

NÉLIDA PIÑON NO TURBILHÃO DO IMAGINÁRIO DE A RODA DO VENTO

Dalma NASCIMENTO*

Resumo: Em 1996, já com vários livros para adultos, Nélide Piñon fez uma experiência na literatura infantojuvenil com a obra *A roda do vento*. Nela, narra uma história na estrutura do fantástico e do maravilhoso, a partir de uma insólita ocorrência na imaginária cidadezinha de Catavento. Entre peripécias empolgantes, o texto enfatiza a importância da arte e o desempenho do contador de histórias através de Tia Gênica, a genial inventora de relatos. Em fecunda intertextualidade com mitos gregos, orientais e referências bíblicas, além do diálogo com o contexto brasileiro e latino-americano, ela oferece um universo poético em meio a conhecimentos informativos e a mensagens formativas, embora sem tons professorais.

Palavras-chave: arte, intertextualidade, fantástico, realismo maravilhoso.

Abstract: In 1996, with several adult books published, Nélide Piñon experimented with young-adult fiction in the work, *A roda do vento* (*The Spiraling Winds of Fantasy*). In this book, she narrates a fairy tale story of fantasy of an extraordinary occurrence in the village of Catavento. In the midst of thrilling adventures, the work emphasizes the importance of art and the practice of storytelling through Aunt Genica, the ingenious inventor of tales. In fertile intertextuality with Greek and oriental mythology and biblical references, as well as a dialogue with the Brazilian and Latin-American context, the text offers the young reader a poetic universe of informative knowledge and formative messages, though without professorial tones.

Keywords: art, intertextuality, fantastic, magical realism.

1- A difícil técnica de compor livros de literatura infantojuvenil

Escrever textos literários para crianças e jovens não é tarefa fácil, principalmente hoje com os jogos eletrônicos tão frequentes nos computadores, fascinando a garotada. Inúmeras são as obras, divulgadas nos meios de comunicação pela tirania do mercado editorial, que se tornaram leitura obrigatória nas escolas, embora sem a devida substância temática e estrutura bem articulada. Narrar histórias para os que estão nessa faixa etária transitiva exige adequação de linguagem, especial apreço pelo mundo da infância e da adolescência, sabedoria para perceber o diapasão certo para lançar, no meio dos relatos, as pedrinhas formativas de caráter, sem dar aqueles tons autoritários e professorais à escrita.

É também impregnar o discurso ficcional de imagens prazerosas e de pitorescas metáforas para introduzir, aqui e ali, informações culturais, fingindo, contudo, apenas divertir o pequeno leitor e com ele estabelecer o amistoso pacto, ganhando-lhe a simpatia e a cumplicidade. Atualmente, os autores de leituras para os cidadãos do futuro têm que ter grande habilidade para compor peripécias apropriadas e fascinantes, a fim de induzi-los ao “faz-de-conta verdadeiro” da fantasia. A maioria das narrativas, que circula por aí em compasso com a violência de nossos dias, propaga episódios de lutas, de assassinatos, de erotismo vulgar, de vencedores que triunfam por meio de maldades ou por musculosos bíceps forjados em academias.

A criançada que se encontra naquela idade entre o lusco-fusco do final da infância e os anúncios da adolescência – importante momento de aquisição de valores éticos, morais e culturais – vem perdendo oportunidade e mesmo interesse de conviver com leituras sadias, formativas e informativas. Todavia, que não imponham regras, conforme a construtiva prosa poética de Nélide Piñon em **A roda do vento** (1996), livro de estreia da autora na literatura infanto-juvenil. Foi uma aventura diferente na escrita da consagrada ficcionista brasileira, que até 1995 já havia publicado doze livros para adultos, sendo àquela época, oito romances, três de contos e um, com minicontos, fragmentos e aforismos. A partir de 1996, com **A roda do vento** e chegando a 2009 com **Coração andarilho**, nesse trajeto cronológico mais sete títulos se acrescentaram a seu extenso *currículum* literário¹ na categoria romance, crônicas, ensaios e discursos, autobiografia ficcionalizada e memórias. Com tão diferentes registros e matizes, ela é mesmo dona do ofício e mestra da palavra poética.

Pela prática de esgrimir com o verbo desde pequena, Nélide auferiu bom resultado nessa viagem ao universo da meninada e da adolescência, a despeito de **A roda do vento** ainda não figurar nas leituras obrigatórias dos colégios. Sem dúvida, uma perda para o mundo infanto-juvenil. Também o livro, à época do lançamento, não recebeu nos periódicos a devida divulgação. Poucas resenhas aconteceram, entre elas, ressalta-se a do jornalista José Castello, que louvou a iniciativa, indicando a obra principalmente para estudantes do Segundo Grau. Porém, sem se esquecer de informar que agradaria a várias “camadas de leitores adultos, sobretudo, àqueles que têm o hábito regular de leituras”².

* Dalma Nascimento é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do PEN Clube do Brasil. Atualmente, concluiu um projeto para a Fundação Biblioteca Nacional sobre a obra de Nélide Piñon.

¹ Obras da Nélide Piñon: **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo** (romance, 1961), **Madeira feita cruz** (romance, 1963), **Tempo das frutas** (contos, 1966), **Fundador** (romance, 1969), **A casa da paixão** (romance, 1972), **Sala de armas** (contos, 1973), **Tebas do meu coração** (romance, 1974), **A força do destino** (romance, 1977), **O calor das coisas** (contos, 1980), **A república dos sonhos** (romance, 1984), **A doce canção de Caetana** (romance, 1987), **O pão de cada dia** (fragmentos, 1994), **A roda do vento** (literatura infanto-juvenil, 1996), **Até amanhã, outra vez** (1999), **O presumível coração da América** (ensaios e discursos, 2002), **Vozes do deserto** (romance, 2005), **La seducción de la memoria** (conferências e ensaios, publicados no México, 2006), **Aprendiz de Homero** (ensaios e autobiografia ficcionalizada, 2008) e **Coração andarilho** (memórias, 2009). Em 1999, lançou **Cortejo do divino e outros contos recolhidos**, porém, é uma seleção de textos retirados das obras **Tempo das frutas**, **Sala de armas** e **O calor das coisas**. Em 2012 editou **O livro das horas** (memórias).

² CASTELLO, José. Nélide Piñon conta aventuras para jovens. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, em 24/08/1996.

De fato, **A roda do vento**, composta para jovens, ultrapassa o rótulo de literatura infanto-juvenil, apesar de não deixar de ser também um sedutor relato para essa fase indicada. Montada com figurações peculiares à escritura onírica da romancista, na qual a mentira e a realidade se enlaçam no mesmo tear, o texto se abre a misteriosos horizontes, com efeitos insólitos, conduzindo o receptor de todas as idades a incursões no universo do imaginário para compartilhar do jogo da invenção da autora. De resto, artifício tão necessário nos dias que correm.

2- As artimanhas do prefácio-entrevista, da dedicatória e o valor internacional da escritora

Mesmo antes de dar início propriamente à narrativa de **A roda do vento**, Nélida urde criativas surpresas. A trama é antecedida de maneira original por uma entrevista à guisa de prefácio com perguntas e respostas formuladas pela própria romancista, com o título “Somos todos filhos da imaginação”. Ali, ela esclarece hipotéticas questões, elaboradas por um leitor “imaginário”, interessado em conhecer os bastidores daquela composição. Ainda que ele não figure no diálogo à maneira de Machado ao trazer o seu “leitor amigo” para dentro da narrativa, o procedimento é parecido. Encontra-se implícito no discurso, em que pese escamoteado numa falsa operação compartilhada com a autora.

A esta artimanha literária soma-se a novidade de a entrevista e o prefácio estarem conjugados exatamente no mesmo texto, e ambos, fora das normas costumeiras. É consabido que um prefácio é sempre escrito por um teórico ou alguém reconhecido da área específica para avaliar a obra. E que uma entrevista sempre remete ao encontro entre duas pessoas para obterem esclarecimentos, a fim de que, no intercâmbio da conversa, cada qual, por sua vez, atue, verdadeiramente, com seus pensamentos e falas, para estabelecer o fluxo da interlocução. Porém, nas duas situações, tanto do prefácio quanto da entrevista, a própria Nélida, sozinha, conduziu a apresentação, fingindo ser, ao mesmo tempo, a prefaciadora e o leitor “inexistente” formulador das questões, às quais ela prontamente respondia.

Por tais infrações aos paradigmas, matreiramente, a escritora já insinua estar no jogo de simulações inerente ao literário, nas tramas do *fingere*, do fingir da ficção. E lança àquele, que no momento a lê, ou seja, ao verdadeiro leitor, no âmago “da imaginação”, da qual “todos somos filhos”, conforme o título do prefácio-entrevista anuncia e enuncia. Imersa, pois, no drible peculiar à arte, desde o introito, ela ficcionaliza e oferece as claves de sua proposta. Assim, ninguém melhor do que a própria autora para explicar os fundamentos de **A roda do vento**. Eis, pois, Nélida Piñon com a palavra.

Primeiro, ela informa ao fingido interlocutor e, igualmente àquele que a lê, de onde veio a ideia para compor o livro:

No início ansiava por viver uma aventura. Queria, de novo, sentir-me jovem, capaz de aderir a uma história sem fim previsto. (...) Esquecer as regras difíceis do ofício de escrever.(...) Pretendia simplesmente divertir-me como

quem está apaixonada e a vida explica-se sem outros méritos.(...) E voltar a escrever de novo com inocência. (...) Como se fosse escrever a primeira história. Esta história que bem poderia ser **A roda do vento**.

Mais tarde, ambicionei enlaçar mitos, lendas, histórias soltas e desatadas. Ingressar no imaginário brasileiro, que está no coração de cada um de nós, e recolher ali as frases que contassem uma história com rigor, mais descontraído. Toda ela feita de estímulos e impulsos para a invenção.(...) Sem a arte de inventar, não fabricamos memórias, emoções, tortas de chocolate.

Passa, então, a falar da Tia Gênica, ou Eugênia, a contadora de histórias, personagem nuclear da obra,

para quem o cotidiano, quando destituído da ilusão narrativa, automaticamente se empobrece, torna-se austero, monacal, sem cores e sem música. Ela é uma legítima aventureira. Sonha com a aventura como se, ao imaginar, ou confeccionar, um sábado alegre, povoado de mistérios, de enredos, de tramas, estivesse vivendo a própria aventura.

A seguir, menciona os sobrinhos de Gênica, nos quais a sonhadora tia, *alter-ego* de Nelida, injeta os mágicos devaneios para que eles assumam o risco da aventura e também fabulem e vivam misteriosas peripécias:

E porque Gênica ama os sobrinhos, exige deles a adesão a uma realidade próspera abrangente, que resiste esgotar-se no primeiro bocejo. Não quer vê-los adultos empedernidos, donos de um coração cristalizado, sem vestígios de fantasia. Assim, por querer tanto defendê-los de um destino incolor, a tia lança-os ao desmedido dever de contar histórias, de vivê-las, se possível, com intensidade. Desta forma, os sobrinhos hão de enriquecer seus destinos.

Outras questões aí se enredam neste depoimento literário, aqui transcrito condensado, mas que demonstra a dimensão do seu projeto escritural nessa conversa com o leitor. E, sobre o que dele espera, Piñon explica, expondo de maneira quase casual, embora poética, certos pressupostos da estética da recepção, conceito teórico atualmente tão difundido sobre a coparticipação do leitor no movimento complementar da obra:

Convido-o a ser parceiro, sócio, aliado nesta aventura narrativa. Não hesite, em minha companhia, de mergulhar nas águas barrentas das palavras, no redemoinho

vertiginoso das emoções, nas trevas perturbadoras dos sentimentos, prestes a ganhar nome.

Sobre as dificuldades de narrar uma fábula para a juventude, confessa:

Quando tentada, sempre me recusei a escrever para um público jovem. Não me via preparada. Hesito em abandonar as artimanhas dramáticas do mundo adulto em troca de um universo que, embora tivesse pertencido no passado – e hoje ainda ocupe a minha memória – há muito me abandonara. Não sabia que palavra usar, que amor aprofundar, que sentimentos intensificar para alcançar verossimilhança, ilusão, esperança. Tudo que palpita e dardeja em um coração tenro, jovem e perplexo.

Ao dar um recado aos que terão o primeiro contato com sua produção, especificamente àqueles jovens expandindo-se na seiva do mundo, ela pondera e responde ao pseudo-interlocutor com vigorosas imagens, aliás, peculiares à sua maneira de compor:

O que dizer a uma força primitiva, estuante, vertiginosa, fascinante, toda voltada para o irrecusável prazer de viver? Talvez eu ouse dizer que viver é um ato agônico, apaixonante, regido pela carne que é poderosa, grita como uma besta. Enquanto o espírito é de aparência acanhada, recôndita, fala pouco. Não se escutam os seus lamentos. Mas justo onde a alma do homem pousa, está ali enterrada a sua imorredoura utopia e a sua avidez pela vida. Diria que o espírito é mais amoroso que a própria carne. Ele reclama novas terras, novos mares, descobertas, reflexões, o outro lado de Deus – dele próprio e de cada ser humano.(...)

Exaltando sua paixão pelas narrativas, Nélida Piñon, qual moderna Scherezade ou a tia Gênica de **A roda do vento**, entoava hinos ao ato de viver e conclui com sedutoras mensagens.

Eu lhes diria ainda que, embora não sejamos originais neste interminável cortejo humano, conforme anuncia a nossa vaidade, somos de um deslumbrante ineditismo. E que, por tudo isto, terá valido amar, exaltar-se, dar sequência à vida.

Tais reflexões fornecem os mapas para que todos entrem no reino encantado do livro, guiados por suas lentes poéticas. Configura-se, aliás, neste prólogo ilustrativo e

programático, sua profissão de fé ficcional. Assim, após as explicações do prefácio-entrevista, segue-se imediatamente a sintética e simbólica dedicatória: “Aos que narram Aos que acreditam”, composta sem ponto entre as duas frases, ambas iniciadas com letra maiúscula, como também há ausência do ponto final. Ao infringir a gramática normativa, esse dístico aponta, sem dúvida, para o espaço livre em que a história se vai situar e desenvolver, voltada para o nível de “um real” mais abarcante – qual seja, o espaço ilimitado e sem coerções do “Real da arte”, – que foge às regras da “realidade” do mundo circundante. Ademais, já no prefácio-entrevista, ela propõe isso aos sobrinhos de Gênica e “exige deles a adesão a uma realidade próspera abrangente (...) Não quer vê-los adultos empedernidos (...) sem vestígios de fantasia”. Depreende-se desde aí que para Piñon a arte ultrapassa os ditames de uma estética realista/naturalista, “cristalizada”, “incolor”, em que o texto se torna pretexto para repetir, à maneira de cópia xerox, o mundo exterior.

Mesmo sem dar maiores explicações teóricas, sutilmente Nélica remete para a questão da verossimilhança da arte, tanto que, em dado momento do prefácio-entrevista, usou o termo “verossimillhança”. Portanto, é em torno desta discussão que sua escrita gravita e se constrói. Ao driblar na dedicatória os cânones gramaticais costumeiros, demonstra a soberania do ato criador sobre a imitação do referente, já que seu livro não entra diretamente em relação com as leis da “realidade” concreta, empírica, embora possa trazer determinadas marcas desta. Para ela, de acordo com a estética moderna que rompe com os paradigmas instituídos, a arte cria as suas próprias premissas, obedecendo à noção das necessidades internas. Se o que o escritor está descrevendo é falso ou verdadeiro só pode ser validado segundo as propostas interiores da própria obra, que, por sua vez, é representativa de si mesma, e não da “verdade” exterior da vida circundante.

Tal formulação acena para a tão controvertida polêmica em torno da teoria da arte, que se arrasta desde os tempos de uma Grécia muito antiga, nem sempre com interpretações posteriores fidedignas. A partir de Platão com a teoria do reflexo³ e principalmente de Aristóteles com a questão da mímese, são correntes as seguintes indagações: se a arte é cópia, fotografia da natureza exterior (o que séculos depois a estética do Realismo/Naturalismo advogou e pôs em prática) ou é fruto da tensão entre a exterioridade e a interioridade do artista, investido do ato transfigurador da criação/invenção?⁴ Em síntese: se a verdade da vida é, “verdadeiramente”, a verdade da arte? Ou, ao contrário, se cada obra instaura sua própria verdade com leis específicas e assim deve ser analisada?

Para ainda mais corroborar a posição de Piñon sobre o “Real”(aqui sempre grafado em maiúscula) do literário em contraponto com a “realidade” (em minúscula) das propostas do Realismo/Naturalismo, convocou-se uma entrevista, concedida pela

³ Para Platão, existe o Mundo das Ideias, de que a realidade circunstancial é reflexo em primeiro grau. Por sua vez, sendo a arte, para ele, reflexo da realidade circunstancial, ela, a arte, é um reflexo, do reflexo do Mundo das Ideias. Logo, em síntese, a arte é um reflexo em segundo grau do Mundo das Ideias.

⁴ Aristóteles, ao afirmar que a arte imita a natureza, não quis dizer que aquela é cópia fiel desta. Os gregos antigos denominavam a natureza de *physis*, o vigor reinante que faz desabrochar todas as coisas no universo. Portanto, o artista imita a natureza na sua maneira de criar. Da mesma maneira que a *physis* faz aparecer algo novo na natureza, o artista mergulha na força criadora da *physis* e traz à luz um novo objeto estético.

escritora à **Folha de S. Paulo Ilustrada** ainda em 15/04/1978. Neste antigo registro, Nélida já argumentara: “Eu busquei um caminho que subvertesse essa noção de realidade que me implantaram. Pressenti que a realidade que me deixavam ver era insuficiente, que havia outros níveis de realidade. E que me cabia ir atrás deles, ainda que me expondo a riscos, à minha reputação de artista”. Mais adiante, melhor esclareceu: “Em meu texto, as informações documentais estão inseridas na minha história. Não creio que para dar compreensão ao problema da fome, por exemplo, eu tenha que utilizar estatísticas”. E, indo ao cerne da discussão sobre engajamentos panfletários, demonstrou claramente ser contrária ao realismo social: “Não tenho que colocar, em meu texto, que 30 milhões de brasileiros não utilizam pasta dental e que seus dentes vão apodrecer. O leitor tem condicionamentos culturais, pertence a uma elite”.

Logo, desde os fins da década de setenta, infere-se que para a autora a literatura não é reprodução “facsimilada” da realidade e que o escritor é livre para instaurar a verossimilhança inerente à própria composição. Tais explicações iniciais, aparentemente descosidas do estudo da obra em análise, esclarecem em que esfera se situa o livro **A roda do vento** com relação à performance da personagem Gênia, a hábil contadora de histórias, e aos questionamentos mais à frente sobre o fantástico, o insólito, o estranho, o mágico, maravilhoso, pagão e cristão, e o real maravilhoso das Américas.

Agora, qualquer comentário a mais seria excedente para introduzir este ensaio sobre o livro em análise sem antes realçar a importância literária dessa carioca taurina, filha de galegos, primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, que tem seus livros até o momento traduzidos em mais de quinze idiomas, além de incontáveis homenagens e de prêmios internacionais recebidos. Entre os últimos e mais relevantes, estão o “Juan Rulfo”, concedido pelo México; o “Jorge Isaacs”, pela Colômbia; o “Rosália de Castro”, pela Espanha, o “Gabriela Mistral”, pelo Chile, o “Puterbaugh”, pelos Estados Unidos, o “Menéndez Pelayo”, pela Espanha. Em 2005, de novo, a Espanha laureou-a com o “Príncipe de Astúrias-Letras” de dimensão bem próxima àquele que a Suécia consagra aos escritores do mundo. Também possui o título de doutor *honoris causa* das universidades: Poitiers, Santiago de Compostela, Rutgers, Florida Atlantic, Montreal, UNAM, PUC.

Apesar do brilho nos impulsos verbais sem fronteiras das suas vinte obras até agora publicadas, nas celebrações de que participa quando sua produção é exaltada, Piñon vem demonstrando humildade, competência e diplomacia para quebrar os tabus relativos à mulher e chegar, vitoriosa campeã, ao pódio da ficção internacional. Só lhe falta a consagração máxima do universo literário, qual seja, trazer para o Brasil o ambicionado Prêmio Nobel. A propósito: em matéria publicada no **Ideias & Livros do Jornal do Brasil** de 14/03/2009, sob o título “No caminho do Prêmio Nobel”, o articulista anuncia que o seu nome está sendo cogitado pelos membros da Academia Brasileira de Letras para ser enviado à Academia Sueca como forte candidata. Portanto, após tudo isso, o melhor é dizer: “O resto é silêncio”, como sabiamente Shakespeare escreveu no final do seu **Hamlet**.

3- No rodopio de A roda do vento: tema, enredo, personagens, estrutura formal e tempo

O sugestivo título do livro, reforçado pela ilustração da capa, em que cinco crianças voam no céu azul da fantasia levadas pelo turbilhão do vento, já convida o leitor a entrar no rodopio do imaginário e participar dessa aventura literária com várias peripécias narrativas, em que acontecimentos estranhos, insólitos, fora da *doxa*, ou seja, do senso comum, irão acontecer. Imergindo “no redemoinho da emoção”, a romancista transpôs-se, de fato, ao universo do “faz de conta verdadeiro” da inocente infância, que ainda preserva em si, para construir um enredo misterioso, cuja tônica, após diversos desdobramentos da trama romanesca, em última instância, remete à arte de narrar, conjugada a outros temas constelares.

A história localiza-se no espaço da imaginária cidadezinha interiorana de Catavento, assim sugestivamente nomeada pelas correntes de ar que varrem e transformam a sua placidez. E o que é curioso e enigmático o vento somente lá aparece em determinados dias da semana, instaurando desde aí características do insólito, ponte à configuração do discurso fantástico, do maravilhoso, ou ainda, do realismo maravilhoso, conforme bem mais adiante se pretende analisar.

A população do lugarejo, “deslocada da estrada principal” – logo, à margem do epicentro das metrópoles⁵ e da cultura oficial – vive intrigada com aquela incompreensível visita apenas em datas aprazadas. O vento gera desordem nas leis pacatas do vilarejo, fomentando preocupações incomuns no espírito primitivo do povo de Catavento muito ligado à agricultura, aos amanhos da terra, a um saber originário e a manifestações da natureza. À maneira de cata-ventos, eles circunvoam em torno daquele misterioso e intrincado problema, sem imaginar as verdadeiras causas do inexplicável fenômeno atmosférico, que ali ocorre. Todavia, o narrador onisciente, ao penetrar no interior da consciência daquela rústica comunidade, não coloca em nenhum deles maiores questionamento, nem hesitação. Ou seja, aquelas dúvidas peculiares ao discurso do fantástico, segundo Todorov, conforme se pretende expor em item mais abaixo.

O pessoal de Catavento, ingênuo e “inculto” – segundo os moldes da cultura oficial – faz, então, apostas no bar e armazém de seu João, para distrair-se da monotonia do lugarejo e tentar acertar em que dia da semana afinal o vento soprará. Durante anos, o sagaz negociante incentivava a curiosidade e a boa fé dos moradores com o persuasivo estratagema, “uma vez que não havia na agenda do vento dia certo para passar por Catavento” (p.33). Sem nada perceberem, eles então despendem economias, perdem “todos seu dinheiro, seu porco cevado, seu bolo de fubá, sua peça de crochê, o que tivessem à mão” (p.33). Tudo isso usurpado pelo hábil seu João, inventor da fabulosa loteria, que visa, com tal estratagema, a seu próprio lucro.

Porém, como é frequente nas politicagens e mexericos do interior brasileiro, não faltavam “moradores, em geral integrantes do partido do governo, que se arvorassem como intérpretes dos caprichos da natureza”. E, em meio a farpas e às críticas exaltadas, “afirmavam eles que o vento, em oposição aos adversários do prefeito, haveria de

⁵ Há um duplo sentido em “deslocada da estrada principal”. Se a frase for interpretada de acordo com outro filão da trama, ela constitui um relevante índice de transgressão. Representa a outra face da história, onde existem personagens iconoclastas, que estão fora da estrada do poder “principal”, ou seja, do regime majoritário instituído.

escolher a terça, a quinta-feira, o sábado, para aparecer” (p.33). (Observe-se aí, por linhas transversas o dado social). Embora todos estivessem “aflitos para tentarem sanear o Brasil”, o narrador esclarece, com acurada percepção da psicologia daqueles seres primitivos, supersticiosos e crédulos que “nenhuma voz, porém, ousava incluir o domingo nestas contas. Como se não quisessem, de comum acordo, disputar com Deus o dia santo, reservado à missa e ao repouso” (p.33).

O vento torna-se, pois, o substrato, o móvel motriz e o elemento articulador do reboliço na comunidade. Assume, na diégese, características personificadas, sendo o protagonista antropomorfizado da enigmática trama. Eis aí um dos veios da fabulação que serve de pano de fundo para realçar outra situação paralela, que se desenvolve em contraponto, dividindo a história em dois grandes núcleos, ou blocos, não completamente estanques, já que se interpenetram interativos, em que pese sem linhas divisórias.

De um lado, situam-se os habitantes de Catavento, o ambiente rural restrito e sem brilho da cidadezinha, a credulidade de sua gente roceira com seu João a manipular o povo assessorado pelo empregado e cúmplice Tião, e grande parte da vila vivendo, sem tergiversar, em função daquele acontecimento, oriundo das forças da natureza. Porém, de outro lado, Eugênia, a tia Gênia, a genial contadora de histórias e grande questionadora dos paradigmas oficiais. Junto a ela estão os sobrinhos, Tarzan e a irmã, Beijinho, que a acompanham nas costumeiras travessuras literárias e vitais, além dos companheiros das crianças, Baguinho, Ana e Caó. Entre os coadjuvantes do clã de Gênia, aparecem: sua irmã, Aída, o marido desta, Armando, um tio fugazmente mencionado, e a antiga cozinheira agregada da família, a quituteira Nhonhê.

Embora não se possa separar o fundo, ou seja, o tema, da sua forma, isto é, dos procedimentos técnico-formais estruturadores da composição literária – porque, coesos, eles formam a entelégua de que já falara Aristóteles – apenas a título metodológico de análise serão aqui desmembrados. Assim, **A roda do vento** foi construída com 94 páginas, divididas em 18 capítulos, a maioria deles conduzida, como já se disse, por um narrador onisciente, Logo, heterodiegético, e como tal demiúrgico, representado na terceira pessoa do discurso. Somente foge a esse esquema quase no epílogo, quando Tarzan, o perceptivo sobrinho de Gênia, assume a voz da primeira pessoa narrativa no capítulo 15, e Beijinho, a irmã mais nova do que o menino um ano, conduz o capítulo 16, ambos, pois, situados na função autodiegética do discurso.

Além desses dois narradores complementares à voz central onisciente, constata-se que **A roda do vento** é uma construção em abismo, na qual os narradores à maneira de caixas chinesas se sobrepõem na composição. Dentro dessa montagem estrutural, há, pois, três patamares de narradores, que “se abisman” entre si, um dentro do outro. O primeiro é a cidadã e escritora Nélide Piñon, a verdadeira narradora do livro, malgrado seu nome não ser mencionado na trama. Aí já se marca uma outra forma de dissimulação dos fingimentos peculiares ao *finger* da ficção, embora tal artifício exista em quase toda e qualquer narrativa através do jogo de máscaras que se estabelece entre o autor e o pseudo-autor, a saber, aquele, que dentro da narrativa, conduz a fábula. Todavia, convém que se diga, nem sempre isso totalmente acontece. Por exemplo, em **A força do destino**, outra obra de Piñon, ela, sempre inventiva, aparece “personificada” dentro da trama textual junto aos personagens, nomeando-se de “a cronista Nélide”.

Contudo, no livro em análise, a autora de carne e osso dá a sua voz ao falso-narrador, ou seja, ao narrador de papel, aquele a quem Nélida Piñon delegou voz e autoridade para relatar a história de Catavento, as iconoclastias de Gênia, as invenções da garotada e as demais peripécias da intriga. Onisciente, este narrador incorpora o pensamento imputado aos personagens e, fingidamente, dá as cartas do jogo escritural, ainda que divida o ponto de vista em dois capítulos, respectivamente com Tarzan e Beijinho.

Há ainda uma terceira narradora no interior da diégese: Gênia, a mulher que dentro da própria narrativa “encaixada”, narra histórias, fatos e feitos às crianças, mas cuja vida e fantasias são contadas pelo narrador central. Resumindo, existem três níveis de narradores: o primeiro, Nélida Piñon, fora do discurso; o segundo, o pseudo-autor, aquele que conduz a história dentro da farsa da ficção; o terceiro, Gênia, outra simulação embutida na própria simulação narrativa, ou melhor, o sujeito principal sobre o qual o narrador central fala.

Ocorre, portanto, uma confluência de narradores, uns dentro dos outros, confirmando tratar-se da técnica estrutural da *mise-en-abyme*, com tramas sobrepondo-se palimpsesticamente, e elaboradas com mestria nesta “aparente” ficção, etiquetada, apenas para jovens. Ademais, se for cotejada esta montagem com a de um romance posterior de Piñon (2004) **Vozes do deserto**, escrito para adultos, observa-se o mesmo esquema em abismo nesses dois livros, essencialmente metalinguísticos.

Quanto à organização do tempo, ele obedece à sequência cronológica nos capítulos em que são descritos o ritmo monótono da gente do vilarejo e o insólito evento do vento que transmuta a paz local. Já no bloco em que pontificam Gênia e os meninos, o tempo mergulha no atemporal da criação, no imaginário sem limites, diluindo fronteiras em que passado-presente-futuro se acoplam na teoria unitária da arte.

4- O universo encantado de Gênia, a engenhosa inventora de fábulas

Gênia, cujo apelido relembra, no feminino, o gênio da lâmpada de Aladim, é uma iluminadora de caminhos para a criançada que ouve suas histórias, seduzida. Também seu nome, Eugênia, segundo o relato, é “de imperatriz espanhola”. E se pensarmos propriamente no étimo, Eugênia significa “a bem nascida”, no caso, para fabricar belas fantasias. Assim, ela já traz, pois, no onomástico, representativos signos, que contrastam com o universo da acanhada Catavento. Difere também das concepções da irmã Aída, que a julga “p-e-r-n-ó-s-t-i-c-a” (p.13), e nunca lhe aceita as ideias avançadas e as estripulias com as crianças. Também Nhonhô, a cozinheira, em sua simplicidade popular, bem primitiva, enfrentava “as extravagâncias de Gênia. Uma mulher que decidira crescer pela metade. Assim sendo-lhe fácil igualar-se aos sobrinhos que por isso tanto a amavam. Mas que era doida, Nhonhô não duvidava” – diz o narrador. (p.45).

Entretanto, Eugênia (Gênia), astuciosa e infratora, não se deixa afetar por julgamentos domésticos e locais. Demonstra “desdém pelas regras da realidade” (p.24), e está sempre pronta para inovações e a proliferar sentidos no espírito dos pequenos. Dona da palavra feiticeira, dela emana o poder encantório para inverter a lógica da causalidade. Com gestos teatrais, às vezes, desenha no ar mágicas figuras para a

garotada desvendar, deixando a curiosidade das crianças continuamente em “carne viva”. Conduzidos por aquela tia produtora de novidades, eles vivem à cata de narrativas fabulosas e criativas, que os levem a fronteiras do desconhecido.

Responsável por seu mundo pessoal sem aceitar interferências de ninguém, além de muito culta, Gênia viaja com frequência a países europeus e nunca avisa quando irá voltar. Ama Paris, Viena, a Espanha, vai a terras remotas, outro ponto chave do enredo, pois, como pensam os sobrinhos, “o seu coração, um trem inquieto, um barco a vapor, navegava pelo mundo” (p. 12). E, ao retornar ao apagado povoado de Catavento, acende o candeeiro da memória e de segredos, transformados em fábulas, para clarear os corações e as mentes dos pequeninos discípulos. Timoneira de um navio de utopias, ela os conduz a transitar “pelo fio invisível da imaginação”, “à busca de um sonho generoso” (p.12).

Dotada de um saber assistemático, logo, fora dos cânones pedagógicos, Eugênia desterritorializa os terrenos da tradição e sempre analisa o que está por trás de cada verdade, fabricada pela cultura cartesiana, muito certinha. E, com total liberdade, lança às crianças sementes que as levem à reflexão e, ao mesmo tempo, ao imaginário que seus relatos propiciam. Por isso, eles desejam participar de aventuras – imaginadas ou vividas – iguais às daquela tia alheia a preconceitos, que lhes faculta o tesouro do pensamento, as chaves da consciência e os binóculos encantados para que vislumbrem, sozinhos, o mais além das cercas de Catavento. Ela quer que cada um descubra e elabore a própria narrativa, diversa dos paradigmas comportados da sintaxe instituída.

A tia ensina, sobretudo, aos pequeninos ouvintes a olharem o horizonte pela retina da invenção. “Quando se inventa, tudo fica melhor” (p.14) – esclarece – e Tarzan, o sobrinho receptivo e mais dotado do DNA do genes de Gênia, conclui, triunfante, que “inventar é enfeitar”. Porém, não somente histórias, mas a possibilidade de embelezar todas as instâncias, como, por exemplo, colocar cortinas, flores num jarro ou confeitar, enfeitar um “bolo com glacê” (p.14). Em outro trecho, ao olhar pela janela, ela “pediu que Tarzan e Beijinho observassem o horizonte, fora da casa: – Quando começarem a viajar, vão ver o tamanho do mundo. (...) É um tamanho que não se mede por quilômetros, mas pela imaginação, pela coragem de descobrir coisas” (p.17). Também Gênia lhes induz a ler os fatos nas entrelinhas, pois “para cada história oficial existe uma outra enrolada como um caracol. Justo aquela que por seu mistério, merecia ser desvendada, caso se quisesse ir ao fundo do poço da verdade” (p.41). Têm-se, aí, explícitas as multifaces relativistas da verdade, esfacelando o conceito das certezas monolíticas e fechadas.

O universo da tia é um livro aberto a devaneios e desafios sem fim, em que se misturam nomes de cidades, acidentes geográficos, cronologias, feitos heróicos, lendas gregas, referências bíblicas, fábulas orientais e outras fabulações. Enfim, crenças de todos os continentes de procedências socioculturais. Tudo aflora em revoada para cativar a platéia mirim com peripécias que deem condimento à existência. Reparte, pois, com os embevecidos garotos, fragmentos de sonhos do espírito, junto com os doces – sonhos também que Nhonhô, na arte da cozinha, cria, inova e sempre leva à reunião dos debates – para completar o banquete intelectual da contadora. Tanto que, ao penetrar no pensamento de Beijinho, o narrador onisciente afirma: “Como era bom ouvir histórias e

provar da comida e dos doces que a cozinha de Nhonhô, tão inventiva lhes reservava” (p.20).

Em certas ocasiões, querendo aguçar a curiosidade da assistência e ainda mais cativá-la, Eugênia contava os relatos em pedaços, o que lembra o artifício de Scherezade, nas **Mil e uma noites**, ao deixar em suspenso o narrado a cada madrugada no palácio do sultão. Aliás, a técnica de fragmentar histórias é comum aos contadores da oralidade. Assim também Gênia preserva o melhor do relato para mais tarde, ensinando aos pequenos o sabor da espera: “– Amanhã, eu termino. Não tenho pressa. E depois, as histórias são como o feijão-preto, que é mais gostoso no dia seguinte” (p. 24).

Ademais, na produção de Piñon, inúmeros são os exemplos em que a comida do corpo e a do intelecto estão enlaçadas com igual valor na integração do ser humano ⁶. Há pouco, mencionou-se aqui o ato de inventar, aproximado ao de adornar um bolo. De fato, na entrevista-prefácio deste livro, a escritora estabelece idêntica ligação, situando no mesmo patamar a criação estética, os sentimentos e as tortas de chocolate: “Sem a arte de inventar, não fabricamos memórias, emoções, tortas de chocolate” (p. 3). Assim, os dois verbos cozer, sinônimo de cozinhar, e coser, de costurar, no caso, lendas e pensamentos no bastidor da escrita, compartilham o mesmo movimento do “fazer” humano. Ao estabelecer os vínculos do ato de escrever histórias com a arte culinária, embora para outro contexto, Jean-Pierre Richard afirmou: “Os alimentos se escrevem, como as palavras se comem” ⁷.

A jovem tia também “fazia questão de dizer a Tarzan e Beijinho, a quem confiava certos segredos, que o mundo não começava nem terminava no Brasil”. (p.16). E explicava: “– Isto aqui é pequeno e acanhado. Catavento, por exemplo, mais parece um pasto que um vilarejo. (...) Mas o que esperar de um país com menos do que quinhentos anos?” (p.16) (Novamente aqui são pinceladas questões políticas e sociais) Depreende-se, pois, que Catavento é uma cidadezinha emblemática. Representa a pátria brasileira, ou melhor, uma alegoria, como são igualmente, em outras obras da autora, a imaginária Trindade ⁸ em **A doce canção de Caetana**, e as utópicas cidadelas de Santíssimo e Assunção em **Tebas do meu coração**, dois romances, onde igualmente subjaz a crítica à realidade nacional ⁹.

⁶ Em *O pão de cada dia*, Piñon oferece aos leitores fragmentos literários e vitais, como se fossem os pães “eucarísticos” da arte. Consultar o ensaio: NASCIMENTO, Dalma. “O pão de cada dia, de Néliida Piñon”. In: *Estudos Galegos* 1. Niterói: EDUFF, 1996.

⁷ Citado por Maria Bernadette Velloso Porto, no prefácio de *A feiteira no imaginário ficcional das Américas*, de Núbia Hanciau. Rio Grande: Editora da Furg., 2004. A prefaciadora esclarece que o crítico assim se manifestou ao reler *La sorcière*, de Jules Michelet.

⁸ Dentro da cartografia imaginária das ficções da autora, Trindade, cidade imaginária do livro **A doce canção de Caetana** (1987), é mencionada na p.12 de **A roda do vento**, situada próxima à também ficcional Catavento. Interrelações são frequentes entre as obras de Piñon. Outro exemplo, embora quanto aos personagens: os mesmos nomes dos sobrinhos de Gênia são personagens do conto “Tarzan e Beijinho”, do livro **O calor das coisas** (1980), malgrado aí eles não sejam crianças, e o tema, também diverso. No referido conto, é a história de dois jovens amantes dos mistérios do mar, amigos da narradora.

⁹ Em **Tebas do meu coração**, Piñon utilizou-se de artifícios do realismo maravilhoso, escrita que, nos anos de 1960-70, gerou o *boom* da nova ficção latino-americana, da qual, no Brasil foram expoentes Murilo Rubião e José J. Veiga. Em tais composições são comuns cidades-símbolo. Exemplos: Macondo, em **Cem anos de solidão**, de Gabriel García Márquez; Comala, em **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo; Manarairema, em **A hora dos ruminantes**, de J. J. Veiga e tantas e tantas mais.

A música constitui outro ponto expressivo em **A roda do vento**. Entre as lembranças das misteriosas viagens de Gênica ao estrangeiro, há uma caixinha de música, que lhe é muito cara, “revestida de madrepérola” que toca valsas vienenses. Tarzan e Beijinho são imantados por aquele objeto, para eles impregnado de mágico encantamento, pois, “sob o impacto do sol da manhã, brilhava despejando cores, luzes, o rubor das faces” (p.22). Suas notas, quando soltas, “pareciam subir pela parede” (p.21). Os sobrinhos e a tia reverenciam aquele escrínio. Em torno dele, “simulavam adorar um deus antigo”(p.22), como revivessem um ritual arcaico, mítico, sagrado, outro tema muito presente nas produções de Piñon, e importante nesta obra.

Em cada encontro, Eugênia aproveitava para ensinar, sempre de forma lúdica e prazerosa, o sentido primordial dos mitos, das lendas, das crenças. Embalados pelos sons musicais, ela explica de onde vêm as pérolas, trazidas da Ásia, do fundo do mar por pescadores anônimos. Assevera-lhes que sempre vale a pena correr atrás das intuições e das utopias, a exemplo dos anônimos heróis das distantes regiões asiáticas. Concita, assim, os sobrinhos a afrontarem os oceanos da vida e de lá trazerem beleza para encantar ou tornar mais pacífica a existência. Por isso, “havia que agradecer ao mundo que produzira heróis. (...) Graças a eles ali estavam, em Catavento, ouvindo música com gosto de pérola, com aparência de madrepérola, com o resplendor de um sonho atrevido” (p. 22).

Em outros passos do livro, mescla o fato histórico a releituras pessoais, ou aproveita o suporte temático da misteriosa visita do vento a Catavento – cerne causal do insólito – para suscitar-lhes o interesse cultural sobre narrativas encharcadas normalmente do “maravilhoso” arcaico e ampliar os conhecimentos dos pequenos em torno de leituras míticas. Conta-lhes que nos tempos antigos da mitologia grega, o vento tinha forma humana. “Chamava-se Éolo, um homem barbudo, de cabelo comprido, desgrenhado, com aparência austera. Seus clamores ecoavam até o fim da terra, à altura das Colunas de Hércules, justo onde o Mediterrâneo terminava” (p.47). Ao discorrer sobre textos seminais, patrimônios da cultura ocidental, ilumina um universo de paixões, representado pelos deuses helênicos que habitavam o Olimpo. Fala-lhes que “Éolo punia as criaturas humanas a qualquer pretexto”. E que o “fazia por meio de seus poderes especiais, portanto, por qualquer deslocamento nos ares das camadas terrestres” (p.48). Porém, uma “delicada brisa”, de repente, igual aos mistérios da vida, bem podia “transformar-se em ventania, vendaval, tufão, nessas sagradas correntes ciclônicas que arrasavam barcos, levantavam os telhados da casa” (p.48).

“Com pompa e circunstância” para discorrer sobre feitos valorosos, relata-lhes, então, o episódio de Ulisses, da **Odisséia**, de Homero, quando o corajoso navegador e sua comitiva, a caminho da casa, já próximos à ilha de Ítaca, lutaram com as correntes de ar. Éolo, ao perceber a petulância de Ulisses, presenteou-lhe, então “com um odre no qual estavam encerrados todos os ventos da terra, com a exceção de Zéfiro, para que todos regressassem salvos a Ítaca”. Porém, prestes a aportar, “os marinheiros, supondo que o odre contivesse vinho, destamparam-no”. Em consequência, “o navio foi arremessado de volta a Eólia por uma terrível tempestade promovida pelos ventos enfurecidos” (p, 49).

A narrativa incendiou o espírito da garotada, germinando o desejo, sobretudo no audaz Tarzan – cujo nome lembra o personagem viril e destemido das telas

hollywoodianas de décadas atrás – de fazer uma expedição para viver peripécias iguais às façanhas heróicas e sobrenaturais do passado. Aceitando sem titubear aquele universo “maravilhoso” do lendário mítico, o menino embarca na fantasia de os fenômenos aéreos serem iguais à gente. Antropomorfizando-os “queria saber se os ventos como os homens têm filhos, família. E se entre eles se visitam e fazem intrigas” (p.56). E nada revelando a ninguém, nem mesmo à astuciosa mestra, resolve, sozinho, descobrir onde mora o vento de Catavento. Quer desvendar o motivo por que ele só circula em determinados dias da semana. A atitude já demonstra a autonomia do garoto, resultado das sementes lançadas pela professora Gênia nos pupilos, “enquanto amparava-lhes o ingresso no difícil universo dos adultos” (p.45). De fato, à medida que o *plot*, ou seja, a intriga se desenrola, as crianças iam ficando eruditas. Cresciam no intelecto, independentes para optarem pelos respectivos caminhos.

Tanto que, um dia, sem a presença da tia, realizaram um debate sobre ventos específicos que percorrem várias regiões do globo (p.57-58). Antes, porém, questionaram por que as correntes que sopram em Catavento não têm um nome próprio e não figuram nos mapas dos ventos do mundo. Isso comprova o potencial reflexivo já neles tatuado, quando Ana, até então pouco participante no grupo, atalha: “É como se nós também não existíssemos”. Contrária, portanto, à europeização logocêntrica, a garota, – ali porta-voz de todos, inclusive da autora – demonstra o vivo sentimento de brasilidade, ao realçar em tal questão o valor do ser nacional. E conseqüentemente do universo americano. Através das crianças, emerge a valorização de uma cultura autóctone e a denúncia do sistema alotóctone, do estrangeiro dominante. Igual problematização já antes aparecera vinda de Beijinho, ao conscientizar os amiguinhos, quando proclama: “Agora nos toca viver a aventura brasileira” (p.54).

Bem seguros de suas posições nativas, eles dialogam, então, com os fundamentos do mundo europeu na exposição sobre os ventos. Já que, neste livro, tudo orbita em torno de desse fenômeno da natureza, os pequenos queriam demonstrar maior sapiência geográfica e “falavam todos ao mesmo tempo” (p.57) Por exemplo: Tramontana é o vento que visita a Catalunha, após viagens acidentadas – destacou Tarzan numa dicção hiperbólica. Outros lembraram o Mistral, que sopra “na Provença, e inspirou no passado, os poetas que cortejavam as damas da região”; o Bora, “de temperamento violento, (...) na Ístria e na Dalmácia”; o “Crivetz, que após atravessar as planícies geladas ao sul da Rússia europeia, (...) fazia baixar a temperatura em Bucareste”. Também o “Soroco, sempre misterioso, (...) do norte da África, que, após haver conhecido o Saara, atravessa os montes Atlas, batia à porta da Sicília, e lá chegava ao sul da Itália” (p.57-58) e assim por diante. Assim, através do artifício da fala dos garotos, Piñon vai lançando aos leitores mirins e adultos um acervo de conhecimentos gerais.

Entretanto, em meio a tudo isso didaticamente sendo introduzido, martelava no cérebro de Tarzan a idéia fixa de buscar o vento local e desafiá-lo. Certa feita, no bar e armazém de seu João, as atitudes estranhas do comerciante geraram suspeitas no perspicaz menino. Acionado pela ânsia de inventar e viver histórias, ele empreende, sozinho, visitas à noite ao local. E descobre que lá existe um pergaminho escurecido pelo tempo, guardado por João e o sócio, contendo o roteiro para a caverna da montanha, onde mora o vento de Catavento. Acostumado a ouvir e viver em sua mente

ho vir parar em Catavento. Não se surpreende também com o fato de dois homens serem capazes de mudar o curso do vento no lugarejo.. Assim após perigosas investidas, já de posse do manuscrito-mapa, Tarzan conta o segredo à irmã, e depois, somente aos três amigos, excluindo da empresa a tia narradora de histórias.

Sem questionamentos racionalizantes, aceitaram todos o “extra-ordinário” de que aquele documento registrasse o roteiro para desvelar o enigma. Resolveram, então, assumir o risco de ir à caverna da montanha como se, nos tempos modernos, vivessem uma experiência e uma expedição parecida com a do mundo fabuloso de Ulisses. Na odisséia do trajeto, transitavam, com naturalidade e sem mesmo perceberem que penetravam no clima do “maravilhoso” arcaico, mítico, místico, como atesta, também sem quaisquer questionamentos, ou mesmo perplexidade, o narrador: “Sentiam-se indo ao encontro de um lugar sagrado, povoado por deuses de natureza misteriosa, dispostos a concederem favores aos humanos em troca de sua rendição. Deuses que nos degraus do trono sempre resistiam aos assédios” (p.64).

Contudo, a argúcia de Gênica intuiu algo no ar. E, através de Baguinho, o menos perceptivo do grupo e, por isso, mais fácil de manobrar, consegue que ele lance pelo caminho pedacinhos de papel vermelho à maneira das côdeas de pão da história de João e Maria. Agindo em surdina, a tia segue a trilha e encontra os aventureiros na caverna da montanha. Moderna, de jeans desbotado, tênis branco e blusa ecológica com dizeres sobre a preservação das baleias, ela parecia ter “asas nos pés”. Lembra, com este detalhe certamente o mito grego de Hermes, o Mercúrio dos latinos, o mensageiro dos deuses dotado de “asas nos pés”. Captando o aviso “sobrenatural” sobre a iminência do perigo, a tia chega para salvá-los dos feitiços de Éolo, que sai das páginas de Homero para soprar em Catavento, atizado por João e o cúmplice, agora investidos de poderes superiores. Do insólito, do início da situação, decorrente de o vento soprar em dias determinados na cidadezinha, o leitor entra com os personagens, também sem tergiversar, no clima do maravilhoso arcaico.

Outros fatos “verossímeis” somente para os atores da história se enlaçam na diégese dentro da estruturação da obra, na qual a verdade da vida cotidiana difere do verossímil, inerente ao Real da arte. Tudo na caverna subtrai a lei comum dos acontecimentos empíricos do consuetudinário. Ultrapassa-os com ocorrências que, se comparadas e racionalizadas com a realidade convencional, teriam um caráter totalmente ilógico. Os acontecimentos tornam-se metaempíricos segundo a estruturação do discurso e dos aspectos narrativos empregados. Contudo, naquele contexto são absorvidos pelos personagens e pelo leitor sem qualquer inquietação física, questionamentos, hesitações, perplexidades ou dúvida psicológica. Na caverna, por exemplo, há um odre, que se assemelha ao episódio do vento de Ulisses. Na sua tampa de couro primitivo está inscrita a letra E, que remete a Eolo, estabelecendo, nitidamente, a interrelação entre a ficção arcaica e a do presente narrativo.

Há outro exemplo, ligado à travessia marítima de Ulisses. Antes da chegada Gênica à caverna, as crianças, para fugirem à maldição de Éolo, improvisaram, com uma vela de lençol, um barco “mágico” (ali surgido, por encanto!), que ameaçava soçobrar com os tempestuosos silvos do odre destampado. Importante é lembrar que, já no início do livro, uma nau – para antecipar, sem dúvida o término da história – era o transporte dos garotos para o universo da imaginação. Porém, agora, a atmosfera é bem outra:

fantasmagórica, dantesca, delirante mesmo, com retumbantes sons de arcaicos ritos com elementos da atmosfera do sagrado.

Inundam a caverna as solenes rezas recitadas em litania por Gênia. Naquele momento solene, hipnótico, a tia – travestida em sacerdotisa grega –, principia “a dialogar com uma entidade invisível para os demais, mas não para ela que dirigia a palavra, invocando Éolo, filho de Poseidon, rei do mar” (p.86). Em contraponto, ouvem-se as imprecações malignas, sulfurosas de João a chamar também o deus do vento. No exaltado transe da disputa do poder entre os dois contendores, o ritual exorcizador se completa com “a intervenção dos deuses” pagãos. Dando, contudo, a vitória a Gênia, “seguiram-se estrepitosos ruídos. O odre estremecia como se fosse o couro arrebentar. E logo uma invisível mão, traçando no ar vários desenhos cabalísticos, colhe a rolha do chão” (p.89).

De repente, num passe de mágica, “o odre e a caverna, de comum acordo, como por milagre, apaziguaram-se” (p.89). No relato, observe-se que está escrita a palavra “milagre”. Refere-se, sem dúvida, ao discurso cristão em meio ao ritual do sobrenatural pagão, que ali se realiza. E ambos se misturaram a “desenhos cabalísticos” simbólicos a deslizarem ecumênicos signos no ar. Porém, a cerimônia alucinatória, de mágica encantação ainda prossegue. Gênia venceu a batalha. Colocando João em confissão, simulou, ainda na caverna, um insólito tribunal de júri para julgar o demoníaco manipulador do povo de Catavento.

Rodopiando, rodopiando sem parar – seria um castigo do vento? – João pronuncia, um discurso também “contrário à lógica ou à sequência narrativa” que, segundo o narrador “impedia as crianças de ouvirem as frases em sua totalidade” (p.93). Sua fala incongruente, porém, proferida em ritmo cadenciado e solene, era apenas captada por Gênia e Tião, o cúmplice do negociante, também pactuado com o demo. O estranho palavrório de João fez surgir novo mistério na narrativa: a enigmática confissão-charada, que vivamente se aproxima do clima fantástico dos romances góticos, sobretudo do romantismo inglês do século XVIII-XIX. Sua mensagem criou sentidos enigmáticos, estranhíssimos pontilhados de reticências – o que mais confirma a interlocução com a literatura gótica do século XIII. O anterior clima do maravilhoso – que outorgava ao texto, com tranquilidade, a ausência do princípio de causalidade diante de ocorrências extraordinárias, sobrenaturais – ao descambar para algo insólito, tangencia-se com as ambiguidades inerentes ao fantástico. Dúvidas surgem, então, no espírito dos garotos. E também interrogações no leitor diante da confusa algaravia das palavras de João. O receptor fica, de fato, confuso ao tentar interpretá-las ou perde-se em conjecturas mais profundas, como se lê no excerto:

–...quando éramos pequenos... caminhávamos como bichos pela montanha... sem medo, temor, até que o velho apareceu... para fugirmos deles, perdemos as botas de sete léguas... quando vimos, ele havia enlaçado nossos pescoços. Tião suplicou, disse... como prova que ouvira, ele tirou a coroa... para negociar a liberdade, havia que vender... não tinha importância, que podia valer uma reles alma no mercado?... ouviu, ouviu... em troca aí vieram as

compensações... claro, havia que explorar o mercado das ilusões... gato por lebre... o vento era o prêmio... o velho esclareceu que... não nos importamos até hoje... onde está ele agora para saber que desobedecemos?... ele despediu-se dizendo: juram que...levamos anos para aprender... o que seria de Catavento sem a aventura do... o dinheiro das apostas? ... o que sobrou gastamos com vocês... (p.93-94).

Estaria ali, naquele amontoado de lembranças primordiais, míticas e descosidas, a resenha rasurada do destino milenar da própria humanidade? Quem seria aquele “velho”, a quem os personagens – ou os humanos? – venderam a alma por dinheiro no mercado das ilusões do mundo? O diabo? Uma crítica fáustica ao capitalismo desumano, misturada a histórias infantis num fluxo surrealista de recordações imaginadas? Mas as perguntas essenciais ficam percutindo sem resposta nos vazios dos pontinhos... das falas em suspenso...

Gênia cumpre então “o último ritual”: expulsa os dois malfeitores de Catavento. As crianças, que nada entenderam da reticente mensagem, permanecem em dúvida, hesitam (aí há um traço “diluído” da hesitação peculiar ao discurso fantástico, que emerge) e pedem à tia que lhes conte a “verdade da história de João, de seu sócio, do vento e do velho a que se referiram” (p.94). Como se observa, sempre a questão da verdade e da fantasia vem à baila neste discurso narrativo. A tia responde que o fará mais tarde e dá a aventura por terminada. E o livro se fecha, em suspenso, com a promessa de que, em outro dia, continuará ela o relato. Com o corte da história, o livro reproduz, exatamente, a maneira de o contador de histórias do passado sempre fragmentar as fábulas. Por sua vez, também a tia-narradora não ensinava aos meninos o sabor da espera, preservando-lhes sempre “a melhor parte para depois”? Não aconselhava que “as histórias são como feijão-preto mais gostoso no dia seguinte”? (p.24)

Cabe agora ao leitor catar o vento da imaginação para preencher as lacunas do enigma, como se recheasse um bolo ou uma torta de chocolate. Afinal, a palavra e a comida não estão neste livro, expressos, desde o prefácio-entrevista, no mesmo patamar da criação? E tais ligações não são também peculiares às várias obras de Piñon? Deve, então, o leitor participar com seu ponto de vista – ou melhor, de acordo com o seu “horizonte de expectativa” segundo expressão de Wolfgang Iser – preencher não só os hiatos do epílogo, mas a própria trama de **A roda do vento**, em obediência aos preceitos da estética da recepção.

O livro deixa igualmente em aberto se tudo aquilo fora mera ilusão, fantasia ou verdade. No estranho e dantesco término, produziu-se, de novo, um acontecimento insólito, inexplicável pelas leis costumeiras da realidade circunstancial. Só que aí prenhe de questionamentos, ponte ao discurso do fantástico na linha de Todorov, que o item seguinte desta análise discutirá. Por ora, ficam as questões. Onde está o possível? Onde, o impossível? A cena seria uma figuração dos sentidos ou produto do imaginário de Gênia, alter-ego de Nélide, para quem tudo é válido no “real” da arte? A dúvida do fantástico permanece. Nem o leitor, nem os personagens Tarzan e Beijinho alcançaram respostas para o enigma. Pela atitude das crianças, o receptor-leitor virtual fica também

sem saber se, dentro do próprio texto, eles viveram “de verdade” aquelas peripécias, ou se é só mais um truque ficcional dos fingimentos da ficção. Na verdade são bem tênues os fios entre a realidade e a fantasia. “Aflora-se sempre a mentira, quando se narra. Dizer verdade é já quase mentir” (TODOROV, 1969, p.76). Por isso, não sem razão Mario Vargas Llosa escreveu o livro **A verdade das mentiras**.

Sinteticamente, eis acima em linhas gerais, os acontecimentos básicos de **A roda do vento**. Na descrição dos subtemas, constelando o tema central – qual seja, o ato de narrar conjugado ao valor da arte, – foram sendo salpicados, aqui e ali, traços pertinentes ao insólito, ao estranho e ao maravilhoso cristão e pagão, todos eles tangentes ao universo do fantástico, segundo a concepção de Tzvetan Todorov. Também nas notações críticas e sociais sobre a realidade nacional e americana, apareceram marcos e signos do realismo maravilhoso na esteira da “nova” – não mais tão nova, agora – literatura latino-americana com a qual Piñon também dialoga neste livro e em outros mais, sobretudo em **Tebas do meu coração**. Ela é, de fato, muito ligada aos escritores Gabriel Garcia Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e outros mentores dessa tipologia literária que participaram do grande *boom* da literatura fantásticas das Américas que antecederam. Tanto que, depois de **A roda do vento**, Néida escreveu conscientizadoras e belas páginas sobre o continente americano. Entre elas, ensaios e discursos de **O presumível coração da América** (2002).

Quanto à questão do fantástico e sua relação com os gêneros vizinhos – o estranho e o maravilhoso, o mágico e o realismo maravilhoso – são bastante controvertidas, flutuantes e mesmo esvanescente as ligações umbilicais e até placentárias entre tais categorias. Inúmeros teóricos vêm-se debruçando sobre este complexo problema. Entretanto, até hoje nem sempre estão acordes diante das dificuldades de formulação de conceitos precisos que deem conta do espaço verdadeiramente específico de cada um desses gêneros literários, em vista da fraterna congeminção entre eles¹⁰. Por isso, convém determinar em que patamar a presente análise está sendo pensada – embora não se feche, em absoluto, a discussão –, para que se detectem os traços de tais registros na verossimilhança textual do livro em análise.

5-A roda do vento: flutuações nas lufadas do insólito, do fantástico, do mágico, do maravilhoso e do real maravilhoso americano.

Optou-se, primeiro, por definir alguns conceitos acima pela etimologia, pista segura sobre a origem dos vocábulos. Ela deixa marca nas palavras – dizem os antigos. Ainda que codificadas no dicionário, as palavras preservam certa relação com a coisa nomeada. Por isso, é significativo o valor do étimo para iniciar o estudo de cada termo. Sobre o insólito, o Aurélio Buarque de Holanda Ferreira consigna: “Insólito, do latim *insolitu*. 1- “Não sólito; desusado, contrário ao costume, ao uso, às regras, inabitual”. 2- “Anormal, incomum, extraordinário” (p. 951). Antônio Houaiss diz quase o mesmo, só

¹⁰ A fim de atender ao impasse do fantástico na atualidade e classificar as obras produzidas a partir da Primeira Guerra Mundial no Ocidente, o crítico argentino Jaime Alazraki propôs um novo conceito, por ele denominado Neofantástico, segundo informação da profa. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez. Ela cita o ensaio “Qué es lo Neofantástico?” do referido estudioso, inserido na antologia *Teorias de lo Fantástico* e informa que o autor liga-se às estreitas relações com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do fantástico antigo.

acrescenta os sinônimos: “infrequente”, “raro”, “inacostumado, contrário à tradição” (p.1625).

O termo fantástico, em linhas gerais, oferece várias significações dicionarizadas. Houaiss, por exemplo, informa que fantástico é: 1 - “aquilo que só existe na imaginação, na fantasia”; 2 - “que tem caráter caprichoso, extravagante”; 3 - “que é fora do comum, extraordinário, prodigioso”; 4 - “o que não tem nenhuma veracidade, falso, inventado”. As definições acima fornecem determinadas direções introdutórias, porém, todas se voltam para o fato de que o elemento fantástico tomado em sentido mais amplo diz respeito à realidade concreta e não ao Real sem fronteiras da arte, já que o gênero literário, nomeado fantástico, faz parte dos estudos narrativos da estética. Aliás, a última asserção de Houaiss é taxativa, ao postular que o fantástico é “o que não tem nenhuma veracidade, falso, inventado”. Então, pergunta-se: falso, inverídico, inventado em que nível? As definições não especificam a partir de que centro tais categorias estão sendo interpretadas.

Ora, em se tratando do fato literário, e no caso bem particular da obra de Piñon, – e já se demonstrou à exaustão neste ensaio –, a arte é alheia à reprodução fiel do circundante, ainda que a realidade concreta, sociocultural possa aparecer por outros artificios como atestam, por exemplo, as reflexões das crianças sobre a realidade nacional em **A roda do vento**. Entretanto, sem que o texto seja objetivamente engajado. Tais observações são pertinentes para pensar o livro sem os conceitos de falso e verdadeiro, de acordo com as leis do mundo. As definições de Houaiss partiram do verossímil factual e não do espaço transfigurador da arte, no qual a presente leitura e o livro se situam.

Quer-se, pois, analisá-lo observando-lhe a verossimilhança interna, a fim de perceber, se possível, o que nele corporifica ou não o fantástico, o que o faz desencadear, quais os índices da sua composição, e se, em **A roda do vento**, ele se sustenta. Ou, ao contrário, se as lábeis fronteiras do fantástico se misturam, evasivas, entre os meandros do estranho e do maravilhoso. Para início de conversa, toma-se, por guia, apenas para este início de reflexão, Todorov, cujas premissas são questionadas por certos investigadores. Entretanto, como propõe o teórico búlgaro, “não se pode excluir de um exame do fantástico, o estranho e o maravilhoso, gêneros com os quais se imbrica. Mas não esqueçamos tampouco de que como diz Louis Vax, a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão”, conclui o teórico. Assim sendo, o fantástico dura apenas ao nível da hesitação. Também para ele, “sem acontecimentos estranhos, o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, nestes acontecimentos, mas estes são uma condição necessária” (TODOROV, 1975, p.100).

Trazendo tais premissas para a análise de **A roda do vento**, verifica-se que um acontecimento insólito irrompeu dentro da estrutura da narrativa. O fantástico se instalou aí, em certa medida, gerando inquietação no povo do lugar, que internamente se surpreendeu, como igualmente o leitor, diante de uma ocorrência que a razão não poderia explicar: por que só em certos dias da semana o vento visita Catavento? Não existe mesmo uma resposta “realista” ao fenômeno, com leis e causalidades estabelecidas, para precisar, dentro do *plot*, ou seja, da intriga, quando o “estranho” evento meteorológico irá manifestar-se.

Produziu-se um efeito particular, se não de medo, mas de curiosidade no povo, embora a hesitação peculiar ao gênero fantástico, segundo Todorov, deva trazer, no discurso, determinados indicadores verbais que apontem para as ambiguidades tecidas no texto. Elas se manifestam por expressões verbais modelizadoras, proferidas pelo narrador ou pelos personagens, levando-os à hesitação, à incerteza. Para o mencionado teórico, os índices mais conhecidos nas frases, geradoras do discurso fantástico são: “acredito”, “talvez”, “suponho”, “creio”, “por certo” e demais termos de idêntica área semântica que levem à dúvida. A sentença: “Cheguei quase a acreditar” é, para ele, a “fórmula que resume o espírito do fantástico”.

Entretanto, em **A roda do vento** não se encontram explícitas tais estruturas verbais. O insólito gerou, com efeito, curiosidade e desordem nas leis pacatas da comunidade. Ocorreu um “estranhamento” na alma coletiva, sem, contudo, apresentar na narrativa os marcadores verbais, instauradores da indecisão, que, na teoria de Todorov, constituem a primeira condição do fantástico. Se visto sob este ângulo, **A roda do vento** foge ao modelo fechado proposto por ele, embora, ao mesmo tempo, também outra pesquisadora do assunto advirta “que a hesitação nem sempre é apresentada dentro da narrativa, mas que a maior parte das obras fantásticas se submete a ela” (RODRIGUES, 1988, p.29).

Diante da última explicação, e, por tratar-se da obra desconstrutora de Piñon, não se pode mesmo falar de “um modelo fechado”, de “um protótipo canônico”, já que a dinâmica da arte moderna em compasso com as mutações do mundo, se encontra no perpétuo vir-a-ser heraclitiano. Tudo está em transformação, até o flutuante conceito do fantástico. Sobre isso, com outras palavras se manifestou Leyla Perrone-Moisés na apresentação brasileira de **As estruturas narrativas**, outro livro importante de Todorov, no qual há um capítulo inteiramente dedicado ao fantástico. Com acuidade, Perrone-Moisés ali argumentou: “Aquilo que fica fora dos moldes é o específico, (...) é o elemento gerador de transformações ulteriores. Cada grande obra supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes, e assim por diante”, pois “o modelo nunca é definitivo” (In: TODOROV, 1969, p. 12).

É consabido que os modelos variam com a evolução dos tempos. Em contínuo processar, novos aportes se conjugam aos paradigmas existentes. Ao ultrapassá-los, instauram o transmodelo. Isto se deu com a escrita de Piñon. A ausência da “vacilação”, a inexistência da pendular ambiguidade, a falta das hesitações dos índices modelizadores assinalam a infração ao modelo. Aliás, o livro inteiro é desconstrutor, sendo Gênia, alter-ego de Nélide, o ícone das iconoclastias. Assim também, no discurso literário novas interpretações foram emergindo quanto à estrutura do fantástico. Outros enfoques e visões surgiram, abrindo-se, enriquecidos, ao intercâmbio com as demais manifestações estéticas.

Um delas é o “realismo mágico”, termo empregado pelo venezuelano Uslar Pietri em 1948, embora tal palavra já fosse cunhada, em 1925, pelo crítico de arte alemão Franz Roh. Segundo o pesquisador brasileiro Robert Stam, “o realismo mágico era um termo *ad hoc* primeiramente utilizado por críticos das artes visuais, sendo, então, transferido para a literatura, juntamente com termos cognatos como o maravilhoso e o fantástico” (STAM, 2008, p.404). Entretanto, para Pietri – e agora com

a palavra o teórico uruguaio Emir Monegal – trata-se de composições ficcionais que “incorporavam o ‘mistério’ e uma ‘adivinhação’ (ou negação) da poética da realidade”, a fim de corrigirem os limites do realismo/naturalismo. Daí Pietri sugerir: “o que na falta de outra palavra poderia denominar-se um realismo mágico” (MONEGAL, 1980, p.130).

No entanto, por seu turno, o termo “mágico” está comprometido com a arte da magia, das ciências ocultas, das adivinhações, embora haja também uma magia “branca” de características benévolas. Em face de tais confusões, após debates entre escritores e próceres da América Latina, o mexicano Alejo Carpentier, no prólogo do livro **El reino de este mundo** (1949), propôs denominar à nova narrativa hispano-americano de “realismo maravilhoso”, apesar de o vocábulo “maravilhoso” estar igualmente contaminado, impregnado das narrativas da literatura clássica grega e latina com mitos e deuses por todos os lados. A Idade Média também enobrecceu o maravilhoso, através dos *mirabilia*, textos dos universos pagão e cristão, encharcados do imaginário céltico, cujos estudos do medievalista Jacques Le Goff são expressivos em **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**¹¹. Recentemente, nova obra de Le Goff complementar do anterior, foi editado na França (2005) e traduzido no Brasil (2009), sob o título de **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Aí também a presença do sobrenatural maravilhoso constroi leis e regras próprias que fogem à opinião da “normalidade”, sem submissões ao mundo da realidade consuetudinária, já que se insere no horizonte sem cercas ao Real da Arte. Ainda sobre sua construção, convém realçar que a crítica não problematiza no maravilhoso as divisões entre o real e o imaginário. Apenas constata o efeito do encantamento, já que tal dicotomia entre verdade e fantasia não é o objeto *a priori* de sua indagação. A narrativa maravilhosa, como se demonstrou sobejamente em **A roda do vento**, não causou estranhamento nos personagens e no leitor. Entra-se naquele universo “irreal”, sem qualquer discussão e sem estabelecer conexões com o que seja a realidade. Possui sua causalidade no próprio interior da diégese, enquanto, no fantástico a ambivalência se instala. No insólito não existe a ambivalência do fantástico, embora aquele seja produtor deste. De fato, o insólito causa, apenas, estranheza e embaraço, conforme ocorreu com os habitantes rurais de Catavento.

Como se infere, as definições sobre os gêneros em que pontificam o insólito, o fantástico, o mágico, o maravilhoso são, ao mesmo tempo, tangentes, mas “evanescentes”. Cada gênero diante de seus vizinhos ainda carece de maior clareza, malgrado as produções literárias e críticas que em torno deles se avolumam. Emir Monegal e Iremar Champi referem-se a escritores da dimensão de Borges, Carpentier, Asturias, Casares, Onetti, Lezama Lima e, mais recentemente, García Márquez, Cabrera Infante, Damoso, Puig e outros que produziram textos artísticos nessa linha, além de alguns deles discutirem seus temas e bases metalinguisticamente nas próprias narrativas.

¹¹ Le Goff esclarece que o plural *mirabilia* corresponde ao “maravilhoso” atual. Estuda o étimo de *mirabilia*, cuja raiz *mir* (*miroir*, *mirari*) comporta algo de visível pelo imaginário. Estuda o maravilhoso pagão canalizado para o milagre cristão. Alude a três estágios do maravilhoso medieval: o da Alta Idade Média com a repressão do maravilhoso pela igreja; o da **Idade Média Central com a irrupção do maravilhoso ligado aos mistérios cristãos**; o da **Baixa Idade Média com a estetização do maravilhoso**.

Também a teoria de Irène Bessièrre, publicada na França em 1974, virou moda nas universidades e ainda é respeitada, ao colocar em debate vertentes polêmicas do fantástico, e discutir certas premissas de Todorov. Antes, porém, em 1960, Louis Vax, teórico citado por Todorov, já problematizara as fronteiras e os motivos temáticos do fantástico nas oscilações entre o feérico, o maravilhoso, o horrível, o macabro, o grotesco, o trágico, a utopia, a alegoria, o ocultismo e as ligações com a psicanálise. Ao mesmo tempo, Vax analisou produções representativas do gênero em que o vampiro, as confusões de personalidade, as metamorfoses, os jogos do visível e do invisível, as alterações de causalidade de espaço e de tempo estão presentes em diversas realizações artísticas consideradas fantásticas em textos europeus. Atualmente, Felipe Furtado, em Portugal, tem sido muito citado em suas releituras sobre a heterogeneidade dos textos fantásticos. No Brasil, Flávio García, professor da UERJ, colegas e orientados, vêm aprofundando esses gêneros cambiantes, com ênfase no insólito e elementos próximos ao sobrenatural, desde as fadas a espectros das lendas populares (vampiros e lobisomens). Não sem razão, o insólito com suas interrelações com outros gêneros tornou-se, nos últimos anos, objeto de seminários do Instituto de Letras, da UERJ, coordenados por García e equipe. O último realizou-se em março de 2010¹², com quatro conferências, mesas-redondas e inúmeras comunicações, o que comprova a atualidade do tema.

Cada crítico constrói uma abordagem sobre essas estruturas tangentes, além de muito diversificadas, mas a maioria recai, de forma maquiada com outros olhares, em informações desenvolvidos pelo estudioso europeu. Por outro lado, é mesmo quase impossível enquadrar determinados textos nas categorias herméticas de este ou daquele gênero. Como também a interpretação depende muito dos condicionamentos da época. Variam segundo o momento histórico, a cultura e a sociedade em que eles foram produzidos. Desaparecem, mas reaparecem com resíduos, em novas produções. E, sobretudo, transmutam-se pelas flutuantes concepções do que se entenda por verdade, cujo conceito é relativo. Diante das mudanças dos centros de gravitação dos problemas humanos, a verdade também se descentrou.

Todavia, não mais se pretende aqui mergulhar em questões conceituais, no momento só periféricamente roçadas¹³. Apenas, quer-se afirmar que **A roda do vento**, após o insólito evento no vilarejo, produtor do fantástico, este dá as mãos a elementos mágicos e principalmente do maravilhoso. Por exemplo, o pergaminho, descoberto por Tarzan na venda de seu João, é um signo expressivo do fantástico, tanto que **O manuscrito encontrado em Saragossa**, de Jan Potocki, segundo Todorov, introduz o universo fantástico. Entretanto, ao mesmo tempo, o misterioso escrito no texto de Nélida levou as crianças ao clima do maravilhoso arcaico. Ou elas já estavam plenamente nele, aceitando-o sem titubeios.

¹² Neste seminário, conjugaram-se o “VII Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional” e o “II Encontro Nacional - O Insólito em Questão na Narrativa Ficcional, Insólito, Mitos, Lendas, Crenças”.

¹³ Questões conceituais estão sendo mais aprofundadas em um ensaio em conclusão sobre *Tebas do meu coração*, outra obra de Piñon em que o insólito, o fantástico, a alegoria e o real maravilhoso americano vivamente se acentuam.

Quando o narrador se volta para as histórias de Gênia e o mundo dos garotos, a narrativa passa o cetro do fantástico também ao maravilhoso sem que se perceba a transição. E os personagens-atores vivem, sem discussões, a experiência do sobrenatural. O leitor igualmente embarca no “real” maravilhoso da verossimilhança interna do narrado, não se dando, absolutamente, conta da mudança. Isso também se efetiva quando a turma acompanha as passagens de Homero, relatadas por Gênia. O texto, dotado de mecanismos próprios, cria efeitos sobrenaturais à maneira de “reais” dentro da estrutura romanesca. O mesmo se verifica no episódio da caverna, em que cifras mágicas e desenhos cabalísticos iluminam situações totalmente inverossímeis para a estética Realista/Naturalista. Tem-se, pois, que admitir, com tranquilidade, interferências de poderes do maravilhoso pagão, que depois se aliou a signos cristãos no desenrolar da cena dantesca.

Existem inúmeras outras ilustrações da intervenção superior na narrativa. Exemplos: o odre possui alma, obedece a seu João, aí transformado em super-homem. De resto, o tema da metamorfose e do duplo é frequente nos discursos do fantástico e do maravilhoso¹⁴. Tanto João quanto Gênia passam por transformações e têm uma “vida” dupla. O negociante na cidade é um homem comum. Já na caverna, um ser miraculoso. Gênia, na casa da família, é a tia dos pequenos, mas, paralelamente, a maga dos mistérios ancestrais. Também certos objetos triviais, de repente, tornam-se sagrados. Exemplo: a caixinha de música, venerada como se fosse uma divindade.

Quando o livro faz a crítica às instituições brasileiras, abre-se à alegoria, no sentido etimológico de “dizer uma coisa, mas significar outra”. Catavento alegoriza o Brasil. Então o texto tende para o espaço do realismo maravilhoso, âmbito em que convivem várias verdades, e o social se faz presente em linhas transversas, orquestrando, concomitantemente, o mágico e a realidade documental. Aliás, na própria etiqueta dos títulos “Realismo Mágico” e “Realismo Maravilhoso”, existe duplicidade de conceitos e, conseqüente incongruência. Trata-se, afinal, de “Realismo” ou de “Magia”? É “Realismo” ou “Maravilhoso”? Como conciliar duas categorias distintas já no mesmo sintagma da sua nomeação? Aparentemente, de fato, são contraditórias. Por isso, a maioria dos críticos propõe que a melhor opção para a nova narrativa das Américas, em que o sobrenatural e o social se colocam com igual peso, seja “Real maravilhoso americano”. Nele, a fantasia se mistura à ordem da realidade do mundo concreto, específico à região das Américas em que ele se manifesta.. Aliás, é a proposta de Piñon, exposta na entrevista aludida no início do livro e reproduzida em excertos e comentada no comço deste ensaio.

6- Ainda no movimento da arte, o ato de contar histórias e outras reflexões

Nélida Piñon tem mesmo fascinação pela arte de narrar e pela representação milenar do narrador. Desde Homero – o celebrado aedo do universo grego e mestre para tantos outros da literatura do Ocidente, inclusive para ela que o toma como paradigma no livro **Aprendiz de Homero** – até os intérpretes da oralidade do lendário galego de matrizes celtiberas que Nélida conheceu na infância, todas essas vozes internalizadas

¹⁴ Sobre o duplo, ler os ensaios de vários pesquisadores intitulado *O insólito e seu duplo*, organizado por Flávio García e Marcus Alexandre Motta. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2009.

subjazem em **A roda do vento**. Ademais, o tema dos contadores é um *leitmotiv* que atravessa várias composições da autora. Neste relato, Gênia é o avatar do narrador. Já em **Vozes do deserto** (2005), Scherezade. Em **A república dos sonhos** (1984), já o velho Xan – chão existencial dos personagens Madruga e Breta –, cujas histórias “cintilavam como pirilampos”, para incendiar a alma dos ouvintes.

Em **O pão de cada dia**, (1994), o fragmento “Os velhos narradores” (PIÑON, 1994: 32-33) é ilustrativo. Ali, ela recorda os antigos tecelões das lendas galegas que, em garota, aprendeu a amar durante a estada por dois anos no ambiente rural da Galícia, e expõe três premissas que regem tais composições:

- a) “O ato de criar” é este rompimento soberano com a própria realidade, em prol da conquista do real”. (Como se percebe, ela estabelece, claramente, a diferença entre a “realidade” do mundo e o “Real” da arte);
- b) “A narrativa oral, além de interminável, não tem autoria”. (Referência ao fato de as histórias continuamente se irem ampliando e a seu patrimônio ser anônimo e coletivo, o que ocorreu no final em aberto de **A roda do vento**, a fim de que novos narradores /leitores prossigam o relato.
- c) “O contador tem liberdade para a mentira, esta porção substantiva da verdadeira história”. (Acena para a questão da verdade e da mentira na arte).

Nélida é, igualmente, encantada pela Idade Média. Julga-se “uma peregrina egressa do medievo”, como já se pronunciou em várias entrevistas, e sabe-se que a figura do contador foi relevante naquele momento da Europa medieval. O *jongleur*, como ele era mais conhecido pelos medievos, se exibia nas tradicionais representações teatrais nas praças do mercado, nas feiras livres, no átrio das igrejas, no pátio dos senhores feudais. Artesão da palavra, ele seduzia a plateia, levando-a à catarse e à distração. Dotado de teatralidade e arte cênica, o *jongleur* misturava-se aos bufões, aos loucos, aos funâmbulos, aos saltimbancos. Esses malabaristas do verbo medieval também figuram nos livros da autora. Em **O pão de cada dia**, no fragmento “*Voyeur*” (PIÑON, 1987, p.25-26) o eu narrativo se reporta, em imaginação, àquele universo. Um exemplo: numa praça perto de uma igreja românica, vislumbra palhaços, funâmbulos, criadores de beleza, “companheiros de ofício” da narradora. Eram aventureiros nômades que, de cidade em cidade, levavam ao povo fatias de sonhos e estabeleciam interlocuções com o auditório. E ampliavam suas histórias com novas figurações. É sabido que as lendas populares não só viajam, como se metamorfoseiam, travestidas em outras, para povoarem a imaginação coletiva. Mas que, pela cadeia da oralidade, em ciclos espiralados, elas retornarão, um dia àquele espaço anterior, transformadas.

O medievalista Paul Zumthor, ao estudar as trocas dialógicas e as interferências intervocálicas que normalmente se estabeleciam entre o *jongleur* e a assistência – recriando e modificando as tramas narrativas – refere-se ao itinerário errante daqueles profissionais da fantasia, cujas falas davam estabilidade ao povo de uma Idade Média conturbada. Em deambulações – deslocando-se tanto no espaço físico quanto na liberdade criadora – propiciavam ao auditório a sensação de unidade, conforme diz

Zumthor: “No caleidoscópio do discurso (...) pelo intérprete de poesia, o que se revela àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para sobreviver. Apenas ela, pela dádiva de uma palavra estranha, faz sentido, isto é, torna interpretável o que se vive” (ZUMTHOR:1993, p.74).

Comparada a asserção acima com a vida dos habitantes de Catavento, isso ocorreu com o povo do vilarejo e com os meninos de Gênica. Todos eles precisavam de alguém que lhes desse a percepção maior das coisas. Para os nativos de Catavento foi a invenção da loteria de seu João, desviando o problema e reunindo-os em uma causa comum. Já para as crianças, a “palavra estranha” da tia contadora ofereceu-lhes a necessária “unidade do mundo” para tornar “interpretável o que se vive”. Gênica fez o grupo crescer na reflexão, amadurecer e assumir cada um o seu destino. Porém, sem perder as alavancas propulsoras da imaginação. E, acima de tudo, mantendo-os fiéis “à crença em acreditar” no valor das histórias, conforme a proposta expressa na dedicatória do livro, “Aos que creem”.

Outra técnica na montagem de **A roda do vento** é o recurso da intertextualidade, ou mesmo ressonância e ecos de autores que fecundaram a garota Nélica em suas iniciais leituras. Exemplos: Nhonhô, nos quitutes, aspecto físico, palpites domésticos lembra a tia Anastácia, de Monteiro Lobato, um dos autores que a marcaram em menina¹⁵. Nos perfis de Tarzan e Beijinho não se pode deixar de pensar nos desempenhos de Pedrinho e Narizinho. E que a própria Tia Gênica seja a recriação da inventiva e sapeca Emilia, misturada à cultura de Dona Benta. Aliás, isso está tão claro quando a tia discorre sobre Éolo, o Hades, a caverna de Plutão e Prosérpina, os soberanos do inferno helênico (p.74), ou alude a mais referências míticas e culturais, questão tão peculiares à sábia Dona Benta.

Há ainda outros dados que remetem às ficções de Lobato: o ambiente rural e a casa da família com tanta largueza e pomares recordam o ambiente do Sítio do Pica-pau Amarelo. Similar às fantasias do grande mestre da literatura infantil brasileira, Nélica integra, em uma síntese produtiva, lendas tanto eruditas quanto populares, estas, vindas do rústico povo de Catavento, mas, sobretudo, através de Nhonhô, que, igual à velha Anastácia, está mais próxima das forças primitivas e fornece ao texto o patrimônio coletivo do folclore. Na mente da cozinheira existem dragões que cospem fogo, sereias e bichos temerários e demais entidades marinhas e telúricas.

7-Conclusão

Fecha-se, agora, o círculo-ciclo das reflexões e retomam-se algumas questões semeadas nos capítulos e na proposta do prefácio-entrevista, a fim de verificar se o que a escritora ali propôs realizou em **A roda do vento**. Constata-se que, com procedimentos estruturais e temáticos bem amarrados, ela construiu um livro informativo e atraente, sem fugir ao nível da criança. E o que é mais extraordinário nunca se afastando dos tons refinados da sua maneira de produzir imagens e metáforas de rara poeticidade, características de sua escrita.

¹⁵ A autora proclamou, em entrevistas e nas memórias ficcionalizadas de *Aprendiz de Homero*, seu penúltimo livro até agora, o fascínio, desde garota, pelas produções de Monteiro Lobato.

Apaixonada por ambientes arcaicos, mas igualmente pelas questões nacionais e latino-americanas do presente, embora elas venham espalhadas ou subliminares no tear dos textos, Piñon compôs um palimpsesto de evocações multiculturais em perfeita *philia* dialógica, isto é, em amistoso intercâmbio entre culturas, temporalidades e geografias. A obra oferece conhecimentos gerais que formam os alicerces do edifício do pensamento humano. Ao coser os fios de várias procedências, a escritora, mestra no ofício, cozinhou saborosos ingredientes bem temperados, salpicando-os de acres condimentos e doces devaneios.

Fiapos ficcionais de diferentes procedências interpenetram-se na tessitura caleidoscópica da trama, na qual ecos infantis de João e Maria se misturam ao tesouro e à caverna de Ali Babá, a botas de sete léguas, a episódios de Homero, a tapetes voadores que se esvoaçam entre alusões bíblicas, quando, por exemplo, já no final, Gênia é “transformada por momentos em estátua de sal” (p.91). Mas logo a fábula volta a mitos gregos – uma paixão de Nélide –, pois a tia com “o olhar de Medusa”, petrificou João e o cúmplice.

O amplo acervo ocidental e oriental vai assim viajando à roda do vento no barco da fantasia em fecunda interação nas peripécias desta história. Além do amistoso diálogo com Monteiro Lobato, existem até sutis ressonâncias de Machado, outro preceptor da romancista sempre por ela muito reverenciado, não só em entrevistas como também nos últimos livros de memórias: **Aprendiz de Homero** (2008) e **Coração andarilho** (2009). Ademais, o jogo do leitor implícito do prefácio-entrevista já não constitui uma disfarçada e sutil homenagem ao autor de **Dom Casmurro** ?

O insólito, o fantástico, o maravilhoso arcaico e o real maravilhoso das Américas transitam irmanados por esta efabulação de lances mirabolantes e fascinantes que, como sugeriu José Castello na resenha jornalística referida no início deste estudo, encantarão os estudantes do Segundo Grau e também os “que têm o hábito regular de leituras”. Mas, sobremodo: “Aos que acreditam”, segundo frisou a ficcionista na sintética dedicatória. Paralelamente, o texto valoriza o poder da literatura e aqueles que a produzem, ao levarem aos jovens mensagens construtivas e atraentes, iguais às deste livro, numa época tão materializada, cercada de violências, tragédias, mas igualmente de prodígios e de revelações.

Além de ser uma ficção para entreter, formar e informar sem tons professorais, no arcabouço de **A roda do tempo** se “entrelê”, conjugada à ênfase ao contador de histórias, a teoria da arte com várias gamas de manifestações estéticas. Há alusões à música e, logo na abertura da obra, à pintura, quando Tarzan desenha, a seu jeito, um violino no papel, totalmente fora dos moldes da tradição. Os traços não se pareciam com os do instrumento musical conhecido, pois o seu esboço estava “torto, o arco sem inclinação”. Entretanto, o menino teimava em afirmar sua “verdade”, convicto de que “aquilo era um violino de madeira, do qual se arrancavam sons, para que se pudesse cantar” (p.7).

Pela segurança de Tarzan, percebe-se nitidamente que, naquele ato pictural simbólico do garoto, estão embutidos o poder da fantasia e o conceito da arte, entendida, para Piñon, não como mera cópia fotográfica da realidade, mas no sentido mimético da transfiguração criadora, assunto discutido nas páginas iniciais deste ensaio. Tarzan e Beijinho, ambos tocados pela centelha do imaginar, aprenderam a olhar o

mundo pelo binóculo do “mais além”, seguindo as instruções da tia “inteligente”, termo que, pela etimologia, significa “lê nas entrelinhas”.

Por lerem também nas entrelinhas, eles acreditam que ali estava um violino, que – mesmo de papel – seria capaz de produzir sons, conquanto bem diverso do encontrado nas lojas. Baguinho, ao contrário, não possui a capacidade de Tarzan e da irmã para crer na existência de outra dimensão da realidade. Não aceita a falta da concretude e a ausência da identidade do objeto desenhado. Ele carece do referente, de ter concretamente a cópia exata do violino da *doxa*, isto é, do consenso. Diferente dos sobrinhos de Gênia, Baguinho não vislumbra o universo sem cancelas do “Real” da Arte.

Diante de tantas possíveis interpretações deste livro, rotulado erradamente “apenas” para figurar nas estantes de literatura infanto-juvenil, o professor, que o adotar, terá riquíssimo material para explorar desde as notações míticas aos saberes artísticos, geográficos, históricos, políticos e sociais. Também, a partir da tensão entre falso x verdadeiro, a grande questão sobre – afinal, o que é verdade? – será fecunda. Não só relativa à obra de arte, mas voltada à própria vida, dependendo da ótica dos fatos focalizados. Com sapiência, o poeta do Romantismo espanhol, Ramón de Campoamor, em “*Las humoradas*”, versejou: *En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira; / todo es según el color / del cristal com que se mira*. De fato, a verdade e a ilusão advêm da retina psicológica de cada um, embora haja na vida questões imutáveis e eternas, a fim de não cairmos no relativismo dos conceitos.

Investidos assim de tal consciência, os leitores sem dúvida acolherão as solicitações de Piñon, expressas no prefácio-entrevista. Em sua companhia, tornar-se-ão “parceiros, sócios, aliados nesta aventura narrativa” e irão “mergulhar nas águas barrentas das palavras, no redemoinho vertiginoso das emoções, nas trevas perturbadoras dos sentimentos prestes a ganhar nome”. Sairão “da atitude passiva”, para coparticiparem da ação narrada, de acordo com o pedido da escritora e com os pressupostos da estética da recepção, para a qual os fruidores recriam a história, construindo a sua também, segundo seu “horizonte de expectativa” (W. Iser).

O final inconcluso de **A roda do vento** reentroniza o mito do recomeço, apontando para a circularidade de que uma nova narrativa deverá principiar. Tal epílogo comprova que as histórias sempre prosseguem, que se emendam sem fim e sem autoria. Mas que nunca serão exatamente as mesmas ampliadas pelo diálogo com outros contadores-leitores, como preconiza uma das premissas aqui mencionada do fragmento “Os velhos narradores” de **O pão de cada dia**. E também advoga Paul Zumthor, ao proclamar que as interlocuções sempre se expandem pelas trocas intervocálicas e interferências criativas entre os comunicantes.

Nélida Piñon, Circe da palavra feiticeira, soube, com mestria, captar códigos e signos do universo da juventude e da infância, a qual, com “inocência”, ela ainda preserva no coração. Conciliou a alta voltagem mítica, literária, histórica, política e social à “densa leveza” necessária a uma escritura que a todos seduz. Igual ao vento da imaginária Catavento, ela vai, com o vigor do verbo, arrastando, pequenos e grandes, para o reino mágico do imaginário, a fim de que todos compartilhem do prazer de um texto com lufadas turbilhonantes de emoções, em que se lê a verdade de uma mentira bem contada. Mas não é isso que também diz outra assertiva do texto de “Os velhos

marinheiros”, quando expõe que o contador “tem liberdade para a mentira, esta porção substantiva da verdadeira história” ?

7-Bibliografia básica

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris, Larousse, 1974.

CHAMPÍ, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GARCÍA, Flávio & MOTTA, Marcus Alexandre (org). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

MONEGAL, Emir Rodrigues. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PIÑON, Néida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1987.

_____. **Aprendiz de Homero**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **A roda do vento**. Rio de Janeiro: Ed. Ática S.A. 1996.

_____. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **A república dos sonhos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **O pão de cada dia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

_____. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1974.

_____. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

POIRION, Daniel. **Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge**. Paris: PUF, 1982.

RODRIGUES, Sema Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Ed. IFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, Louis. **L'art et la littérature fantastiques.** Paris: PUF, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix: de la littérature médiévale.** Paris: Seuil, 1987.
Em português: ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires
Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.