

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO

PARA ANA TEREZA

A INSTAURAÇÃO DO FANTÁSTICO EM OS CAVALINHOS DE PLATIPLANTO, DE
J. J. VEIGA

"Existe mesmo o Japão?

E um país que não conheço, com seu lito
ral deserto?"

Adélia Prado

De acordo com vários teóricos, dentre as muitas características do texto fantástico, destaca-se a de ser ele um discurso privilegiado, tanto por sua capacidade de atingir o "homem imaginário", quanto pela aproximação exemplar que nos oferece do aspecto lúdico da representação, inerente a todo discurso literário. Por revelar a fundo o mecanismo narrativo, restitui a verdadeira função do imaginário: a de induzir o gosto e a prática do estranhamento, a de restabelecer a produção do insólito, tornando-o uma atividade normal. Pode-se dizer que, pelo fantástico, o acontecer da descoberta é reiniciado, da mesma forma em que se processa na infância. Por se colocar em nível diferente das normas e códigos do consenso, relativiza os fatores culturais e relaciona-se mais proximamente com a sensibilidade, enquanto poder de instaurar o absolutamente novo, de inventar, enfim. Em outras palavras, é um fenômeno estético no qual os elementos afetivos e intelectuais se interpenetram, para se apossar de forma total e lúdica do objeto representado. A recepção do texto fantástico não pertence, portanto, às das crenças, verdadeiras ou não, compartilhadas entre o autor e o leitor. A sua eficácia liga-se à arte de inventar.¹

Por todas essas particularidades, o texto fantástico foge a uma classificação puramente semântica. A análise do texto fantástico segundo uma série temática, por exemplo, provavelmente se resumiria numa enumeração de eventos e imagens que só poderiam ser atribuídas à fantasia ou a signos de uma supra-realidade a ser transmitida. O fantástico tende à síntese, escapa à análise e provoca incerteza ao exame intelectual, por sua perspectiva poliva -

lente e por expor dados contraditórios, agrupados numa coerência e complexidade próprias. Ao fazer da "falsidade" seu objeto e seu móvel, confere aparência de realidade ao que jamais existiu, torna-se relativo porque depende dos domínios do normal e do anormal, confirma e recusa o presente ao mesmo tempo que conserva os valores ultrapassados. Distanciando-se do real e/ou verossímil, reconstitui uma outra ordem que se transforma, pela transcrição literária, na ordem absoluta.

Opto, então, a partir desses dados sobre a narrativa fantástica, por não discutir *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga², a partir da temática ou da simbologia. Tampouco tentarei decifrar-lhe a significação. Pretendo seguir, através dos contos, o curso ou a instauração do fantástico que é definido por Alfredo Bosi, no livro, como um "intruso no ritmo do cotidiano (...)", a exercer "a função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ou de um homem."³

A perspectiva dos contos deste volume situa-se no narrador - protagonista, criança que nos relata experiências de sua infância. É uma perspectiva que, sem ser jamais objetiva, pois abona a unilateralidade das narrativas em primeira pessoa, parece, contudo, interdizer as deformações da subjetividade. O narrador não julga os acontecimentos, contando-nos simplesmente o seu desenrolar. Colocar o narrador como uma criança é o primeiro passo para a conquista do fantástico, porque elimina a lógica institucionalizada do mundo adulto e diminui o estranhamento do insólito que se quer criar. O fato de o narrador ser identificado com o protagonista corresponde, em geral, a um jogo narrativo que admite a referência explícita a um evento fantástico que se constitui, assim, numa unidade narrativa.

Baseando-me no princípio metodológico que permite a descrição de um fenômeno sem observá-lo em todas as suas manifestações, escolhi quatro contos do livro para executar este trabalho. Para isso apoio-me na opinião, desenvolvida por Todorov ao estudar a narrativa fantástica, segundo a qual importa mais a coerência lógica da teoria que a quantidade de observações anotadas sobre o fenômeno.⁴

Em "A usina atrás do morro", vê-se a impossibilidade de dar soluções a um determinado problema: como rechaçar os inimigos es-

trangeiros e trazer de novo a paz ao lugarejo tranqüilo. A impossibilidade resulta da demonstração de que todas as soluções, possíveis ou impossíveis, são ineficazes. As diferentes atitudes do pai do narrador e do Estêvão Carapina em relação aos estranhos, por exemplo, acabam por se mostrar igualmente ineficazes como mecanismo de defesa à invasão. As ações das personagens do conto, como um todo, contrariam o lugar-comum da solução livremente escolhida e, em geral, eficaz, rumo seguido como norma da ficção não-fantástica para encaminhar os eventos que narra. Como se sabe, a partir do século XIX, a narrativa de ficção inaugura um novo campo de experiências imaginárias - são criadas novas relações sociais a partir de dados morais, psicológicos, sexuais e econômicos. Esta invenção torna-se verossímil porque as personagens relacionam-se, no mundo da ficção, de forma a produzir uma imagem semelhante àquela que a cultura nos oferece por seus meios de informação.⁵

Inversamente a esse caminho verossimilizante, em "A usina atrás do morro" a fábrica que se instala, contrariando o desejo dos moradores do lugar, mostra a dissolução da norma, porque os dois opostos não são colocados em interação. Ao contrário, a narrativa faz de todo ato e de todo acontecimento um "caso": a chegada dos estrangeiros, a construção da usina, a morte de D. Aurora, o incêndio das casas, o trabalho dos espíões, a morte do pai do narrador, são vários eventos que se sucedem, apesar das personagens que se vêem tolhidas ou comandadas na sua capacidade de ação. O real e o sujeito aparecem aí problematizados, na medida em que não interagem.

O conto fala-nos de uma estrutura de personagens privada de toda a eficácia. Determinações alheias à sua vontade impedem-nas de dirigir-se ou mesmo inventar uma conduta original. Numa situação usual, o discurso ocuparia o lugar de um diálogo aberto entre o sujeito e sua cultura. Quando tal não acontece, como é o caso do conto em questão, instala-se no real o aspecto problemático, gerador da perplexidade e passividade, onde as razões tornam-se inoperantes. Isso é captado pela perspectiva do narrador que se instala num lugar de onde examina as transformações - na cidade e nas pessoas - sem localizá-las numa relação informação-resposta, causa-conseqüência, sendo a ação e reação desvinculadas de seu tratamento habitual.

A desordem semântica coloca-se na ordem organizacional dos

fatos narrados, criando um clima "duplo" - as reações das personagens não são diretamente relacionadas com os eventos que as propiciam - aventando a possibilidade da convivência, num mesmo nível, entre o verossímil e o inverossímil. Instala-se aí o discurso fantástico que, por este silêncio sobre as relações entre o mundo e o sujeito, insinua que os modelos culturais institucionalizados não circunscrevem o real nem a regulação de seus fenômenos. Daí poder-se afirmar que o evento narrado traduz a recusa em aceitar uma ordem que é a mutilação do mundo e do ser, em aceitar também a autoridade que legitima e explica essa ordem. Mas, ao mesmo tempo, anuncia que a ação e a razão são inoperantes, por escolher evocar um problema sob o signo do acontecimento e não da ação.

O conto situa-se no limite das duas áreas, portanto, na incerteza. E é dessa incerteza ou da demonstração de todas as soluções que avanta a possibilidade de um saber: "embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo e um saquinho de matula, como dois mendigos." (CP, p. 26) O fantástico se instaura, assim, pela situação limiar e não pelo evento fantástico. Explora o contraponto acontecimento versus ação, exprime a totalidade das possibilidades pelo disparate, a incerteza, o singular, confirmando a duplicidade da transgressão da norma que se opera, geralmente, neste gênero.⁶ "A usina atrás do morro", ao traduzir a ruptura do verossímil como sistema do sentido, ao mesmo tempo mostra a impossibilidade de desenvolvimento e mudança dos códigos sócio-culturais. Pela relativização, gratuitamente registra o real e critica as convenções, mostrando que o essencial é a desordem. Isto se confirma pelo aparente retorno à norma, expresso na conclusão, juntamente com o princípio da desorganização e da disfunção do verossímil.

"Os cavalinhos de Platiplanto" relacionam-se diretamente com as epígrafes do livro.⁷ Como Atlantis, Platiplanto simboliza que o sonho perdido, seja ele individual ou coletivo, não se apaga da memória dos homens e concretamente lhe assegura o lugar. Platiplanto e Atlantis são "cosas que existem" e, assim, indicam a possibilidade do fantástico no cotidiano.

Denuncia o conto a disparidade do real, apontando para uma ordem superior. Tem na substituição e não no movimento de duas forças seu equilíbrio: a criança perde o avô e ganha os cavalinhos; ultrapassa o medo e chega a Platiplanto. Reintroduz, com isso, a lógica da fábula e a estrutura do mito numa realidade desmitifica

da e de forma estranha ao mito. No que diz respeito à lógica da fábula, pode-se afirmar que o conto pertence ao mesmo sistema narrativo dela. Teoricamente pode ser incluído, por sua estrutura, entre as narrativas estudadas por Propp na sua obra pioneira sobre o assunto e no modelo para a estrutura narrativa proposto por Greimas com base no estudo de Propp. Como no modelo estrutural da narrativa, o herói de "Os cavalinhos de Platiplanto" vive a interrupção de uma ordem - a morte do avô -, e tenta restabelecê-la. Submete-se às provas de qualificação, com o auxílio de adjuvantes, tendo o tio Torim como oponente, e à prova de glorificação, quando ele se manifesta nitidamente como herói. Para preencher as seqüências narrativas do modelo, podemos lembrar os episódios da ponte, do menino com o bandolim e dos homens de Nestor Gurgel que precedem a chegada a Platiplanto e o encontro com os "cavalinhos de todas as cores".⁸

Se formos nos ater às classificações detalhadas do gênero, situa-se melhor o conto no limiar entre o fantástico e o maravilhoso porque, como nas estórias de fada, procura construir um mundo em que a fantasia seja real e possível. Para isso, não opõe, para o evento que descreve, a fé absoluta ou a incredulidade total, o real ou o irreal.⁹ Bastante ligado à sensibilidade infantil, como são todos os contos do livro, evita sugerir, porém, que as coisas podem ser outras. Lembre-se a consideração final do menino sobre a existência de Platiplanto:

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse empenhamento. (CP, p. 35)

A estória exemplifica bastante bem, por suas personagens, a dupla figuração do mundo, através de duas racionalidades: a discriminatória (os pais, o tio, os outros) e a sintética (o avô, a criança). O medo que sente o protagonista de ser ridicularizado se contar que conheceu Platiplanto, evidencia a predominância da primeira na cultura ocidental. Esta dupla configuração do mundo condiz, no entanto, com a criação literária que opera por símbolos e substituições. A narrativa em estudo opta pela incerteza que se revela na colocação que faz das duas razões em pé de igualdade, sem subordinar uma à outra. Aproxima-se, portanto, do literário quando

se apóia no simbólico e opõe-se à ordem do mito por não convergir para a normalidade, ao tentar explicar o anormal. Mostra, ainda, que a ordem mítica é desprezada pela nossa civilização: é possível que os adultos não acreditem em Platiplanto.

Em "Os cavalinhos de Platiplanto" nota-se, principalmente, a recusa a seguir caminhos e a valorização da angústia. Nem o imaginário, nem a ordem discursiva conseguem reordenar o mundo. Os cavalinhos só existem em Platiplanto, como "Unless you are capable /of forgetting completely/about Atlantis, you will / never finish your journey." Por atestar a equivalência, a igualdade do real e do irreal, da vida e da morte, o conto faz ver a impossibilidade absoluta do sentido e justifica, a meu ver, a escolha do fantástico como eixo de construção do livro.

No conto "Os do outro lado", o processo da duplicação, característico do fantástico, aparece sob a forma de duas realidades que, ao se fundirem em uma, trazem como resultado a constatação de que não há motivo para o medo, "uma descoberta de enorme significação para o mundo" (...) (CP, p. 60) Através dessa duplicação-fusão, assinala-se uma fratura do real, o que não chega a ser empecilho a que as duas realidades sejam percebidas como semelhantes. Os dois universos narrativos justapostos - o espaço da casa, vista de frente e de trás - são coerentes, assegurando a invenção final dos seres que habitam as bolhas e fazendo do real e do irreal uma permuta.

O herói do conto passa do medo à segurança, porque o evento fantástico é descrito como uma coisa familiar.

Caminhei muito tempo descendo e subindo vales, até dar em uma casa que reconheci imediatamente ser a casa do cônsul, mas vista do fundo. Era ocupada pela família de um Benigninho, meu companheiro de escola. (CP, p.58-59)

Essa familiaridade que indica ser o medo desnecessário diante do insólito, constatação comprovada pelo final do conto, não dissolve, porém, a consciência da ilusão que perpassa toda a narrativa, através de eventos insólitos secundários, a fim de melhor assegurar a força do improvável do acontecimento. As figuras desconhecidas têm comportamento estranho e as conhecidas vêm do céu, em bolhas de sabão, precedidas por um clarão branco. Por isso, a hesitação que, segundo Todorov, caracteriza o fantástico, mantém-

se.

Todorov impõe três condições para que o fantástico se produza:

1. o texto obriga o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos invocados;
2. essa hesitação também deve ser sentida por uma personagem. Desse modo o papel do leitor é confiado a uma personagem e a hesitação torna-se um dos temas da obra;
3. é importante que o leitor adote uma certa atitude diante do texto: recusar a interpretação alegórica ou poética.

Acho importante lembrar aqui essas considerações teóricas sobre o fantástico porque elas apóiam o projeto deste trabalho que tenta perseguir a instauração do elemento fantástico no livro. Lembro porém que o texto não assume uma interpretação unívoca do narrado, admitindo o que Todorov coloca como impossibilidades interpretativas que dissolveriam o fantástico, ou seja, a visão poética ou alegórica do mundo, perfeitamente pertinentes, no caso.

O processo de duplicação, tal como se opera neste conto, comanda uma simetria entre os símbolos do perigo e da segurança. A passagem do narrador diante da casa de tijolos obedece às leis do lugar - a casa provoca medo e é proibida -, enquanto que a passagem pelos fundos da casa, motivada pelo evento fantástico, suscita símbolos do sonho (a luz) e da segurança (as bolhas). A ambivalência dos signos do discurso é perfeita, principalmente se atentarmos para o tratamento que a narrativa confere aos sintagmas casa, bolha, amigos. A mesma ambivalência conduz à troca do real pelo irreal que se torna narrativamente possível, porque ambos se referem a um só actante.

Exclui-se, assim, o estabelecimento do fantástico por um questionamento do verossímil. Para a narrativa e para o narrador, é suficiente que o universo dado no início por real - amedrontador - e, mais tarde, irreal - seguro - seja percebido pela mesma consciência subjetiva. "Dios me libre/de inventar cosas cuando estoy cantando!"

Ao querer perceber o real sob seu aspecto supra-sensível, um menino descobre a solidão e a impotência em "A invernada do sossego" que faz a evocação de um acontecimento recente, o fato narra-

do aconteceu há dias apenas. O narrador e seu irmão Benício perdem o cavalo Balão, companheiro constante de folguedos e brinquedo predileto dos dois. A recusa em aceitar a morte do cavalo leva os a refugiar-se no fantástico que, a partir da segunda parte do conto, lhes restitui o cavalo perdido, se bem que em forma diferente. Sendo o mesmo Balão, o segundo é, ao mesmo tempo, outro, porque "não tem dono, é de todos", e mora num lugar

onde não havia cobra nem erva nem matuca, a vida deles era só pastar e comer quando tinham vontade, quando dava sono caíam e dormiam onde estivessem, nem a chuva os incomodava, se duvidar até nem chovia. (CP, p. 91-92)

O herói do conto opõe-se, portanto, ao herói realista, segundo a perspectiva do estudo de Yan Watt. Watt define a personagem romanesca pela dupla espaço-tempo e por sua identidade constante. Sua evolução obedece à lei da causalidade: causas idênticas devem ter os mesmos efeitos e pressupõem uma relação de equilíbrio e unívoca entre o sujeito e o real.¹¹ Essa relação, estabelecida por Watt para as personagens da ficção realista, é rompida pelo fantástico que indiretamente criticará, com este procedimento, o herói independente, singular e solitário, mas capaz de reconstruir um mundo, como Robson Crusóe. A ambigüidade e a hesitação manifestas através da personagem-narrador do conto, levam-nos a concluir que ele declara o não-poder do sujeito deixado a si mesmo.

O conto termina com o menino assumindo a posição do cavalo. Confirma-se a observação se cotejarmos as seguintes passagens: no final, um menino que "morria de morte humilhante, morria como barata," (CP, p. 94) e no momento em que ele e o irmão deparam com o cavalo morto, os dois pensam "Precisava a morte tê-lo mudado da quele jeito? Não podia ele ter morrido como era, bonito e limpo?" (CP, p. 88) Vemos que o sentimento de perda e temor causado pela morte é o que mais se intensifica neste conto. Os detalhes do texto acumulam índices de semelhança entre o menino e o cavalo: ambos são felizes, bem tratados, folgazões. A evocação de um e de outro, repousa numa duplicação de identidade pessoal que é ligada a uma dissociação espacial e a uma reviravolta do ponto de vista: o menino coloca-se no lugar do cavalo morto para experimentar e, com ele, fazer o leitor vivenciar o sentimento da morte.

De acordo com o desenvolvimento do fantástico que se vai insinuando no conto a partir da página 91, percebemos que o narra -

dor habilmente vai fixá-lo, situando o real corriqueiro em relação ao anormal. Isso possibilita um discurso próprio ao evento fantástico que permanece indescrito. Nota-se que o discurso consegue corporificar a sensação de perda e temor diante da morte, que passa a ter cheiro e peso. Pelo processo de duplicação e deslocamento, fabrica um outro mundo com as palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo. O equilíbrio entre os dois é constantemente mantido pelas avaliações contrárias, tudo se equivale: a Invernada do Sossego existe para quem não tem pressa de chegar lá, mas os Capadócios lá também fazem estragos, trazem o medo e a morte.

Seguindo o curso do fantástico em *Os cavalinhos de Platiplanto*, considero que este nos remete à mesma lógica narrativa, apresentando cada elemento como o inverso exato de um outro, fazendo convergir o tético com o não-tético.¹² Sob a continuidade e aparente coerência narrativa, o livro introduz os temas do sonho, duplicidade e desdobramento de personalidade, da vida e da morte, sem relacioná-los à seqüência causal. Para isso apóia-se na lógica infantil que, como o fantástico, opera sob um prisma diferente da do mundo adulto.

Toda localização, aparentemente bem descrita e marcada, se desfaz: cada lugar, neste mundo ficcional, torna-se único e concentra a verdade do universo descrito. Acrescente-se ainda, pelo jogo do tempo e principalmente do espaço, tal como aparece focalizado nas estórias, todo o lugar pode ser fantástico. O deslocamento que surge nos contos, entretanto, não é troca ou fuga, e sim, desenvolvimento, retomada. O discurso de *Os cavalinhos de Platiplanto* relativiza o absolutamente novo ao mesmo tempo que privilegia os signos de universalidade e objetividade. Os moradores da pequena cidade obedecem ou não ao comando dos donos da usina, seu fim, porém, é o mesmo. Os cavalinhos alegram o menino e compensam-no da impossibilidade de ganhar Zibisco, mas eles não podem sair de Platiplanto. A casa e a algazarra deixam de provocar medo, mas o narrador não volta a conviver com os seres das bolhas. Mesmo a Invernada do Sossego pode ser assaltada pelos Capadócios.

Pelo que se observou na seqüência estudada nos contos, acredito que o fantástico em *Os cavalinhos de Platiplanto* introduz personagens normais em um universo carregado de ameaças e mistérios, ligados seja ao passado ou à qualidade imediata do real. Desenvol

ve, assim, uma atenta análise da psique individual, a partir da evocação da psique comunitária, naquilo em que elas se conjugam para provocar inquietação à familiaridade. Como tentei mostrar, a familiaridade sempre se investe de um elemento que escapa ao poder e à clara consciência do sujeito. Os símbolos usados pela narrativa, por mais corriqueiros e antigos que sejam, designam expressões culturais que ajudam o narrador a circunscrever e a aproximar-se da incerteza, sempre atual. A contradição que origina o fantástico de *Os cavalinhos de Platiplanto* é simples: o homem participa de um mundo no qual não penetra.

NOTAS

1. As noções teóricas sobre o fantástico aqui resumidas foram retiradas dos seguintes livros:
TODOROV, Tzvetan. *The fantastic, a structural approach to a literary genre*. Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1973.
BÉSSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris, Librairie Larousse, 1974.
HELLENO, F. *Le fantastique réel*. Amiens, Sodi, 1967.
VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1960.
2. VEIGA, José J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. 7a. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. Todas as citações são retiradas desta edição e serão indicadas, no corpo do trabalho, por CP.
3. BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975. p. 14.
4. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

5. Este aspecto é abordado, entre outros autores, por D. H. Lawrence. *Studies in classic American literature*. Londres, 1923., que assinala a ambivalência cultural como uma das matrizes do romance, ambivalência esta que corresponde a um duplo movimento: o de defazagem da velha consciência e a formação latente da nova que emerge.

6. Cf. c. o modelo de literatura fantástica, de Cazotte a Lovecraft, pelo qual se constata que a inovação estética, trazida pelo fantástico, não é necessariamente portadora de uma mutação ideológica. Como narrativa dupla, recusa a norma para afirmá-la. Apud Irène Bélière. *Modernité du récit fantastique*. In: *Le récit fantastique*. op. cit., p. 24. A opinião de Irène Bélière coloca, a nosso ver, uma questão problemática. Embora não estabeleça a mudança ideológica, o fantástico acentua, entretanto, para essa mudança, pelo menos enquanto questionamento da ordem que é transgredida e, em seguida recuperada.

7. "Hablo de cosas que existen. Dios me libre/de inventar cosas cuando estoy cantando!"
Pablo Neruda

"Unless you are capable
of forgetting completely
about Atlantis, you will
never finish your journey."
W. H. Auden

8. PROPP, V. *Morphology of the folktale*. Austin, University of Texas, 1963 e GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Larousse, 1966; - *Du sens: essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970.

9. Ver as observações que Todorov faz neste sentido em *The fantastic*. op. cit., p. 83.

10. Cf. c. TODOROV, op. cit. p. 83-84.

11. WATT, Ian. Realism and the novel form. In: *_. The rise of the*

novel. London, 1957.

12. Os vocábulos são usados por Sartre, J.P. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940, p. 1-30, que assim os define:
- non thétique*. il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente.
- thétique*. il pose la réalité de ce qu'il représente: condition même de la narration que fonde le jeu du rien e du trop, du négatif e du positif. Mais comme cette réalité est une hypothese fausse, elle ne peut prendre d'existence apparente que par l'affirmation d'un témoin qui déclare avoir vu des événements étranges et qui, à vouloir confirmer leur vérité, s'enferme dans l'incertitude parce qu'il ne trouve aucune causalité satisfaisante.