

“O JARDIM VOADOR”: A MULTIDÃO SEM ARBÍTRIO EM UM CONTO DE ISABEL CRISTINA PIRES

Marcelo Pacheco Soares*

O jardim voador

Todos olhavam, de nariz no ar.

O inverno tinha sido longo e áspero, e as notícias da guerra distante mal chegavam à cidade. O espanto há muito se esgotara, as batalhas encadeavam-se umas nas outras e a guerra era agora uma vaga ameaça, uma ficção distante e um pouco monótona. Desagradável, isso sim, era o confinamento a que o inverno obrigava, o torpor quente das casas, a neve enodoada de óleo e fuligem, uma certa tristeza, um certo cansaço viscoso e cor de cinza.

E agora andava um jardim a voar por cima da cidade, com o seu talento luminoso a espantar as caras dos passantes, uma nuvem verde-clara e florida de onde o vento soprava labaredas de perfume.

Aquela manhã amanhecera diferente, impetuosa, a latejar de música. Sentia-se no ar uma inquietação de viagens, um desassossego de pés que não cresciam às escondidas debaixo dos casacos de fazenda. No meio da rua borbulharam riachos, e a água chilrou nas sarjetas em cachões espumacentos que brilhavam ao sol. Todos olhavam em volta, espantados, e depois seguiam com os olhos aquele inacreditável jardim que pairava lá no alto. E irresistivelmente falaram uns com os outros.

De súbito as palavras pareciam cantar, tornavam-se verdadeiras e cheias de uma crença extenuante, uma efusão, um inebriamento de valsa por entre as gargalhadas, e aquele maio deslizava cá fora, tépido e convidativo, como se tivesse sido inventado naquele instante. Uma esperança bizarra começou a pulsar na cidade e todos dançaram de mansinho debaixo da roupa.

A nuvem descera um pouco e avistava-se já uma encosta onde flutuavam árvores rosadas, talvez ameixeiras ou pessegueiros, tudo por entre a suave desordem das vides, oliveiras e ciprestes. Ao lado, via-se uma muralha verde-escura de buxo onde se torciam peónias e camélias num abraço de sangue. E logo a vista era atraída por imensos tapetes amarelos de margaça, a perder de vista, por onde uivava um perfume agrídoce. Entre elas um riacho fazia estremecer as corais molhadas e arrastava as plantas do fundo.

Como todos os jardins exigem o seu toque de coisa artificial, o riacho dispersava-se em fios de água por entre fetos e avencas, caindo para uma gruta onde vicejavam hepáticas.

O olhar espantado e urbano era agora incapaz de se deter, sorvido por manchas de papoilas que corriam mais que o vento entre os trigais, manchas azuis de centáureas, de borragem, punhados de rosas silvestres com o seu folho lilás e doirado, e tudo isto insinuava dúvidas e desconfortos, o peso consciencioso de desprezar o dinheiro, a responsabilidade de pôr em causa todos os laços.

As glícínias espumejavam, o preto e o amarelo das abelhas entre cataratas de flores. A um canto do jardim havia um bosque de altíssimos castanheiros, onde a luz era verde, um verde fluorescente e trémulo de jazigo, e por entre o tapete de folhas cresciam jarros-bravos com o seu capelo atacante, túrgidos e ameaçadores. Tudo parecia fremir de bicharada escondida debaixo das pedras húmidas e dos galhos, lacraus, escarvelhos, aranhas peludas, cobras castanhas e ociosas que deslizavam para baixo dos arbustos.

* Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da UFRJ e Professor efetivo do IFRJ.

O jardim ia descendo cada vez mais, e na ponta dos arranha-céus roçavam-se moitas de dedaleiras, tão lustrosas e violáceas que feriam a vista. Plantas natalícias, gilbardeira, azevinho e musgo empapado pendiam das antenas filiformes e dos fios eléctricos como uma decoração exagerada em que se confundissem festas e estações. E as latitudes misturavam-se, goiabas e cacau explodiam entre manchas de bétulas e vidoeiros, e dos laranjais tolhidos de laranja vinha um vapor perfumado que entontecia e excitava, mais do que tudo.

Reinava uma grande alegria, e ouviam-se pedaços de música cantarolados entredentes, depois com mais rudeza, e finalmente as pessoas cantavam a plenos pulmões, como se o cimento e o alcatrão fossem já prados floridos cobertos de céu. A pouco e pouco, as canções e a felicidade torceram os caminhos e as estradas, e, como a perfeição é a do círculo, e a grande sagueza a da esfera, as ruas serpenteavam ao acaso das valsas trauteadas, fazendo curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas, mas aceitáveis e vivas.

Surgiam já animais a espreitar, punham o focinho dentro das janelas e olhavam com olhitos maliciosos, perdido todo o medo, pata aqui, pata acolá, como se a cidade fosse sua: o jardim mágico arrancava-os das fragas e dos bosques, como se tivessem recebido um minuíte secreto e esplendoroso. Sim, dentro de casa as paredes pesavam como nunca, e a todos acometia o desejo de partir.

As mulheres desenharam os lábios polpudos, num vermelhão de flor, bem apertada a roupa nos quadris balanceantes, e os homens erguiam o peito, os ombros alargavam-se e o olhar ria. Ah, mas de onde é que vinha aquele borbulhar de desejo, aquela alegria, aquela exaltação?

Partiam todos, jovens e velhos, um cortejo que engrossava sem parar, e o jardim acompanhava de perto aquele êxodo, baixava ainda mais, curioso, e todos puderam ver remoinhos de orquídeas, lótus e flor de macieira, e pântanos sombrios onde floresciam a cicuta e o heléboro negro, pauis baços e meffíticos que eram a linha de perigo e do desafio.

Como era perturbante o jardim! Que estranha atracção exercia aquela mancha doirada que pairava no céu, como se todos os diques tivessem rebentado de repente e a causa das coisas se descobrisse, exuberante e sagrada!

O rio de gente saía da cidade aos borbotões por entre gritos apaixonados. As coisas impossíveis estavam perto, e os adolescentes esqueciam as dores fantasiosas e mortais, as mães esqueciam os filhos, os velhos a idade, os homens os amigos. A multidão espraiava-se pelos caminhos de terra, entre uivos, suspiros e assobios estridentes, abandonando os laços, os horários, o dever e a rotina, o passado e o futuro. Aquela máquina dementada e escura rolava sem mercê, pisoteando searas e devastando a terra, deixando atrás de si uma geleia pudribunda de corpos esmagados. Ah, mas poderia alguém resistir ao perfume, ao desafio, à alegria do jardim? O seu hálito era forte e arrebatador, e a todos envolvia sem remédio.

Começaram a cair tulipas e açafraão, figos, mangas e anonas, e a turbamulta bradava, aos saltos, querendo agarrar o jardim num desespero de alegria. De repente fez-se silêncio e a nuvem foi descendo num redemoinho vagaroso, tornando-se cada vez mais doirada. Então ressumou um perfume sufocante e afrodisíaco e toda aquela gente respirou fundo, subitamente aquietada pelo excesso de felicidade. Um clarão final transformou-os a todos em montículos de cinza que depois o vento dispersou.

A cidade ficou abandonada ao céu e ao vento, uma casca de caracol vazia com as suas estrias de betão, até ser preenchida pelos inventores do jardim voador, esplêndida armadilha a que não faltou grandeza.

A guerra tinha acabado. Ninguém se podia queixar.
(Pires, 1991, p. 79-83)

Os personagens de “O jardim voador”, narrativa de Isabel Cristina Pires publicada no livro *A casa em espiral*, de 1991, não são hábeis para elaborar leituras a propósito do meio urbano e do contexto político em que se desenvolvem as ações do conto. Não

ignoram, como fica claro desde as primeiras linhas, que estão envolvidos em uma guerra. Mas, naturalizado que está o conflito em razão de sua longa duração e da ausência de notícias a seu respeito (*a guerra era agora uma vaga ameaça, uma ficção distante e um pouco monótona*), não acreditam ou nem mesmo conseguem mais conjecturar, fatalmente para eles, que possam ainda ser palco de batalha. Isto é: não são competentes para, a partir da conhecida informação — que lhes deveria ser fundamental — de que havia constantes movimentos militares de combate os envolvendo, interpretar com suspeita ou prevenção o inexplicável jardim que passa a sobrevoar as suas cabeças. Pelo contrário, esse jardim exercerá sobre eles um inegável poder de sedução (tanto que *o olhar espantado e urbano daqueles homens era incapaz de se deter*). O falhanço é sintático, portanto: as informações estão à disposição de todos, mas seus excessos impedem que se estabeleçam as conexões necessárias entre elas e impõem, dessa maneira, aquela particular forma de censura diametralmente oposta à tradicional, que teria caráter proibitivo, uma censura introjetada que se cola à vontade dos personagens sem que ele disso se aperceba.

Personagens, aliás, o conto não os apresenta de fato, ao menos no seu sentido etimológico — a *persona* — em suas individualidades. Há aqui apenas uma **figura dramática** coletiva: a multidão, formada por pessoas que se entregaram a um comportamento ordinário e abriram mão de suas personalidades, de suas peculiaridades, enfim, de suas idiosincrasias. Assim, em “O jardim voador”, a população é composta por genuínos *homens da multidão*, **não existindo quem se destaque da massa em algum instante**, não havendo quem se liberte da catarse (que possuía a todos diante do elemento inexplicável e encantador que era o *jardim voador*) para mais bem ajuizar tais acontecimentos e, desse modo, se apresentar como uma opção às percepções vulgares — ou seja: não há aqui nenhuma dimensão possível do *flâneur*, figura oitocentista cujo comportamento Lucrecia Ferrara observara se esfacelar, levando-a a concluir que, mais modernamente, “o indivíduo perde-se ao longe e se torna anônimo e sem identidade” (Ferrara, 2000, p. 89-90), “dissolvido na massa” (Ferrara, 2000, p. 90). Trataremos, à frente, dessas duas figuras: o *flâneur* e o *homem da multidão*.

O *flâneur*, homem na multidão

Ao falarmos em *homens da multidão*, estamos a fazer referência imediata a um conto do escritor americano Edgar Allan Poe, publicado em meados do século XIX. Em “O homem da multidão”, um narrador-personagem, convalescente em Londres, ao assistir, da janela do local em que está hospedado, à multidão circulando em uma das principais ruas da capital inglesa em um fim de tarde, detém o seu olhar em um velho decrepito, que por elas perambula em meio às numerosas pessoas. A assustadora expressão dessa figura caminhante — segundo afirma o narrador, “Retsch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do

diabo” (Poe, 1986, p. 395) — absorve a atenção do protagonista que passa a perseguir o velho por toda aquela noite pelas ruas da cidade.

O *homem das multidões* de Poe encontra oposição em outra figura oitocentista: o *flâneur*, personagem nascido na primeira metade do século XIX a partir do advento das grandes cidades que, ao contrário do burguês recém-elevado na hierarquia social que se ocupa dos negócios que sustentam a nova máquina que rege a lógica urbana pós-Revoluções, *descompromissa-se* dos vetores do progresso capitalista, dedicando-se, em um ritmo distinto ao imposto pela nova sociedade, à observação analítica da cidade e de seus transeuntes —, o que leva Walter Benjamin, que se debruçou sobre o tema com lucidez ímpar, a fazer menção “à amável indolência do *flâneur*” (2000, p. 39). Trata-se de um “ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”, como enumera o crítico inglês James Wood (2011, p. 55).

O francês Charles Baudelaire, assíduo leitor de Poe, que em sua poesia, em especial em seu *As flores do mal*, tão notoriamente cantara essa anônima personalidade que lhe era contemporânea, afirma que “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo [...] estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (1988, p. 170). Ou seja: se o *flâneur* existe apenas em função da multidão (e longe dela, aliás, se entedia), não se confunde jamais com ela: “O *flâneur* é uma testemunha, não um participante; ele está *dentro*, mas não é *do* espaço onde flana”, como afirma o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999, p. 197). Em suma: o *flâneur* não é um homem *da* multidão, mas apenas um homem *na* multidão — e é dessa maneira que o *homem das multidões* poeano não poderá ser precisamente um *flâneur*, como finalmente reconhece Benjamin, em sua análise do conto de escritor americano:

Baudelaire achou certo equiparar o homem das multidões, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: o homem das multidões não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maniaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente lhe foi mostrado por Londres, certamente não foi pela Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos. [...] Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos, que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder a sua privacidade. (Benjamin, 2000, p. 121-122)

O homem perseguido no conto de Poe não exerce a função de *flâneur*, absorvido que está por uma multidão que ocupa sobremaneira o espaço que seria imperativo à sua existência e no qual, em tempos mais anteriores, em anos mais próximos ao início daquele século das revoluções, este personagem tipicamente urbano ainda encontrava alguma privacidade. O *flâneur*, uma vez absorvido pela massa, uma vez deixando de estar *na* para ser *da* multidão, abandona a sua condição para exercer a *flânerie*.

Do mesmo modo, a própria multidão que invade tal espaço, a provocar os *acotovelamentos* que tantas vezes são descritos na narrativa, estaria certamente composta, a

essa altura, mesmo por antigos adeptos da *flânerie* aos quais a dialética da subsistência capitalista negou o direito ao ócio, uma das prerrogativas para o seu exercício², coibindo, por consequência, a existência desta figura que se oferecia para refletir a sociedade com a liberdade de visão de quem não foi absorvido por uma lógica que aprisiona o homem em um ciclo de trabalho e consumo. Nesse contexto, o velho perseguido em “O homem das multidões” já abandonou a possibilidade de manter a sua condição de *flâneur*, sendo definitivamente reconhecido apenas como um *vagabundo*, nomenclatura pejorativa que a sociedade capitalista deixa de despojo precisamente àqueles que se posicionam fora do círculo do próprio capitalismo e que são por isso condenados à marginalidade, como a figura rota e mal-encarada do conto que anda pela noite armada de um punhal, conforme o narrador entrevê a certa altura: ficará assim resumido ao “gênio do crime” (Poe, 1968, p. 400), veredicto final da narrativa de Poe.

Nós e a massa, homens da multidão

Dito isto, retomemos a leitura de “O jardim voador”. A julgar pela forma com que os cidadãos tomam as ruas para nelas caminhar, sua capacidade crítica não mais existe — não são, como o antigo *flâneur*, homens *na* multidão, mas, absorvidos por ela, tornaram-se efetivos homens *da* multidão. Por ação do fascínio exercido pelo jardim, os homens que compõem essa multidão, isolados que estavam uns dos outros, sob o pretexto do clima que os enclausurara em seus lares (*o desagradável confinamento a que o inverno obrigava*), tornam-se aptos a conversar (somente após o aparecimento do jardim é que *irresistivelmente falaram uns com os outros*). No entanto, limitados ou castrados por esse processo civilizatório, não conseguem aproveitar tal ocasião para discutirem o significado daquele estranho jardim, não percebem a sua armadilha, enfim, não são capazes de ameaçar o seu estranho sucesso — a ausência de discursos diretos, aliás, indicia que **não possuem direito a elaborar as suas próprias palavras. Agem sem coordenação, tanto que, pouco antes do extermínio de todos, deixam de ser referidos como multidão** para ganharem nomenclatura mais pejorativa: *turbamulta*, a evidenciar, na festa alienada que promovem, precisamente uma desordenação, uma

² Sobre essas informações, Benjamin esclarece enfim que o *flâneur*, “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o ‘Abaixo a *flânerie*!’. A tempo, alguns procuraram imaginar o que estava por vir. ‘O *flâneur* — escreve Rattier em 1857, em sua utopia *Paris não existe* — que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lampiões a gás, tornou-se agora o agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço.’” (Benjamin, 2000, p. 50-21)

incapacidade de aliança organizada que os pudesse fortalecer, que lhes permitisse resistência, que os guiasse a uma conclusão pertinente a respeito do que fosse o jardim, a fim de não sucumbirem ao fascínio que os leva à morte. Revelam-se homens facilmente manipuláveis.

Em sua tessitura, o “O jardim voador” materializa, de forma quase exata, explícita até (como se realmente as tivesse tomado como paradigma), as teorias elaboradas por Ricardo Piglia para investigar o funcionamento do gênero conto, que levantam a hipótese de uma bilateralidade inerente ao enredo de narrativas desta natureza, conforme ele esclarece, ao expor uma de suas *teses sobre o conto*, qual seja: *um conto sempre conta duas histórias*:

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se.” A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.

Contra o previsível e o convencional (jogar – perder – suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.

[...]

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

(Piglia, 2004, p. 89-90)

No caso do conto de Isabel Cristina Pires, a história 1 seria a narração da invasão do espaço aéreo pelo jardim, que se manifesta *em primeiro plano*, e a história 2, *secreta*, a do desenvolvimento de um conflito bélico, cuja referência limita-se estrategicamente às primeiras linhas do texto para somente no fim ser retomada. O relato sobre a guerra, portanto, dá-se por elipse e, se são na verdade os seus episódios os que o narrador ambicionava contar, o silêncio sobre eles ratifica a limitação da sua ocorrência às entrelinhas da escritura. Ou, antes, essa narração que se forma por ausência de significantes comprova o ocultamento da história 2 pela linha de um oceano; assim, ao menos, determinaria a metáfora do iceberg que Ernest Hemingway encontrara para expor o seu fazer poético, conforme Piglia (2004, p. 91-92) mesmo menciona: “A teoria do iceberg é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” — ou seja, para esse escritor americano, a história 2 seria aquela que se encontra sob a água e, assim, o leitor apenas a deduz enquanto acompanha a história 1, que não passaria da ponta do iceberg.

Até que se produza o *efeito de surpresa* a que o teórico argentino alude — que nesta narrativa, evidente está, é precisamente a descoberta de que o seu elemento-

-chave, que catalisa toda a problemática do texto, se constitui em uma arma de guerra que dizima a população e dá a vitória aos adversários — “O jardim voador” poderia ser interpretado, por exemplo, como a descrição simbólica do fim do inverno. Diante do término dessa rigorosa e longa estação do ano, parece natural que finalmente a primavera surja, o que no texto se manifestaria sob esta aparição fantástica. Para que tal compreensão, claramente falha em sua observação de todos os semas que a obra forneceu (mas, ao mesmo tempo, provocada pelo modo estratégico, e mesmo perverso, como o texto fora composto para induzi-la), fosse sustentada até certa altura da leitura (potencializando, assim, o inesperado final), seria mister que o leitor houvesse esquecido da alusão à guerra feita no início da narração. Essa reação é deliberadamente promovida pelos mesmos recursos a que a multidão do conto é de modo simultâneo sujeitada: os extensos trechos com descrições do jardim (que ocupam cerca de metade do conto) e de suas belezas (expostas com riquezas de detalhes e sob vocabulário específico que também colabora com o processo de distração) deslumbram de tal modo, seduzem de tal maneira (ou mesmo, dependendo do receptor em questão, entediam a tal ponto) que desviam a atenção do leitor de partes do conto que permitiriam desconfiar dos acontecimentos. No entanto, inadvertidamente, por trás de *muralhas verde-escura de buxos*, sob *tapetes amarelos de margaças e pedras úmidas*, no *fundo dos riachos*, dentro de *grutas*, *entre os trigais* e os *altíssimos castanheiros do bosque*, enfim, em todos esses espaços que potencialmente poderiam esconder algo, estariam, por assim dizer, ocultados os indícios da guerra que a narrativa sói manter emudecidos até a sua última ação.

Por outro lado, caso o leitor chegue a reter a reminiscência da referência à guerra durante a narração, o jardim poderia, mesmo assim, receber uma leitura também eivada de ingenuidade, que o interpretasse como uma representação do próprio fim do conflito, o qual estaria dessa forma se fazendo anunciar finalmente. Quiçá seja essa a ideia que permita que o *efeito de surpresa* que encerra a narrativa acarrete então as mais significativas reflexões. Isto porque, a julgar pela sua beleza e pelo aspecto positivo daquilo que o jardim oferece e gera (alegria, esperança, comunhão, libido...), seria de se calcular que metaforizasse, portanto, o sucesso daquele povo na batalha. Será neste ponto que a narrativa se proporá a remontar um antigo mito grego, a que logo faremos menção.

Antes, a propósito disso, é pertinente lembrar que a ensaísta Isabel Cristina Rodrigues, em comentário aos contos de *A casa em espiral* divulgados no ensaio “Como o fundo do mar: a descritura fantástica de Isabel Cristina Pires” (2003), afirma, sem aludir especificamente a “O jardim voador”, que tais narrativas, na constituição dos seus enredos, lançam mão

ora de uma reinterpretção de mitos gregos (como é o caso do conto “O fio de Ariane”), ora de uma recuperação transfiguradora de figuras e episódios bíblicos, como o de Sansão e Dalila (no “Conto do Homem excessivamente barbudo”) e o da criação do mundo (no conto “Criação”).

(Rodrigues, 2003, p. 245)

Poderíamos alargar tal referência citando contos que Isabel Cristina Rodrigues não trouxe à baila e nos quais encontrássemos características semelhantes às que ela vislumbrou nas três peças mencionadas, o que acontece por exemplo com a narrativa “O pássaro azul”, que recria o mito bíblico da Arca de Noé e cuja temática, de certa maneira, se aproxima da de “O jardim voador”.

Nesse outro texto, sobreviventes de um dilúvio vivem alojados dentro de uma barca, até que um pássaro azul passa a bicar incansavelmente a vidraça do lado de fora. Enquanto todos preferem ignorá-lo, uma menina, chamada Mónica, vê-se intrigada e, por um pequeno furo que as bicadas da ave fizeram, sai pela primeira vez ao tombadilho da embarcação, constatando que a água já baixara. Passa então ela também, agora do lado de fora, a bater no vidro, como fazia o pássaro, na tentativa de avisar aos demais sobre o fim das consequências da inundação. Os outros passageiros, contudo, a consideram perdida, incapazes que estão, em razão do ponto de vista reduzido e redutor que podem assumir como referencial, de observar que já era possível abandonar a barca. Encontram-se presos às impressões limitadas que lhes é possível elaborar a partir do lugar em que estão, tornando assim a barca uma espécie de Caverna de Platão, outra referência importante recriada pelo conto que, dessa forma, tal qual em “O jardim voador”, evidencia a incapacidade de os homens elaborarem uma leitura pertinente do mundo.

Em análise geral do conjunto das suas narrativas de *A casa em espiral*, a própria autora, em conciso artigo, destaca a “ausência de arbítrio que os personagens têm perante à vida” (Pires, 2003, p. 251). Seria o caso dos personagens de “O pássaro azul” — ou, se considerarmos a falta de individuação, da multidão — como seria igualmente o da população aliciada pelo éden flutuante que deixa os homens indistintamente dominados, mirando outra coisa que não a terra de onde se afastam e que abandonam aos invasores, *os inventores do jardim voador*. Suas vontades estão condicionadas a elementos externos que os ludibriam e direcionam suas ações, manipulando-os. Mais radicalmente que os ocupantes da barca, em que ainda surge uma menina — Mónica — capaz de interpretar os dados de modo novo, libertando-se da visão lugar-comum que cegara a todos naquele confinamento arbitrário, o que acontece com os habitantes da cidade de “O jardim voador” corresponde a uma perda total da capacidade de interpretação e julgamento, de tal modo que se tornam presas fáceis dos que afinal *vencem a guerra*. Mais do que isso, Mónica, como uma genuína *flâneur* que apenas estava *na* multidão podendo dela se destacar, tenta, mesmo que em vão, propagar a sua visão de mundo fora da *barca diluviana / caverna platônica*. Diante do mistério que representava o pássaro azul, cuja atitude todos interpretaram como um pedido para também ser abrigado na barca, hipotética súplica para a qual não haveria aceite, a menina investiga as causas para somente então elaborar, com independência de pensamento, as suas próprias considerações.

Não há quem faça algo semelhante em “O jardim voador” diante da falácia de perfeição edênica que só o excesso descritivo de positividade permite ao leitor intuir.

Esse jardim sobrevoa a cidade e nele todos depositam uma fé deslumbrada, mística e irracional: exatamente por isso *as palavras pareciam cantar, tornavam-se verdadeiras e cheias de uma crença extenuante*. Tudo isso, no entanto, provoca no narrador a observação: *uma esperança bizarra começou a pulsar na cidade*. Curiosamente, o narrador não se furta, sempre com sutileza, a assumir ele próprio a postura de um *flâneur* que não compactua com a fé da multidão, inserindo nos interstícios dos excessos descritivos comentários modalizadores que conduzem o leitor a desconfiar das benesses do jardim.

Será possível, como adiantamos, coordenar o conto “O jardim voador” aos outros evocados — “O fio de Ariane”, “Conto de um homem excessivamente barbudo”, “Criação”, “O pássaro azul” — de modo a encarar esse conto como uma recriação de outro mito grego: o do Cavalo de Tróia, estátua oca de madeira que, como se sabe, segundo os lendários episódios cantados em *A Odisseia*, fora utilizada pelos gregos para penetrar no forte que protegia a cidade dos troianos e se tornou elemento decisivo na vitória dos exércitos de Ulisses e Aquiles. Como já referimos, uma leitura ingênua do conto poderia, mesmo sem perder de vista a questão da existência da guerra, levar a encarar esse literal *jardim suspenso* (e fazemos evidente identificação com a babilônica construção que figura entre as chamadas Sete Maravilhas do Mundo) como uma metáfora do anúncio de um fim vitorioso do conflito, interpretação possível que deixa o leitor surpreendido diante de um resultado diametralmente oposto. Ora, é exatamente esse mesmo simbolismo ilusório o que leva os troianos a aceitarem a escultura que os gregos lhes haviam dedicado: supõem-no como sinal de rendição e não percebem que ela vem repleta de soldados escondidos em seu interior. Deixam-se ludibriar porque fornecem uma conotação positiva a um artefato que deveria, como o jardim, ser olhado com desconfiança.

A grande argúcia e engenho dos construtores do jardim voador é a de oferecer à população ingênua algo que lhes faltava: surge como um oásis de primavera em meio a um cenário de fim de inverno, que, ao alcançar já o mês de maio, confirma-se como mais longo do que o costume; transforma *uma certa tristeza, um certo cansaço viscoso e cor de cinza em um borbulhar de desejo, uma alegria, uma exaltação, uma excitação, enfim, um excesso de felicidade*. **É também libertação o que o jardim promete: por isso provoca uma inquietação de viagens, um desassossego de pés que não cresciam às escondidas debaixo dos casacos de fazenda, e a todos acometia o desejo de partir.** Pressagia alforria de um cotidiano citadino e de um inverno que aprisionam. Ora, ainda em seu artigo que se refere aos próprios contos por ela escritos de *A casa em espiral*, Isabel Cristina Pires (2003, p. 252) afirma: “A linha recta já não representa a infinitude, mas sim a previsibilidade crua das cidades.” Por isso, como engodo e para reinventar o previsível, o jardim oferece ao ambiente urbano um aspecto redondo, que representa a quebra de sua rotina massacrante; a multidão é descrita *abandonando os laços, os horários, o dever e a rotina, o passado e o futuro e, como a perfeição é a do círculo, e a grande sagesa a da esfera, as ruas serpenteavam ao acaso das valsas trauteadas, fazendo curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas, mas aceitáveis e vivas*. No fim das contas, todavia, essa destrui-

ção da rotina nada mais representa do que o rito circense que desde a Roma Antiga às populações é oferecido a fim de conter as suas revoltas e as suas insatisfações — *ópio do povo*, como dissera Marx (1991, p. 106) da religião, capaz de desviá-lo ilusoriamente da angústia.

Pese o fato, contudo, de que, nesse caso, há ainda uma estratégia que, além de tomar os personagens de surpresa, procura envolver também o leitor (fazendo valer a teoria de Piglia), vitimando-o pelo mesmo truque, fazendo-o assim perceber a sua própria fragilidade, a sua própria predisposição a também ser manipulado. Essa parece ser a grande acusação agenciada pelo conto: uma denúncia para o leitor sobre si mesmo de como é também membro desta massa, uma vez que se especula que o narratário, fascinado como a multidão do conto pela descrição do jardim, igualmente será surpreendido pela armadilha de uma guerra da qual ele não pode protestar que não tivesse tomado conhecimento.

Nesses termos, o curto último parágrafo — *A guerra tinha acabado. Ninguém se podia queixar.* — simultaneamente denotativo e metalinguístico, evidencia justamente isso. A *guerra* entre a população da cidade evacuada e o invasor *tinha acabado* com a vitória deste último. Por outro lado, ao final do conto, a *guerra* entre o narrador e o narratário também *tinha acabado*; o leitor *não se podia queixar*, pois fora alertado mas não soubera inferir as sutis estratégias modalizantes da narrativa: os reiterados espaços propícios ao encobrimento, que já citamos acima; os juízos de valor de expressões como *curvas de amor ou de tristeza um pouco tolas*; as excessivas e quase tediosas descrições de uma plena felicidade; a denúncia do estranhamento contida em *uma esperança bizarra que começou a pulsar na cidade*, ou na sinestesia evidenciada enquanto se *uivava um perfume agridoce*; o jardim — todo encanto aparente — tinha por vezes bosques verdes mas de *um verde fluorescente e trémulo de jazigo*, e por entre o tapete de folhas cresciam elementos *ameaçadores*, ou *moitas violáceas que feriam a vista*, numa *decoração exagerada* feita de elementos que desviam porque confundem, entontecem e excitam, ou, em outras palavras, tragam os seu admirados expectadores para um vórtice que aponta o iminente desastre; a referência a uma cidade que vai perdendo o seu aspecto humano, onde os animais *punham o focinho dentro das janelas e olhavam com olhitos maliciosos, perdido todo o medo, pata aqui, pata acolá, como se a cidade fosse sua*. Tantos sinais para levar ao êxodo (ou à emigração?): *Partiam todos, jovens e velhos, um cortejo que engrossava sem parar. / O rio de gente saía da cidade aos borbotões*. Ninguém afinal resistia *ao hálito que era forte e arrebatador, e a todos envolvia sem remédio*. O jardim é uma paisagem que aliena a população, provavelmente como acontece com os *inocentes do Leblon* do poema de Drummond, que *não veem o navio entrar e tudo ignoraram* porque *a areia é quente e há um óleo suave que eles passam nas costas, e esquecem*, mesmo esquecimento da multidão do conto que passa a também tudo ignorar: *os adolescentes esqueciam as dores fantasiosas e mortais, as mães esqueciam os filhos, os velhos a idade, os homens os amigos*.

E possivelmente o mais grave é que o próprio leitor se sente embarcar na falácia até que chegue ao espanto da cena da dissolução dos corpos *em montículos de cinza*

dispersados facilmente pelo vento, uma espécie de *show* em tamanho minimal, e então se ponha a ler com mais cuidado o peso dos significantes que o narrador utilizara para denunciar a história 2 que se escondia sob o encantamento de um jardim que pairara aliás sempre no ar e nunca pertencera de verdade a ninguém (a história 1). Engodo, falácia, traição de uma irônica *esplêndida armadilha* que transforma também os leitores em *montículos de cinza*, aniquilando-os como leitores mesmos, mas não por sadismo e sim para provocar neles, ocupantes da intelectualidade que é o lugar pressuposto do leitor, sempre identificado com a erudição, uma tomada de consciência, que possuirá sempre um valor preventivo, da sua condição de, tal qual a massa de que por vezes finge não fazer parte, ser passível de manipulação — denunciando-(n)os o comportamento de *homem da multidão*.

Para o leitor, ao menos, e ainda bem, é sempre tempo de reagir e reinventar-se no ato da releitura.

Resumo: Em “O jardim voador”, narrativa portuguesa de Isabel Cristina Pires publicada em *A Casa em Espiral* (1991), uma cidade é visitada por um fantástico jardim que sobrevoa o espaço. Sua população não é hábil para elaborar leituras sobre o fenômeno pertinente ao contexto político em que se desenvolvem as ações: não ignoram estarem envolvidos em uma guerra, mas, naturalizado que está o conflito em seu imaginário, não são competentes para interpretar com suspeita o inexplicável jardim, que, pelo contrário, exercerá sobre eles inegável sedução. Por ação desse fascínio, a multidão age sem coordenação, incapaz de aliança organizada que os pudesse fortalecer, permitisse resistência e os guiasse a uma conclusão pertinente a respeito do que fosse o jardim. Revelam-se assim homens facilmente manipuláveis. Esse ensaio traz como aparato teórico para a leitura do conto considerações do argentino Ricardo Piglia sobre o gênero.

Palavras-chave: 1. Conto; 2. Cidades; 3. Literatura Portuguesa Contemporânea.

Abstract: In “O jardim voador”, Portuguese narrative by Isabel Cristina Pires published in *A Casa em Espiral* (1991), a city is visited by a fantastic garden that passes through the space. Its population is not able to produce readings about the phenomenon relevant to the political context in which the actions are developed: they do not ignore being involved in a war, but as the conflict is naturalized in their ideal, they are not competent to interpret with suspicion the unexplainable garden, that, on the contrary, will exercise over them undeniable allure. Per share this fascination, the crowd acts uncoordinated, unable to organized alliance that would strengthen them, enable resistance and lead them to an appropriate conclusion about what was the garden. They reveal themselves so easily manipulated men. This essay has the Argentinean Ricardo Piglia’s considerations on the genus as theoretical apparatus for reading of the short story.

Keywords: 1. Tale; 2. Cities; 3. Contemporary Portuguese Literature.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. Trad. Suely Cassal. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Os significados urbanos*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- HOMERO. *A odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Moraes, 1991.
- POE, Edgar Allan. “O homem das multidões”. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 392-400.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIRES, Isabel Cristina. *A casa em espiral*. Lisboa: Caminho, 1991.
- _____. “Espirais e labirintos”. In: *Revista Forma Breve*. Aveiro: UA, n.º 1, 2003, p. 251-252.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. “Como o fundo do mar: a descrição fantástica de Isabel Cristina Pires”. In: *Revista Forma Breve*. Aveiro: UA, n.º 1, 2003, p. 243-249.
- WOOD, James. “Flaubert e o surgimento do flâneur”. In: *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 53-63.