

Carlos Reis

Num passo d'*Os Maias* de Eça de Queirós, quando a ação do romance se vai aproximando do seu desenlace trágico, uma das personagens mais próximas do protagonista (de facto, o seu amigo e confidente) formula uma reflexão que bem introduz o tema que me interessa analisar, em conexão direta com a personagem, com as suas perceções e com os seus juízos. Trata-se de João da Ega, inopinadamente confrontado com uma verdade terrível: Carlos da Maia é irmão de Maria Eduarda, a mulher por quem se apaixonou e com quem mantém uma ligação amorosa. Tal na tragédia antiga, a notícia do incesto foi trazida por um mensageiro de circunstância, que, no caso, nem se apercebeu da catástrofe familiar que estava a desencadear, com essa notícia anunciada com singeleza e sem propósito doloso.

É então que João da Ega, imerso em comoção e perplexidade, reflete sobre o absurdo de uma tal situação:

Era acaso verosímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges?... Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registo de batismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! não estava no feitio da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos –

para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação! Não era possível. (QUEIRÓS, 1958, p.429)

Aquilo que deixa João da Ega confuso e revoltado tem, como já se percebeu, a feição do insólito. Ou seja: trata-se de algo que vem corroer uma “normalidade” e uma verosimilhança que nada parecia capaz de abalar: o “feitio da vida contemporânea” e a “sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis” são incompatíveis com a subversão de uma ordem que o tempo do racionalismo positivista reforçava, como crença e como filosofia de vida aparentemente inatacáveis.

É isto que quero desde já sublinhar: há um insólito modelado pela ficção a que chamamos realista e de base verosímil, insólito que se manifesta como tal não em si mesmo ou só por si mas contra uma lógica que nada parece capaz de abalar. Nessa lógica ressoa uma certa historicidade e o timbre de um contexto particular, em função dos quais se decide o insólito e se ponderam os seus efeitos; como se, naquele tempo de “normalidade” socialmente controlada, não houvesse para o insólito outro lugar que não fosse o das ficções ousadas. Diz-se no texto: “Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...” (QUEIRÓS, 1958, p.429). Recorde que quem isto sugere é João da Ega, uma personagem de ficção que, com inocente naturalidade, ignora que é, ele também, parte de uma invenção da arte.

Alargo o âmbito destas considerações e acentuo a questão da historicidade, apontando para a dimensão contextual das representações do insólito. De forma mais explícita e um tanto redutora: não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora de contexto; há um insólito (ou até vários insólitos) que os românticos elaboram no quadro mental e cultural do romantismo, como há um insólito barroco, um insólito realista, um insólito surrealista, um insólito pós-modernista e assim por diante. O que, evidentemente, conta com a aceitação dos princípios da periodização literária, entendida como resultado de “reconstrucciones experimentadas del pasado [que] son «ficciones de verdad» gramaticales y textuales”, diz George Steiner (1991, p.202-203), enquadrando e organizando discursivamente o nosso “diálogo com o passado e o de uns com os outros acerca do passado”, palavras de David Perkins (1992, p.14).

Volto ao texto d'*Os Maias* e realço a historicidade de que falei, tal como ela é implicitamente valorizada pela parte final da conturbada digressão de João da Ega. Retomo essa digressão: os factos estão à vista e na história do mensageiro, Guimarães de seu nome, tudo concordava e nada podia ser negado, porque a terrível verdade estava atestada por documentos nítidos e palpáveis. E assim, João da Ega procura agora rebater o insólito e refazer a normalidade, uma normalidade por assim dizer consentânea com a realidade das coisas:

Sim, tudo isso era provável no fundo! Essa criança, filha de uma senhora que a levava consigo, cresce, é amante dum brasileiro, vem a Lisboa, habita Lisboa. Num bairro vizinho vive outro filho dessa mulher, por ela deixado, que cresceu, é um homem. Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela, por seu lado, loura, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor de uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelvavam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? (...) Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... (QUEIRÓS, 1958, p.429)

A citação é longa, mas significativa. O termo chave que nela destaco é o advérbio “fatalmente”, vocábulo sintomaticamente repetido no passo que citei. Com ele aflora, a benefício da anulação do insólito, uma visão do mundo determinista que reverte a surpresa inicial; de acordo com essa visão do mundo, os costumes, a feição das pessoas, às vezes a sua conformação psico-fisiológica, os seus hábitos e até, pelos vistos, a sua indumentária conduzem a opções e a amores cuja fatalidade provém daquelas determinações materiais, sem hipótese de remissão. Sem o saber, contudo (mas isso não importa agora), João da Ega está a sugerir o fim de um tempo em que a fatalidade material tudo explicava e em que até mesmo o que parecia insólito podia ser reconduzido aos limites de uma normalidade forçadamente reconstituída.

Não há como fugir a questões elementares que me são sugeridas por este texto com que comecei. Uma dessas questões: o que é aquela realidade das coisas de que falei? Outra: como se instala nela o insólito?

Outra ainda: que sentido ou sentidos poderemos atribuir a esta noção (ao insólito, entenda-se)?

O que desde já parece certo, face às informações de que disponho, é que não falamos aqui de uma categoria literária estável e consolidada pela metalinguagem dos estudos literários, tal como acontece com os conceitos de verosimilhança, de realismo, de fantástico ou de alegoria; e aludo, note-se, apenas a noções que podem ser relacionadas com o campo conceptual do insólito e que encontramos nos dicionários de literatura, sejam eles generalistas ou de especialidade. Nada como apelar para a origem do vocábulo, lembrada num ensaio de Manuel Antônio de Castro, que justamente recupera o étimo: “*Sólitus*, em latim (de onde se forma a palavra portuguesa) diz o costumeiro, o habitual, aquilo que fazemos repetida e cansativamente, aquilo que já se tornou hábito, costume.” E sendo sabido que “o prefixo *in-* indica negação (...), o *insólito* é simplesmente o *não-costumeiro*, o *não-habitual*.” Mais (e confirmando-se a visão contextualista que adotei): “A palavra costume diz em português o comportamento de alguém a partir de valores, dos valores e costumes vigentes dentro de um *mundo*. Por isso, a força e vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em pôr em questão um certo *mundo*” (CASTRO, 2008, p.27-28).

O que é significativo, acrescento eu, é ser este um conceito que se define pela negativa, relativamente a um *sólito* que em português caiu em desuso. Como se o costumeiro, o habitual e o repetido beneficiassem de uma espécie de *transparência consuetudinária*: aquilo que se nos afigura como rotineiro e usual não é notado e nem merece sê-lo; é o contrário que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito – capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem. Nesse sentido, não se espera da vida real ou da vida ficcionada como se real fosse (ou seja: modelada sob o signo da verosimilhança), que duas crianças, para mais irmãos, que se perderam de vista na infância, venham “tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação!” (palavras de João da Ega).

Não posso agora fazer uma incursão circunstanciada pela questão do real, da sua definição e dos desafios epistemológicos que essa definição suscita. O ensaio de Castro, no que a uma tal questão diz respeito,

opta por uma resposta hábil, que lembra uma outra asserção famosa: ao perguntar-se “o que, afinal, é o real”, o ensaísta esboça uma quase não-resposta: “Quando assim perguntamos, não sabemos e sabemos o que é o real.” (CASTRO, 2008, p.11-12). Acerca de um conceito ainda mais fugidio, Santo Agostinho, comentado por Paul Ricoeur, dizia desse outro conceito, o de tempo, mais ou menos isto: se penso no tempo não sei o que é; se não penso, sei.

Uma fenomenologia do real enquanto experiência humana não pode ser dissociada, quando pensamos no insólito que põe em causa esse real, da noção de verosimilhança. Isto é sobretudo certo quando abordamos, como foi aqui o caso, textos em que a disrupção do usual e do convencional se processa numa representação ficcional de costumes e de mentalidades socialmente ilustrativas, numa época literária propícia àquela representação. São esses costumes e essa ilustração social em registo verosímil que esperamos, num quadro realista em princípio incompatível com tão radical imprevisibilidade: num tal quadro, um incesto inconsciente e involuntário só pode ser percecionado, num primeiro momento, como inverosímil.

Acontece que os incidentes da ação romanesca (e em especial aqueles que são designados, nas palavras de João da Ega, “como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...”) não são tão lineares nem previsíveis como o quereria uma conceção do mundo de onde o insólito se encontrasse ausente. Essa conceção do mundo e também o caminho para a tematização literária do insólito como rutura foram, pode dizer-se, encetados há muitos séculos, quando um dos fundadores da filosofia literária do Ocidente notou a diferença entre o historiador e o poeta: “diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”. A isto acrescentou Aristóteles, depois de declarar que a poesia “refere (...) principalmente o universal”: “Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (ARISTÓTELES, 1966, p.78).

As coisas “que poderiam suceder”, condicionadas por “liame de necessidade e verossimilhança”, acabam por ser contempladas por uma visão classicista da arte e da literatura, fundada numa matriz aristotélica e regidas pela referida verossimilhança e por uma gestão de expectativas que convive mal com o insólito. É por isso que dizemos que, no tempo

e na estética do classicismo, “o princípio da verosimilhança exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estritamente local ou puro capricho da imaginação” (SILVA, 1983, p.515). Em face disto, compreende-se que o romantismo venha a ser a época talhada para a irrupção do insólito e para o culto da imaginação.

Aproximo-me do fulcro de uma tematização do insólito com nome e com tempo próprios. Esse nome é *fantástico* e o tempo em que ele sobrevém com vigor irrefreável é, muito significativamente, o do romantismo, sendo sabido que o *ethos* romântico é irredutível a uma configuração unívoca; se operássemos essa redução, estaríamos a cancelar a congénita diversidade daquele que foi um dos mais complexos, alargados, plurais e até contraditórios movimentos culturais do Ocidente.

Não tratarei aqui do fantástico *per se*, nem do propriamente dito fantástico romântico (SIBERS, 1984). Entendendo-o como uma particularização da mais vasta e difusa categoria do insólito, não deixo de alegar, todavia, o seguinte: enquanto insólito radicalizado, o fantástico romântico expressa, no seu aparecimento e nos motivos que lhe subjazem, aspetos fundamentais de um forte impulso para o inusitado; esse impulso ostenta-se em eventos e em figuras ficcionais, como efeito de uma generalizada *retórica do irreal* que domina o discurso do fantástico (BROOKE-ROSE, 1981).

À medida que a racionalidade e o conhecimento crítico vividos no Iluminismo vão cedendo lugar à imaginação, ao sonho, ao pendor para a idealização e à originalidade românticas, contra regras pré-estabelecidas ou normas rígidas, vão sendo criadas as condições para isso a que chamei a radicalização do insólito ou, na expressão de Rosalba Campra (1981, p.226 ss.), para a formulação de uma isotopia da transgressão. Nesse contexto, a superstição, a loucura, a fantasia e o apelo do sobrenatural não só contrariam a racionalidade iluminista, como retardam e antagonizam a verosimilhança e o típico, enquanto mediania burguesa que o realismo procurou recuperar, na segunda metade do século XIX. Da estetização daqueles atributos, em modulações próprias, fez-se a literatura de autores como E. T. A. Hoffmann e Charles Nodier, Edgar Poe e Gautier, Merimée, Nerval e Maupassant, sendo interessante notar neste último também uma ligação estreita e muito representativa à estética do realismo. O que não é caso único: em Portugal, Camilo e Eça, cada um à sua maneira e antes de Maupassant, fizeram incursões por um fantástico

que dialeticamente se contrapõe aos temas da representação de costumes sociais que ambos ficcionaram. Isto sem esquecer o Machado de Assis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a enviesada e constrangida relação que o grande romancista brasileiro estabeleceu com o realismo oitocentista.

Ao que deixo dito acrescento três observações. Primeira: o romantismo não teve o exclusivo daquele insólito que se hipertrofia no fantástico; julgo pertinente, por isso, falar em fantástico *lato sensu*, enquanto categoria modelada não apenas, por exemplo, em relatos de Kafka ou de matriz kafkiana, mas também em reinterpretações como aquelas que do fantástico foram feitas na América Latina (Borges, Bioy Casares, Cortázar, García Márquez, etc.) (RODRIGUES, 1988, p.14; 64 ss.). Segunda observação: não me parece adequado considerar o fantástico (e nem, por extensão, o insólito) um género literário, como fez Todorov num conhecido livro; em vez disso, prefiro entendê-lo, bem como ao insólito, como focos de desenvolvimento temático com forte ressonância existencial; ou modos derivados, se se aceitar a noção de que tais modos “constituem abstrações de propriedades fundamentais que reconhecemos em diversos géneros” (REIS, 1995, p.244). Numa posição semelhante a esta, Gérard Genette refere-se a formulações modais provindas de atitudes existenciais ou, “como se diz um pouco mais correntemente, de um ‘sentimento’ propriamente épico, lírico, dramático – mas também trágico, cómico, elegíaco, fantástico, romanesco, etc. (...)” (GENETTE, 1979, p.72). Géneros ou, com mais propriedade, subgéneros serão, então, o romance fantástico, a novela fantástica e o conto fantástico. Terceira observação, induzida pela referência àqueles subgéneros: como está bem evidenciado nas produções literárias dos escritores que mencionei, o fantástico resolve-se predominantemente na narrativa e nos seus géneros e subgéneros, que também acolhem, *et pour cause*, a prática do insólito. Esta observação merece um comentário adicional.

Conforme sabemos a partir de estudos clássicos de Lukács (1973), de Bakhtine (1973), de Auerbach (2003) e de Ian Watt (1957), foi, sobretudo, o romance que, desde o século XVIII, consagrou protocolos de representação do real que tornaram flagrante e às vezes chocante a deriva para o fantástico ou, em casos mais singelos, a emergência do insólito. Tal como sugeri, tais derivas são operadas *contra* as expectativas rotineiras e de comportamentos verosímeis a que o romance (em especial

o de caracterização realista) nos habituou; e nesse quadro de referência, a categoria narrativa em que mais expressivamente se elaboram aqueles procedimentos é a personagem, também pelo potencial de interpelação que ela revela em relação ao leitor. É em função da personagem que, como lembra Todorov, o leitor adota “uma certa atitude com o texto”: “é preciso”, declara, “que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 1975, p.38-39). Não anda longe desta questão a da conflitualidade latente que pode ser observada nas narrativas fantásticas, bem como a das hesitações experimentadas pelo leitor, em função da variável confiança que o narrador lhe merece (SIEBERS, 1984, p.61-63).

No que a isto se segue, procuro ilustrar a funcionalidade e a relevância estética do insólito, capaz de exibir fraturas existenciais e comportamentos de subversão. Emanam essas fraturas e esses comportamentos das personagens e do seu potencial semântico, em contextos com significativa marcação periodológica.

Situo-me de novo no tempo do romantismo, também para mostrar como, no seu decurso, a tematização do insólito pode lidar com oscilações valorativas que remetem para a instabilidade da axiologia romântica e para o seu progressivo esgotamento; e noto desde já que a personagem a que chamamos herói romântico (REIS, 1997) é aqui o fulcro expressivo da experiência do insólito.

Um caso paradigmático: no início do *Eurico o presbítero*, de Alexandre Herculano, a construção do retrato do herói não se faz sem os traços da estranheza que o isolam da comunidade. Cito o início do capítulo III:

Muitas vezes, pela tarde, quando o sol, transpondo a baía de Carteia, descia afogueado para a banda de Melária, doirando com os últimos esplendores os cimos da montanha piramidal do Calpe, via-se ao longo da praia vestido com a flutuante estirpe o presbítero Eurico, encaminhando-se para os alcantis aprumados à beira-mar. Os pastores que o encontravam, voltando ao povoado, diziam que, ao passarem por ele e ao saudarem-no, nem sequer os escutava, que dos seus lábios semiabertos e trémulos rompia um sussurro de palavras inarticuladas, semelhante ao ciciar da aragem pelas ramas da selva. Os que lhe espreitavam os passos, nestes largos passeios da tarde, viam-no chegar às raízes do Calpe, trepar aos precipícios, sumir-se

entre os rochedos e aparecer, por fim, lá ao longe, imóvel sobre algum pinheiro requeimado pelos sóis do estio e puído pelas tempestades do inverno. (HERCULANO, s.d., p.12-13)

A imagem da personagem, pairando acima dos outros homens, pode bem evocar uma conhecida tela de Caspar David Friedrich, *O viajante sobre o mar de névoa*, epítome e ícone da pose física e existencial do sujeito romântico. No caso de Eurico, o que há de insólito no modo de viver da personagem, em confronto com a singela rotina dos costumes locais de que ela destoa, reforça-se por uma espécie de síndrome da incomunicabilidade: aquele “sussurro de palavras inarticuladas, semelhante ao ciciar da aragem pelas ramas da selva”, não atesta apenas o pendor para a fusão da personagem com a natureza; trata-se também de sugerir um discurso do fragmento, que vamos reencontrar já a seguir, mas que é, só por si, um sintoma do isolamento que aquele passo do romance demonstra. Para tentarem explicar o insólito, os que testemunham a excentricidade do herói recorrem às “crenças da superstição popular”, no limiar do que são os temas do fantástico (TODOROV, 1975, p.108-109): “artes criminosas, trato com o espírito mau, penitência de uma abominável vida passada, e, até, a loucura, tudo serviu sucessivamente para explicar o proceder misterioso do presbítero” (HERCULANO, s.d., p.13).

É um insólito por assim dizer criticamente desconstruído que encontramos nas *Viagens na minha terra* de Garrett, quando se equaciona o “estranhamento” que afeta a relação de Carlos com Joaninha. Tudo começa com uma “nota de admirável discordância”: os olhos verdes de Joaninha perturbam a harmonia do retrato da personagem e contrariam a ortodoxia da “religião dos olhos pretos” (GARRETT, 2010, p.175) em que milita o narrador. Pois bem: nasce daquela discordância a incapacidade do herói romântico para entender o sentido de uns olhos “verdes-verdes”: “Que querem dizer os teus olhos, Joaninha?”, interroga-se Carlos; “que língua falam eles?”, continua. Por fim: “Joaninha, Joaninha, porque tens tu os olhos verdes?...” (GARRETT, 2010, p.274-276).

Para esta interrogação não há resposta, porque o princípio de degradação da personagem (concretizada na sua progressiva integração nas convenções sociais) desprepara para a compreensão da linguagem do insólito. O esforço falhado para alcançar uma tal compreensão evi-

entre os rochedos e aparecer, por fim, lá ao longe, imóvel sobre algum pinheiro requeimado pelos sóis do estio e puído pelas tempestades do inverno. (HERCULANO, s.d., p.12-13)

A imagem da personagem, pairando acima dos outros homens, pode bem evocar uma conhecida tela de Caspar David Friedrich, *O viajante sobre o mar de névoa*, epítome e ícone da pose física e existencial do sujeito romântico. No caso de Eurico, o que há de insólito no modo de viver da personagem, em confronto com a singela rotina dos costumes locais de que ela destoa, reforça-se por uma espécie de síndrome da incomunicabilidade: aquele “sussurro de palavras inarticuladas, semelhante ao ciciar da aragem pelas ramas da selva”, não atesta apenas o pendor para a fusão da personagem com a natureza; trata-se também de sugerir um discurso do fragmento, que vamos reencontrar já a seguir, mas que é, só por si, um sintoma do isolamento que aquele passo do romance demonstra. Para tentarem explicar o insólito, os que testemunham a excentricidade do herói recorrem às “crenças da superstição popular”, no limiar do que são os temas do fantástico (TODOROV, 1975, p.108-109): “artes criminosas, trato com o espírito mau, penitência de uma abominável vida passada, e, até, a loucura, tudo serviu sucessivamente para explicar o proceder misterioso do presbítero” (HERCULANO, s.d., p.13).

É um insólito por assim dizer criticamente desconstruído que encontramos nas *Viagens na minha terra* de Garrett, quando se equaciona o “estranhamento” que afeta a relação de Carlos com Joaninha. Tudo começa com uma “nota de admirável discordância”: os olhos verdes de Joaninha perturbam a harmonia do retrato da personagem e contrariam a ortodoxia da “religião dos olhos pretos” (GARRETT, 2010, p.175) em que milita o narrador. Pois bem: nasce daquela discordância a incapacidade do herói romântico para entender o sentido de uns olhos “verdes-verdes”: “Que querem dizer os teus olhos, Joaninha?”, interroga-se Carlos; “que língua falam eles?”, continua. Por fim: “Joaninha, Joaninha, porque tens tu os olhos verdes?...” (GARRETT, 2010, p.274-276).

Para esta interrogação não há resposta, porque o princípio de degradação da personagem (concretizada na sua progressiva integração nas convenções sociais) desprepara para a compreensão da linguagem do insólito. O esforço falhado para alcançar uma tal compreensão evi-

dencia de novo a incomunicabilidade e aponta para a loucura. É tudo o que resta da singularidade do herói romântico, agora sujeito à avaliação prosaica de quem o ouve: “Já se vê”, diz-se quando termina a digressão de Carlos acerca daqueles inusitados olhos verdes, “que (...) o soldado que lhe chamou maluco ao pensador de tais extravagâncias, tinha razão e sabia o que dizia”; e bem se percebe que as extravagâncias, expressamente associadas à loucura, sejam classificadas como “fragmentos”, por um narrador ironicamente distanciado dos excessos de uma emoção que a esse narrador surge como estereotipada. Cito: “Infelizmente não se formulavam em palavras estes pensamentos poéticos tão sublimes. Por um processo milagroso de fotografia mental, apenas se pôde obter o fragmento que deixo transcrito” (GARRETT, 2010, p.276).

Para reforçar o que fica dito – ou seja: que o insólito romântico ia derivando para a convenção e para a previsibilidade –, lembro os termos em que o capítulo V das *Viagens na minha terra* se refere às personagens aventurosas, transgressoras e terríficas de Schiller, de Benjamin Antier e também de Eugène Sue, de Alexandre Dumas e de Vítor Hugo: tais personagens eram “amáveis salteadores” e “elegantes facinorosos” (GARRETT, 2010, p.120) que não surpreendiam ninguém, tão saturada estava a sua representação, no drama e no romance. Como quem diz: tanto insólito já não assustava. Por isso, devidamente *recortadas* (termo de Garrett) e extraídas dos originais, aquelas personagens podiam ser reutilizadas, em jeito de *pastiche* e de acordo com uma moda literária que começava a cansar.

É num contexto ficcional e periodológico diferente que Eça de Queirós introduz uma nota de surpresa e mesmo de paródia nas expectativas do leitor que, pelos anos 80 do século XIX, já interiorizara os protocolos do realismo. Falo, é claro, d’O *Mandarim*, publicado no mesmo ano de 1880 em que apareceu a terceira versão d’O *Crime do Padre Amaro*.

Conforme notou Eça na carta-prefácio que em 1884 escreveu para a tradução francesa da sua novela, nesse início dos anos 80 era tempo de passar a outra coisa: “O que nos encanta, são as emoções excessivas traduzidas com um grande fausto plástico de linguagem” (*apud* RIBEIRO, 2000, p.204). Noutros termos: o cansaço agora era outro, tal como está insinuado, desde logo, no prólogo em forma de diálogo que abre o texto d’O *Mandarim*. Diz o primeiro Amigo:

Camarada, por estes calores do estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia! (QUEIRÓS, 1962, p.479)

O desafio é claro: dialeticamente a rotina do realismo apela à novidade da fantasia e traz consigo o sonho e o sobrenatural, ao que deve juntar-se, na resposta do segundo Amigo, a lição das “sábias e amáveis Alegorias da Renascença”. Por isso, ele aconselha que à fantasia se misture “uma Moralidade discreta...” (QUEIRÓS, 1962, p.479). O que isto significa é que, em função da tal superação dialética do realismo, alguma coisa deste deveria subsistir na moderada fantasia que o leitor ia ler, composta num estilo marcado pela hibridização de registos:

Desse modo, esta seria a intenção primeira de Eça de Queiroz ao escrever o Prólogo: alertar o leitor e preveni-lo em relação a um estilo ao qual não estava acostumado: um estilo que mesclava, num mesmo texto, o sério e o cômico, a realidade e a fantasia. (GAMBA, 2009, p.3)

A história d’O *Mandarim* é conhecida. E é sabido que nela não se encontra representado um fantástico que suscite terror ou emoção des-temperada; distanciado dos textos “iniciáticos” das chamadas *Prosas Bárbaras*, Eça cultiva, quando muito, a divertida surpresa que os factos narrados sugerem. Um modesto funcionário público, leitor de “in-fólios vetustos” comprados ao desbarato, é surpreendido por uma proposta bizarra formulada pelo texto que ele está a ler: matar um Mandarim com um toque de campainha e herdar uma fortuna colossal. Parece tentação demoníaca e é isso que é induzido pelo formato gráfico do livro:

Mas aquele sombrio in-fólio parecia estalar magia; cada letra afetava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos, entrevistados numa alvura de luar; no *ponto de interrogação* final eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração! (QUEIRÓS, 1962, p.482)

Ora a campainha de que se fala no livro surge mesmo perante o espantado Teodoro, concretizando o que se chama *metalepse ascendente*, movimento que não é raro na ficção fantástica (KLIMEK, 2011, p.29 ss.). Na sequência desse movimento, entra em cena (e em diálogo com o protagonista e narrador Teodoro) uma personagem que exhibe uma normalidade burguesa mal ajustada às figurações do insólito e do fantástico: aquilo que Teodoro vê é, “muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva.” Conclusão: uma tal figura “não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...” (QUEIRÓS, 1962, p.483).

Para o burguês Teodoro, no quarto modesto de uma casa de hóspedes da Lisboa do século XIX, está fora de questão que se trate do Diabo. E assim, por entre avanços e recuos, entre o real e o fantástico, é o próprio “indivíduo corpulento” que acaba por subtilmente insinuar a sua condição de figura diabólica. Por fim, é Eça de Queirós, na tal carta-prefácio (que vale como um roteiro de leitura *a posteriori* para o leitor eventualmente desprevenido), quem fixa as regras do género, não deixando de notar que neste “conto fantasista e fantástico” aparece “o Diabo, embora em redingote, e onde ainda há fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas” (*apud* RIBEIRO, 2000, p.204). Tudo isto sobriamente e parcamente, como pedia o segundo Amigo no prólogo; o que significa que o texto d’*O Mandarin* tempera o fantástico com as boas intenções psicológicas que convinhão a uma normativa realista ainda ativa.

É esta, como já se percebeu, tão-só uma rápida incursão por textos e por temas em que reconhecemos *modos derivados* – o fantástico e também o insólito como categoria genérica –, manifestados em determinados subgéneros narrativos e remetendo para aquilo a que Roman Ingarden chamou “qualidades (essencialidades) simples ou também ‘derivadas’”: “Estas qualidades não são ‘propriedades’ objetivas no sentido habitual e em geral também não são ‘características’ destes ou daqueles estados psíquicos mas revelam-se normalmente em situações e acontecimentos complexos e frequentes vezes muito diversos entre si como uma atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas (...)” (INGARDEN, 1973, p.317-318).

Aquela atmosfera que paira sobre os homens e as coisas pode reclamar, noutro tempo e em diferente contexto ficcional, outra dimensão semântica e outros efeitos. Superando-se o divertimento com sabor de moralidade que encontramos n'*O Mandarim*, entramos no terreno da alegoria que naquele divertimento estava já indiciada; e a alegoria, articulada com o insólito, aponta para sentidos cuja complexidade tem que ver com temas tão densos como a relação do homem com a História, com o sobrenatural, com os mistérios da Natureza, com os poderes instituídos e com o destino coletivo que esses poderes condicionam. A ficção de José Saramago constitui, no que a estes temas diz respeito, um campo fecundo para análises que deixarei apenas sugeridas; mas vou já dizendo que, em meu entender, o insólito é uma das grandes categorias estruturantes da obra saramaguiana.

Faz sentido, neste momento, sublinhar de novo a feição histórica do insólito, quando procuramos entendê-lo num enquadramento periodológico relativamente definido; esse enquadramento é agora o da ficção das últimas décadas do século XX, a que chamamos, já com alguma segurança epistemológica, pós-modernista. É ela configurada por fundamentais propriedades e por tendências temáticas, ideológicas e formais que se nos revelam às vezes de forma não isenta de ambiguidade. Retomo o que noutro local escrevi e refiro-me a algumas dessas inovações:

A tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias (epopeia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia, etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários (...); a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais (...); a conceção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registo alegórico (...). (REIS, 2005, p.296)

Pensando nesta sumária caracterização, pergunto: o que há de insólito nos textos ficcionais de José Saramago? E como se conjuga neles a tematização do insólito com a alegoria, que em Saramago também

observamos com frequência? Uma alegoria que, tendo conhecido o seu apogeu no imaginário medieval e nalguns dos seus textos mais representativos, refloresce no *ethos* pós-modernista; podemos dizer que, para esse *ethos* (e para Saramago), a alegorização está “longe de representar uma mentalidade inocente ou primitiva ou, pelo contrário, um processo artificial e sofisticado”, traduzindo antes “a busca ansiosa e audaciosa de uma razão na história” (POIRION, 2003, p.22).

Deixo aqui, para eventual desenvolvimento futuro, algumas linhas de indagação, inferidas a partir de romances de José Saramago. Alguns desses romances: *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *Jangada de Pedra* (1986) e *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *As Intermitências da Morte* (2006) e *Caim* (2009). Alguns romances? Não: a maioria dos romances de Saramago e sobretudo os mais significativos dentre eles, ou seja, aqueles com que expressivamente ele marcou a literatura portuguesa e europeia do final do século XX e do início do nosso século. Tudo, podemos dizer sem reticências, ficções do insólito.

Quando um dia a Península Ibérica se separou da Europa, não foi apenas a lógica geográfica e a solidez geológica de Portugal e da Espanha que foram abaladas por tão insólito acontecimento; com ele advém a premente necessidade de pensarmos, em ambos os países e nas partes do mundo para onde a sua deriva os leva, o sentido de trajetos históricos e ideológicos a rever em função de uma alegoria que equaciona crenças, convicções e rumos políticos postos em causa. Quando um padre, um mutilado de guerra e uma mulher que, de forma bem extraordinária, vê e capta as vontades alheias constroem uma passarola voadora, não são só as leis da Física que são contestadas; é também uma visão oficial e institucionalizada dos eventos e das figuras históricas que é desafiada por aquele insólito impulso ascensional e pela subversiva questionação de “verdades” aparentemente imutáveis. Quando, de forma inopinada, numa cidade sem nome nem local definidos, os cidadãos são atingidos por uma inexplicável cegueira branca, desata-se uma reflexão que nos leva ao que de mais egoísta, obscuro e cruel existe nos subterrâneos da condição humana. E assim por diante.

Desde há muito e certamente por muito tempo ainda, a literatura ocidental e, no caso que por último aqui chamei, a ficção de José Saramago modelizam e hão de modelizar literariamente as singularidades dos homens e os mistérios da sua mente atormentada por medos e por traumas que emergem como resultado da tensão entre o mundo material (o das coisas e da natureza) e o mundo abstrato do sobrenatural e do fantástico. Uma tensão que se articula também na dialética entre sentidos literais e sentidos alegóricos (TODOROV, 1975, p.69), sempre buscando encontrar “o equilíbrio da paixão e da razão, do signo mágico e do pensamento lógico” (POIRION, 2002, p.22). É no decurso dessa busca e para a ilustrar que às vezes sobrevêm estranhezas várias e que dão pelo nome de insólito.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003 [1946].
- BAKHTINE, M. “Épopée et roman”. *Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme*. 76, 1973 [1938].
- BROOKE-ROSE, C. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.
- CAMPRA, R. “Il fantastico: una isotopia della transgressione”. In: *Strumenti Critici*, fasc. 11, giugno, 1981. p.201-231.
- CASTRO, M. A. de. “A realidade e o insólito”. In: GARCÍA, F. (ed.). *Narrativas do Insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- GAMBA, A. P. F. “Prólogo e prefácio em *O Mandarim* (Eça de Queiroz): um roteiro de leitura”. *Palimpsesto*, nº 8, ano 8, 2009. p.1-16.
- GARRETT, A. *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Imp.Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- HERCULANO, A. *Eurico o Presbítero*. Lisboa: Bertrand, s.d.
- INGARDEN, R. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- KLIMEK, S. “Metalepsis in Fantasy Fiction”. In: KUKKONEN, K.; KLIMEK, S. (eds.). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011.

- LUKÁCS, G. *Balzac et le réalisme français*. Paris: François Maspero, 1973 [1934-1935].
- PERKINS, D. *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- PORION, D. "Allégorie". *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2ed. Paris: Albin Michel, 2002.
- QUEIRÓS, E. de. *Os Maias. Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, vol. II, 1958.
- _____. *A Cidade e as Serras. A Ilustre Casa de Ramires. O Mandarim*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.
- REIS, C. "Herói", in Helena C. Buescu (org.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997). p.230-233.
- REIS, C. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Volume IX. *Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2006.
- RIBEIRO, M. A. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Volume VI. *Realismo e Naturalismo*. 2ed. Lisboa: Verbo, 2000.
- RODRIGUES, S. C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SIEBERS, T. *The Romantic Fantastic*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1984.
- SILVA, A. e. *Teoria da Literatura*. 5ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- STEINER, G. *Presencias Reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspetiva, 1975.
- WATT, I. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London: Chatto and Windus, 1957.