho ou em grupos em muitas fotografias tirada por Militão em Itatimundé, e identificado como ‘tipo característico do sertão da Bahia’, é Antônio Vicente Mendes Maciel, natural de Quixeramobim, no Ceará, mais tarde conhecido no país inteiro como Antônio Conselheiro, *Le mange du sertão*, segundo um escritor francês, e o inspirador da heróica resistência de Canudos [...] existe uma fotografia em particular que mostra bem o homem que a barba, o cabelo comprido e o camisolão de zuarte vinham ocultando. Nela Antônio Conselheiro, aparece de corpo inteiro, com o braço esquerdo no ombro de D. Marigarda, ambos de frente, sorrindo para Militão, que deve ter pedido um sorriso. (VEIGA, 1994, p. 121).

Assim, no romance histórico de Veiga, sugere-se uma reflexão dos valores e dos conceitos fixados pelos documentos nacionais e permite-se que o leitor questione a veracidade dos dados ou, ainda, conscientemente retifique, de maneira visionária, o desfecho

da história, que não lhe agradou. À ficção, cabe esse papel de dessacralizar a *verdade*, única e hostil do mundo real e oferecer novas possibilidades imaginativas.

#### 4.1.4 Meta-ficção historiográfica

Em outro trabalho, Linda Hutcheon investiga as tendências da produção literária da pós-modernidade e afirma que a *meta-ficção historiográfica* (tipo de composição, que mescla história e ficção, recorrente na literatura atual) revela que “a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada.” (1991, p. 158). Mantém-se, portanto, uma relação indissolúvel do texto com o mundo, porém um vínculo que se reconhece como simulacro de uma realidade também recriada pelo discurso.

Estabelecendo um contraponto com o romance documental, Linda retoma acepções de Bárbara Foley e diz que “a ficção pós-moderna não ‘aspira a contar a verdade’ (Foley 1986a, 26) tanto quanto aspira a perguntar *de quem é* a verdade que se conta. Menos do que associar ‘essa verdade a pretensões de legitimação empírica, ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimação.” (HUTCHEON, 1991, p. 162).

A esse respeito, Aínsa, também, discorre, com precisão, que a característica mais importante do novo romance histórico latino-americano é justamente: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea.” (1991, p. 84). “buscar entre as ruínas de uma história desmantelada o indivíduo perdido detrás dos acontecimentos, descobrir e exaltar o ser

humano em sua dimensão mais autêntica, ainda que pareça inventado, ainda que definitivamente o seja.” (tradução nossa).

Por meio da paródia, ou ainda, da apresentação diferenciada do desfecho da guerra dos Canudos, o texto veiguiano projeta novos sentidos ao evento, como se observa no fragmento transcrito:

No dia 2 de outubro de 1897 dois jagunços de Canudos, exaustos da guerra e agitando uma bandeira branca, conseguiram chegar ao general Artur Oscar, comandante da Quarta e última expedição federal despachada entre os rebeldes [...] Para fazer crer aos federais que o Conselheiro havia morrido em consequência do bombardeio de 6 de setembro, que derrubara as torres da igreja nova e fizera grandes estragos em todo o arraial, tiveram de arranjar um cadáver da mesma altura e compleição que ele, o que não foi difícil por haver na praça muitos corpos de pessoas mortas nas últimas semanas e mal enterradas em covas rasas. O cadáver foi vestido de novo com um camisolão de zuarte do Conselheiro e re-enterrado em um casebre da periferia, para ser exumado depois pelos federais se o plano vingasse. E vingou. (VEIGA, 1994, p. 6).

Ao invés de ratificar a versão oficial de que o líder e os moradores de Canudos sucumbiram à poderosa ofensiva militar, a proposta ficcional é de que os soldados foram *enganados* pelos minoritários sobreviventes da guerra. E ainda mais, sugere-se que, por uma questão de “conveniência pessoal” e orgulho, eles se deixaram iludir como se percebe no exemplo abaixo:

A comissão de oficiais aceitou que aquele era o cadáver do Conselheiro. Precisava que fosse, tinha que ser. Todos os seus membros queriam encerrar logo o assunto e voltar para casa como heróis, por isso ninguém levantou nenhuma dúvida nem estranhou a colaboração “espontânea” do prisioneiro em indicar o lugar exato onde estava o corpo. Pode ser que tivessem desconfiado de tanta gentileza e do perfeito entrosamento de peças, mas para que estragar a arrumação que convinha a todos? (VEIGA, 1994, p. 7).

#### 4.1.5 Possibilidades interpretativas

Com isso, desbanca-se o radicalismo da variante oficial e aponta-se para outras interpretações. Este procedimento estético presente em **A casca da serpente** vai ao encontro do pressuposto *borgeano* de que a realidade e a verdade históricas não são conhecidas em sua íntegra, uma vez que não são presenciadas *in loco*, antes implicam recriações discursivas que se aproximam dos fatos ocorridos. Não há, portanto, uma fidelidade integral do evento transcorrido em determinado momento e da tradução que dele se faz.

A esse respeito, Menton (1993), traçando as seis características básicas do novo romance histórico, cita a pertinente acepção de Borges e explica que a paródia e a carnavalização (conceitos de Mikhail Bakhtin) projetam várias interpretações para as personagens e os eventos históricos, possibilitando novas combinações explicativas do discurso cristalizado pelos veículos nacionais.

Conforme visto até aqui, a proposição paródica de Veiga oferece essa amplitude interpretativa, pois constrói outros perfis de Antônio Conselheiro. Partindo da seguinte apreciação histórica: “De ‘famigerado e bárbaro’ agitador” (VEIGA, 1994, p. 6), conforme o texto oficial (recuperado e destacado na obra veiguiana pelos sinais gráficos das aspas e das apóstrofes), tem-se a caracterização, no decorrer do enredo, de um democrático, benigno, sábio e carismático líder:

Os outros, talvez por estarem ainda muito abalados com a derrota, parece que não prestaram atenção na fala do Conselheiro, e por isso não notaram a mudança no modo de falar usado agora por ele. Antes ele resolvia tudo sozinho e comunicava a decisão aos seguidores; agora falava no plural, nós resolvemos depois para onde ir. [...]

O menino ajoelhou-se diante dele e pediu a bênção. O Conselheiro benzeu-o mecanicamente; depois, como acordando,

acariciou-o na cabeça, e disse: \_ É bom ver você de novo, Dasdor. Mas se levante. [...]

O Conselheiro olhou o jagunço com um ar de lástima, depois de compreensão. E vendo que os outros pareciam esperar uma lambada de reprimenda ao atrevido Boanérquio, percebeu que ali estava uma oportunidade de ser mais mestre do que chefe. [...]

\_ Ando pensando cá umas coisas, e desejo saber a opinião dos senhores.

Houve um movimento geral de cabeças, umas para a direita, outras para a esquerda, cada um querendo ler nas feições do companheiro do lado o que ele deduzia daquela mudança do chefe. [...]

A claridade que iluminava o alto, e parecia alcançar o mundo todo, vinha produzindo efeitos benéficos na mente do Conselheiro. [...]

[...] aquele homem [...] de rejeitado do mundo, tinha a presença e o olhar de criatura superior. Ele desarrumava as pessoas, mas em nenhum mau sentido. Quem ele olhasse firme, sentia um tremor interno que atraía para ele. (VEIGA, 1994, p. 71, 30, 48, 47-48, 54, 56).

Como se comprova nos exemplos acima, a descrição do líder de Canudos é diferente da figura oficializada pelos historiadores. De um marginalizado pela sociedade e derrotado pelos policiais do governo, ele é apresentado como alguém muito estimado e que voltou para reestruturar, de maneira democrática, “uma outra Canudos”. Tem-se a impressão de um líder consciente e sabedor de suas atitudes, ainda que um tanto visionário. Tal efeito é obtido na ficção através da paródia, pois se retoma a figura histórica para depois romper com a verossimilhança real e propor uma personagem que, paradoxalmente, se assemelha, mas, sobretudo, é distinta.

#### 4.1.6 Indícios de Carnavalização

Concomitante ao recurso parodístico, pode ser encontrado neste texto de Veiga outra construção literária vigente no romance histórico atual, ou seja, a carnavalização. Bakhtin (1993), analisando a composição literária de Rabelais, apresenta acepções sobre este recurso estilístico que coadunam com o enfoque artístico do líder de Canudos que ocorre na



obra veiguiana. Tais considerações podem ser apreendidas nas seguintes assertivas do estudioso russo:

Essa visão, oposta a toda a idéia de acabamento [...] a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis [...], flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. (BAKHTIN, 1993, p. 9-10).

Resguardando as devidas proporções estilísticas, entende-se que essa teorização bakhtiniana sobre a elaboração carnavalesca na literatura medieval pode ser percebida na caracterização artística que se faz de Antônio Conselheiro, em **A casca da serpente**. Isto porque a figura do líder de Canudos é transformada e renovada na ficção de Veiga, através da caracterização carnavalesca que se faz dele, ou seja, há uma apropriação da figura cristalizada pela versão oficial que, logo depois, é desbancada por um *outro* Conselheiro que renasce com uma nova visão de mundo. Tornam-se relativos, assim, o discurso e a descrição históricos do chefe dessa revolta.

Além disso, a carnavalização, presente nesta obra, é visualizada na descrição de situações informais vividas pelo líder de Canudos e por seus seguidores e que não são reveladas em documentos convencionais, como se nota nos fragmentos abaixo:

\_ Estão acanhados por quê? Eu só quero aliviar a bexiga e a barriga, e não preciso de auxílio por isso. Basta me levarem para trás daquela pedra ali, e me deixarem lá. Vamos molezas! [...] \_\_ Bela escolta eu arranjei. Se demorarem, eu faço aqui mesmo no bangüê, e vocês vão ter que aviar outro. [...] E enquanto o Conselheiro resolvia o assunto dele atrás da pedreira ninguém deu um pio; cada qual procurava distração nos galhos dos arbustos ressecados, no chão de tabatinga avermelhada, nas lagartixas que corriam tremelicando nas pedras e logo desapareciam. E quando Quero-Quero virou as costas para o bando, afastou ligeiramente as pernas, tirou o birro e largou uma mijada de fazer pilão na terra seca, todos acharam aquilo uma idéia pai-d'égua, e o imitaram. [...]

Depois que comeram os bichos assados sem sal, menos a cobra, que ficou relegada diante da relativa fartura das outras peças – até o Conselheiro provou uns fiapos de coxa e gabou a macieza – todos arrotaram satisfeitos, menos Dedé, que achou prudente não se arriscar tão logo, e acenderam pitos, e se deitaram para jiboiar, o sol já tinha sumido para eles e um ventinho fresco começava a vigorar. [...]

O que o Conselheiro indagava era se tinha jeito de uma pessoa crescida tomar banho naquela bacinha. Sinésio informou que ele e cabo Nestor, cavucando com uma estaca pontuda, tinham conseguido alargar e aprofundar o poço para caber nele uma pessoa com as pernas encolhidas.

— Pois eu vou experimentar essa bacia. Estou precisando limpar o ceroto. Também sou filho de Deus – disse o velho.

Só quando o viram voltando da fonte com o cabelo molhado e a camisola em parte também, acreditaram que ele tinha entrado para a irmandade dos asseados. (VEIGA, 1994, p. 15-16, 23, 28).

A narração de momentos em que as personagens realizam necessidades fisiológicas ou higiênicas rompe com a descrição ortodoxa de relatos históricos e humaniza o protagonista, sugerindo que de um mito fracassado ele assuma o papel (ainda que fictício) de uma personalidade verossímil e acessível, porque descrita com as mesmas atitudes de qualquer ser humano. Estes segmentos narrativos revelam, ainda, o grotesco do momento sugerido pela ação vexatória e o embaraço dos homens do Conselheiro.

#### 4.1.7 Humanização da personagem ambígua

Revelar situações íntimas do protagonista, convertidas em caracterizações grotescas e risíveis constitui um dos procedimentos do novo romance histórico, elencado por Aínsa. Por isso, citando estudiosos afins, expõe a seguinte conjectura:

[...] la nueva novela histórica ha abolido la ‘distancia épica’ (Mijaíl Bajtin) de la novela histórica tradicional, eliminado ‘la alteridad del acontecimiento’ (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina. El género de la novela, por su misma naturaleza ‘abierto, libre, integradora’, permite un acercamiento al pasado en verdadera actitud dialogante, esto es, niveladora, ya que ‘se trata de despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e integrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro’ (Alicia Chiban). (AÍNSA, 1991, p. 83).

[...] o novo romance histórico eliminou a ‘distância épica’ (Mikhail Bakhtin) do romance histórico tradicional, eliminando ‘a alteridade do acontecimento’ (Paul Ricoeur) inerente à história como disciplina. O gênero do romance, por sua mesma natureza ‘aberto, livre, integradora’, permite uma aproximação com o passado em uma verdadeira atitude dialogante, isto é, niveladora, já que ‘se trata de despojar a história anterior de sua hierarquia distante e absoluta para atraí-la até um presente que, somente esclarecendo-a e integrando-a, poderá abrir passagem para o futuro’ (Alicia Chiban). (tradução nossa).

A apresentação de episódios e a enumeração de traços e ações rotineiras e comuns da personagem central parecem ir ao encontro da proposição do novo romance moderno de dessacralizar o absoluto instituído pela versão tradicional e, assim, tornar presente o ocorrido e os protagonistas históricos, conferindo-lhes novos sentidos interpretativos. Desse modo, sugere-se a dualidade da personagem.

Em **A casca da serpente**, o líder de Canudos é uma personagem ambígua que, algumas vezes, se encontra debilitado fisicamente, mas que logo, se recupera da enfermidade (“No dia seguinte cedo o Conselheiro acordou outro.”) (VEIGA, 1994, p. 83) e que está aberto às novidades tecnológicas e culturais do momento vigente. A nova Canudos e seu líder perdem o rigor e a unilateralidade do contexto e da personagem inicial, para configurarem elementos que mesclam e compactuam com estilos de vida diferentes. Por isso, o novo Conselheiro recebe, em seu arraial, estrangeiros, fotógrafos e músicos, usufruindo sabiamente de seus talentos. Essa afirmação pode ser comprovada nos segmentos abaixo:

O Conselheiro pensou, olhou o tal fotógrafo retratista, achou-o de boa cara. Olhou a dupla [de estrangeiros] Cotenile Pião, nada viu nem pressentiu que denunciasses traição. Depois, que grande mal poderia fazer aquele homem sozinho no meio de tanta gente fiel e vigilante? Vamos ver então as tais estampas que ele tira das pessoas com a sua máquina. [...] Agora ele estava interessado em ver como é que se tiram os retratos. [...]

Saiu uma música que depois, quando perguntaram, ela disse que era uma valsa. Uma música daquelas que põem o ouvinte em harmonia com a vida, e aqueles lá em cima sentiram um bem-estar como há tempos não conheciam, se é que tinham conhecido coisa igual antes. [...] Quando D<sup>a</sup> Chiquinha [Chiquinha Gonzaga] parou, as pessoas em volta pediram mais, e ela tocou. Valsas, maxixes, improvisos. Até que, embriagados de música, foram todos dormir. (VEIGA, 1994, p. 116-117, 136-137).

A partir da descrição do comportamento do protagonista, é possível perceber o modo como ele tratava os visitantes do arraial de Canudos e, notadamente, os seus subordinados. Poderíamos, então, inferir que **A casca da serpente** propõe uma grande reflexão sobre o modo de administrar e, ainda, aborda, de maneira crítica, as relações entre chefes e súditos, vigentes em qualquer sociedade. Contudo, a nosso ver, outros significados pululam da narrativa veiguiana.

Entendemos, assim, que a caracterização dual da personagem ocorre em termos intrínsecos à narrativa literária, ou seja, por uma construção específica de linguagem. Daí, a elaboração da metáfora da serpente, das descrições de mudanças sucessivas no visual e no comportamento de Antônio Conselheiro, do câmbio lexical desse líder, etc. As transformações ocorrem gradativamente e, em alguns momentos, atitudes contraditórias parecem sobrepor certa ocasião, como no caso da cisma de Conselheiro, seguida de permissão, quanto à permanência dos estrangeiros no arraial. Essa provável ambigüidade, parece-nos remeter ao aspecto inerente à composição ficcional de propor o múltiplo e o intenso, convergindo em uma caracterização “aberta”, que dá margens a várias interpretações.

#### 4.1.8 Riso catártico

Outro aspecto importante que pode ser apreendido em **A casca da serpente** diz respeito ao riso que se sugere em cenas informais e humanizadas. Quanto a isso, recupera-se a afirmação de Bakhtin que se segue: “Mas todos os elementos culturais limitados desaparecem, e apenas subsistem os elementos humanos, universais utópicos.” (1993, p. 11). À guisa de estabelecer o contraste entre o riso popular e o riso satírico, o estudioso diz que a diferença básica entre eles consiste no fato do primeiro incluir neste *ambiente risível* o povo que o provoca: “Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (BAKHTIN, 1993, p. 11).

Parafrazeando a proposição bakhtiniana, pode-se dizer que em **A casca da serpente** a personagem de Antônio Conselheiro é ambivalente, desencadeia riso e reflexão e, ainda, as situações retratadas são respeitadas e cômicas. Antes de tudo, porém, caminha em sentido inverso à seriedade e ao rigor propostos pelo discurso oficial. Algumas cenas revelam um riso, incentivado pelo protagonista, que contagia a todos. Eis alguns exemplos:

[...] sentiram uma vontade de brincar e de aceitar brincadeiras, de fazer coisas que só tinham feito na infância, uma vontade de falar, de cantar, de assoviar, de rir ao menor pretexto ou à toa mesmo, sem se incomodar com a presença do Conselheiro, era a primeira vez que acontecia isso de ninguém ficar cheio de dedos ou calado perto do chefe, e não era por desrespeito, era resultado do clima de cordialidade e despreocupação [...] até que o Conselheiro explicou que havia perguntado porque se lembrara que o capitão Sinésio era filho de Baturité [...] disse isso e piscou um olho de um jeito capenga [...] e foi o sinal para que todos soltassem o riso cachoeiral, benéfico, que logo veio devolvido pelas paredes e locas da serra, numa confusão de repetições cruzadas que os fez rirem mais ainda, por parecer que um bando de fantasmas zombeteiros os arremedava. Agora era uma competição entre eles e o eco, e cada um procurava incluir no próprio riso uma característica que pudesse ser reconhecida na volta [...] aí é que redobrava o riso, como se quisesse pagar com ele a certeza recém-adquirida de que afinal era alguém no mundo, alguém reconhecido e replicado por nada menos do que a serra Canabrava. [...] Quando o relato tocou na parte do desenterramento do

cadáver, e alguns homens riram, e outros se seguraram para não correr o risco de uma repreensão, não tendo o Conselheiro dado sinal de desagrado todos riram, a princípio como que experimentando, e por fim destemperadamente. Os federais tinham caído no logro, e isso merecia festejo, se não de foguetes e zabumbas, que não tinham ali, ao menos de gargalhadas, para espantar a trabuzana rondante. Era mais uma prova de quem ri melhor quem ri por último. (VEIGA, 1994, p. 18-19, 87-88).

Parece que esse riso é um ato catártico que libera, gradativamente, as personagens da tensão do antigo acontecimento de Canudos e, mais do que isso, faz com que se sintam vivos e em constante progresso num mundo que também está mudando. A figura do próprio Conselheiro (metáfora da serpente adquirindo pele nova) sugere esta transformação positiva das personagens e do lugar. E aqui, retoma-se a premissa de Bakhtin sobre a qualidade do riso popular, a saber: “O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte.” (1993, p. 10-11).

A propósito, em **Sombras de reis barbudos** também se desenvolve a questão do riso como atitude emancipável e condenatória. Tanto neste romance como em **A casca da serpente** as coibições, impostas por lideranças autoritárias e hostis, intentam solapar as ações humanas, também, reprimindo o riso. Por isso, proibem a população de fazê-lo, como em **Sombras de reis barbudos**: “Outra proibição antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à-toa, faltavam motivos para isso; mas era engraçado ver um fiscal correndo atrás de um urubu na rua.” (VEIGA, 1995, p. 47). Ainda, frustram essa vontade mediante um autoritarismo que intimidador, como no caso do líder Antônio Conselheiro que, no início, impunha temor e impedia o riso: “Ficaram todos na maior perplexidade, cada um teso e olhando para a frente, com medo de olhar um companheiro e não poder segurar o riso [...]” (VEIGA, 1994, p. 18).

Esses fragmentos revelam que os líderes reconheciam o poder do riso e, por isso mesmo, impunham severo cerco à atitude supostamente inofensiva de sorrir. Não se

podia sequer fazê-lo de modo inocente, sob risco de sofrerem penalidades drásticas. Tanto que no trecho recuperado de **Sombras de reis barbudos** manifestam-se a gravidade da punição e as atitudes dos taitarenos, a fim de contornarem o esdrúxulo interdito:

Agora quem visse um fiscal esparramado no chão e um urubu ao lado esperando o fiscal se levantar para continuarem a brincadeira, se não tivesse muito cuidado podia perder para sempre a vontade de rir. Um meio que encontramos para segurar o riso foi levar sempre uma pelota de pano ou algodão no bolso, quando víamos um fiscal perseguindo um urubu metíamos depressa a rolha na boca. Às vezes não dava tempo, e o remédio então era tapar os olhos ou virar as costas.” (VEIGA, 1995, p. 47).

O absurdo ato de vetar à população o direito natural de sorrir diante de situações hilariantes, pode reforçar, esteticamente, a proposição da importância do riso na superação de entraves existenciais e sociopolíticos. A mesma hipótese permeia os sentidos engendrados em **A casca da serpente**, ou seja, um riso catártico que permite o ironizar dos problemas e o extravasar de tensões. Além disso, ambos os textos enfatizam o papel do riso como mecanismo de afirmação da identidade de um povo e, conseqüentemente, como libertário de potencialidades e de superações.

Acima de tudo, a construção metafórica do riso, em narrativas de José J. Veiga, revela a maestria do autor em ironizar, através da construção ficcional, situações absurdas e desfavoráveis, vigentes em certos momentos históricos. A atitude do autor por si só constitui uma ironia, pois suas tenazes críticas difundiram-se livremente em momentos de severa censura, que cerceava o direito de expressão. Isto foi possível, porque ele as travou por meio de mecanismos textuais, que proporcionaram um trabalho peculiar de linguagem, conferindo sentidos múltiplos a figuras insólitas. Por seu caráter estético plural **A casca da serpente** promoveu tanto “entretenimento catártico,” como inquirições críticas ao leitor.

#### 4.1.9 Pluralidade do novo romance histórico

A construção plural do ambiente da nova Canudos e da pessoa de Antônio Conselheiro parece reiterar um dos aspectos típicos do novo romance histórico da atualidade, definido por Aínsa, que diz respeito à multiplicidade de expressões estilísticas vigentes nessas narrativas: “[...] asistimos a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista) o elaborada formulación estética (modelo modernista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades expresivas.” (AÍNSA, 1991, p. 82-83). “[...] asistimos à ruptura do modelo estético único. As pretensões de um romance forjador e legitimador de nacionalidades (modelo romântico), crônica fiel da história (modelo realista) ou elaborada formulação estética (modelo modernista), cedeu a uma polifonia de estilos e modalidades expresivas.” (tradução nossa).

Em uma alusão metalingüística, o romance histórico de Veiga revela que à urdidura ficcional cabe bem a função de recriar o que já estava mortificado pelo discurso oficial, não numa transposição da realidade, mas com base em procedimentos estéticos díspares que conferem mobilidade e fluidez à narrativa. Por isso, o escritor goiano pôde fazer uso de metáforas e de construções verbais que bem lhe aprouveram, na intenção de criar um Antônio Conselheiro *Urobórico* que, por si mesmo, cria e mantém a vida.

Além disso, por meio da elaboração de imagens simbólicas, Veiga pôde cravar o relevante papel estético do riso, ao mesmo tempo que ele proporciona uma crítica aguda aos meios de repressão. A metáfora do riso, elaborada ironicamente em **A casca da serpente**, pode ser entendida como um ato paradoxal de sentir prazer em algo desprazeroso. Dessa maneira, espelha o procedimento relevante à composição literária de visualizar distintamente



o objeto da realidade, questioná-lo, transmutando-o em algo favorável ou, pelo menos, que lhe confira satisfação, ao sugerir múltiplos significados.

Parafrazeando o ensaísta uruguaio, pode-se finalizar este trabalho, dizendo que em **A casca da serpente** há uma polifonia de procedimentos estéticos pertinentes como a metáfora, a paródia e a carnavalização que, juntamente com a focalização e a descrição artística que se faz da personagem central, engendram a multiplicidade expressiva e significativa da obra, fato este que vem reiterar uma das características fundamentais do novo romance histórico: a polissemia de estilos e de sentidos.

## CONCLUSÃO

Ao se esmiuçar o trabalho artístico de José J. Veiga, percebeu-se que as combinações efetuadas produziram resultados tanto em termos intrínsecos, marcando inovações em seu projeto literário, como em termos externos, por contatos estéticos com produções de autores, muitas vezes, distantes no que concerne aos contextos de origem. Com base nessas conjecturas, foi possível formular a seguinte proposição: as relações textuais efetivadas por Veiga promovem movimentos centrípetos e centrífugos. O primeiro acontece quando incide em sua composição literária e gera alterações temático-formais e o segundo, à medida que desenvolve itens vigentes em outras produções. À semelhança de uma “simbiose narrativa”, as variações internas ocorrem em decorrência das relações externas.

Os pressupostos conceituais – mencionados na primeira parte Configurações da literatura insólita – sobre quatro modalidades narrativas, a saber, realismo mágico, realismo maravilhoso, fantástico e maravilhoso puro, bem como a recuperação de dados históricos, promoveram uma visão diacrônica do percurso da literatura insólita no mundo, desde suas origens até a atualidade. Além disso, foi possível referendar nossa tese de que a construção do sobrenatural, qualquer que seja a sua motivação histórica, remete a um processo paradoxal. Por um lado, induz a uma variabilidade temático-formal sem precedentes, por outro retoma motivos e procedimentos, perpetuados no decorrer dos tempos, que se transmutam em outras *reescrituras*.

Pretendeu-se, com essa proposição, desbancar a assertiva de que os temas e as imagens do sobrenatural *envelhecem e expiram*. Nossa proposição coadunou com a afirmação de Óscar Hahn sobre o que acontece com a narrativa fantástica hispano-americana do século XX: “La nueva sensibilidad se patentiza en la incorporación de motivos originales y en la

reelaboración de los motivos proporcionados por la tradición.” (HAHN, 1978, p. 17). “A nova sensibilidade se patentiza na incorporação de motivos originais e na reelaboração dos motivos proporcionados pela tradição.” (tradução nossa).

Entendemos que as imagens insólitas não envelhecem e morrem, pelo contrário, a transformação nelas efetivada gera renovação, segundo os propósitos do escritor e os efeitos que pretende provocar no leitor. Nesse sentido, um dos resultados obtidos a partir da constatação da produção *caleidoscópica* de Veiga revelou que, ao diversificar procedimentos e tipologias, mantendo o inusitado, suscitava reflexões e inquirições com os quais pretendia contagiar o leitor.

As considerações sobre procedimentos organizacionais adotados em textos insólitos, presentes na parte dois, Recursos estéticos em narrativas insólitas, objetivaram mostrar que sejam eles quais forem, isto é, fantástico do terror, feérico, realismo mágico ou realismo maravilhoso, tornam-se efetivos e coerentes através de recursos técnicos que lhes instauram e atualizam. Apesar de a construção narrativa apreender e recondicionar os motivos externos, provenientes do imaginário popular, são os mecanismos artísticos pertinentes que irão conferir verossimilhança ao inverossímil.

As imbricações entre textos de Veiga e de outros autores apreendidas na parte três, Intersecções em narrativas insólitas, despontaram das análises comparativas de Os do outro lado, Aladino e A chinela turca. Com base nelas, apreendemos as maneiras peculiares de se construir o insólito literário decorrente de arranjos estilísticos únicos que embasavam valores e convicções culturais específicos. Não obstante, constatou-se que as intersecções narrativas acontecem no nível formal, em virtude da seleção e do uso de elementos estruturais, predominando o narrador, as personagens, o espaço, o discurso e no âmbito temático.

Neste sentido, foi possível observar, por exemplo, que Os do outro lado recupera e transmuta dados feéricos (borboleta mágica, casarão com tesouros, velhinho no jardim, etc.) muito próximos dos incorporados ao universo fantasioso de Aladino, por exemplo, com seus talismãs e gênios. Além disso, A chinela turca retoma o imaginário oriental com a história encaixada de um episódio “das Arábias.”

O universo fantasioso comutado nos contos enfatiza a metáfora do *ver*, engendrada esteticamente pela focalização adotada, pelo recurso da *cena*, pelo discurso modal. Assim, sob a visão condutora do narrador, tem-se um apelo para que o leitor veja o fato, como ocorre em Os do outro lado: “Vejo-me transportando o prato [de jabuticabas] com muito cuidado porque estava cheio de derramar.” (VEIGA, 1995, p. 52).

Em Aladino, há a visão surpreendente do jardim de pedras preciosas: “Então quedou-se a contemplar o que só vira de relance. As árvores estavam pejudas de frutas [...]. As brancas eram pérolas. As transparentes, diamantes.” (ANÔNIMO, p. 202-203). Em A chinela turca, através de um jogo narrativo de mostrar e esconder, tramado pelo narrador onisciente, o olhar do leitor é conduzido o tempo todo: “VÊDE O BACHAREL Duarte.” (MACHADO DE ASSIS, 1974, p. 294). “O ver” aqui assume uma conotação de compreender, ou ainda, de abrir-se para experiências insólitas e, dessa maneira, descobrir as virtualidades do mundo aparente, bem como as aptidões inerentes a cada ser humano.

Entendemos que o estudo desses contos explicita a maleabilidade dos recursos empreendidos em narrativas insólitas. Isto porque, ao sugerirem a incerteza inicial seguida de perplexidade, diante do inusitado, poderiam reportar à *hesitação* de Todorov. De outra feita, em alguns trechos desfaz-se o *estranhamento* diante do sobrenatural, efeito esse construído a partir do ponto de vista do protagonista que contamina a recepção do leitor. Estaríamos, então, diante de um procedimento essencial ao realismo maravilhoso, segundo Chiampi, ou seja, a *naturalização* discursiva do extraordinário.

Tomando-se por base estas considerações, ratificamos a primeira hipótese de nossa tese de que a narrativa insólita, especificamente a de José J. Veiga, tem complexidade discursiva suficiente para combinar traços do fantástico, do maravilhoso puro e do realismo maravilhoso. Com as análises de textos de Veiga, observamos que essa mescla não contradiz os recursos empreendidos, antes retomá-os a fim de criar o novo e, desse modo, configurar um texto híbrido, quanto à elaboração estética do sobrenatural.

Esses contatos intertextuais revelaram, sobretudo, quanto ao processo composicional de Veiga, que a coerência estética e a pluralidade de significados a que suas obras reportam, incidiram neste intercâmbio cultural que travou com outras narrativas insólitas. Em seu processo de criação literária, o olhar arguto de José J. Veiga, observou criticamente a realidade e estabeleceu veladas denúncias à situação política e econômica vigente. É o que se percebe através da metáfora espacial em **Sombras de reis barbudos** que, por sua vez, compartilha com Casa Tomada a temática e a ênfase na caracterização do espaço.

Assim como em Taitara, a residência dos irmãos sofre uma gradativa invasão por misteriosos e indesejáveis elementos. Conforme visto em segmentos das análises anteriores, aos poucos, a Companhia, que não se sabe de quem, vai impondo interditos aos moradores, que se excedem com a instalação de muros entrecortando as ruas. O ponto de vista do narrador Lucas logo indicia essa gradação: “é curioso como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber, e quando vê já estão aí firmes e antigas.” (VEIGA, 1995, p 7). Em Casa Tomada, os cômodos da moradia são, também aos poucos, dominados por, não se sabe quem. Tanto os espaços dos taitarenos como dos irmãos são sufocados e restringidos paulatinamente, até se chegar a uma situação extrema. Os taitarenos encontram no vôo a saída para a opressão vigente e os irmãos, na porta da rua.

As situações hostis e desumanas são impostas por um poder superior que estrategicamente não é discriminado no romance, podendo aludir a dominações universais.

Contudo, a privação de liberdade a que são submetidas às pessoas ocorre não apenas em termos geográficos, mas em todos os âmbitos da vida humana, a saber, cognitiva, social, política, econômica, enfim, existencial. O ser humano é passivo de receber normas e interditos à revelia de sua vontade.

Com base nessas considerações, argumentamos que os *diálogos* entre **Sombras de reis barbudos** e Casa Tomada foram estabelecidos com discursos políticos, através de alusões semânticas viabilizadas e comutadas no texto. Em **A casca da serpente** também são travados diálogos com a história real. Contudo, além das implicações conotativas, as permutas ocorrem por meio da feitura estética que estrutura, no texto literário, o novo perfil do líder de Canudos, até mais interessante que o veiculado pelo discurso oficial.

Foi possível conferir essa intersecção no romance **A casca da serpente**, incluída na tipologia do novo romance histórico brasileiro, segundo Seymour Menton. Conforme se verificou, a narrativa, todavia, não prescindiu do insólito ficcional, isto é, a ressurreição de Canudos e de seu líder. Pelo contrário, pôde cravá-lo com base em referências extraliterárias, subjacentes ao texto e recuperadas no processo de recepção. A viabilidade desses resultados foi possível através da análise desenvolvida na parte quatro: Variações discursivas.

Como decorrência das ênfases da literatura insólita em determinados períodos históricos e dessas intersecções estéticas, podemos sugerir uma última hipótese. O projeto artístico de Veiga implicaria certa gradação quantitativa no que tange à tessitura do sobrenatural, seguindo determinada cronologia? Seria esta a razão das obras, elaboradas nas décadas de sessenta, setenta e parcialmente em oitenta (**Os cavaleiros de Platilante**, 1959; **A máquina extraviada**, 1967; **Sombras de reis barbudos**, 1972; **Torvelinho dia e noite**, 1985, dentre outras), serem marcadas por narrativas em que o insólito predominava? Nessa vertente, seria possível averiguar o grau do insólito incluindo a tessitura de trabalhos

distintos, do final dos anos citenta (**A casca da serpente**, 1989)? Por fim, o último momento de sua produção, anos noventa, revelaria uma particular construção do inusitado (**Objetos turbulentos**, 1997), engendrando sentidos diversos?<sup>23</sup>

Mas essas conjecturas consistem em fagulhas para uma próxima pesquisa. O que se objetivou demonstrar vai ao encontro de aspectos da modernidade e talvez da pós-modernidade, isto é, as barreiras culturais são tênues e as distâncias muito mais. Por exemplo, o oriente está muito perto do ocidente não apenas pelos veículos de comunicação em massa que fornecem uma gama de informações, mas também pelas tendências literárias. Neste sentido, as implicações semânticas de Aladino estão muito próximas de Os do outro lado, que por sua vez, compartilha recursos e motivos com A chinela turca e esta com ambos.

O célebre Borges (1983) ressaltou as proximidades entre oriente e ocidente em seu estudo sobre **As mil e uma noites**, dizendo: “Aliás, ao falar das revelações do Oriente, eu deveria ter mencionado essa revelação contínua que é a Sagrada Escritura. Mas o fato é recíproco, já que o Ocidente também influi sobre o Oriente.” (1983, p. 77). Borges menciona referências de produções literárias e fatos históricos que reiteram seu argumento sobre as influências recíprocas entre estes dois universos.

Quando o escritor recupera a etimologia dos dois nomes em alemão, sugere a bela metáfora que remete à idéia de imbricação e de complementaridade, a saber: “Quero lembrar aqui a palavra Oriente em alemão, uma linda palavra: *Morgenland*, ‘terra da manhã’. A palavra Ocidente é *Abendland*, ‘terra da tarde’.” (1983, p. 77). Os dois mundos correspondem a momentos de um mesmo dia, ou seja, implicam saberes, visões, éticas que não permanecem estanques em uma realidade, mas comutam experiências culturais, totalizando uma vivência mais ampla.

---

<sup>23</sup> As datas das obras de José J. Veiga indicadas neste parágrafo referem-se aos anos das primeiras publicações.

Quanto ao romance de **Sombras de reis barbudos**, observamos que intersecciona com Casa Tomada o tema da dominação misteriosa e repugnante. Os dois textos traçam, em conjunto, a metáfora política de um regime ditatorial imposto e indesejável, mas também aludem a cerceamentos existenciais. Conforme mostrado na análise, Menton privilegia a vertente política dos significados no romance de Veiga e afirma:

*Sombras de reyes barbudos* también contiene algunos elementos absurdistas, pero se distingue de las otras obras de Veiga sobre el tema de la invasión misteriosa en que tiene personajes más individualizados, personajes con sentimientos verdaderamente humanos. (MENTON, 1999, p. 122).

*Sombras de reis barbudos* também contém alguns elementos absurdos, porém se distingue das outras obras de Veiga sobre o tema da invasão misteriosa em que têm personagens mais individualizados, personagens com sentimentos verdadeiramente humanos. (tradução nossa).

A leitura do estudioso a respeito dessa narrativa de Veiga coaduna com o paradoxo literário apontado por Candido, isto é, de recriar, sob o veio da fantasia, o já criado real. As proposições de ambos interagem, ainda, quando Seymour diz que as personagens de **Sombras de reis barbudos** são representadas com “sentimientos verdaderamente humanos.” (Idem). As imbricações em Veiga ocorrem tanto em intersecções literárias como em discursos oficiais, como a permuta do líder de Canudos, recriado em **A casca da serpente**.

As diretrizes norteadoras desta última análise foram, em especial, as proposições de Antonio Candido (1993, p. 9-15) sobre as narrativas que apresentam histórias ficcionais inseridas em sociedades e situações já ocorridas e, portanto, identificadas pelo leitor. A despeito disso, o crítico enfatiza que esses textos transcendem a significações datadas e transmitem sentidos universais e “penetram bem no real justamente por não terem compromisso documentário, mas obedecerem sobretudo à fantasia –, paradoxo inerente à literatura.” (CANDIDO, 1993, p. 11).



O que se procurou mostrar – com o enfoque estruturalista concedido a este trabalho, unido à alusão histórica, sobretudo, em **A casca da serpente** – foi que o processo de criação em narrativas insólitas, especialmente em José J. Veiga, recupera e alude a enfoques externos e constrói o sobrenatural, mas que estes só se sustentam no texto e convencem o leitor de sua credibilidade através de uma organização interna articulada de modo coerente.

O ser humano só existe, como agente crítico, a partir da interação intelectual, social, política e cultural com o meio e com outros homens, num processo cumulativo que implica complementaridade. Paralelamente, ousamos propor, depois do que foi demonstrado, que a literatura, em específico a de Veiga, torna-se abrangente e visionária, a partir do entrelaçamento recorrente com outras obras que constroem, de modo eficaz e sedutor, o insólito literário. Configura-se, portanto, a intrincada e complementar rede associativa que nos termos de Marini consiste numa “estrutura textual, comum a vários textos e ‘autônoma’ em relação ao tema consciente de cada um: ela desenha uma ‘figura’ presente de maneira esparsa em cada texto.” (MARINI, 1997, p. 83).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências de José J. Veiga:

VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Estranha Máquina Extraviada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Objetos Turbulentos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **Sombras de Reis Barbudos**. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

\_\_\_\_\_. **Torvelinho Dia e Noite**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. **A casca da serpente**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

VEIGA, J. J. **Por que escrevo?** São Paulo: INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1996. 1 folder. (O escritor por ele mesmo).

VEIGA, J. J. [ago., 1996]. José J. Veiga prepara livro de contos. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 14, Caderno 2, 17 ago. 1996. Seção Literatura.

VEIGA, J. J. [out., 1997]. José J. Veiga defende estilo despojado. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 3, Caderno 2, 4 out. 1997. Seção Personalidade.

VEIGA, J. J. **José J. Veiga**. Disponível em:

<<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/veiga.htm>> Acesso em: 01/07/2003.

Referências sobre José J. Veiga:

CAMPIDELLI, S. J. (org.). **José J. Veiga**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

CARNEIRO, N. M. **A construção do fantástico em narrativas de José J. Veiga**. 1998. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

DANTAS, G. F. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. 2002. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

IERARDO, E. **Literatura fantástica**. Disponível em:  
<<http://www.temakel.com/secciontlfantastica.htm>> Acesso em: 05/02/2003.

LABOISSIÈRE, M. L. F. **A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge**. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.

MACIEL, N. **A literatura fantástica no Brasil**. Disponível em:  
<<http://www.kromuskronopus.frebsites.com.br/litewratura%20fantastica%20no%20brasil.htm>>  
>Acesso em: 14/08/2003.

MIYAZAKI, T. Y. **José J. Veiga: de Platiplanto a Torvelinho**. São Paulo: Atual, 1988.

NUNES, S. R. C. **Literatura fantástica brasileira**. Disponível em:  
<[http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/o\\_fantastico\\_na\\_literatura\\_brasileira.htm](http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/o_fantastico_na_literatura_brasileira.htm)> Acesso em:10/07/2003.

PAULA, C. C. **O fantástico em J. J. Veiga**. 1998. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

RODRIGUES, M. H. **José J. Veiga: do fantástico à dissidência**. 1991. 182 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1991.

RODRIGUES, M. H. **Ficção Fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo**. 2000. 319 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual

Paulista, Assis, 2000.

SOUZA, A. P. de. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo**: uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: UNICAMP, 1990.

Referências gerais:

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. **Plural**: México, 240, 1991. p. 82-85.

ALAZRAKI, J. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

ANÔNIMO. Aladino. In: \_\_\_\_\_. **As mil e uma noites**. Edição especial coligida por Eduardo Dias. Lisboa: Livraria Clássica Editora. 3.ed., vol. VI, p. 187-293.

ASSIS, M de. A chinela turca. In: \_\_\_\_\_. COUTINHO, A (Org.). **Papéis Avulsos**. vol. II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. p. 295-303. (Obras Completas).

AZEVEDO, M. S. Síntese cultural na Península Ibérica. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 de março de 1996, Supl. Lit. Mais, p. 5.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BELEVAN, H. **Teoría de lo fantástico**: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Anagrama, 1976.

BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1994.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, J. L. et al. **Antología de la literatura fantástica**. 4. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

BORGES, J. L. As mil e uma noites. In: \_\_\_\_\_. **Sete noites**. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo:Max Limonad, 1983. p. 71-88. (A Obra Futura).

\_\_\_\_\_. **Siete noches**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1995. (Colección Tierra Firme).

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4. ed., São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos).

BRUM, J. T. Prefácio. In: MAUPASSANT, G. de. **Contos fantásticos**: O Horla e outras histórias. Seleção e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 7-12.

BURNS, E. M. **História da civilização ocidental**. Tradução de Lourival Gomes Machado e Lourdes Santos Machado. 3. ed. 2. imp. ver. e atual. Porto Alegre: Globo, 1973.

CAILLOIS, R. **Au coeur fantastique en France**. Paris: Gallimard, 1965.

CAILLOIS, R. De la féerie à la science-fiction. In: \_\_\_\_\_.(Org.). **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966. p. 7-24.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.53-80.

CANDIDO, A. **A Educação pela Noite** e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, A. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 9-15.

CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-39.

CARPENTIER, A. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **El reino de este mundo**. La Habana: Letras Cubanas, 1949.

CARPENTIER, A. Lo Barroco y lo Real Maravilloso. In: \_\_\_\_\_. **Razón de ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984. p. 54-78.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTEX, P. G. **Le conte fantastique en France**. Paris: José Corti, 1951.

CAVALIERE, A. Reflexão Crítica. In: GÓGOL, N. **O nariz e a terrível vingança**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986. p. 122-195.

CHEVALIER, J. e CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilloso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 39-56.

COALLA, F. S. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORTÁZAR, J. Del sentimiento de lo fantástico. In: \_\_\_\_\_. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1968. p. 43-48.

CORTÁZAR, J. Casa Tomada. In: \_\_\_\_\_. **El perseguidor y otros relatos**. Barcelona: Club Bruguera, 1980. p. 26-32.

DALÍ, S. **Pinturas de Dalí**. Disponível em:

<<http://www.artehistoria.com/colabora/articulo2.htm>> Acesso em: 07/01/2004.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESTEVES, A. R. **Realismo mágico e realismo maravilhoso**. In: Encontro Nacional da ANPOLL, 17., 2002, Gramado (RS). 19 f.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRIEDMAN, N. Point of View: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (Ed.). **The Theory of the Novel**. New York-London: The Free Press-Collect Macmillan, 1967. p. 108-137.

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

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIRON, L. A. Imaginação restaurada no romance o **Calígrafo de Voltaire**. **Revista Época**, São Paulo: Ed. Globo, ed. 273, 11 ago. 2003. p. 100-101.

HADDAD, J. A. Introdução ao conto árabe: oriente e ocidente. **Revista do livro**. Rio de Janeiro: MEC, 1959, ano IV.

HAHN, O. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX**. México: Premia Editora de Libros, 1978. p. 15-26.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. e aum. 13 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1986.

HUTCHEON, L **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JACKSON, R. **Fantasy**: the literatures of subversion. Londres: Cambridge University Press, 1981.

JOSEF, B. **O espaço reconquistado**: uma releitura (linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo). 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

KAISER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. 5.ed. Coimbra: Armenio Amado, 1970.

LOVECRAFT, H. P. **El horror en la literatura**. Madrid: Alianza Editorial, s/d.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAKARIUS, M. **Chagall**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. (Os mestres pintores).

MARINI, M. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: FCE, 1993.

\_\_\_\_\_. **Historia verdadera del realismo mágico**. 1. reimp. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

NABHAN, N. N. **Islamismo de Maomé a nossos dias**. São Paulo: Ática, 1996.

NAPIER, S. J. **The Fantastic in Modern Japanese Literature**: the subversion of modernity. London and New York: ROUTLED-GE, 2000.

PAES, J. P. As dimensões do fantástico. In: \_\_\_\_\_. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.



PAES, J. P. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 11-17.

QUEIROZ, M. I. P. de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Editora/Editora da USP, 1965.

REIS, C. e LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

RODRIGUES, S. C. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SAID, E. A idade de ouro. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 de março de 1996, Supl. Lit. Mais, p. 4.

SCHORER, M. The technique as discovery. In: STEVICK, P. **The Theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 65-84.

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

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, L. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: P.U.F., 1960.

ZAGURY, E. Pequena Arqueologia do Fantástico no Brasil. Brasília, **Revista Cultura**, ano 5, nº 18, jul/set., MEC, 1975.

ZILBERMAN, R. A criança, o livro e a escola. In: \_\_\_\_\_. **A literatura infantil na escola**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 1985. p. 13-31.

ZILBERMAN, R. O verismo e a fantasia das crianças. In: \_\_\_\_\_. **A literatura infantil na escola**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 1985. p. 87-91.