

## Madalena e o sapo, que não virou príncipe

## Madalena and the Frog, that has not Become Prince

Maria Mirtis Caser\*

**E**m<sup>1</sup> *Esperidião e outras criaturas*, Adilson Vilaça (1987) reúne 20 contos, cujos títulos dão pistas do aparecimento de algum acontecimento extraordinário, estranho ou incomum, como se pode ver nestes poucos exemplos: “A bacia das almas”, “Os ossos de Isabel”, “Um duende na aldeia”, “Assombrações domésticas” ou “Festival de magia”. O ponto de arranque das narrativas são os eventos e espaços cotidianos, em que se movimentam as personagens comuns, como gente que passeia por um parque público, como homem que tem um pássaro engaiolado, como mulher que exerce a função de secretária, ou jovem que se nega a ingerir qualquer alimento; relatos que versam, enfim, sobre “a vida com as suas leis” (VILAÇA, 1987, p. 42)<sup>2</sup>. Dentro desse

\* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>1</sup> CASER, Maria Mirtis. Madalena e o sapo, que não virou príncipe. In: ALBERTINO, Orlando Lopes; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 6: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2017. p. 209-218.

<sup>2</sup> As citações seguintes da obra conterão apenas a página da seguinte edição: VILAÇA, Adilson. *Esperidião e outras criaturas*. Vitória: Imã, 1987.

ambiente corriqueiro, no entanto, irrompem eventos irrealis, que fogem a essas leis que estruturam o mundo que nos envolve, refletindo-se nesses fatos “as escamas do antinatural” (p. 42), no caráter irônico e paradoxal da proposta do autor.

O autor, Adilson Vilaça, vive no Espírito Santo desde sua infância, embora tenha nascido na cidade de Conselheiro Pena, em Minas Gerais. As histórias ouvidas da avó Maria Raimunda despertaram no menino o gosto pela narrativa, que foi do ouvir ao contar seguindo seu curso natural. Vilaça, ganhador de vários concursos literários no Estado do Espírito Santo, escreveu além de *Espiridião e outras criaturas* (1987), contos; *Purpurina e outras desfolias* (1992), contos; *Trapos* (1992), novela e contos; *Albergue dos querubins* (1996), romance; *A derradeira folia* (1996), contos; *A mulher que falava pássaros* (1996), novela; *O lugar das conchas* (1997), romance; *Cotaxé* (1997), romance; *Memórias do primeiro tempo* (1999), contos e crônicas; *Coração ilhéu* (1999), romance-folhetim; *Carinhos de solidão lilás* (1999), contos (2000). É de sua autoria ainda o roteiro para o filme *Cotaxé*, de Joelzito Araújo, baseado no livro de sua autoria. Sobre a produção literária de Vilaça recolhemos a crítica de dois estudiosos capixabas, que assim se manifestam: Oscar Gama Filho registra que Adilson Vilaça “mune-se de antíteses, paradoxos, modernidade, denúncia social e talento narrativo para transubstanciar magicamente a neo-realidade que descreve” (apud SANTOS NEVES, 2014); e Francisco Aurelio Ribeiro (apud SANTOS NEVES, 2014), que analisa a obra do autor em *A árvore das palavras* (1999), anota que na literatura de Vilaça

[...] um misto de realismo documental, recriação histórica e um forte apelo ao imaginário e à fantasia, além de um labor artesanal, que torna seu discurso característico da narrativa pós-moderna ou neobarroca, revelam uma qualidade artística pouco comum nos escritores brasileiros contemporâneos. Superando a tentativa de fazer da literatura obra de “denúncia” das contradições sociais, comum nos anos setenta, e buscando o compromisso com a literariedade, a principal marca do trabalho com a linguagem, Adilson Vilaça utiliza vários recursos das conquistas literárias da modernidade: o diálogo entre os textos; o embasamento do literário no discurso mítico, no filosófico e no metafísico; o inter-relacionamento Ficção/História; o enfoque centrado no processo narrativo, na figura do narrador e no diálogo

narrador/narratário; o humor, a ironia, a paródia, provocando a reflexão crítica; o saber/sabor da linguagem.

Voltemos a *Esperidião e outras criaturas*, em cujo primeiro conto, “Caricaturas”, o narrador conhece no parque da cidade um pintor que molda, segundo sua arte e sua vontade, os transeuntes por ele desenhados, alterando-lhes o layout e a vida. O narrador testemunha “deslumbrado” o dom que vê no artista, que com lápis e papel “[...] transformou um velhote enrugado num quarentão última moda, ajeitou o excesso de banha de uma balzaquiana, encaracolou os cabelos alisados de uma mulata, retocou o nariz de grego de um policial” (p. 12), despertando no narrador o desejo de tirar partido da habilidade do novo amigo. Em “Passarão”, uma ave engaiolada vai-se tornando excessivamente gorda, a ponto de ter um “[...] achaque respiratório resultante do excesso de peso” (p. 17). O caráter enigmático da situação – um pássaro que não consegue cantar por estar demasiado gordo e que apenas trota na gaiola, deixando o dono com os nervos triturados – é registrado pelo narrador autodiegético, que, diante da bizarrice do fato, decide encarar a ave: “Não mais resistindo, resolvi enfrentar a situação insólita” (p. 17). O homem pergunta, então, ao pássaro o que está acontecendo: “– O que você deseja de mim, infeliz?”. A reação do pássaro ratifica a estranheza da circunstância pois, segundo relata o narrador: “Um longo silêncio pairou entre nós. Vi duas lágrimas grossas rolares pela face do inimigo engaiolado” (p. 17). Merece registro o fato de a ave ter-se transformado agora em declarado inimigo, já que o ser humano intui que o bicho vai-se aproximando das qualidades de gente e pressente nisso alguma ameaça. Homem e pássaro têm suas características cada vez mais confundidas e, certa manhã, o dono vê que Passarão, com a pasta, que lhe tinha pertencido, ao seu lado, “calmamente tomava chá com biscoitos” (p. 17), preparando-se para ir para o trabalho. Como protesto à inusitada situação, o homem solta “alguns trinados de amuo” (p. 18). A metamorfose se tinha completado: o homem era um pássaro, o pássaro era um homem.

Como o Brás Cubas machadiano, o morto relata seu próprio velório em “A bacia das almas”, revelando que morreu em consequência de ter voado muito alto depois de perder o controle em sua levitação. Uma outra versão para a morte do narrador é fornecida pela velha benzedeira que declara que o homem tinha roubado dinheiro da bacia das almas e que por isso estava morrendo descalço e longe dos parentes (p. 32). Nas duas explicações deparamos com fenômenos que não ocorrem no mundo “real”, já que, de acordo com a percepção “normal” dos fatos, os mortos não falam, as pessoas não voam e ninguém tem morte estranha por roubar dinheiro das almas. Ou, como anota Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9), em análise da personagem Remédios, a bela, de *Cien años de soledad*, de Gabriel Garcia Márquez, pela lei da gravidade os corpos ficam presos ao chão pelo seu peso. É dessa forma que se espera que os fatos ocorram e a quebra dessas regras localiza a narrativa entre aquelas de caráter insólito, a que se pode afiliar o relato “A bacia das almas”.

Outros relatos curtos na compilação de que tratamos apresentam características que se poderiam identificar como fantásticas, maravilhosas ou estranhas. Vamos a ater-nos, no entanto, ao conto “Madalena e o sapo”, objeto de maior atenção desta análise. Nele vê-se irromper, dentro do cotidiano corriqueiro e previsível, um acontecimento inesperado: Madalena percebe um sapo enorme no banheiro de sua casa e, apesar da sensação primeira de temor, toma como natural, e incorpora ao seu dia a dia, o fato de o batráquio não mover-se dali.

Enquanto no escritório enfrenta o costumeiro mau humor do chefe, em casa, Madalena se prepara com alface e imaginação para fazer do bicho, que vai crescendo a cada dia, o príncipe encantado que povoa os contos de fadas tradicionais. A moça não se pergunta como o animal pode aumentar tanto de tamanho – “chegava a quase um metro” – e traz para alimentá-lo moscas e “biscoitos sal-e-água”. A naturalização do estranho no conto, tratando como normal um evento insólito, sem que faça qualquer separação entre o natural e sobrenatural, leva-nos a classificar esse conto como uma produção pertencente ao “realismo maravilhoso”.

Como se pode ver nesses poucos exemplos, na narrativa de Vilaça o insólito se apresenta sob diferentes formas, confirmando-se assim a dificuldade em dar-se conta, dentro da delimitação convencional de um gênero literário, das múltiplas facetas do que se considera literatura fantástica (ROAS, 2014, p. 29). O fantástico tem sua origem na reação que o racionalismo do século XVIII levanta contra a percepção teológica e as explicações metafísicas medievais; a principal meta do Século das Luzes era explicar o mundo “sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas” (RODRIGUES, 1988, p. 27). O racionalismo, no entanto, não dá conta de esclarecer todos os questionamentos que angustiam a humanidade, que, para resolver os desafios do inexplicável, recorre às produções de caráter fantástico. Segundo Todorov (2004), o fantástico se caracteriza por produzir-se no mundo que conhecemos um fenômeno que não pode ser explicado pelas leis com as quais estamos familiarizados e às quais nos adaptamos. Para esse autor o fantástico se inscreve na incerteza, “na hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

Deve-se observar, no entanto, que o fantástico não se localiza no terreno do ilógico ou do impossível; ao contrário, a narrativa fantástica deve ater-se sempre ao admissível, como ocorre, aliás, com todo texto ficcional. Como ressalta Roas (2014), a narrativa fantástica, para além de ter a cumplicidade do leitor no que se refere ao pacto ficcional, “deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor (*a ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*)” (ROAS, 2014, p. 51).

Um outro tipo de narrativa de caráter sobrenatural, que não estabelece, no entanto, nenhum conflito com as leis do nosso entorno, porque não pressupõe em sua recepção a coincidência entre esses mundos, é a narrativa que se constrói ao redor do mundo das fadas, dos gênios ou dos santos. Essas produções não provocam qualquer hesitação em nós, leitores, que reconhecemos o mundo desses seres como um mundo paralelo ao nosso e para o qual, portanto, não

projetamos as mesmas expectativas nas relações de causa e efeito que regem o nosso universo. Mulher que acorda após sono de cem anos com a cútis perfeita e pronta para ser resgatada pelo príncipe, ou fadas que resolvem os problemas humanos com um toque mágico, enfim, “encantamentos, milagres, metamorfoses”, tudo pode acontecer nesse mundo maravilhoso “sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*” (ROAS, 2014, p. 34). É o que se encontra nos contos da carochinha, nos contos infantis ou no maravilhoso cristão, em que se dá nos acontecimentos a interferência de santos e/ou demônios. Nem as personagens nem os leitores põem em xeque tais ocorrências, porque o pacto de leitura pressupõe que o texto será lido segundo as regras desse mundo maravilhoso.

Entre o fantástico, que deixa o leitor (e/ou a personagem) hesitante e confuso, e o maravilhoso, que o leitor recebe sem questionamentos baseados nas normas do que se considera real, está uma outra forma de narrativa, que “propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (ROAS, 2014, p.36). Trata-se do “realismo maravilhoso”, designação criada por Alejo Carpentier no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo*. Nesse texto o autor cubano declara ter encontrado o “real maravilloso” no cotidiano do Haiti, quando de sua visita ao país em que a cada passo encontrava “lo real maravilloso” (CARPENTIER, 2014, p. 3). Registre-se que Carpentier se refere, nesse caso, não à criação literária, mas ao “conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 2012, p. 32). No realismo maravilhoso, enfim, desnaturaliza-se o real e naturaliza-se o insólito, integrando-se o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo (ROAS, 2014, p. 36). Alguns críticos preferem o termo “realismo mágico”, que seria mais adequado para descrever a literatura latino-americana dos anos 1940 e seguintes, de uma produção da nova narrativa que surgia em contraste com a literatura realista e regionalista, ao termo “realismo maravilhoso”, que se associaria com o maravilhoso europeu e remeteria à estranheza que as terras americanas causavam aos colonizadores da Europa.

Seguindo os argumentos de Chiampi (2012) e Roas (2014), no entanto, adotamos aqui o termo “realismo maravilhoso”.

Entremos, pois, ao mundo da Madalena de Vilaça: um mundo banal, corriqueiro, recheado de parcas emoções, provocadoras de tal torpor que apenas o ruído do intervalo da novela das oito do canal em que a televisão da personagem está sintonizada, consegue interromper. Pode-se deduzir das informações dadas pelo narrador que a moça estava receptiva a qualquer acontecimento que lhe proporcionasse alguma satisfação e a resgatasse do marasmo em que estava mergulhada. O aparecimento de um príncipe encantado, mesmo que se mostrasse travestido de sapo, parece responder a essa expectativa. Como o bicho era “enorme, marrom e negro, horrendo, batráquio”, Madalena teve, no primeiro momento, uma reação de medo e demonstrou culpa por ser pouco cuidadosa: “Amaldiçoou-se por haver deixado aberta a porta dos fundos”. A situação, por outro lado, remete a moça a um episódio anterior, que ela guardava na lembrança, pois o narrador conta que a jovem sentiu-se, naquele momento “trêmula e pálida como da primeira vez em que o dr. Alfredo [seu chefe] beliscou-lhe as nádegas” (p.19). A narrativa sugere o efeito erótico que provoca a presença do sapo no imaginário da personagem, que se deixa levar por outras possibilidades fantasiosas. Quem sabe aquele não era o homem que o destino lhe havia reservado e que, vítima de algum encantamento, estava preso à aparência de um sapo? A presença do elemento estranho está colocada ao lado de uma situação real de desejo anteriormente manifestado, a bolinação da funcionária por seu colega hierarquicamente superior.

A imaginação de Madalena, fecundada ou intensificada pelas histórias de amor e pelas telenovelas dirigidas, prioritariamente, ao público feminino, entra em ação e ela começa a pôr em prática um plano para transformar aquele bicho em um belo espécime humano. Diferentemente, porém, da princesa dos irmãos Grimm (2012), que em “O rei sapo ou o Henrique de ferro” (p. 35, v. 1) atira o pobre sapo na parede e com isso provoca o fim do sortilégio a que estava submetido o príncipe, e diferentemente também do que acontece em “O príncipe sapo”

(GRIMM, 2012, p. 91), que precisa apenas dormir na cama da princesa para desencantar do sortilégio, Madalena tenta, como se vê em outras versões, em especial no cinema e nos desenhos animados, do conto infanto-juvenil, desfazer aquele feitiço com um beijo. É o que se observa no relato de Vilaça, em que o narrador assume a forma autodiegética na seguinte passagem:

O meu plano era simples, embora fantasioso, reconhecia. Após tomar outro ridículo banho trepada na pia da cozinha, preparei-me como uma princesa. A alfazema envolveu-me o corpo com uma auréola de sexualidade [...] Ele havia crescido surpreendentemente, tendo atingido uma altura incomum mesmo para os sapos encantados [...]. Avancei resoluta e senti que os anjos me saudavam com suas trombetas [...] Smaaac! ... Estalei-lhe no focinho úmido e frio. E contei até dez, de olhos fechados (p. 21-22).

Todo o clima de sedução e encantamento criado pelo anseio da moça cai por terra, já que o enfeitiçamento não se desfaz e, ao invés de se tornar um belo espécimen masculino, o bicho arrota, fazendo Madalena interpretar que ele tinha fome. Respondendo à percepção patriarcal, que “num erro fundamental atribui à mulher um destino de mera relação” e comete o equívoco “de não considerá-la em si, nem por si, nem para si, mas nos outros, pelos outros e para os outros” (PARDO BAZÁN, 1999, p. 196), a jovem passa a alimentar o sapo. O animal não se mostra, no entanto, satisfeito com as providências tomadas pela mulher, como se pode ver na fala de Madalena: “Ofereci-lhe alguns biscoitos sal-e-água e um refrigerante. Mas ele permaneceu em muda reprovação” (p. 22). Decidida a agradar ao outro, como ensina a educação machista, a mulher resolveu que iria trazer-lhe no dia seguinte algumas moscas, que ela apanhava no escritório com um mata-moscas e que eram iguarias mais apropriadas para o sapo do que aquelas com as quais ela tinha tentado satisfazê-lo, segundo imaginou. Além disso, Madalena tinha outras táticas em mente para transformar o sapo marrom em príncipe azul: “E à noite tentaria quebrar o feitiço com afagos, abraços, beijos no cangote” (p. 22).

Enquanto não consegue anular o feitiço ao qual acredita estar subjugado o sapo, a moça continua a lidar com os homens que povoam seu mundo real: o

presidente da empresa, chefe grosseiro e mal humorado, um assessor, com pretensões de Don Juan, e o motorista do chefe, “seu” Sebastião, único personagem com quem Madalena mantém uma relação de camaradagem. É interessante registrar que não há mulheres povoando o espaço em que se move Madalena: não há a presença de amigas, nem colegas de trabalho, nem mãe, irmãos ou primas, com quem ela possa dividir as dúvidas e anseios que a assolam. Madalena tem de enfrentar solitariamente o indelicado mundo dos homens. O chefe lhe grita ordens, que ela cumpre sem coragem de contestar: “Sim, dr. Alfredo, dr. Alfredo. Sim, dr. Alfredo. Será providenciado...” (p. 20). As imposições superiores de caráter profissional a que a mulher se submete podem vir acompanhadas de outras nuances, como comprova a passagem seguinte:

– Madaleenaaaa! Como diabos você não me avisou que o Urquiza ficou preso na ponte aérea?!

Apresentei-me, submissa: ele enfiou a mão pelo decote da minha blusa de cetim e beliscou o meu seio esquerdo” (p. 21).

A moça precisa cuidar de todos os detalhes e tem de estar sempre à disposição do chefe com seu cérebro, sua atenção e seus seios, tocados pelo homem, sem qualquer indignação por parte da funcionária, que parece ver na atitude masculina um direito inquestionável, como se os favores sexuais fizessem parte do contrato de trabalho. Aquela mulher percebe a si mesma como um móvel, ou um objeto qualquer que existe para resolver os problemas e os desejos daquele homem poderoso. Além disso, não é apenas o chefe que deve ser atendido; também um dos assessores está entre os colegas do sexo masculino com os quais Madalena tem de se entender no escritório e na cama. O fragmento seguinte é uma mostra da relação com colega de trabalho, no relato feito pela própria Madalena: “–De costas e de quatro – ele me disse. Depois ouvi coisas como ‘maravilhosa, tesão ai! Você me deixa louco, quanto tempo perdemos’ etc etc”. (p.21)

Depois do ocorrido o homem se insinua, fazendo-se íntimo e lançando para a moça “piscadelas atrevidas” que presumiam intimidade: “–Mada! – Aproximou-se íntimo como um bicho de goiaba – Você me surpreendeu colocando todo esse serviço em dia. Vou sugerir uma promoção ao dr. Alfredo...” (p. 21). Na conduta do assessor, está a pretensão de uma pessoa que deseja exibir algum tipo de poder para impressionar o outro. Tal comportamento deixa Madalena bastante entediada, mas ela não faz qualquer movimento para alterar aquele estado de coisas, permitindo que os lances ocorram sem sua indignação, como se a ela não coubesse o direito de escolha, como se não estivessem em suas mãos as rédeas de sua vida.

Nesse ínterim, o sapo come e cresce. Madalena já não dá conta de todos os problemas que a rodeiam, tais como ter que lidar com seu trabalho no escritório, caçar o alimento para o sapo, aguentar as investidas do assessor e as grosserias do chefe, e acaba a mulher confundindo-se em suas atribuições. Recebe, em consequência, o aviso prévio no emprego, junto aos “coices da mula presidente” (p. 23), sem que o assessor conquistador e gabola interviesse de qualquer forma, já que, segundo ela, diante da situação “o assessor abracadabra: evaporou-se” (p. 23). Madalena volta então para casa e para o sapo que, como o animal enfeitado do conto de fadas, exigia agora um lugar ao lado da protagonista da história já que ele tinha decidido mudar-se do banheiro para o quarto da moça, a qual constata que o bicho parecia crescer cada vez mais. Mesmo assim, ela lhe oferece salada de vegetação do pântano e uma mosca, prometendo para o dia seguinte caçar-lhe libélulas.

Madalena vai para a cama, deixando ligada a televisão cujo chiado “fritando a madrugada” (p. 23) a desperta e, antes de dormir novamente, a moça reza por um príncipe em sua vida. E como se suas preces fossem ouvidas, algo surpreendente acontece: “Uma enorme língua caminhava, sorrateira, em direção ao seu corpo” (p. 23). Não se concretiza, no entanto, como nos contos de fadas a expectativa de um final venturoso ou a possibilidade de uma cena erótica, pelo menos não nos moldes das cenas às quais Madalena era submetida pelos colegas

de trabalho: no relato de Vilaça, “o sapo decidira engoli-la” (p. 23). A cena pode remeter a Zeus, que, advertido por Urano e Geia de que se Métis, sua esposa, desse a luz primeiro a uma filha e depois a um filho, este o destronaria, engoliu a mulher grávida e acabou ele mesmo gerando em sua cabeça a filha Atená, que nasceu de seu crânio aberto pelo deus das forjas (BRANDÃO, 2007, p. 24). O desfecho do conto de Vilaça pode remeter ainda ao dia a dia da mulher que se deixa submeter em troca de qualquer possibilidade de mudança excitante no rumo de sua história, porque, na verdade, essa mulher já foi ‘engolida’ pelo mundo patriarcal em que tenta sobreviver.

A experiência vivida pela personagem nos leva a pensar, retomando a concepção do “realismo maravilhoso” de Irlemar Chiampi (2012, p. 59), que, ao invés da incerteza que se experimenta no fantástico, o insólito encontrado em “Madalena e o sapo” deixa de ser o desconhecido para incorporar-se ao real. A realidade é, em última análise, a maravilha.

## Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. 3 v., v. II.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Disponível em: <<http://amauta.lahaine.org>>. Acesso em: jul. 2014.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 2 v. (Primeira publicação em 1812 e 1815).

PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999. (Primeira publicação em 1892).

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Uneso, 2014.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo/>>. Acesso em: jul. 2014.

VILAÇA, Adilson. *Espiridião e outras criaturas*. Vitória: Imã, 1987.