

MiGuel MiGuel



NOVELA

EDICÕES CEJUP

HAROLDO MARANHÃO

UMA EMPREITADA DE SEDUÇÃO

Júlia Maués

Mestre em Letras. Professora da Universidade da
Amazônia — UNAMA e do CEFET, em Belém.

As diversas definições e interpretações da narrativa fantástica revelam a dificuldade de o leitor situar-se face a um universo imaginário, num domínio literário onde se aliam a especulação e a ilusão, ao mesmo tempo complementares e antagônicas.

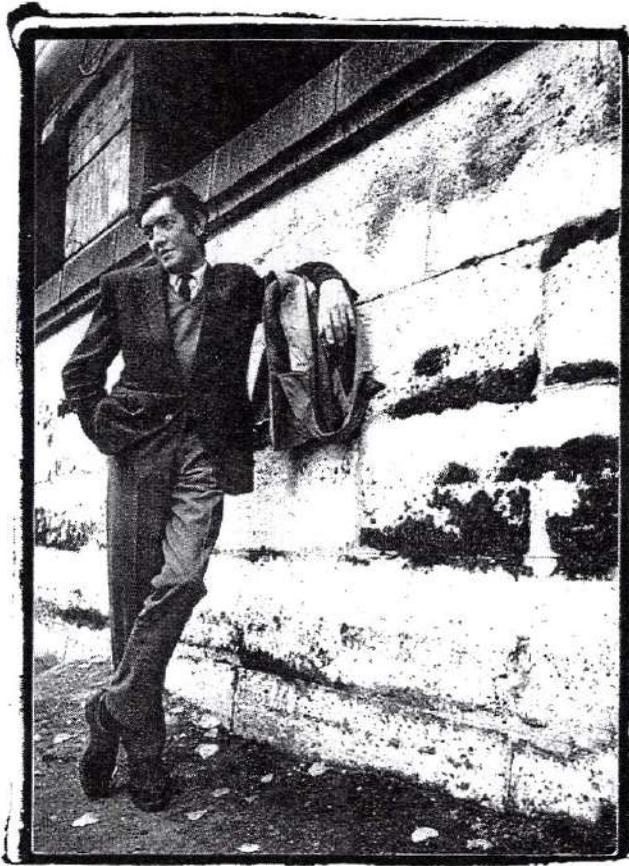
Pode-se contextualizar essa dificuldade com a leitura de *Miguel, Miguel*, de Haroldo Maranhão, porque, quando se entra em contato com o texto, perde-se de vista a propedêutica específica de uma leitura normal para nos situar nos limites da razão, à mercê do imaginário sentencialmente apresentado no jogo equilibrado da linguagem. Além disso, se já não se pode qualificar a literatura tradicional instalada nos limites do verossímil só pelo seu conteúdo semântico, torna-se muito mais difícil fazê-lo numa narrativa fantástica moderna como *Miguel, Miguel*, que por uma hipótese voluntária faz de seu argumento a admissão de possibilidades extra-naturais, não justificáveis nem pela referência ao religioso, nem pela referência ao real.

Não sem razão, Irene Bessièrre, ao analisar a questão da verossimilhança na narrativa fantástica, afirma que é difícil dar-se conta do fenômeno fantástico na linguagem do verossímil, apesar de ser por ele mesmo que o sobrenatural se constitui na narrativa. O fato se justifica por colocar um leitor virtual, inteiramente participante do mundo normal (Varão em *Miguel, Miguel*), no limiar do conhecido e do desconhecido, como condição de leitura. No entanto, a solução final da trama não se confunde com uma explicação, mas recoloca como ponto último da narração o familiar, que não abole, a posteriori, o improvável.

Em *Miguel, Miguel*, Varão, o narrador, casado com Úrsula Apolônia Varão, obcecado pela leitura de obituários, lê a notícia do falecimento de seu amigo Miguel Arcano Falbo Quillet, esposa de Miguela, pai de dois gêmeos. Miguel trabalha com Varão, no Supermercado São José de Pericumã, no Andaraí e morre de pancreatite. Quinze anos mais tarde, Varão lê novamente no obituário a notícia do falecimento de Miguel; além disso, recebe um telefonema através do qual é informado do velório do colega, numa capela de São Francisco Xavier, o mesmo local onde aconteceu o primeiro velório. Varão resolve conferir o fato e vai ao velório: lá não reconhece, na esposa do morto, a esposa de Miguel que ele conhecia — Miguela. Provoca então um pequeno tumulto e é convidado a retirar-se pelos filhos gêmeos de Miguel; solicita a um fotógrafo que retrate o ambiente e o rosto do morto para que possa dirimir suas dúvidas. Vai até o jornal saber se não houve engano a esse respeito e, em casa, examinando as fotos do rosto do morto, o narrador reconhece seu amigo Miguel. O insólito maior ainda estava por vir: no dia seguinte, ao sair do trabalho, Varão depara-se com Miguel, em frente ao ponto de encontro dos dois para um cafezinho — o Nápoles. Miguel parecia pálido e abatido devido a uma pancreatite... Tomando ciência de que Varão achava que ele, Miguel, estava morto, o suposto morto achou tudo uma brincadeira. E, para sanar definitivamente todas as dúvidas, Miguel propõe uma ida à casa do amigo, junto com Miguela e com os dois meninos gêmeos para uma visita como sempre fizera no passado.

A narrativa confirma-se como fantástica porque o discurso tenta dar uma aparência de normalidade ao improvável, só que a reconstrução do familiar não é aquela de uma lógica narrativa unívoca. A responsabilidade disso é o fantástico literário, discurso de regra sobre o seu contrário, que instala o mundo do leitor no texto, dando-lhe lugar, sem recusar ou desprezar suas crenças e hábitos. Nele, o verossímil parece ter um duplo estatuto: de um lado, o que faz fundo a esta incessante fuga do verdadeiro, inclusive no acontecimento fantástico das mortes de Miguel, perdendo assim toda pertinência e aceitação como fato da normalidade; de outro, quando se insere a escritura do anormal na continuidade cultural, designando o “consciente coletivo” ao qual pertence o leitor, fundando a difusão do texto. A narração torna-se então o lugar de forças centrípetas e centrífugas: negar o familiar é também estabelecê-lo. Nesse sentido, é que nos deparamos com a ambigüidade própria da narrativa a qual não se inscreve somente sobre os procedimentos da elaboração verbal instalando o improvável, mas também sobre a relação do narrador e do leitor.

O narrador sustenta essa empreitada e orienta a relação destinador-destinatário, apesar de o leitor, ao longo de sua leitura, reconstituir, contra a ordem do narrador, a ordem de sua verossimilhança. Henry James nos lembra por isso mesmo que o inverossímil não é o contrário do verossímil, mas, simplesmente, seu estado aberto. Assim, o princípio da falsidade fala a verdade do texto: uma vai pela outra para ser a verdade da leitura, porque habilmente Haroldo Maranhão faz de seu processo de composição e da sua escritura um método de leitura ao designar uma abstração, uma essência, solicitando a verossimilhança contida no leitor e fazendo do fantástico o objeto verbal que atualiza a crença e o preconceito externos ao texto.



Júlio Cortázar

Nesse tipo de narrativa, a fusão do narrador com o herói parece ser ao mesmo tempo necessária e paradoxal. Necessária para que a verossimilhança seja garantida através do testemunho da experiência de alguém que inspire confiança (de boa fé); paradoxalmente, o herói como narrador torna-se fiador daquilo que suscita dúvidas e incredibilidade nele mesmo, herói como actante. A ambigüidade concebida como expressão literária e o véu da antinomia (oposição/contradição) não é somente de ordem reflexiva, hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas é definida funcionalmente pelo personagem central. No caso de *Miguel Miguel*, o protagonista-narrador Varão designa a duplicidade da narração fantástica e a contradição que ele viabiliza na obra e o imaginário não adquire experiência senão a esse custo. Por isso, dizer torna-se o equivalente a ver, porque o discurso não é a busca ou enunciação da explicação, mas pela sua falsidade, a repetição narrativa da atitude tomada pelo herói-narrador de perplexidade e estupor.

Consciência que vela e consciência que dorme, consciência que procura e consciência que foge, o herói Varão aprende que a realidade é mal definida porque ele não possui algum método para conferir ou recusar uma existência àquilo que o separa do real. A única atitude possível consiste em receber estas imagens e estas metamorfoses contraditórias que caminham entre a identificação do narrador com o protagonista da história, do julgamento sobre os fatos à história dos fatos, o eu sobre o ele, acarretando que a representação dos acontecimentos seja ao mesmo tempo, uma relação sobre a enunciação. Subjetivamente, o fantástico não tem poder de ser colocado numa forma intelectual, e é por isso que a história é fantástica -, porque é apenas literária. A narrativa é uma ficção do que foi, ao mesmo tempo em que traduz a suspensão de julgamento de um sujeito incapaz de distinguir o verdadeiro do falso, e que mesmo assim recusa as armadilhas da ilusão. Corresponde, como dissemos, a uma atitude da emoção, manifestada em horror e medo, designando uma presença e uma ausência ao real, embargável somente pelo sentimento. Para preencher essa dupla função ver e dizer, Varão indica uma maneira de ler a narrativa: aquela que lê a sua própria aventura, cuja imagem do improvável carrega consigo a imagem de um leitor que também hesita diante do improvável. Daí porque *Miguel, Miguel* se define pela irrealidade intelectual de suas premissas, pela designação dum fato ou de uma série de fatos concomitantemente inconciliáveis com as leis da natureza e do sobrenatural, tais como existem ou são recebidas num determinado setor cultural. Na novela, o personagem-narrador ao questionar a verossimilhança dos acontecimentos — as mortes de Miguel — faz da falsidade seu próprio objeto, seu próprio móvel.



Jorge Luiz Borges

“ Ler *Miguel, Miguel* é também relacioná-lo à linguagem de renovação da narrativa fantástica sul-americana de Júlio Cortázar e Jorge Luiz Borges.”

APROXIMAÇÕES COM JULIO COTÁZAR E LUIS BORGES

A felicidade de ler *Miguel, Miguel* é também poder relacioná-la à linhagem da renovação da narrativa fantástica sul-americana de Julio Cortázar e Jorge Luiz Borges. Neles, o improvável e o progresso mais recentes da narrativa são marcados pelo retorno ao universo como o lugar das reciprocidades, em que todo acontecimento se torna polivalente e, todo ser, múltiplo. Em Cortázar, os diferentes temas fantásticos (metamorfose, sonho duplo) reenviam a uma só lógica narrativa que faz convergir o tético e não-tético apresentando cada elemento da narrativa como o inverso exato do outro.

A semelhança em Axolotl, *A Noite Frente ao Céu 4*, de Cortázar, com *Miguel, Miguel* é evidente na temática da duplicação de si mesmo e da dissolução espaço-temporal. A duplicação designa uma fratura do real, mantém a coerência de dois universos narrativos justapostos e assegura a invenção final que faz do passado o presente, permutando o tético e o não tético. Os fatos são absurdos mas Cortázar longe de tirar um efeito insólito do medo (e no caso de Haroldo Maranhão, da dúvida), a descreve como uma coisa familiar. Nessas narrativas, a duplicidade comanda uma simetria em que a ambivalência dos signos da narrativa é perfeita, e necessária à preparação da reversão e do desenho do improvável. Cortázar exclui todo estabelecimento do fantástico pela via tradicional do questionamento do inverossímil porque é suficiente que a pertinência da consciência subjetiva seja a mesma no universo dado inicialmente pelo real e irreal. E nesse conto fez de um tema de alucinação a imagem da duplicidade e do real, como o faz Haroldo Maranhão em *Miguel, Miguel*.

Quanto à obra de Jorge Luiz Borges, caracterizada por uma amplificação e uma sistematização desses procedimentos, a habilidade da inteligência aí coteja sempre a mistificação, e faz da literatura uma vasta composição lúdica sempre renovada pela criação literária e pela recepção de todo leitor. A variedade dos livros desenha um único livro: os textos não são nada mais que o meio de se fazer mover uma inteligência obcecada pelo disparate e sempre ocupada em estabelecer as relações, de elaborar a combinatória dos elementos imaginários. Esta possibilidade de uma organização infinita fundamenta o fantástico literário. Este arbitrário e esta gratuidade da reflexão e da escritura remetem à convicção que a coerência de mim é a dúvida, e que, fora de mim, a realidade é inconsciente. Desde cedo a representação do real se confunde com uma reunião de signos, todos parecidos.

Borges ama retomar a proposição de De Quincey: "O mundo inteiro é um jogo de símbolos e todas as coisas em si significam uma outra." O fantástico se desenha então como a coincidência progressiva dos contrários, e mesmo sua conciliação, sua identidade, a abolem finalmente para formar a imagem do nada, porque Borges considera como elemento de primeira instância a duplicidade do real, quando afirma:

"A realidade é como esta imagem de nós mesmos que surge dentro de todos os espelhos, simulacro que existe graças a nós, que segue nossos movimentos, gesticula e se vai, mais para a pesquisa do qual é suficiente ir para retornar imediatamente." Essa concepção contextualiza os temas dos labirintos e dos espaços de multiplicação representativos da antinomia da razão e da desrazão para traçar a questão sem fim e a imagem de um centro escondido, para impor a vaidade de todo discurso. A arquitetura do real se confunde com àquela da palavra humana, à continuidade do ilusório: cada livro é único e singular, mas também a repetição do livro único. A possibilidade da polivalência, da bifurcação do sentido, instala a determinação, ao mesmo tempo em que figura a coesão do universo, o que não pode ser definido racionalmente. Tudo participa, sugere Borges, de tudo, mas fora de uma causalidade conhecida.

A linhagem, na minha opinião, se renova em Haroldo Maranhão, preso a uma "empreitada de sedução" (segundo a fórmula de Louis Vax), pela qual o tema encontra o poder de inovação da imaginação, não tem nenhuma pretensão de dar fé ao que ele conta. Ao contrário, incita uma recepção do texto não em termos de crença, verdade ou simulação a ser partilhada entre o narrador e o leitor, mas em termos de sensibilidade, quer dizer da capacidade de instaurar o absolutamente novo, da invenção propriamente dita. Em *Miguel, Miguel*, o absurdo é o meio da necessária desconexão, e o fantástico o investimento pela imaginação de atitudes e de condutas, de situações e de acontecimentos, inevitavelmente marcados pelo selo da irrealidade. Pelo inverossímil, o fantástico é um meio voluntariamente inocente — e a eficácia do texto é a razão dessa inocência — de praticar a arte de imaginar. O fantástico nessa novela não é mais que um descaminho da imaginação porque a obra é, ela mesma, falsa, mesmo que se direcione a uma verossimilhança, ao natural, ao realismo, mesmo se ela se dá por verdade. Na ordem do imaginário, não é mais que um única verdade, e da literatura, já que a narração profana é sempre uma mentira. Daí porque a narrativa fantástica não pode ser qualificada pelo seu conteúdo semântico. Varão é louco? Não é louco? Isso é conteúdo semântico. A literatura, completa em si mesma, repousa sobre o que é, como, hipótese voluntária que funde o argumento tal qual a admissão de possibilidades extra-naturais, que não são justificáveis nem pela referência ao religioso, nem pela referência ao real, no caso de Varão, pela loucura. A narrativa se define pela irrealidade intelectual de suas premissas, pela designação de um fato ou de uma série de fatos inconciliáveis com as leis do natural ou com as do sobrenatural, tais como existem ou são recebidas dentro de uma área intelectual dada. Ele faz da falsidade seu próprio objeto, seu próprio móvel.

Como em toda narrativa fantástica, o tema de *Miguel, Miguel* está de acordo com o desejo de apresentar o ilusório de maneira convincente, sem que ele se confunda com alguma verdade recebida, nem denunciada como ilusão. Ele contribui para dar a aparência de existência àquilo que jamais existiu. Haroldo Maranhão na minha feliz recepção de leitora, está próximo de ser um prestidigitador, que mostra a fim de melhor esconder, que descreve a fim de transcrever o indizível.

E esse improvável é aceito porque desfaz a ordem ao qual pertencem destinatário e destinador, porque é a morte que repousa completamente no desenvolvimento verbal sobre a certeza e sobre a não-contaminação do verossímil. Mesmo assim, a incerteza das duas mortes não tem uma função de desrealização, pois que continua assegurando a circulação do verossímil na narrativa. Isso quer dizer que o fato de Varão não duvidar das duas mortes está escrito nos limites da normalidade ao qual se pretende assemelhar para infundar o caráter de verdade (verossimilhança) ao texto.

Nessas condições, a narrativa fantástica não deve se dirigir nem ao questionamento do sobrenatural nem a transposição de um caso psicanalítico. Apesar de não se crer em fantasmas, não quer dizer que eles não possam ser utilizados como tema literário para designar a ligação virtual dos actantes e da narração, para remarcar que isso é deliberadamente privado de unidade de uma significação superior. A autonomia do sentido do texto é a presença e ausência de interrogação, que, por um processo de designação metalinguística, é também de responsabilidade do leitor.

Esse duplo estatuto corresponde a outra exigência da composição fantástica que alia contingência à necessidade já que o mundo — fantástico — e os homens são vistos por um indivíduo segundo as aventuras de sua existência. A narrativa prospectiva coloca as aventuras sob o signo dos erros e da errância por uma necessidade moral, mesmo se alguma conclusão não seja formulada. Este efeito final da abertura é acentuado pela estrutura reiterativa, simétrica ou contrapontuada da narração. Procedimento que corresponde à hesitação do herói e serve para diferenciar natural e sobrenatural, real e surreal, mas para criar também os apelos e as repetições que assimilam os dois domínios já que a simetria marca ao mesmo tempo uma oposição e uma homologia.

Por ser os descaminhos da imaginação e porque usa essencialmente da ilusão o texto fantástico parece um discurso privilegiado ao mesmo tempo, (ou por sua vez), pela aptidão de tocar o imaginário e pelo perfeito exemplo que ele dá do jogo da representação e da falsidade no discurso literário. Em si o problema da relação do leitor com o livro e do livro com o real se lê como ampliação revelando o fundo de toda mecânica narrativa e restituindo a verdadeira função o imaginário: a de induzir à prática e ao gosto do estranho, de reestabelecer a produção do insólito e de tê-la como uma atividade normal. A narrativa fantástica faz da sucessão de aparecimento e de desaparecimento, das metamorfoses, o lugar de identificação do leitor e do livro. A distância assegura a recepção porque inscreve sobre a página o duplo, e, longe de suscitar o esquecimento, remete o leitor a ele mesmo.

E ambos, princípio da falsidade e a hipótese extra-natural são duas condições necessárias, mas não suficientes, do fantástico, nada mais que uma maneira de fantasiar, embora essa escolha da falsidade não exclua a pesquisa da credibilidade própria do argumento romanesco. O ilusório absoluto deve fazer ilusão não proibir o sentimento autêntico e a impressão de verossimilhança. No fantástico, a oposição, o fantasma, a coisa inominável, o acontecimento anormal, insólito, impossível, o duvidoso, enfim, irrompem no universo familiar, estruturado, organizado, hierarquizado, em que, até a crise fantástica, tudo falha, tudo parece impossível e inadmissível. Assim acontece em universos como o de *O vaso de ouro*, de Lovecraft, em que o cotidiano se define pela onipresença do enigma constituído pela mistura do conhecido e do desconhecido, do real e do irreal. O projeto literário do fantástico é pois, por natureza, antinômico: ele deve aliar sua irrealidade primeira a um realismo segundo. O acontecimento narrado é privado de toda probabilidade interna: patente, mas sem causa que o justifique. Também se faz presente no início como um enigma — em *Miguel, Miguel*, as mortes de Miguel —, fantástico pela superposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (lei psíquica, sonho, delírio, ilusão visual) que corresponde à motivação realista, outra racional e meta-empírica (mitologia, teologia, os milagres, os prodígios, ocultismo etc.) que transpõem a irrealidade sobre o plano sobrenatural, extra-natural e que, por isso mesmo, se faz aceitável a despeito do inaceitável. Contraditórios, as duas probabilidades externas se anulam uma à outra enfatizando dessa forma que a motivação realista seja uma abordagem da irrealidade.

