



La souffrance des envieux n'est pas chose qui m'attire. Mais celui qui se rue sur la mer s'y noie  
Al Mutanabbi 915-965 (Iraq)

Aproximações literárias do insólito em os do  
outro lado e aladim

*Literary approaches of the uncomon in the  
ones of the other side and aladim*

---

Nerynei Meira **Carneiro Bellini**  
Eva Cristina **Francisco**

## RESUMO

Aladim de *As mil e uma noites* é uma narrativa árabe milenar de autoria anônima. Já *Os do outro lado*, inserido em *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959), de José J. Veiga, escritor goiano, é uma produção contemporânea. Ambos os contos estruturam-se no insólito literário e aludem a traços inerentes ao ser humano, como o elo entre empirismo e imaginário. Este trabalho cotejará esses textos com base em pressupostos de estudiosos como Said (2003, 1996), Todorov (1992), Chiampi (1980), Genette (1979), Nabhan (1977), Bessière (1974), Friedman (1967), Haddad (1964). Das análises resultarão as semelhanças narrativas, a partir de culturas díspares.

**Palavras-chave:** Aladim; *Os do outro lado*; árabe; insólito; semelhanças.

## ABSTRACT

*Aladim in The one thousand and one nights is a millennial Arabic narrative and anonymous authorship and The ones of the other side, in The Little Horses of Platiplanto (1959), by José J. Veiga, a writer from Goiás, is a contemporary production. Both the tales are structured in the literary uncommon and allude to human's being inherent trait as the link between empiricism and fictional. This paper will compare these texts based in presuppositions of researchers such as Said (2003, 1996), Todorov (1992), Chiampi (1980), Genette (1979), Nabhan (1977), Bessière (1974), Friedman (1967), Haddad (1964). The narrative similarities, since disparate cultures, will result from the analysis.*

**Keywords:** *Aladim; The ones of the other side; Arabian; uncommon; similarities*

Prendemos ressaltar, nas análises de Aladim (Aladino<sup>1</sup>) – em *As mil e uma noites*, de autoria anônima – e de Os do outro lado – inserido em *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1995), de José J. Veiga –, o modo como as categorias narrativas, sobretudo, narrador e espaço, são entretecidas na *malha* ficcional. Chegar à sua organização nos revelará os recursos empreendidos a fim de se estabelecer e manter a ambiguidade do insólito e, ademais, a ratificação da hipótese de que essas narrativas, díspares em termos de contexto de produção e traços culturais, encontram-se no que concerne à elaboração textual do insólito e suas implicações sociais.

Os enredos desses textos podem ser considerados, a princípio, como bastante singelos, conforme se verificam nos respectivos resumos: uma criança recebe a incumbência de transportar um prato de jabuticabas, sem desrespeitar a proibição de ultrapassar o outro lado da cidade. Certo dia se depara com uma misteriosa casa vermelha. Depois disso, são narradas algumas de suas desventuras até que volta a casa e vê um espetáculo insólito, isto é, pessoas flutuando no ar. Em Aladino, tem-se a história das peripécias de um adolescente, que, envolvido por um suposto tio, em tempos distantes, vivencia situações inusitadas e adquire objetos que o colocam em contato com o sobrenatural. Com base neles, realiza seus desejos mais difíceis.

1. A versão do conto em tela é lusitana, por isso, o título Aladino. Quando nos referirmos ao personagem, porém, usaremos o vocábulo Aladim.

A história de *Os do outro lado* é relatada pelo protagonista infante que narra os acontecimentos insólitos vivenciados por ele e os transtornos pelos quais passam os moradores de uma pequena cidade interiorana, tendo em vista a esdrúxula proibição imposta: não ultrapassarem para o outro lado do lugarejo. Apesar de descabida, não se verificam 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 acerca da veracidade dos fatos. Esse efeito se estabelece em razão da *coerência interna* do texto, que confere legitimidade ao inusitado do fantástico. Para tanto, o autor optou pelo narrador *autodiegético* (Genette, 1979, p. 170).

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), em seu estudo sobre foco narrativo, aborda as considerações de Manuel Komroff acerca da possível vantagem do emprego desse narrador, dizendo que induziria o leitor a aceitar o sobrenatural e o estranho, uma vez que o interlocutor se apresenta como tendo vivido as aventuras relatadas 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 ao narrador protagonista são pertinentes ao *status* criado no conto *Os do outro lado* para que o leitor confira credibilidade à narrativa. Há uma aproximação do leitor com os fatos, à medida que o narrador, como elemento participante da história, relata minuciosamente o que se passa. Privilegia-se o recurso da *cena*, também, para criar o efeito de fatos verossímeis.

Por isso, revela 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*).

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. (FRIEDMAN, 1967, p. 119-120).<sup>2</sup>

Norman Friedman aponta a distinção entre esses modos narrativos. Essa recai, basicamente, como apresentação indireta e geral dos fatos, no caso do *sumário* e direta e imediata, na *cena*. Reitera, porém, a flexibilidade da narrativa em ora expandir-se em detalhes vívidos “(in the mind or in speech and action)” (FRIEDMAN, 1967, p. 121)<sup>3</sup>, ora contrair-se em sumário econômico. O conceito de *cena* pode ser apreendido em Os do outro lado, 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 cãibra, 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 relato e, assim, cria uma relação de empatia entre ambos. O leitor passa a *ver* a personagem naquele dia em que levou jabuticabas ao amigo. A *distância emocional* entre eles se atenua, possibilitando maior envolvimento afetivo do leitor.

Outro recurso importante que o autor faz uso para captar a atenção do leitor e aliciá-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. Logo no começo do conto, o narrador apresenta um fato intrigante: deparar-se com uma enorme casa vermelha, desconhecida para ele, até então, apesar de estar situada em um local que lhe era familiar. O narrador omite certos fatos – procedimento que Genette (1979, p. 238) denomina *paralepse* –, que logo depois serão retomados. Por meio da *analepse*, discorre sobre os acontecimentos 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 se inicia 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

2. “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.” (Tradução nossa).

3. “(na mente ou na fala e ação)” (Tradução nossa).

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, que se encontra imbricado em outros “elementos miméticos” fornecidos pelo texto. Com isso, queremos afirmar 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 e uma explicação *real*, que indicia o equívoco quanto ao tamanho da casa, levando-se em conta algumas restrições da óptica infantil.

Por meio da 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 vem ao encontro da *hesitação* defendida por Todorov (1992, p. 37). Ela se indicia no conto pela caracterização de espaços ambíguos.

A ambiguidade fantástica é engendrada, nesta narrativa, mormente pela habilidade do autor em mesclar realidades excludentes. Podemos dizer que, em Os do outro lado, constata-se 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. Mas, além de despertar sensações desse teor, 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 ou recebidos. (VEIGA, 1995, p. 52).

Sutilmente são introduzidos os fatos insólitos em um ambiente familiar do ponto de vista do narrador infantil que, assim como os moradores do lugar, não questionam a imposição absurda de não atravessarem a cidade. Parece-nos que, nesse momento, o emprego de um recurso narrativo, como a focalização, anula o estranhamento, aventado inicialmente, do incomum (casario ignorado, interditos) e do sobrenatural (borboleta com mensagem, pessoas flutuando). Essa neutralização aproxima-se das assertivas de Chiampí a respeito dos traços do realismo maravilhoso:

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. (CHIAMPÍ, 1980, p. 59).



Nesse conto de Veiga, a ausência de estranhamento diante do insólito é articulada pelo ponto de vista do narrador-protagonista e pelo comportamento indiferente das demais personagens. 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, além de outros elementos afins, 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 revela que 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 pa-

redes 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 de o garoto rever pessoas conhecidas é verossímil, mas o de elas estarem dentro de bolhas flutuantes foge à explicação racional. Essa coexistência de realidades – uma no limite do possível, do lógico, e outra em 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* (GENETTE, 1979). O teórico francês classifica a fala do narrador em: *heterodiegética* – quando a voz do narrador é estranha à história – e *homodiegética* – quando a voz do narrador é a voz de uma personagem e, no caso, se é uma personagem-protagonista, denomina-se *autodiegético*.

No conto, o narrador autodiegético percorre vários lugares na cidade, todos eles descritos, valendo-se de caracteres comuns ao mundo natural, porém neles o garoto vivencia experiências insólitas. Assim, no início da narrativa, o protagonista está diante de uma 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 desses fatos, anteriores ao da casa, é efetuado com muita precisão. Isso, 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, assim como a escolha pelo canto com o 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, entre outros significados, alude ao amadurecimento, à transformação de um estado primitivo em outro mais aperfeiçoado. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 448).

Há, todavia, outras experiências pelas quais o garoto passa, mas destacamos uma referência significativa que muda o percurso dos fatos, isto é, quando o menino vê a borboleta com mensagem nas asas. É no afã de capturar o inseto e decifrar-lhe a mensagem que ele transpõe a cerca que separa 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.

No jardim da casa, há um velhinho sentado em um banco, que lhe informa 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 inserção da casa proibida, não há nada de espetacular ali, pois o ambiente descrito parece com o 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 exíguo, 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, a 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 empregado, nessa etapa, parece-nos o da *metanarrativa* (Genette, 1979), 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 Domício 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, a fim de configurar o frenesi da algazarra, mencionada pelo narrador, 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 neste conto e, por isso, também, o emprego da *cena*. Infere-se, com base no fragmento anterior, que o garoto posicionado de cabeça para baixo passa a *visualizá-la*, ou ainda, a 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 –, pelo *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).

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

É no momento final, quando o garoto 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 sua 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, seja no existencial, seja 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, qual seja, o de perscrutar realidades subjacentes à aparente e, assim, chegar a descobertas relevantes em seu processo inquiridor.

Ao leitor é sugerido *ver* essas outras dimensões, o que será possível valendo-se 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 assumem a responsabilidade pela instauração e pela permanência do insólito, bem como da significação total que permeia a narrativa. Aqui recordamos a premissa de Ceserani (2006, p. 102) de que o imaginário literário narra uma história a fim de contar outras.

Afere-se à outra “história” subjacente pelo próprio título do conto, *Os do outro lado*, que oferece ao leitor exercitar percepções mais amplas, pois, somente desse modo, será capaz de apreender descobertas significativas, muitas vezes insólitas. Poderá, assim, à semelhança do protagonista, visualizar essa “outra dimensão” e desvelar mistérios tão importantes quanto o que nos sugere o texto, que transitar para o “outro lado”, seja ele qual for, “Não dói! [...] \_\_\_ Quanto medo sem motivo! \_\_\_ Quanto medo sem motivo!” (VEIGA, 1995, p. 60).

Propostas neste trabalho, as aproximações estéticas entre os contos *Os do outro lado* e *Aladino* dizem respeito às articulações de determinadas categorias narrativas, personagens, espaço, quanto à instauração e permanência do sobrenatural na obra, gerando múltiplos sentidos alusivos à condição humana de viver o real, sem prescindir do imaginário. Sabe-se que as diferenças culturais entre escritores do Oriente e do Ocidente subjazem suas obras, mas as semelhanças aqui sugeridas apontam para traços e aspectos humanísticos no que concerne à expressividade artística. Nessa direção, retomamos os seguintes dizeres do renomado intelectual árabe Edward Said:

[...] miríade de correntes e contracorrentes que animam a história humana, e que ao longo dos séculos tornaram possível para essa história incluir não apenas guerras de religião e conquista imperial, mas também ser uma história de trocas, fertilização mútua e compartilhamento. (SAID, 2003, p. 43).

Said, em seus estudos sobre as imbricações entre política e cultura nas relações coloniais, critica posicionamentos excludentes e defende os encontros interculturais e a possibilidade de compartilhamento e de permutas entre diferentes sociedades na história da humanidade. Este trabalho respalda-se em acepções que acenam para os encontros dos diferentes, especificamente, os fulcrais à urdidura de obras cuja temática e estrutura baseia-se no imaginário.

O outro conto em análise, portanto, é uma versão lusitana de nome Aladino e faz parte da ficção *As mil e uma noites*, narrada pela personagem Sherazade. Edward Said afirma que:

Há ainda um outro nível de influência árabe: a linguagem da devoção e da auto-análise, que está presente em autores como Rousseau e Agostinho, é muito, muito desenvolvida na tradição islâmica, assim como o misticismo. Por último, quando se pensa em narrativa, o livro mais importante e mais influente – com exceção da Bíblia – é de origem árabe. Refiro-me, é claro, às “Mil e Uma Noites”. (1996, p. 4)

Na mesma entrevista, publicada no Suplemento Literário da Folha de S. Paulo cuja edição intitulada “A idade de ouro” explana sobre o legado cultural do Islã, Said defende as muitas influências da cultura milenar árabe nas sociedades ocidentais. Por isso, referendamos nossa premissa das intersecções entre o conto de José J. Veiga e Aladino.

Do ponto de vista estrutural, ambas as narrativas são contos, e essa última configura-se uma *metanarrativa*, (conceito de Genette), pois se soma a contos que se imiscuem na obra principal protagonizada por Sherazade.

A propósito dos contos árabes, Jamil A. Haddad, em Introdução ao conto árabe: Oriente e Ocidente, traça o percurso da evolução dos contos desde os contemporâneos até *As Mil e Uma Noites*, como ele diz: “E esta cronologia não foi rígida, ou digamos linear. Preferiu-se antes um esquema pontilhista, pretendendo-se dar o verdadeiro rosto da alma Árabe como se revela através de sua arte e ficção” (1964, p. 9). Conforme Neuza Neif Nabhan, com o trabalho de Haddad “o leitor brasileiro tem uma visão panorâmica de destacados contistas, podendo apreciar toda a evolução ideológica do homem na Literatura Árabe, através do gênero conto”. (1977, p. 333).

O enredo de Aladino traz a bela Sherazade, que relata ao califa Xarriar, de maneira bastante persuasiva, as peripécias de um adolescente de nome Aladim. O rapaz se deparará com vários obstáculos em seu caminho e, graças a sua esperteza e ao auxílio dos elementos mágicos, conseguirá, não somente trans-

pô-los, como, ainda, reverter a miserável vida que levava, tornando-se riquíssimo e poderoso. Além disso, consegue realizar seus desejos – aparentemente impossíveis a uma pessoa de sua classe social –, casar-se com a princesa de Bagdá e tornar-se um eminente príncipe.

Quanto aos acontecimentos, essa é a situação que se expõe ao leitor, mas a urdidura dos fatos, a seleção do tipo de narrador e a organização do espaço e do tempo aludem a uma hábil maneira de se construir uma narrativa insólita, cujos componentes espaciais firmam-se ora em dados próximos dos reais, ora em fatos inusitados, mantendo-se, com maestria, a ambiguidade textual. Além disso, o conto revela uma trajetória de vida – com buscas, adversidades e superações – que reflete os anseios e as crenças de um povo e, mais que isso, que espelha a tentativa de ascensão, em âmbito, seja intelectual, seja financeiro, seja social, de um homem que pode ser oriental ou habitante de qualquer lugar do planeta. Aí também se vislumbra a universalidade da obra, que retrata conceitos de ética, de justiça, de espiritualidade, todos inerentes ao ser humano.

O garoto pobre, filho do falecido alfaiate Mustafá, é descrito, logo no início do conto, como um menino “mau, teimoso e desobediente”, que vivia na rua brincando com outros garotos. Irresponsável e vagabundo, quando atingiu a idade de trabalhar, recusou-se a aprender o ofício do pai e, mesmo completando quinze anos, continuou a viver de modo desregrado, sem nenhum afazer. No decorrer da história, percebemos que Aladim inverte a situação de engodo a que fora submetido pelo mago e, ainda, consegue enriquecer prodigiosamente e auxiliar sua família. A caracterização inicial dessa personagem constitui um despiste ao leitor que, ao longo da narrativa, percebe outra ideia do perfil moral do adolescente.

Além disso, pela personagem Aladim, a narrativa traz implícita a *função social*, descrita por Antonio Candido (2000, p. 17-39), uma vez que a vida e o contexto socioeconômico islâmico, no qual se insere a personagem, refletem a estratificação de uma de sociedade de opostos. Nos termos de Borges: “Antes de tudo, trata-se de um mundo de extremos, onde as pessoas são muito desgraçadas ou muito felizes, muito ricas ou muito pobres. Esse é também um mundo onde os reis não precisam explicar o que fazem.” (1983, p. 81).

O ofício de alfaiate, profissão de Mustafá, que deveria ser perpetuado pelo filho, mostra uma das classes mais pobres dessa sociedade. Em contrapartida, a atividade dos mercadores revela-se uma profissão respeitada pelos moradores e de grande retorno financeiro; por fim, no cume da pirâmide social e econômica, instala-se a classe dos sultões, que detém imensa riqueza e poder.

[...] na capital de um reino da China, muito rico e de grande ex-



tensão, mas de cujo nome agora não me recordo, vivia um alfaiate chamado Mustafá. Paupérrimo e insignificante, Mustafá não auferia mais do que o estritamente necessário para a sua manutenção e da esposa e de um filho. [...] Esta oferta agradou muito a Aladino, porque, efectivamente, não gostava do trabalho manual, e invejava os mercadores de fazendas que andavam sempre bem vestidos e gozavam de consideração. E, quando o pôs janota, foi com ele até o mercado e outros pontos mais freqüentados da cidade, mostrando-lhe também as dependências do palácio do sultão em que era permitida a entrada, as mais belas mesquitas, o caravanseralho em que se hospedavam os mercadores estrangeiros, e, por fim, o albergue em que ele, mago, vivia. (ANÔNIMO, p. 187, 194-195).

No percurso de Aladim pela cidade e em seu contato com mercadores e ambientes do palácio do sultão, revelam-se ao leitor as profissões valorizadas e bem-sucedidas no contexto oriental. E, aí, o leitor passa a compreender que o desprezo de Aladim pelo ofício do pai, menos do que significar vagabundagem, diz respeito ao desejo do adolescente sagaz de galgar ofícios mais promissores.

Outro aspecto que entendemos que o conto revela quanto aos dados culturais é o religioso e sua correlação com a linguagem nos seus mais amplos alcances, inclusive, no literário. As expressões da linguagem, portanto, estão impregnadas de traços e características religiosas. A esse respeito, Edward Said diz que:

Historicamente, os maiores feitos árabes se situam nas áreas de literatura e da linguagem. Uma grande questão enfrentada pelos escritores é até que ponto eles devem permanecer fiéis à tradição. Ainda vivem em um mundo conservador dominado pela religião. E é sempre bom lembrar que, no idioma árabe, religião e linguagem estão intimamente conectadas. (SAID, 1996, p. 4).

Além disso, outra questão cultural importante que queremos destacar é que, nesse contexto, religião e ética relacionam-se tenazmente, por essa razão, uma é determinada pela outra e, assim, os princípios religiosos condicionam determinados comportamentos e idealizações na sociedade árabe.

Esse aspecto é significativamente demarcado na descrição do ambiente percorrido por Aladim e pelo mago. O falso tio vai sutilmente inculcando anseios inexistentes ou, ainda, despertando aspirações adormecidas no jovem, de vislumbrar e de obter riquezas, até então inacessíveis. Um novo mundo descorti-

na-se diante dos olhos de Aladim – o mundo das mesquitas e dos suntuosos jardins subterrâneos:

Quando o mago se retirou, Aladino, contentíssimo, só pensava com impaciência no tempo que ainda faltava para ir ver os lindos arredores da cidade. É que, de facto, nunca fora além das portas do burgo, e não fazia a menor idéia a respeito dos campos e jardins suburbanos. (ANÔNIMO, p. 196-197).

Podemos dizer que é esse espaço descrito como belo e formidável que concretizará o *anseio visual* de Aladim. Esse mundo mescla o divino e o mítico ao poder e à riqueza, uma vez que reflete os valores religiosos inculcados na mentalidade do oriental. Por isso a satisfação do jovem em vislumbrar as belas mesquitas que se encontravam ao lado do palácio do sultão.

Outro ponto que pretendemos destacar no texto a respeito da crença do povo oriental diz respeito ao episódio em que o mago, valendo-se de um discurso altamente persuasivo, consegue convencer Aladim a acompanhá-lo para além dos limites da cidade, aguçando no jovem o desejo de *ver* suntuosos jardins e, por fim, quando o garoto está exausto do trajeto, promete-lhe que verá um jardim superior a todos os já conhecidos: “Coragem, sobrinho, incitou o mago. – Quero que vejas um jardim superior a todos os que já contemplastes. Não está longe daqui, e ficarás deslumbrado quando lá chegares.” (ANÔNIMO, p. 198).

O argumento usado pelo mago, de mostrar ao garoto um jardim deslumbrante, foi hábil e convincente, despertando grande interesse em Aladim, porque a imagem de um belo jardim reiterava o desejo supremo de o muçulmano chegar ao juízo final e poder adentrar o paraíso celestial, o qual exhibe um esplendoroso jardim. A descrição desse lugar alude a um ambiente sobrenatural, que só pode existir em outra dimensão, aquém da superfície terrena:

Aladino entrou agilmente no subterrâneo, atravessou os compartimentos com a cautela de que não tem pressa de morrer, para o que observou tudo o que lhe foi ensinado, passou no jardim sem deter-se, e, no terraço ao cimo da escada, lá viu a lâmpada. Também ali cumpriu o que lhe fora dito – e voltou ao jardim.

Então quedou-se a contemplar o que só vira de relance. As árvores estavam pejudas de frutas extraordinárias e de cores diversas: havia-as brancas, luzidias e transparentes como o cristal; outras eram rubras, em tons fortes e suaves; e ainda outras azuis, verdes roxas,

amarelas [...]. As brancas eram pérolas. As transparentes, diamantes. E havia, em profusão de matizes, rubis, esmeraldas, turquesas, ametistas, safiras. (ANÔNIMO, p. 202-203).

Um espetáculo cromático se põe diante dos olhos de Aladim que, mesmo sem ter noção do valor deessas joias, fica abismado com o belo visual cintilante e multicolorido. Também o leitor é instigado a apreciar esse lugar fenomenal, por meio de um trabalho discursivo que pormenoriza os componentes descritivos. O jogo da ambivalência – real e imaginário – instaura-se neste momento, pois um jardim que apresenta vegetação verossímil, árvores e frutas, funde o inverossímil, sugerido pela justaposição sintática e semântica: árvores de pedras preciosas (pérolas, diamantes, rubis, esmeraldas, e outros).

Nesse trecho, podemos dizer que a ambiguidade fantástica, enfatizada por Todorov (1992), está presente na urdidura textual da interpenetração de realidades e de elementos antagônicos, como o real e o mágico, o terreno e o mítico, sutilmente se apresentam. O jardim simboliza o que existe além do aparente e que subjaz à realidade exterior, devendo ser desvelado por um olhar perscrutador. Essa premissa consiste na proposição do fantástico revelada por Bessière (1974, p. 11-12), ou seja, valendo-se da *lógica narrativa*, ele promove a amplitude de sensações e de saberes que ultrapassa o trivial.

A narrativa produz sentidos vinculados à cultura popular do Oriente, que incorpora o mágico, o misterioso, o exótico ao universo cotidiano. Embora se saiba que a crença na magia não provém dos princípios sagrados alcorânicos, ela se infiltra por meio dos costumes estrangeiros – especialmente dos africanos. As imbricações culturais no Oriente mesclam inevitavelmente o sagrado ao profano. Esse traço social é recriado na ficção e, por isso, não se percebe estranhamento do personagem diante do mágico, pois magia e encantamento fazem parte de seu cotidiano.

A dualidade temática e organizacional é intensa no texto. No que concerne aos temas, percebemos a presença do princípio maniqueísta do confronto entre o bem e o mal. No decorrer da narrativa, Aladim corporifica o bem, com sua ingenuidade diante das intenções do falso tio, que representa o mal, por enganar inescrupulosamente o garoto, a fim de saciar seus ambiciosos e cruéis desejos, no caso, apoderar-se da lâmpada e deixar Aladim soterrado no túnel que conduzia ao jardim secreto.

Quanto à tessitura espacial, percebe-se a descrição de universos duplamente antagônicos: o real e o sobrenatural; o externo e o interno; o visível e o imaginário. A construção espacial sugere momentos distintos, vivenciados por

Aladim, em suas peripécias, e assume no texto um papel central. Espaço e tempo interligam-se no conto e sugerem, numa primeira instância, os contrastes experimentados pelo protagonista e, em um nível mais profundo, reiteram a paradoxal dualidade fantástica.

Nota-se que, no conto, embora se instale uma preocupação em nomear alguns lugares, não se traça com precisão exata os locais onde os fatos acontecem, por exemplo: “na capital de um reino da China, muito rico e de grande extensão, mas de cujo nome agora não me recordo, vivia um alfaiate.” (ANÔNIMO, p. 187). A narradora, sagaz, Sherazade, se por um lado tenta conferir verossimilhança à sua história, denominando a região onde se passará o acontecimento a ser relatado – China – por outro, não define o lugar exato, nem o nome do alfaiate, alegando esquecimento.

Essa artimanha concretiza-se na narrativa, o que se constata na imprecisão que o discurso sugere com o uso do artigo indefinido *um*. Este recurso estilístico consiste em uma maneira de reiterar o aspecto maravilhoso, pois alude a um lugar que, embora tenha referente no mundo real, não pode ser encontrado. A indefinição geográfica ardilosamente pretende atizar o imaginário do leitor e prepará-lo para o ambiente de mistério e magia que será narrado.

O segmento do transporte do castelo à África simboliza a circularidade existencial ao mostrar o protagonista em estado de vida similar, ou até mais degradante, da descrito no início do conto. Aladim volta a perambular pelas ruas, numa situação miserável: “Aladino permaneceu três dias na cidade, indo e vindo de um lado para o outro, sem rumo, sem objectivo, mantendo-se apenas do que lhe davam as almas caridosas.” (ANÔNIMO, p. 273). Com esse recurso, a esperta Sherazade aprisiona e manipula o interesse do ouvinte, no caso o califa Xarriar, suscitando-lhe expectativas que, logo em seguida, são rompidas.

O leitor do conto Aladino, de modo similar, embrenha-se nesse sedutor jogo de altos e baixos, pois ora Aladim está feliz, rico e vitorioso, ora encontra-se na mais profunda tristeza, pobreza e derrota. Os aspectos de miséria e de riqueza, de derrota e de poder, sugeridos pela caracterização espacial, simbolizam-nos na narrativa. No momento em que Aladim encontra-se pobre ou em perigo, ele está em lugares baixos, nas ruas ou no túnel. Quando sua situação financeira é abastada, ele está no alto de seu palácio, com torres e escadas. Esse contraste espacial parece-nos sugerir as concepções religiosas de ambientes terrenos e celestiais, sempre revelando poder e felicidade.

A narrativa toda pode exprimir o procedimento de recorrer ao divino nos momentos difíceis e nele encontrar auxílio, mesmo que esse divino se apresente em um talismã, no caso, um anel encantado. O objeto mágico quase sempre

livra Aladim da derrota fatal. A magia é desencadeada por uma atitude ocasional do jovem muçulmano, quando cumpre suas obrigações religiosas:

Com tal propósito, o jovem ia deitar-se ao rio, entendendo, porém, como bom muçulmano, que devia orar previamente. Assim, aproximou-se da margem para fazer as respectivas abluções, mas, como o local era em declive e estava encharcado, resvalou e cairia no rio se não se firmasse num penhasco. E foi nessa altura que, ao agarrar-se, friccionou contra a rocha o anel que trazia no dedo – o anel que lhe dera o Mago Africano antes de ele baixar ao subterrâneo – e apareceu um gênio que o servira já na sua primeira aventura. (ANÔNIMO, p. 273-274).

O jogo de alto e baixo é frequente no texto, e sua simbologia exprime ascensão em âmbito econômico, espiritual e social. O jovem Aladim experimenta todas essas oscilações existenciais e consegue estabilidade, graças a sua astúcia e, sobretudo, graças ao acaso, ou ainda, à ajuda do sobrenatural, como se confirmou no fragmento acima.

Outro significado a que a narrativa remete diz respeito aos estágios de aprimoramento que o ser humano parece experimentar e pelos quais transita. O conto alude às etapas de iniciação do homem na magia, na maturidade, no sexo. A transição de Aladim da infância para a adolescência é bem marcada no texto, e o menino, de uma hora para outra, deixa suas brincadeiras na rua e é introduzido pelo mago num mundo adulto cheio de artimanhas e mentiras.

O sagaz adolescente consegue superar a esperteza do mago, ficando com a lâmpada mágica. É o mesmo mago que o introduz no universo do encantamento, e Aladim, depois de entrar no jardim subterrâneo, terá uma vida sempre permeada pelo sobrenatural, usando com moderação e sabedoria o objeto mágico. O adolescente é despertado também para o sexo, ao ver pela primeira vez um rosto de mulher descoberto: o da bela princesa Badrulbudur. Depois disso, seu desejo maior é enriquecer para poder possuí-la, o que vem a ser concretizado:

A princesa chegou – e Aladino viu-a, sem ser visto, pela fenda da porta, exactamente quando ela tirou o véu, e não obstante o grande séquito de mulheres e eunucos. E como o jovem nunca tinha contemplado um rosto de mulher, descoberto, senão o da mãe – que era velha e nunca devera nada à formosura –, ficou pasmado, assombrado, perante a revelação de beleza em que os seus olhos mergulharam. [...] Inteiramente felizes, os dois esposos reinaram

juntos durante muitos anos, e deixaram ilustre posteridade. (ANÔNIMO, p. 218; 293).

Percebemos que o conto Aladino simboliza pressupostos universais quando revela – no relato da trajetória de vida do protagonista, com estágios de iniciação nos âmbitos místico, sexual, social – etapas e dualidades existenciais plausíveis a qualquer ser humano. Aproximando esses significados das acepções de Bessière (1974), eles revelam motivações antropocêntricas que dão vazão ao imaginário entretecido no discurso literário.

Ademais, o aspecto miraculoso, inusitado, atribuído aos objetos manuseados por Aladim, alude ao mágico, ao “reino da fantasia”. É de senso comum que, em regiões do Oriente, o imaginário popular é particularmente intenso, havendo mesmo uma tradição oral de lendas que veiculam acontecimentos como possíveis de terem ocorrido realmente. Nessas regiões, realidade e magia estão juntas e atuantes no pensamento popular.

As análises efetuadas revelam maneiras peculiares 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 os textos de Os do outro lado e de Aladino.

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

Em se tratando das narrativas anteriormente analisadas, 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.

Uma das proximidades observadas diz respeito ao protagonista infanto-juvenil em Aladino e Os do outro lado. O resultado obtido é um jogo narrativo, ao criar e romper expectativas no leitor, convencendo-o da viabilidade do sobrenatural, ou, pelo menos, incutindo-lhe a incerteza em relação a sua intromissão na realidade verossímil, recriada no texto literário.

O protagonista infante Aladim é muito próximo do veiguiano 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, subindo e descendo vales. Os deslocamentos que o protagonista de *Os do outro lado* empreende aproximam-no das trajetórias realizadas pelo protagonista Aladim, no conto homônimo. De modo equivalente, os dois protagonistas saem de suas casas para efetuar uma tarefa estipulada por um adulto, que lhes incute grande responsabilidade. No afã de atingir o objetivo, enfrentam situações difíceis e se deparam com “o outro lado” da existência, ou seja, com o sobrenatural.

No conto Aladino há objetos mágicos, que auxiliam o protagonista na superação de seus obstáculos, inexistentes na narrativa de Veiga. Essa, todavia, não prescinde de figuras feéricas (nas quais se incluem os talismãs), como a borboleta provida de mensagem nas asas, que conduz sorrateiramente o garoto para o outro lado, assim como as fadinhas conduziam os heróis nos relatos maravilhosos. Além disso, em *Os do outro lado* não existem tapetes voadores, porém também há pessoas voando, ainda que em bolhas transparentes. Tomando-se por base esse paralelo argumentativo, objetivamos mostrar que, a despeito dos objetos mágicos serem distintos, fica nítido a proximidade que se estabelece entre os dois textos no que diz respeito ao universo de encantamento sugerido.

A propósito da criação ficcional de um protagonista, que se vale de objetos mágicos para enfrentar situações adversas, Zilberman (1985), com base nos estudos de Richter e Merkel, apresenta uma explicação de teor sociológico. A pesquisadora afirma que esse tipo de narrativa, em suas origens, simbolizava a realidade da Europa Central, onde pessoas pobres e inferiorizadas não poderiam, por si mesmas, reverter a injusta posição na qual se encontravam, em uma rígida hierarquia social.

Com base em uma interpretação unívoca desses pressupostos, coloca-se a problemática de que a fantasia pode configurar um conteúdo *escapista* e gerar um *sentido compensatório*, pois tão somente valendo-se do mágico têm-se soluções, visto o herói não conseguir resolver por si mesmo os entraves. Poderia haver uma identificação nociva, em especial por parte do leitor infantil, com essa personagem, no sentido do ser humano ser incapaz de promover mudanças reais ao seu redor. O devaneio constituiria, então, um *escape*, um subterfúgio alienante.

Zilberman refuta a premissa, mostrando que, pelo contrário, o texto insólito pode proporcionar uma *leitura emancipatória*, pois sugere a viabilidade de mudanças favoráveis, na ficção com recursos mágicos, na vida real, com base

na atuação do leitor, mesmo que para isso tenha que se valer de auxílio. O imaginário aponta para transformações, superações, amplia perspectivas e rompe com a inércia e a estagnação. Além disso, revela, criticamente, ao leitor, a realidade adversa, não escamoteando os problemas socioeconômicos, antes, promovendo uma autorreflexibilidade ontológica e social.

Em *Os do outro lado* e em *Aladino*, veiculam-se sentidos e efeitos condizentes com os acima enunciados, perceptíveis na busca e na viagem empreendidas pelos heróis de ambos os textos. Tanto Aladim como o adolescente do conto de Veiga deslocam-se para variados lugares no decorrer da história. Conforme desenvolvido nas análises, obtém-se o relato desses trajetos mediante recurso da *cena* ou do *sumário*, cujo efeito consiste em firmar um ritmo narrativo, que ora acelera, ora retarda a sequência dos fatos, demarcando, ainda, as variações do percurso.

Os locais por onde os protagonistas transitam 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. Os contos analisados efetuam, de modo similar, esse procedimento, alusivo ao fato de o inusitado inserir-se no espaço aparente de modo substancial. Propõe-se, por meio desse recurso narrativo, um intercâmbio retórico de lugares.

Outro aspecto da representação espacial que remete à duplicidade de ambientes e, conseqüentemente, à interpenetração do real com o imaginário diz respeito aos locais de passagem. Em *Os do outro lado* e *Aladino*, os protagonistas *iniciam-se* no sobrenatural após transporem uma cerca – uma abertura e uma porta, respectivamente. Como se fossem introduzidas por uma abertura tridimensional, as personagens penetram no ambiente insólito e, a partir daí, o inusitado acompanha suas aventuras e impregna toda a narrativa.

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 ficcional demonstra o que ocorre no imaginário popular, seja no contexto sul-americano, seja no oriental, portanto, o insólito faz parte do real.

O mecanismo estrutural da *metanarrativa* também mostra semelhanças entre os contos analisados. Recuperando a história básica de *Os do outro lado*, tem-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.

O conto Aladino por si já é uma *metanarrativa*, pois está incutido em uma narrativa primeira da qual a narradora Sherazade é uma personagem. Contudo, os episódios que permeiam a diegese do conto parecem indicar uma descrição própria, mas se mantém interligada à história central. Referimo-nos, por exemplo, aos momentos em que o protagonista está no jardim subterrâneo.

Propõe-se o rompimento de barreiras entre o verossímil e o imaginário, ou ainda, a inferência do amálgama de ambos. Pressupostos da narrativa fantástica, conforme Todorov – ou seja, a hesitação do personagem e do leitor frente ao sobrenatural – devem permanecer na obra até o fim, assim como do realismo maravilhoso nas acepções de Chiampì, isto é, o cotidiano abrange o insólito, tratam da fusão de real e fantasia. A própria construção do espaço nos dois contos remete a lugares e a componentes espaciais empíricos e insólitos, propõe-se a coexistência intrínseca e, até mesmo, extrínseca de *mirabilia* e *realia*.

Podemos concluir que as intersecções estabelecidas nos dois contos analisados ocorrem, especialmente, à maneira de elaboração dos elementos estruturais: narrador, personagem principal, espaço, discurso. Isso porque os textos selecionam e trabalham itens narrativos comuns entre si. Os do outro lado retoma dados feéricos (borboleta mágica, casarão com tesouros, velhinho no jardim, além de outros) muito próximos dos incorporados ao universo fantasioso de Aladino, por exemplo, com seus talismãs e gênios.

No universo fantasioso, os contos se interseccionam, também, quanto à ênfase que se dá ao *visualizar*, entretecido esteticamente por meio de focalização, *cena*, discurso modal. A partir da visão condutora do narrador, tem-se um apelo para que o leitor veja o fato, como ocorre em Os do outro lado: “Vejo-me transportando o prato [de jabuticabas] com muito cuidado porque estava cheio de derramar.” (VEIGA, 1995, p. 52). Em Aladino, há a visão surpreendente do jardim de pedras preciosas: “Então quedou-se a contemplar o que só vira de relance. As árvores estavam pejadas de frutas [...]. As brancas eram pérolas. As transparentes, diamantes.” (ANÔNIMO, p. 202-203).

Em nossa leitura, entendemos que a metáfora do olhar sugere que, enquanto as pessoas estiverem vendo apenas em uma dimensão, ou seja, a terrena e

imediatamente, não conseguirão ampliar seus horizontes e reverterem situações hostis. “O ver” aqui assume uma conotação de compreender, ou ainda, de abrir-se para novas experiências, ainda que inusitadas e, assim, descobrir as virtualidades do mundo aparente, bem como as aptidões inerentes a cada ser humano.

Os dois contos, ainda, instauram a dubiedade, ou, pelo menos, a perplexidade, diante do inusitado, o que nos parece reportar à *hesitação* de Todorov. Por outro lado, em alguns trechos desfaz-se o *estranhamento* diante do sobrenatural, a começar do ponto de vista do protagonista que contamina a recepção do leitor. Consoante Chiampi, a ausência de estranhamento diante do sobrenatural é essencial à configuração do realismo maravilhoso.

Conforme visto anteriormente, os recursos formais empreendidos na organização dos elementos narrativos, provida de normas específicas, são responsáveis pela verossimilhança que mantém o interesse do leitor, sobretudo, no que tange à instauração e à permanência ficcional do insólito. Ao mesmo tempo, as manifestações textuais, porém, são impulsionadas por circunstâncias históricas e sociais, decorrentes de certo *zeitgeist* que norteia os comportamentos gerados em determinado momento e lugar. O processo de construção do texto literário reúne esses dois procedimentos, sem que um prescindia do outro. O escritor elabora sua narrativa a partir do universo aparente, mas gera um mundo novo que singulariza e desautomatiza a realidade originária.

## Referências Bibliográficas

---

- ANÔNIMO. Aladino. In: \_\_\_\_\_. *As mil e uma noites*. Edição especial coligida por Eduardo Dias. Lisboa: Livraria Clássica Editora. 3ª ed., s.n., v. 6, 6v. p. 187-293.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *As mil e uma noites*. In: BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983. p. 71-88.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a vida social*. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-39.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curi-

- tiba: Ed. UFPR, 2006. p. 102.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p. 448.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FRIEDMAN, Norman. Point of View: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. (ed.). **The Theory of the Novel**. New York-London: The Free Press-Collect Macmillan, 1967. p. 108-137.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HADDAD, Jamil Almansur. Introdução ao conto árabe. In: HADDAD, Jamil Almansur (org.). **Maravilhas do conto árabe**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 9-30.
- NABHAN, Neuza Neif. Resenha de **Contos Árabes** de Jamil Almansur Haddad. 1977. p. 330-333. Disponível em <[www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/115838/113352](http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/115838/113352)> Acesso em 25 abr. 2017.
- SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Bontempo, 2003. p. 43.
- SAID, Edward. A idade de ouro. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 de março de 1996, Supl. Lit. Mais, p. 4.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VEIGA, José Jacinto. Os do outro lado. In: VEIGA, José Jacinto. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 51-60.