

TESSITURA DO INSÓLITO EM “OS DO OUTRO LADO”,
DE JOSÉ J. VEIGA

Dra. NERYNEI MEIRA CARNEIRO BELLINI
Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)
Jacarezinho, Paraná, Brasil
(nerynei@uenp.edu.br)

Dra. PATRÍCIA CRISTINA DE OLIVEIRA DUARTE
Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)
Jacarezinho, Paraná, Brasil
(patriciaoliveira@uenp.edu.br)

RESUMO: Este trabalho pretende trazer à tona a urdidura dos recursos estéticos utilizados para a configuração do sobrenatural no conto “Os do outro lado”, da obra *Os cavalinhos de Platiplanto* (1995), do escritor goiano José J. Veiga (1959-1999). Para tanto, serão retomados pressupostos de críticos da literatura como Friedman, Genette, Todorov, Bessière, Furtado, Carvalho e Chiampi. Resulta dessa análise a constatação da premissa de que o fantástico se impõe formalmente no texto e veicula uma pluralidade de sentidos. Compor obras na modalidade do fantástico, do realismo maravilhoso, enfim, do insólito literário requer maestria do escritor ao tecer os componentes narrativos, dentre eles a focalização e o espaço.

Palavras-chave: Fantástico. “Os do outro lado”. José J. Veiga.

Artigo recebido em 10 jun. 2017.
Aceito em 27 jul. 2017.

TEXTURE OF THE UNCANNY IN “OS DO OUTRO LADO”,
BY JOSÉ J. VEIGA

ABSTRACT: This article aims to bring up the texture of the aesthetic resources used for the configuration of the supernatural in the tale “Os do outro lado”, published in *Os cavalinhos de Platiplanto* (1995) by José J. Veiga (1959-1999), a writer from the state of Goiás. For this purpose, theoretical perspectives by literary critics, such as Friedman, Genette, Todorov, Bessière, Furtado, Carvalho and Chiampi, will be taken into account. This analysis will provide confirmation of the premise that the fantastic imposes itself in the text and conveys a plurality of meanings. To compose works privileging the fantastic mode, magic realism, or else, the literary uncanny requires mastery on the part of the writer when weaving together the narrative components, among them focalization and setting.

Keywords: The Fantastic. “Os do outro lado”. José J. Veiga.

A análise temático-formal do conto “Os do outro lado”, inserido em *Cavalinhos de Platiplanto* (1995), de José J. Veiga (1959-1999), descortinará o modo como os elementos textuais – sobretudo o narrador e o espaço – são engendrados e entretecidos na malha narrativa a fim de trazer à tona os recursos narrativos, dentre eles, focalização, personagem, espaço, discurso, utilizados para a construção e a permanência textual do insólito.

O enredo é singelo, conforme se verifica no resumo: Uma criança recebe a 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 a hora em que volta à casa escarlate e vê um espetáculo metafísico, isto é, pessoas flutuando no ar.

A despeito da simplicidade do enredo, o aspecto de constructo de narrativas fantásticas e realistas maravilhosas, no caso, a narrativa de José J. Veiga, confirma a complexa tessitura discursiva a fim de criar a coerência interna das ocorrências sobrenaturais e persuadir o leitor a fruí-las. Fundamentados em pressupostos teóricos, enunciaremos, na sequência, a maneira como alguns elementos narrativos, narrador, protagonista e espaço,

são organizados intencionalmente. A comprovação da eficácia de tais empregos poderá ser verificada nesta análise.

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, p. 85-88) defende que a caracterização da personagem – protagonista ou secundária – quase sempre se reduz a poucos 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.

Furtado (1980, p. 109-118) apoia-se na terminologia de Gérard Genette (1979, p. 211-240) para identificar os narradores mais comuns da escritura do fantástico. Por isso, afirma que o narrador mais frequente é aquele que se identifica com uma personagem, podendo ser extradiegético, em narrativas em que o relato testemunhal implica certos efeitos verossímeis e homodiegético, em outras. Quando se objetiva diferenciados fins, como, por exemplo, gerar falsas expectativas no leitor, o narrador pode desdobrar-se em dois tipos, homodiegético e autodiegético.

A respeito da duplicação do narrador, o estudioso português entende que constitui uma maneira eficaz de reiterar a ambivalência dos elementos insólitos. Furtado 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 autodiegético, a saber, distância temporal (a narração é efetuada em um período posterior), distâncias psicológicas, morais, além de outras decorrentes dessas.

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 de não ultrapassarem o outro lado do lugarejo. Apesar de descabida não há questionamentos sobre essa lei e quase todos passam a conviver com ela naturalmente. Parece-nos semelhante à 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.

Nesse sentido, Irène Bessièrre (1974, p. 10-12) entende o fantástico

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 por meio de um inventário de textos, mas da organização, por contraste e por conflito, dos elementos narrativos e dos 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 Bessièrre, 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, Bessièrre (1974, p. 11-12) 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 ideias contraditórias à lógica comum.

Bessièrre (1974, p. 13) acrescenta 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.

Ademais, Bessièrre (1974, p. 13) frisa que a autêntica narrativa fantástica não se separa da pura ficção, nem de sua ambiguidade constitutiva, do exame dos poderes do sujeito. Para ela, o fantástico se instaura quando a caracterização do narrador-protagonista demonstra “inaptidão” em objetivar o inverossímil, ou seja, não consegue explicar, por meio de premissas e argumentos racionais, o fato sobrenatural.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 19-23), em seu estudo sobre o foco narrativo, aborda as considerações de Manuel Komroff sobre a possível vantagem do emprego do narrador-protagonista, 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 (citado em CARVALHO, p. 19-23) a esse tipo de narrador 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.

Ao explicar sobre o narrador onisciente intruso em seu ensaio “Point of View in Fiction”, Friedman (1967, p. 119-120) 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, essas formas ocorrem isoladamente, mas sim quanto a predomínio. Defende 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*).

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, tradução nossa)¹

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 “na mente ou na fala e ação” (FRIEDMAN, 1967, p. 121, tradução nossa), ora contrair-se em sumário econômico.

¹ Na versão em inglês: “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.”

A partir da distinção entre as maneiras de narrar, o crítico inglês revela a especificidade que adquirem na obra a fim de 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 interlocutor.

O conceito de cena de Norman Friedman pode ser apreendido em “Os do outro lado”. Isso porque, 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 câibra, 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.

Outro recurso importante do qual o autor faz uso para captar a atenção do leitor e persuadi-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 (termo cunhado pelo teórico francês Gérard Genette para enredo). 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 começa 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 real quanto ao equívoco em relação ao tamanho da casa, levando-se em conta algumas restrições da ótica 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 vai ao encontro da hesitação defendida por Todorov.

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, silfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 15-16)

A ambiguidade fantástica é engendrada em “Os do outro lado” por meio da habilidade do autor em mesclar realidades excludentes. Assim, podemos dizer que no conto 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 tranquilo 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 (sic) ou recebidos.” (VEIGA, 1995, p. 52)

Sutilmente são introduzidos os fatos insólitos num ambiente familiar do ponto de vista do narrador que, assim como os moradores do lugar, não questionam o interdito absurdo 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, proibições) e do sobrenatural (borboleta com mensagem, pessoas flutuando). Essa neutralização nos lembra de 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 esse 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 combina, coerentemente, 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 da casa vermelha, mais precisamente no quintal, onde o protagonista e outra personagem – a irmã do amigo Benigno – compartilham a 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 escrivão 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 ocuparem bolhas flutuantes foge à razão. Essa coexistência de realidades – uma no limite do possível, do lógico e outra no âmbito do sobrenatural, do ilógico – mantém a ambiguidade do fantástico, fazendo o leitor hesitar entre apreender a narrativa pela vertente do empírico ou do imaginário.

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 da 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 dos 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 e sua escolha pelo canto do 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 (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 448).

Após essa atividade, há outras experiências pelas quais o garoto passa, mas quando o menino vê a borboleta com mensagem nas asas ocorre o inusitado. 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, mas, depois, um espaço passível do extraordinário.

Esse aspecto da representação espacial remete à duplicidade de ambientes e, conseqüentemente, à interpenetração do real com o imaginário. Como dito antes, em “Os do outro lado”, o protagonista somente se inicia no sobrenatural após transpor uma cerca, a abertura tridimensional. A partir daí, a personagem penetra no ambiente insólito e o inusitado acompanha suas aventuras e impregna toda a narrativa.

Os locais por onde o garoto transita são caracterizados, em alguns episódios, por dados realistas, por aspectos que se assemelham ao mundo empírico e, em outras ocasiões, por elementos fantasiosos concernentes à dimensão suprarreal. O conto analisado efetua esse procedimento, alusivo ao fato do inusitado inserir-se no espaço aparente de modo substancial. Propõe-se, por meio desse recurso narrativo, uma contaminação retórica de realidades.

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

Ainda, quanto à urdidura do espaço, no jardim da casa vermelha, há um velhinho sentado em um banco, que informa ao garoto 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 entrada na 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 exiguo, 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)

Embora a descrição de um ambiente verossímil esmaça 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 Domicio 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 para representar o tumulto de “soldados e civis” (descrito anteriormente), 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 escorregadio:

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)

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).

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, de subir e descer vales.

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 sequências autônomas em que transitam personagens específicos e uma caracterização espacial também peculiar, no caso, o evento da guerrilha e o encontro com o mendigo. Esses trechos, altamente simbólicos, podem aludir a contextos sociopolíticos. 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.

Depois de vivenciar várias experiências, esdrúxulas e sofríveis – umas mais que outras – o menino amadurece e, por isso, conforme 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 alguém que visualiza uma casa de vários ângulos, o conto sugere a amplitude de visões que, supostamente, o ser humano adquire no decorrer da vida.

É no momento final, quando o protagonista 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 a amiga observam a imagem sobrenatural de pessoas voando em bolhas e, nesse momento, constatam 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)

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 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.

A análise efetuada revela o modo singular 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 o texto de “Os do outro lado”.

Defendemos que, entre eles, travam-se relações identificadoras da multiplicidade estética da narrativa insólita. Neste sentido, nossa proposição apoia-se no conceito de diálogo estipulado por Mikhail Bakhtin (1993, p. 71-210), a saber, uma intersecção de visões, compreensões e contatos cumulativos. O cerne dessa noção bakhtiniana, portanto, se qualifica como uma necessária e produtiva complementaridade.

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 no conto plural de José J. Veiga, “Os do outro lado”, por mesclar hesitações fantásticas, naturalização realista maravilhosa, fantasia do maravilhoso puro.

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 construir sentidos à existência, muitas vezes inusitados. 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).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FRIEDMAN, N. Point of View: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (Ed.). *The Theory of the Novel*. New York and London: The Free Press-Collect Macmillan, 1967, p. 108-137.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VEIGA, J. J. Os do outro lado. In: _____. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 51-60.

NERYNEI MEIRA CARNEIRO BELLINI é mestre e doutora em Letras na área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista. Publicou artigos e livros sobre a obra de José J. Veiga, Monteiro Lobato, João Guimarães Rosa, Julio Cortázar e outros escritores que contemplaram a vertente do fantástico, correlacionando literatura e ensino, dentre essas publicações, há: *O caleidoscópio de José J. Veiga: narrativas do insólito* (2017, Rio de Janeiro, Multifoco), no prelo, *Realismo fantástico e brasilidade em seres monstruosos de Monteiro Lobato* (2016, Barcelona, Editorial Aluvión), *Ressignificações do mito clássico do maravilhoso no livro Fita verde no Cabelo, de João Guimarães Rosa* (2015, Lisboa, Húmus), *Leitura e Ensino: da pesquisa à sala de aula* (2015, Rio de Janeiro, Multifoco).

PATRÍCIA CRISTINA DE OLIVEIRA DUARTE é doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). É professora efetiva da Universidade Estadual do Norte do Paraná e Líder do Grupo de Pesquisa "Leitura e ensino" (UENP/CNPQ). Publicou artigos em eventos nacionais e internacionais e capítulos de livros, discutindo gêneros discursivos da esfera literária, notadamente, aqueles em que há manifestação do insólito; dialogismo, letramento e práticas discursivas escolares, dentre os quais, destacam-se: "Gêneros discursivos e plano de trabalho docente: por um ensino contextualizado das práticas sociais de linguagem (2016)"; "Uma proposta de análise dialógica do conto *A moça tecelã*, de Marina Colassanti (2015)" e "Interferências da oralidade na produção escrita de acadêmicos de letras (2014)".