

DA PRODUÇÃO FICCIONAL À CRÍTICA LITERÁRIA E VICE-VERSA: SER OU NÃO FANTÁSTICO OU INFANTIL? – O CASO DE “O TOMBO DA LUA” E *O HOMEM QUE ENGOLIU A LUA*, DO ESCRITOR PORTUGUÊS MÁRIO DE CARVALHO

Flavio GARCÍA (UERJ/ UNISUAM)

Nossa pesquisa, partindo basicamente dos pressupostos teóricos da Narratologia Semiológica (REIS, 2001 e REIS & LOPES, 2002), reflete, em um de seus vieses, sobre as tensões entre a percepção do sólito ou do insólito no ato de leitura. Temos por premissa generalizante que o insólito constitui uma categoria de gênero, em oposição a gêneros cujo compromisso com a representação da realidade exterior é explícito (COVIZZI, 1978). A percepção distintiva entre o “sólito” ou o “insólito” seria produto tanto das estratégias de construção narrativa presentes na constituição do autor-modelo (ECO, 1994), quanto dos elementos intervenientes na imagem do leitor-modelo que se pretende (ECO, 1994), implicando nisso a destinação do texto e as diferentes experiências de prática leitora. Assim, “ler” o sólito ou o insólito acaba sendo resultado das efetivas vivências e experiências do leitor empírico (ECO, 1994), indivíduo – único, singular – a cada leitura.

Conforme Houaiss, o termo “insólito” vem do latim *insolitus*, *-a*, *-um*, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e em português significa, por exemplo, o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição (HOUAISS, s. u.). Portanto, insólito seria aquilo que não é freqüente de acontecer; é raro, pouco costumeiro, inabitual, não usual, incomum, anormal; que contraria o uso, os costumes, as regras e as tradições; enfim, o que surpreende ou decepciona as expectativas do senso comum.

Em seu estudo sobre a manifestação do insólito nas obras de Guimarães Rosa e Borges, Covizzi diz que:

a aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

- ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
- mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
- fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
- absurdo – o que é contra o senso comum, a razão; disparate; despropósito.
- misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
- sobrenatural – fora do natural ou comum; fora da leis naturais.
- irreal – que não existe; imaginário.
- supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36).

Mas, em trecho anterior, Covizzi já admitira que o *insólito* “carrega consigo e desperta no leitor (...) o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...” (COVIZZI, 1978, p. 26).

O “carregar consigo” apontaria para as estratégias de construção narrativa empregues na constituição de um autor-modelo, e o “despertar no leitor”, para a imagem de um leitor-modelo pretendido. Contudo, ler não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido (...). Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma *polissemia* do texto literário. (GOULEMOT, 1996, p. 108)

Essa polissemia a que se refere Goulemot pode ser parcialmente explicada pelas palavras de Eco quando este adverte que, “naturalmente, o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor-modelo, mas com freqüência esses sinais podem ser muito ambíguos.” (ECO, 1994, p.16) E o semiólogo italiano destaca que:

há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo de primeiro nível, que quer saber bem como a história termina (...). Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 1994, p. 33)

Ao afirmar que “só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros” (ECO, 1994, p. 33), Eco confirma a importância da vivência e das experiências do leitor empírico no ato

de leitura. Nada obriga, contudo, que um dado leitor empírico encontre-se como leitor-modelo, muito menos como leitor-modelo maduro. Qualquer leitor empírico, em sua prática leitora, pode ou não se transformar no leitor-modelo pretendido pelo autor, nunca chegando à tal maturidade de que fala Eco.

Se, conforme concluiu Eco, “a ficção tem a mesma função dos jogos” (ECO, 1994, p. 137), ler é entrar num jogo e, como em qualquer jogo, “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala.” (ECO, 1994, p. 83) Mas, para um leitor adulto e racional, ancorado na realidade referencial exterior ao texto, lobo não fala. Desse modo, assinar o pacto ficcional que determina as regras do jogo e admitir que “lobo fala” implicaria “ler” o insólito como tal, ou abolir a oposição semântica expressa pelo prefixo “in-”?

Covizzi correlaciona a manifestação do insólito na literatura contemporânea à representação de um mundo em crise: “um mundo em crise é um mundo não sólito, tanto no plano sociológico-psicológico, quanto no da expressão artística.” (COVIZZI, 1978, p. 26) Tratar-se-ia de uma “crise de valores porque a realidade convencionalizada, seus conceitos e representações não são mais aceitos sem dúvida” (COVIZZI, 1978, p. 27), e não “de uma estranheza que poderia parecer gratuidade, malabarismo, cerebralismo ou simples sofisticação para o leitor menos avisado.” (COVIZZI, 1978, p. 27) A ficção estaria cumprindo, desse modo, “uma função crítica.” (COVIZZI, 1978, p. 27)

A obra do escritor português Mário de Carvalho é permeada de manifestações do insólito. “As narrativas de *Casos do Beco das Sardinheiras* parecem corresponder bem à neutralização entre o “verdadeiro” e o “falso”, sem problematizar seus limites. (...) Nelas, povoam o insólito e o sobrenatural, móvel de cada história.” (GARCÍA, 2005) Em *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* e outras histórias, encontra-se, por exemplo, “O nó estatístico”, que julgamos não só estar povoada de eventos insólitos não ocasionais” (GARCÍA, 2007), bem como ser um modelo paradigmático do insólito ficcional contemporâneo.

Em 1982, Mário de Carvalho publica *Casos do Beco das Sardinheiras*, antologia orgânica composta por onze *casos*, emoldurados por um “Prólogo” – aparece como “Intróito” na primeira edição (Lisboa: Contra-Regra, 1982) – e um “Epílogo”.

No “Prólogo” (CARVALHO, 1991: 13-16), um narrador-personagem-autor, em função de narrador homodiegético – aquele que narra uma história da qual participa, mas da qual não é a personagem principal – , cumpre o papel reservado ao narrador do sistema literário real-naturalista.

O narrador inicia localizando o *Beco*, cenário dos *casos*, nos planos histórico, geográfico e social:

O *Beco* das Sardinheiras é um *Beco* como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa. Uns dizem que é de Alfama, outros que é já de Mouraria e sustentam as suas opiniões com sólidos argumentos topográficos, abonados pela doutrina de olisiponenses egrégios. Eu, por mim, não me pronuncio. Tenho idéia de que é mais Alfama, mas não ficaria muito escarmentado se me provassem que afinal é Mouraria.

Creio que o nome lhe vem das sardinheiras que exibem um carmesim vistoso durante todo o ano, plantadas num canteiro que rompe logo à esquina, não longe da drogaria que fica na Rua dos Eléctricos.

A gente que habita o *Beco* é como a demais, nem boa nem má. Tem sobre os outros lisboetas um apego ainda maior ao seu sítio e às suas coisas. Desde há muito que não há memória de que algum dos do *Beco* tenha emigrado de livre vontade.

À força sim, fizeram a Índia e Alcácer Quibir, andaram no mar dos Japões e nas selvas brasileiras, sofreram em África, nas guerras muitas, bateram-se contra os boches, na Flandres. Como todos nós. Aos recrutadores nunca foi imune o *Beco*. E, em boa verdade, não se pode dizer que tenha sido pior para os de lá esta permeabilidade à história que também foi a dos outros. Todas as fábulas, todos os contares, todas as imaginações das sete partidas do mundo penetraram o *Beco* e enriqueceram consideravelmente a sabedoria dos seus vizinhos. (CARVALHO, 1991: 13-14)

Enfim, o *Beco* e suas personagens estão, como na construção narrativa do real-naturalismo, devidamente “localizados histórica, geográfica e socialmente. O que dá a eles todos esta existência quase corpórea é, como é óbvio, o fato de integrarem uma estrutura social perfeitamente definida no tempo e no espaço.” (DACANAL, 1973: 49) E, logo no início do primeiro *caso*, “O tombo da Lua” (CARVALHO, 1991: 17-20), a onisciência do narrador, característica própria do sistema literário real-naturalista, é declarada: “Uma ocasião, quando desapareceu a Lua, eu estava lá e sei contar tudo.” (CARVALHO, 1991: 17)

Mas, a partir da expressão *uma ocasião*, repetida reiteradamente no início de cada um dos onze *casos*, recuperando o *era uma vez* dos contos de fada ou maravilhosos, o narrador distancia-se daquele sistema literário prenunciado no “Prólogo”, pois, ainda que, “naquela ocasião” – tempo passado impreciso –, lá estive e, por isso, “soubesse contar tudo” – condição onisciente –, não sabia precisar o tempo – “Não me

lembro da idade que então tinha e já na altura não me lembrava.” (CARVALHO, 1991: 17) Desse modo, a narrativa é deslocada para um plano de atemporalidade própria seja da literatura do insólito – termo aqui empregado em sentido lato, recuperando a tradição das literaturas maravilhosa, fantástica, realista-maravilhosa, por exemplo –, seja da literatura para crianças e jovens – como sói acontecer nos contos de fada ou maravilhosos.

Em “O tombo da Lua”, conta-se a história de por que *Andrade da Mula*, morador do *Beco*, transforma-se em *Andrade da Lua*:

[Andrade da Mula] olhou para o céu e bocejou um destes bocejos do tamanho duma casa, escancarando muito a bocarra que era considerada uma das mais competitivas da zona oriental. E então aconteceu aquilo da Lua.

Deslocou-se um bocadinho, assim como quem se desequilibrou, entrou a descer devagar, ressaltou numa ponta de nuvem que por ali pairava feita parva, e foi enfiar-se inteirinha na boca do Andrade. (CARVALHO, 1991: 18)

Todos os onze *casos* relatam eventos insólitos, surpreendentes para a expectativa do leitor, em dissonância com o senso comum, diversos da experiência da realidade ôntica, rompendo com as perspectivas do sistema literário real-naturalista.

Em 2003, vinte e um anos após a primeira edição de *Casos do Beco das Sardinheiras*, o mesmo texto verbal de “O tombo da Lua”, primeiro caso daquela antologia orgânica, é publicado isoladamente sob o título *O homem que engoliu a Lua*, com ilustrações de Pierre Pratt, em formato quadrangular, medindo aproximadamente 27,4cm, capa dura, letras em tamanho bem maior do que nas edições anteriores, um único parágrafo – ou parte de parágrafo – por página, destinado explicitamente ao público leitor “a partir dos 8 anos” – como se lê na contra-capá.

As ilustrações de Pierre Pratt suprem, satisfatoriamente, as informações “necessárias” que o narrador de *Casos do Beco das Sardinheiras* oferece no “Prólogo” da antologia, cumprindo, sob o ponto de vista intersemiótico, uma função propriamente narrativa, pois, como bem observa Rui de Oliveira, “a ilustração é um gênero das artes visuais narrativas” (OLIVEIRA, 2008: 80), e “está sempre associada a um texto” (OLIVEIRA, 2008: 44), já que “Ilustrar é a arte de sugerir narrativas.” (OLIVEIRA, 2008: 114)

O segundo parágrafo do “Prólogo” explica o topônimo – “Creio que o nome lhe vem das sardinheiras (...), plantadas num canteiro que rompe logo à esquina” – e situa o *Beco* – “logo à esquina, não longe da drogaria que fica já na Rua dos Eléctricos.”. A ilustração na página 6 de *O homem que engoliu a Lua* é uma imagem tomada de fora para dentro do *Beco*, destacando a esquina do *Beco* com uma rua em que passam carros – provavelmente a Rua dos Eléctricos – e mostra à direita, próxima à porta de um dos prédios, um canteiro com plantas – provavelmente as sardinheiras.



(CARVALHO & PRATT, 2003: 6)

Quase ao final do “Prólogo”, após situar a “gente do *Beco*” na história nacional portuguesa, o narrador retorna à descrição:

E quanto ao *Beco*, fisicamente falando, como é, o que é que tem? Nada de especial, como foi dito. Casas velhas, de dois ou três andares, as tais sardinheiras à entrada, janelas de guilhotina, beirais avançados, flores várias nas varandas de ferro forjado e invariavelmente pintado de verde, um chão empedrado de sílices redondos e cheiro a refogados, ou a caracóis com orégãos. Ao fundo, o *Beco* alarga-se um tanto para ser logo travado pela parede lisa de um prédio que dispõe janelas para outro lado qualquer. Há muitos gatos e alguns cães que acamaradam fraternalmente com os homens.

O *Beco* cruza com a Rua dos Eléctricos que todos os dias andam para baixo e para cima com um *tim talim* agradável aos ouvidos. Em volta, há algum comércio: a taberna da Marta, a padaria, a capelista, a drogaria do Marcelino. Bons sítios, abençoados, de reunião e má língua. (CARVALHO, 1991: 15)

A ilustração de Pierre Pratt, anteriormente reproduzida, descreve em imagens as “casas velhas, de dois ou três andares, as tais sardinheiras à entrada, janelas de guilhotina”, pois, “o que fundamentalmente caracteriza esse gênero são o narrar e o descrever histórias através de imagens” (OLIVEIRA, 2008: 44) e a ilustração está “sempre relacionada com um texto literário, (...) na sua circunstancialidade de existir dentro de um livro ao passar das páginas.” (OLIVEIRA, 2008: 30) Já as “flores várias nas varandas” estão reproduzidas nas ilustrações que ocupam as páginas 8 e 9 e as páginas 18 e 19 de *O homem que engoliu a Lua*.



(CARVALHO & PRATT, 2003: 8-9)



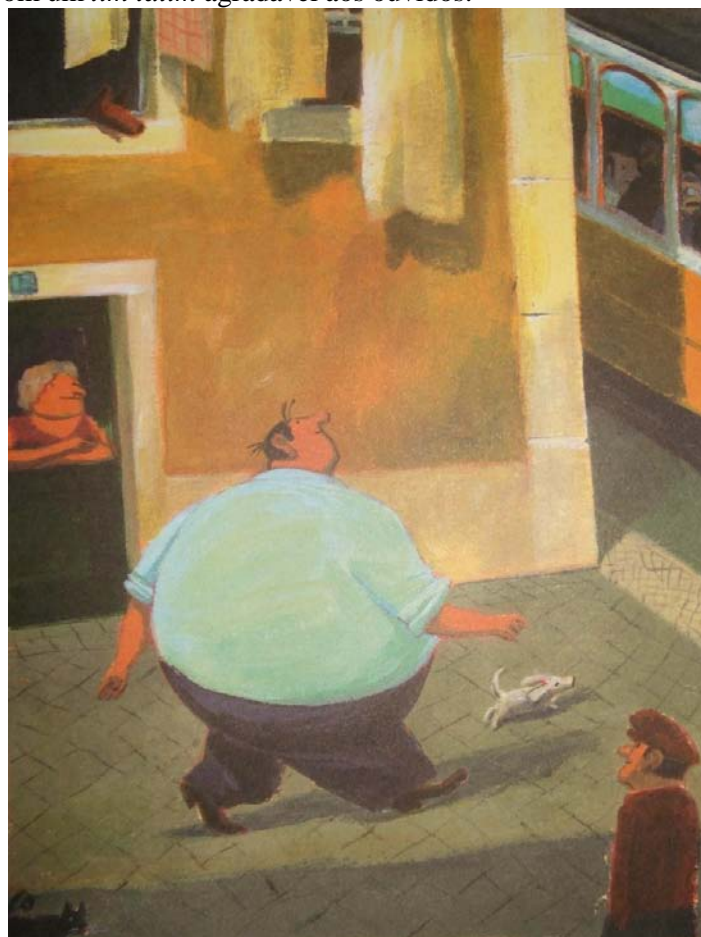
(CARVALHO & PRATT, 2003: 18-19)

O “chão empedrado de sílices” – ainda que não “redondos” – é apresentado na ilustração que compõe a página 10 de *O homem que engoliu a Lua*.



(CARVALHO & PRATT, 2003: 10)

Os animais – “muitos gatos e alguns cães que acamaradam fraternalmente com os homens” – aparecem na ilustração da página 33 de *O homem que engoliu a Lua*, assim como os eléctricos – “que todos os dias andam para baixo e para cima com um *tim talim* agradável aos ouvidos.”



(CARVALHO & PRATT, 2003: 33)

O *Beco*, como cenário privilegiado, é fundamental para os *casos* que nele se desenrolam, tanto que, na antologia, antecedendo seu “contar”, o autor antepõe-lhes um “Prólogo”. Na edição destinada ao público infantil, caberá à ilustração de Pierre Pratt a função de descrever física e atmosféricamente esse cenário. Conforme salienta Rui de Oliveira, “a narrativa visual não se realiza apenas no tempo: a temporalidade de contar histórias depende fundamentalmente da criação do espaço.” (OLIVEIRA, 2008: 54) Enfim, são essenciais para a narração – verbal ou visual:

O cenário e a perspectiva. Esses dois elementos tão importantes na narrativa são concomitantes na criação do ilustrador. Ao visualizar a cena, automaticamente está sendo elaborado o tipo de cenário em que estão agindo os personagens. O cenário cria a atmosfera dramática através do ângulo em que a cena está sendo vista. O ilustrador utiliza fundamentalmente diversos fatores, como a cor, a luz e, principalmente, a perspectiva, para construir o drama narrativo de suas ilustrações. (OLIVEIRA, 2008: 53-54)

A ilustração de Pierre Pratt é “profundamente verbal; porém, sem jamais recorrer à verbalização para explicar seus objetivos. A ilustração fala, mas não tem voz” (OLIVEIRA, 2008: 42). Trata-se, mesmo, de “uma paráfrase visual do texto” (OLIVEIRA, 2008: 49) de Mário de Carvalho, “uma extensão literária do texto, uma espécie de sucedâneo visual da palavra do escritor.” (OLIVEIRA, 2008: 138) É “a imagem do não-representado.” (OLIVEIRA, 2008: 143)

Como sentencia o ilustrador Rui de Oliveira, “narrar para e se comunicar com a criança são os requisitos básicos da arte de ilustrar.” (OLIVEIRA, 2008: 39) Desse modo, tanto leitor quanto crítico procuram, na ilustração, sua lógica narrativa, pois, “assim como existe uma sintaxe das palavras, existe também uma relativa sintaxe das imagens.” (OLIVEIRA, 2008: 29) E isso não significa limitar a ilustração ao seu compromisso com o texto verbal, mas “a ilustração possui um fim a ser servido. Ao se abster do prático, ou seja, do ato de envolver e de contar e descrever histórias, não estaremos mais no universo da ilustração.” (OLIVEIRA, 2008: 36) De fato, toda “ilustração é, na verdade, o heterônimo de um texto.” (OLIVEIRA, 2008: 101)

Que estratégias de construção narrativa, para além do formato editorial e das ilustrações, garantem a sobrevivência deste mesmo texto verbal tanto no universo da literatura do insólito destinada ao público adulto – seja realista maravilhosa, fantástica ou maravilhosa –, quanto no universo da literatura infanto-juvenil, destinada, a princípio, a um público não-adulto? Haverá resposta para esta questão que aqui se coloca? Por fim, este mesmo texto verbal seria, em um momento, insólito, e, em outro, não?

Pode-se sugerir, sem susto, que a percepção do sólito ou do insólito, no caso específico dessa obra de Mário de Carvalho – podendo-se estender a outras obras de outros autores – se dá, efetivamente, no ato de leitura, a despeito das estratégias de construção narrativa empregadas pelo autor, do autor-modelo que este constrói, dos leitores virtuais que tem mente, das intenções e das pretensões declaradas ou não. Retomando o que se disse na introdução deste trabalho, “ler” o sólito ou o insólito acaba sendo resultado das efetivas vivências e experiências do leitor empírico (ECO, 1994), indivíduo – único, singular – a cada leitura. E toda leitura é singular e única.

Referências:

- CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. 6 ed. Lisboa: Caminho, 1991.
- _____. O nó estatístico. In: _____. *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. Lisboa: Caminho, 1992. p. 53-68.
- _____. *O homem que engoliu a Lua*. Porto: Âmbar, 2003.
- _____ & PRATT, Pierre. *O homem que engoliu a Lua*. Porto: AMBAR, 2003.
- DACANAL, José Hildebrando. “A realidade em Kafka”. In: CARVALHAL, Tânia Franco; DACANAL, José Hildebrando; SCHÜLER, Donald; STOCK, Rudolf M. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973. p. 43-68.
- COVIZZI, L. M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GARCÍA, F. “Impasses de gênero nas literaturas da lusofonia: *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho, um exemplo”. In: *No limite dos sentidos – Anais do XX Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. Niterói: UFF, 2005.

- _____. “O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário.” In: *Revoluções, diásporas e identidades – Anais do XXI Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. São Paulo: USP, 2007.
- GOULEMOT, J. M. “Da leitura como produção de sentidos”. In: CHARTIER, R. (org.) *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 107-116.
- HOUAISS, A. (editor). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli*. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- _____. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.