

## Sobre a narrativa fantástica, irônica e alegórica

Prof. Wenceslau Otero Alonso Jr.\*

Este texto foi escrito, sobretudo, para o professor que, como eu, leciona literatura no ensino médio. Seu objetivo é demonstrar a possibilidade de enquadramento de *Miguel, Miguel*, de Haroldo Maranhão; *Natal na Barca e As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles, no gênero fantástico, tal como Todorov o definiu em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, e, marginalmente, discorrer sobre a possibilidade do relacionamento deles com o texto alegórico e com o texto irônico, também. Penso ser oportuno tratar desse assunto porque há quem negue alguns desses enquadramentos. Não pretendo, todavia, *ter razão*, pretendo, apenas, pôr à prova meus argumentos, submetendo-os a apreciação de terceiros. Quem fizer sua leitura até o fim, verá que eles são um desenvolvimento das opiniões que expressei sobre essas obras no meu *Jornal das Leituras*.

Vou apresentar o excerto de Todorov que permite fundamentar o enquadramento dos contos no gênero fantástico.

*"Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir esta hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra, no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica — o grifo é meu — quanto a interpretação poética. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. — o grifo, novamente é meu — Entretanto a maior arte dos exemplos preenchem as três condições." (Todorov, ILF, pp.38/39)*

Principiarei as tentativas de classificação dos contos por *As Formigas*. Nessa narrativa, somente duas condições caracterizadoras do gênero estão satisfeitas, uma vez que as duas primas, personagens centrais da história, superam a hesitação inicial entre uma explicação natural e outra sobrenatural para o fenômeno da montagem do esqueleto do

anão, quando, ao final do texto, fogem do sótão que haviam alugado, em plena madrugada, convictas de que ele estava sendo montado por formigas.

Se o leitor, superando o nível da *leitura ingênua*, hesita em acompanhar as primas, no exato momento em que elas optam por aceitar a explicação sobrenatural para a montagem do esqueleto, é porque a narrativa não oferece elementos claros para comprovar a certeza das personagens. As primas nunca viram, por isso nunca se referiram, às formigas carregando um osso sequer para depositá-lo no lugar correto da estrutura do esqueleto. O que elas encontram é o esqueleto cada vez mais completo a cada dia que passa, sem ver, todavia, quem o monta, atribuindo o fenômeno às formigas, pelo fato de que sempre há formigas em torno dos ossos.

Em *Natal na Barca*, a segunda condição do gênero, que sabemos ser *facultativa*, também não é preenchida, só que de um modo um pouco diferente que o de *As Formigas*, pois aqui a narradora está o tempo todo segura de que presenciou algo sobrenatural, neste caso, um milagre, de vez que uma criança que ela afirma ter visto morta nos braços da mãe, reviverá minutos depois.

Entretanto, mesmo sem a marca explícita ou implícita da hesitação da narradora, o leitor pode hesitar em acreditar no milagre da ressurreição da criança por causa do modo inconsistente com que é informado da morte do menino. Afinal, a narradora formula sua conclusão em circunstâncias extremamente precárias: ela viu a criança, apenas rapidamente, ao levantar uma ponta do xale que a cobria, dentro da escuridão da noite, em um pequeno barco, sofrivelmente iluminado, no meio de um rio.

*"Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante..." (V.V.P.S. p.20)*

*"Esbocei um gesto em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei a olhar pra o chão. O menino estava morto." (Idem, p.24)*

\*Dep. de Língua e Literatura da UEPA.

Parece correto concluir aqui que, se a intenção da autora fosse, não sugerir, mas dar ao leitor a certeza da ocorrência do milagre, ela teria apresentado a morte da criança de um modo mais convincente.

É certo que existem índices na história capazes de sugerir a sobrenaturalidade da mãe, como sua semelhança com uma *figura antiga*, ou o próprio título da narrativa, porém a absoluta falta de contundência na apresentação da morte da criança faz com que o leitor, para usar a linguagem de Todorov, possa *adotar, em relação ao texto, uma atitude de recusa à interpretação alegórica*.

Essa falta de contundência e os índices alusivos ao milagre tornam-se, na história, a dupla face de uma mesma moeda: são pistas que não levam a lugar nenhum, produzindo a dúvida caracterizadora do gênero fantástico. Ambas parecem corresponder àquela “...porta (...) bastante estreita para que não se possa usá-la.”, referida por Montague Rhodes James, que Todorov cita em seu estudo.

Não obstante, os professores têm optado por aceitar o enquadramento do conto no gênero alegórico, motivo pelo qual farei algumas breves considerações sobre o assunto.

Vou aproveitar aqui, para efeito de análise, a concepção de alegoria utilizada por Benedetto Croce em seu *Breviário de Estética*, pois me parece ser a mais adequada para tentar entender esse enquadramento.

“A alegoria é a união extrínseca, ou seja, a aproximação convencional e arbitrária, de dois fatos espirituais, de um conceito e pensamento e de uma imagem, pela qual se pretende que esta imagem deva representar aquele conceito.” (Croce, Benedetto, B.E. p.31)”

Convido o leitor a desconsiderar, no conceito, a palavra *arbitrária*, pois que expressa aí a intenção de Croce em negar que a alegoria seja arte, já que ela não é a expressão da pura imagem, a imagem artística, isto é, aquela em que o sensível e o inteligível acham-se em tão perfeita unidade que é impossível distingui-los no momento em que se dá o fenômeno da percepção intuitiva, produzida pela imagem verdadeiramente artística.

Utilizando o conceito de Croce, deveremos entender o conto *Natal na Barca* como uma imagem na qual o conceito, ou o inteligível, no caso as noções de *fé e esperança* do cristianismo, não se fundem ao sensível, isto é, às frases, aos signos – no sentido saussureano –, em uma palavra, ao texto; antes encontram-se nele relacionados de modo convencional, de tal maneira que fica bastante evidente a *intenção* da autora em divulgar noções cristãs, ou seja, o inteligível destaca-se do sensível.

Realmente há um bom número de indícios que per-

mitem ao leitor optar por uma leitura alegórica, uma leitura que nos quer demonstrar a força da fé e da esperança cristãs, ou, em outras palavras, a presença de Deus entre nós. Destaco entre eles, além dos que já citei, a relação antitética entre certas frases da narradora e certas frases da mãe, como aquelas sobre a temperatura e a cor da água do rio, por exemplo; o fato de a mãe levar consigo uma criança de colo em plena noite de natal; a postura final da narradora, antes cética, que passa a ver o mundo com o olhar positivo da mãe (veja-se, a este propósito, suas palavras finais sobre a água do rio) e, acima de tudo, o *milagre da ressurreição da criança*.

As duas leituras são viáveis, e, como disse Todorov, uma exclui a outra. Não há uma certa e outra errada, até porque as duas estão bem fundadas em suas respectivas hermenêuticas, motivo suficiente para desautorizar polêmicas a propósito do assunto.

O caso de *Miguel, Miguel* é, em certo aspecto, similar ao de *As Formigas*, uma vez que, nesse conto, o narrador, apesar de algumas relutâncias, acaba por aceitar a ocorrência de um fenômeno sobrenatural, a saber: o fato de seu amigo ter sido realmente enterrado duas vezes.

Novamente aqui, como em *As Formigas*, o narrador busca, até próximo do desfecho do conto, uma explicação natural para o fenômeno estranho com que se depara, e se o leitor não o acompanha quando ele se decide pela sobrenaturalidade do evento, é porque há na história pistas indicativas do contrário.

De todas as pistas, a que melhor parece fundamentar a dúvida do leitor, são os índices que apontam para a possibilidade de a narrativa ser falsa, por ter sido forjada por um louco.

Se observarmos bem, perceberemos que a história acha-se repleta de referências a loucos e à loucura. Vejamos algumas delas: ao tentar explicar o segundo obituário de Miguel, Varão lança a hipótese da loucura do redator e discorre largamente sobre os vários tipos de loucos. Podemos então nos perguntar se Varão não seria um demente do mesmo tipo do redator, isto é, um louco que forja fatos; procedimento similar ocorre quando, na capela mortuária, Miguela pergunta a Varão por Úrsula, e ele lhe responde que ela morreu, no entanto, nós bem sabemos, ela está viva. Quem mente sobre a morte da esposa, pode mentir sobre as mortes de um amigo; ao retornar do velório, Varão conta a Úrsula que viu Miguel morto, os gêmeos e Miguela, mas com tanta naturalidade, como se aquilo tudo fosse razoável, que Úrsula, mais uma vez, o chama de louco.

De todas as ocorrências da obra, no entanto, a que mais deveria chamar nossa atenção para a hipótese da loucura do narrador, é a conversa final entre Miguel e Varão. Se bem observarmos, a conversa toda resume-se a Varão afirmar a Miguel que ele morreu duas vezes, e Miguel tentar

convencê-lo do contrário, até o momento em que, cansado de se explicar, despacha-o de um modo no mínimo insólito, já que, alegando dor de cabeça, diz-lhe que passará mais tarde em sua casa e esclarecerá todas as suas dúvidas.

Na verdade, Miguel livrou-se de Varão com uma promessa absurda, isto é, livrou-se dele como quem se livra de um louco possuído por uma idéia fixa e despropositada, afinal se ele poderia esclarecer depois porque não esclarece logo?

*“Vamos fazer o seguinte. Hoje à noite eu vou à tua casa com a Miguela e as crianças. Para tirarmos todas essas dúvidas.” (M.M. p.46)*

Ainda melhor que essa frase para indicar a possível loucura do narrador, é o fato de ele estar conversando com Miguel mesmo estando seguro-, apesar de leve hesitação, logo superada, - de que Miguel fora enterrado no dia anterior.

Não devemos esquecer aqui que estamos lidando com pistas e não com provas. Pistas das quais a obra está cheia. Todas, porém, são como as da provável loucura de Varão: não nos levam a lugar nenhum, até porque falta-lhes a contundência capaz de produzir a certeza.

Se não podemos provar a loucura de Varão, não podemos também descartar a hipótese da sobrenaturalidade, ficamos assim de mãos atadas, a meio do caminho de uma solução, dentro mesmo do círculo de incertezas do gênero fantástico.

Há quem veja em *Miguel, Miguel* uma narrativa *non-sense* e não uma narrativa *fantástica*. O episódio final do narrador que conversa com alguém que lhe parece vivo, afirmando que ele está morto, parece fundamentar essa perspectiva, de vez que introduz na história uma situação de inverossimilhança, capaz de destruir aquela sensação de realidade dos fatos necessária ao gênero fantástico. A sensação de realidade a que me refiro está, de certa forma, apenas sugerida na primeira condição do gênero, apresentada por Todorov, quando diz que o texto fantástico deve obrigar “... o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas...”, mas está claramente exposta por José Paulo Paes na introdução que escreveu para alguns contos de Edgar Allan Poe, quando afirma que “Num conto fantástico, em nenhum momento o leitor perde a noção de realidade.” (H.F. de E. A.P. p.3)

Sem dúvida que a inverossimilhança destrói a possibilidade de hesitarmos entre uma explicação natural e outra sobrenatural para o fenômeno das duas mortes, porque então a história nos parecerá um puro divertimento, mas ela se dá apenas no plano *discursivo do narrador*, isto é, a inverossimilhança só se materializa se estivermos levando a sério, e unicamente em conta, o seu relato, realizando, por conseguinte, uma *leitura ingênua*. É claro que não se pode conversar face a face com um morto que enterramos ontem, no entanto, se passarmos deste plano para o plano *discursivo do*

*autor*, abandonando assim a *leitura ingênua*, e formularmos a hipótese, nada gratuita, de que ele – o autor – cria essa situação justamente para nos oferecer mais uma pista da insanidade da personagem, retornaremos então para o terreno da *verossimilhança* necessária à configuração do gênero fantástico.

Ainda a propósito destes dois planos discursivos, convém lembrar que eles estão implícitos na caracterização de leitor formulada por Todorov em sua definição do gênero fantástico, pois ao admitir a existência de um *leitor ingênuo* e do seu oposto, isto é, daquele leitor capaz de ir além do que diz o narrador, ele está, implicitamente, também, admitindo a voz do autor no texto, marcada, nas entrelinhas, pelas pistas e conseqüentes despistamentos que a obra fantástica contém. Isso nos permite dizer que o alvo exato da narrativa fantástica é o leitor *não-ingênuo*, sem o qual ela não existe.

Há ainda, a meu ver, sobre as tentativas de enquadramento de *Miguel, Miguel* nos gêneros literários, utilizando de modo lato a expressão, a possibilidade de entendê-lo como uma obra irônica.

Chamamos de obra irônica, neste caso, aquela que oferece algo ao leitor durante quase todo o percurso do enredo, dando-lhe, entretanto, ao final, o oposto do oferecido, ou frustra de algum modo suas expectativas. Nesta perspectiva, poderíamos enquadrar obras como *D. Casmurro*, de Machado de Assis, que prende o leitor na expectativa da demonstração do adultério de Capitu, mas acaba por não demonstrá-lo, ou, para citar outro exemplo, o romance *O Bom Ladrão*, de Fernando Sabino, em que o narrador se propõe a demonstrar a cleptomania de sua esposa, mas, ao final, não só não a explica, como nos induz a pensar que ele, sim, é um cleptomaniaco.

Vista deste ângulo, a obra irônica fundamenta-se na criação de uma expectativa que vai sendo alimentada no desenrolar da ação, até o desfecho, quando é, então, frustrada.

Se aplicarmos esse conceito a *Miguel, Miguel*, será possível ver nela uma obra irônica, já que, desde o início da narrativa, Varão, o personagem narrador, apresenta-se como um homem *tranquilo, persistente, racional e decidido*, motivo pelo qual o leitor, conduzido por ele, atravessa a obra seguro de que está a caminho do desvendamento do mistério da segunda morte de Miguel. Entretanto, o que lhe é dado ao final da história, -além de um Varão decepcionante, pois que aceita a ocorrência da sobrenaturalidade, contraditando, assim, as características com que se apresentava sempre,- não é a solução de um mistério, mas um mistério ainda maior, de vez que o morto, enterrado pela segunda vez, reaparece vivo.

Independentemente de suas possibilidades classificatórias, no entanto, todas essas obras identificam-se por um forte traço que a modernidade herdou de autores, como Sterne, por exemplo, e desenvolveu de um modo peculiar, a saber, chamar a atenção do leitor para a montagem do próprio texto, para a sua tessitura, introduzindo, assim, a presença do

autor no escrito, que parece estar dizendo para quem o lê: observem que isto é um jogo.

Ler essas obras, implica, portanto, entre outras coisas, lançar-se no desvendamento de sua estrutura, penetrar naqueles truques de sua organização interna que permitem suas ambigüidades. São obras que levam o leitor, habituado a narrativas de final fechado, a dizer que nada conseguiram entender do que leram, e a pensar, equivocadamente, que estão diante de frivolidades, justamente por não terem percebido um importante aspecto do jogo, a saber, seu potencial para propiciar o envolvimento dos seres humanos, já que as obras analisadas acabam fazendo o leitor participar dos segredos de seus mecanismos interiores, revelando o autor como alguém próximo dele, convidando-o a refazer com ele o percurso do texto, realizando aquilo que leva Gadamer a afirmar no ensaio *A Atualidade do Belo (A Arte como Jogo, Símbolo e Festa)*: "Um dos motores principais da arte moderna é que ela gostaria de violar a distância em que se mantêm os

espectadores, os consumidores, o público, frente à obra de arte." (Gadamer, Hans-Georg, A.B., p. 40)

## Referências Bibliográficas

- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*, São Paulo, Atena Editora, 1950.
- GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa, (Diagrama, 14)*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
- MARANHÃO, Haroldo, *Miguel, Miguel*, Belém-Pará, Cejup, 1997, 2.ª ed.
- PAES, José Paulo. *Histórias Fantásticas de Edgar Allan Poe*, São Paulo, Ática, 1996.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o Pôr-do-Sol e Outros Contos*, São Paulo, Ática, 1998, 16.ª ed.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo, Perspectiva, 1975