



DOSSIÊ



A VIÚVA E O PAPAGAIO: UMA HISTÓRIA VERÍDICA – VIRGÍNIA WOOLF E UM CONTO DO REALISMO MARAVILHOSO

DANIELLI DE CÁSSIA MORELLI PEDROSA*

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 16 jul. 2018. Aprovado em: 17 set. 2018.

Como citar este artigo: PEDROSA, D. C. M. *A viúva e o papagaio: uma história verídica – Virgínia Woolf e um conto do realismo maravilhoso*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 18, n. 3, p. 17-29, 2018. doi:10.5935/cadernosletras.v18n3p17-29

Resumo

Embora seja possível reconhecer neste conto de Virgínia Woolf uma predominância do realismo maravilhoso, alguns traços do fantástico são facilmente verificados, sugerindo uma escrita de transição entre os dois gêneros, algo bastante coerente com o período literário em que o texto foi elaborado e com o estilo experimental da autora. Por mais que ambos os gêneros compartilhem muitos elementos, nada impede a identificação das diferenças entre eles por meio da análise de seus estatutos narrativos. O objetivo deste estudo é destacar tal diversidade e o aproveitamento estratégico de cada um e os efeitos de tal utilização na obra desta autora ímpar e original.

* E-mail: dani.morelli@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0615-576X>

Palavras-chave

Virgínia Woolf. Realismo fantástico. Realismo maravilhoso.

Virgínia Woolf (1882-1941), cuja obra literária tecida em uma arte finíssima e requintada, onde se reconhece influências de Proust, Henry James, Katherine Mansfield e James Joyce, é considerada por Carpeaux (2010), em sua obra monumental *História da literatura ocidental*, como uma “aristocrata do intelectualismo”. Educada em meio intelectual, com parentes e amigos entre os maiores escritores e eruditos de seu tempo, sua formação acompanha com melancólica poética a transição das certezas do século XIX para as desesperanças do século XX. Em geral algo distanciada das questões de enredo, utilizava-o muito mais como um mero pretexto para revelar a presença de mundos e passados inteiros, em momentos de fluxo de pensamento (conscientes ou inconscientes) dos seus personagens, muitas vezes apresentados mais como aspectos de personagem do que como personagens propriamente ditas, sendo um grande exemplo disso o conto “Kew Gardens”. Celebrada no mundo inteiro por romances como *Mrs. Dalloway*, *Orlando* e *As ondas*, a autora revela no trabalho realizado em seus contos a versatilidade e a genialidade de seu experimentalismo literário.

Em linhas gerais, o conto “A viúva e o papagaio: uma história verídica”, escrito entre 1922 e 1925, numa narrativa quase juvenil, trata da experiência de uma viúva empobrecida que vai até a cidade em que vivia o irmão recém-falecido, para buscar a herança que, segundo os advogados, lhe fora deixada. Esperançosa e necessitada pede empréstimo ao pastor de sua comunidade para fazer a viagem e ao chegar lá, vê-se dona de uma casa em ruínas que não vale um centavo e de um velho papagaio de marujo que passa o tempo gritando “Não na casa”. Desesperada, tenta voltar para a casa onde está hospedada, mas um perigoso rio se interpõe em seu caminho e, vendo-se em risco de vida, tanto por afogamento quanto pelo frio, acaba sendo salva pela luz de um grande incêndio, que ilumina a noite, revelando um caminho seguro para a travessia. O incêndio vinha da própria casa que herdara. No meio da noite, o papagaio que julgara morto pelo fogo bate em sua janela, intencionalmente a chama e a leva até a casa em ruínas, revelando-lhe o local onde seu irmão sovina escondera um grande tesouro em moedas de outro. A viúva termina seus dias, rica e feliz, na companhia de seu cão e do papagaio James, que morre assim que sua dona

deixa a vida. Depois de sua morte, várias pessoas testemunham ter visto a imagem de uma senhora de avental e ouvido o som de um papagaio batendo o bico nos tijolos da casa em ruínas nas noites de luar.

Este conto foi escrito a pedido dos sobrinhos de Virgínia Woolf, para ser publicado no jornal que eles produziam para a família diariamente durante a infância. Quando adulto, Quentin, seu sobrinho caçula, publicou o conto da tia com ilustrações de seu filho Julian. Quentin descreveria as visitas de sua tia à sua casa como uma cálida brisa que os enchia de espantosa alegria.

Embora seja possível reconhecer na obra uma grande predominância do realismo maravilhoso, são verificados alguns vestígios do gênero fantástico, conforme compreendido por Todorov (2013), como acontece no breve momento de hesitação de Mrs. Gage quando do comportamento algo sobrenatural do papagaio, ao revelar de maneira tão intencional a localização do tesouro, ou no final, quando da dupla aparição fantasmagórica nas ruínas da casa – sugerindo uma escrita de transição entre os dois gêneros, algo bastante coerente com o período literário em que foi elaborado e com o estilo experimental da autora.

Por mais que o realismo fantástico, na compreensão de Todorov e o maravilhoso compartilhem muitos traços, entre eles a problematização da realidade, a crítica implícita ao romance tradicional, os jogos verbais para conquistar a credibilidade do leitor, o compartilhamento de temas e motivos retirados de tradições e culturas e as aparições de seres compreendidos como sobrenaturais, nada disso impede a diferenciação desses gêneros por meio da análise de seus estatutos narrativos. Logo de início, reconhece-se no realismo maravilhoso um compromisso anterior com o encantamento do leitor.

Em 1925, o historiador e crítico de arte Franz Roh cunhou o termo “realismo mágico” visando caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão, cuja proposta era alcançar uma significação universal exemplar, não partindo de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo do pré-guerra, mas ao contrário, representando as coisas concretas e palpáveis, revelando o mistério que ocultam.

Em algumas passagens, Roh deixa supor a ideia de uma realidade miraculosa em si, produzida pela persistência e duração de certos objetos, em meio à constante dissolução e mutação do universo. [...] O papel do artista pós-expressionista seria, assim, o de associar objetos específicos, conferindo-lhes um estatuto paradigmático, pelo controle da sua subjetividade (CHIAMPI, 2012, p. 22).

O termo realismo maravilhoso foi cunhado por Alejo Carpentier, referindo-se à singularidade da literatura latino-americana no contexto ocidental, para conceituar a união de elementos díspares, advindos de culturas heterogêneas, configurando uma nova realidade histórica, que subverte o padrão convencional da racionalidade ocidental. Para o escritor cubano, o maravilhoso começa a sê-lo de fato quando nasce de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação especial da realidade, de uma iluminação diferente que favorece riquezas inesperadas da realidade, ampliando escalas e categorias, percebidas de forma mais intensa devido a uma exaltação do espírito que conduz o leitor a um “estado limite”.

A opção pelo termo “realismo maravilhoso” ao “realismo mágico” deve-se, segundo Chiampi (2012), ao desejo de situar a questão no âmbito da investigação literária. Consagrado pela poética e pelos estudos crítico-literários, “maravilhoso” permite a relação estrutural com outros gêneros como o fantástico ou o realismo. A própria definição lexical do termo maravilhoso auxilia na concepção do gênero, baseada numa não contradição com o natural. Maravilhoso refere-se ao extraordinário, ao insólito, ao que escapa do curso ordinário das coisas e do humano. É aquilo que contém a maravilha, do latim *mirabilia* ou coisas admiráveis. Em *mirabilia* está contido também o verbo mirar, que significa olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através – verbo este que também está na etiologia da palavra milagre. Sendo assim, o maravilhoso:

[...] é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, de sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis da física e as normas humanas (CHIAMPI, 2012, p. 48).

Embora numa segunda medida, o maravilhoso seja exatamente aquilo que difere do humano, tudo que é produzido pela ação do sobrenatural, tais fatos e objetos pertenceriam à outra esfera, nem humana, nem natural e não teriam qualquer explicação racional. Ambas as ideias se prestam à compreensão do realismo maravilhoso. Na concepção de Carpentier, para que o realismo maravilhoso aconteça, faz-se necessário uma mobilização específica:

Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem se meter, em corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de

Gaula ou Tirante, o Branco. Prodigiosamente fidedignas resultam certas frases de Rutilio em *Os Trabalhadores de Persiles e Sigismunda*, acerca de homens transformados em lobos, porque nos tempos de Cervantes acreditava-se em pessoas acometidas de mania lupina. Assim também a viagem do personagem, da Toscana à Noruega, sobre o manto de uma bruxa. Marco Polo admitia que certas aves voavam levando elefantes entre as garras, e Lutero viu de frente o demônio em cuja cabeça atirou um tinteiro. Victor Hugo, tão explorado pelos guarda-livros do maravilhoso, acreditava em aparições, porque estava certo de ter falado, em Guernesey, com o fantasma de Leopoldina. A Van Gogh bastava ter fé no Girassol para fixar sua revelação em uma tela (CARPENTIER, 2009, p. 9).

Referindo-se ao fenômeno da literatura hispano-americana, que agraciou o mundo com um *Cem anos de solidão* e com o espantoso Mackandal, Carpentier comenta que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença do índio e do negro e pelas fecundas mestiçagens que tal encontro propiciou, a América estaria muito longe de esgotar seu caudal de mitologias.

Exatamente pelo fato de o conto em questão neste estudo ter sido criado por uma escritora inglesa, que sempre viveu e escreveu em seu país de origem, não se pode deixar de lado o fato de que toda a Europa é também fruto de mestiçagens, assimilações culturais e intercâmbios. Até as mais tradicionais crenças religiosas são compostas por séries de sobreposições míticas e costumes diversos. O Reino Unido, como desde há muito se apresenta, congrega em si povos cujas diferenças culturais, religiosas, sociopolíticas e econômicas ainda gera conflitos e instabilidades ao país. Naturalmente, tal realidade propicia na Arte os mais variados efeitos e muito embora a América Latina ofereça às suas expressões culturais e artísticas peculiaridades ímpares, isso não exclui a possibilidade de que o realismo maravilhoso se manifeste em outros países, com características próprias. Levando em consideração as opiniões contrárias a esta afirmação, optou-se neste estudo a considerar os elementos ancestrais, folclóricos e míticos de outras culturas que seguem compondo a literatura e a Arte por todo o mundo. Ao admitir a possibilidade de que o uso de tais contribuições em obras criadas a partir de outras culturas possam caracterizar a presença do realismo maravilhoso em um texto, abre-se uma porta para novas discussões. Embora Carpentier invoque principalmente a América, não contaminada pelo pragmatismo e pelo ceticismo das civilizações mais antigas, com seu pitoresco universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz de dar voz poética ao real maravilhoso, algumas obras, como o conto em questão,

parece, se faz necessário ponderar sobre a possibilidade de existir na literatura de outras origens, elementos do realismo maravilhoso, como este estudo se propõe a demonstrar.

Em seu ensaio “De lo real maravilloso americano”, Carpentier (2003, p. 109) afirma estar convencido de que o tempo de vida de um homem só é suficiente para conhecer, compreender e explicar a fração de mundo que teve o destino de habitar, ainda que isso não o impeça de ter uma imensa curiosidade por entrar em contato com o que existe além dos seus horizontes, embora tal curiosidade quase nunca signifique um conhecimento cabal.

O realismo maravilhoso, segundo essa compreensão, se manifesta “ampliando”, “alterando” e/ou “modificando” o objeto tido como pertencente a uma realidade, “revelando” ou “iluminando” esta realidade, gerando uma oscilação conceitual intencional. Se, por um lado, o maravilhoso surge como uma percepção subjetiva que “deforma”, por outro, aparece como elemento familiar da realidade.

Embora conceitos semelhantes já viessem sendo discutidos, sobretudo em rodas surrealistas, sua grande contribuição consiste na identificação concreta de uma entidade cultural “cujos traços da formação étnica e histórica são, a tal ponto, estranhos aos padrões racionais, que se justifica a predição metafórica do maravilhoso ao real” (CHIAMPI, 2012, p. 35).

Ao promover um projeto de leitura do real, dirigido pela razão, mas inspirado pela fé, sua intenção evidente é deslocar a busca imaginária do maravilhoso, redefinindo a sobrerrealidade, constituindo-a como região anexada à realidade empírica, mas só apreensível para o indivíduo que crê.

Para Carpentier, a relação entre signos narrativos (a obra em si) e referentes extralinguísticos (elementos do real maravilhoso) é compreendida com uma perspectiva realista, o relato devendo conter essa combinatória imanente ao real; ainda que não se trate de um retorno ao realismo, mas sim da expressão da ontologia de um lugar ou sua essência como entidade cultural. Dessa forma, o conceito do real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito no enredo.

No conto de Virgínia Woolf existem indícios de vários elementos retirados de contribuições mitológicas e culturais diversas, que vão desde o conhecido arquétipo do sovina, representado pelo irmão da viúva, até o próprio Papagaio de Marujo, outro clássico da cultura europeia, presente em inúmeras obras literárias do gênero, passando por elementos do folclore cristão e da cultura grega. Inúmeros recursos comprovam uma escrita inspirada naquilo que lhe

era conhecido e familiar, não apenas no que se refere a aspectos geográficos, mas também na descrição e trajetória dos personagens, todos constituídos a partir de “personas” bem conhecidas do imaginário europeu judaico-cristão.

Já no início do conto, ao descrever Mrs. Gage, a autora sugere uma figura muito conhecida desse imaginário, a viúva pobre, que na parábola do Evangelho de Marcos,¹ traz aos pés de Cristo tudo que tinha, suas duas últimas moedas. Levando-se em conta que Mrs. Gage deve dinheiro até ao pastor de sua comunidade e que ao final, o tesouro escondido se trata de uma infinidade de moedas de ouro, a semelhança com o texto sagrado torna-se ainda mais contundente.

Há uns cinquenta anos, Mrs. Gage, viúva já idosa, achava-se em sua modesta casa numa aldeia chamada Spilsby, em Yorkshire. Apesar de coxa e da vista fraca, fazia o que podia para remendar um par de tamancos, pois só dispunha de uns xelins por semana para se manter.

O mais importante era pedir que alguém cuidasse, durante sua ausência, de seu cachorro Shag, pois ela, apesar da pobreza, era dedicada aos animais e às vezes preferia passar por certos apertos do que ter de privar o cão de seu osso (WOOLF, 2005, p. 229-230).

O próprio nome da viúva acaba reforçando essa ideia. Um dos significados da palavra “gage” em inglês é calibrar. O verbo, muito usado na área industrial, diz respeito ao ato de comparar as indicações de um instrumento padrão, a fim de corrigir possíveis erros de gradação. Um dos possíveis usos da palavra calibre, tanto em inglês (*gage* ou *caliber*) quanto em português, diz respeito ao valor ou importância de uma pessoa. Tendo em vista o desenvolvimento do enredo que acaba fazendo justiça à viúva pobre em detrimento ao irmão avarento, do mesmo modo que Jesus na parábola reconhece o valor da oferta generosa da mulher e a estabelece acima dos ricos fariseus que ofertavam de seus restos, parece bastante coerente essa aproximação.

Mr. Brand, o irmão sovina da viúva, resgata o arquétipo do sovina, eternizado por Dickens em seu Ebenezer Scrooge, de *A Christmas Carol*. Aqui a autora apresenta outro personagem que carrega sua sina no nome, uma vez que um dos usos da palavra *brand*, em inglês, é desonra.

1 Bíblia Sagrada.

Não via o irmão há muitos anos e, como ele nem sequer agradecia o cartão de Natal que sempre lhe mandava, achava que sua sovinice, que desde a infância ela conhecia tão bem, o levava a se abster até mesmo de pagar por um selo para responder (WOOLF, 2005, p. 229).

Todo trabalho para esconder tão bem um tesouro tão grande, enquanto vivia numa casa completamente depauperada, revela em plenitude o arquétipo do homem que coloca seu coração no dinheiro, acima de qualquer coisa, muito frequente na literatura e cujo comportamento é largamente condenado em vários livros da Bíblia e, conseqüentemente, pela tradição cristã: “Não acumuleis para vós tesouros sobre a terra, onde a traça e a ferrugem corroem [...] porque, onde está o teu tesouro, aí estará também o teu coração” (Mateus 6.19-21) “[...] ladrões, nem avarentos [...] herdarão o reino de Deus” (I Coríntios 6.10).²

Esse era o esconderijo do avarento; e, para certificar-se de que ninguém o encontraria, ele havia tomado duas precauções extraordinárias. Primeiro, como mais tarde se provou, fez uma área externa da cozinha sobre o lugar no qual estava seu tesouro enterrado, de modo que, a não ser que o fogo o destruísse, ninguém poderia suspeitar de sua existência; depois, passou na camada superior de moedas uma substância grudenta, polvilhando-as em seguida de terra, de modo que, se uma delas por acaso viesse a ficar a descoberto, ninguém desconfiaria de que fosse algo mais além de uma pedrinha banal, dessas que a qualquer dia podem ser vistas no jardim (WOOLF, 2005, p. 237).

Embora na obra de Dickens, Scrooge tenha a chance de redimir-se de seus maus feitos, Mr. Brand morre em sua avareza e é desmascarado por seu papagaio, que ateia fogo na casa e revela o tesouro à sua herdeira.

Outro momento particularmente intrigante da história é a travessia do rio Ouse. Logo no início a autora informa o leitor das vicissitudes que envolviam sua travessia: “Para alcançar Rodmell era preciso atravessar a vau o rio Ouse, numa passagem da qual ainda restam vestígios, mas isso só podia ser feito quando as águas baixavam e as pedras do leito surgiam na superfície” (WOOLF, 2005, p. 230).

2 Bíblia Sagrada.

Mr. Stacey, que ia à feira com alguns porcos, ótimos porcos do condado de Berks, ofereceu-se outra vez para levá-la e, a caminho, contou-lhe umas histórias terríveis sobre jovens que tinham se afogado quando tentavam atravessar o rio cheio (p. 231).

A descrição da tentativa de Mrs. Gage de atravessar a vaú do rio, logo após sua grande decepção, ao ver a casa destruída e admitir que não havia herança alguma e que sequer tinha dinheiro para voltar para casa, é particularmente dramática. Mancando devido ao problema na perna direita, andando devagar, abatida pela tristeza e escorregando na lama, a lentidão da caminhada aproximou a escuridão da noite até que já não conseguia enxergar a trilha que se elevava à beira-rio. Resmungava alto pelo caminho e queixava-se do irmão, que desde criança a atormentara com suas crueldades e sórdida sovínice.

Como nada pode estar tão ruim que não possa piorar “[...] de repente ela deu de encontro com uma vaca bem grande que vinha pela margem e a derrubou e fez rolar na grama” (WOOLF, 2005, p. 232). Em toda a cultura indo-europeia, especialmente nas culturas pré-cristãs, incluindo a judaica, a vaca carrega um simbolismo sagrado de fertilidade, de geração e manutenção da vida e também de oferenda. Tendo em vista o que se dá a seguir no conto, pode-se inferir que o embate com a vaca tem o caráter de sinalizar à protagonista o “milagre” que lhe mudaria a sorte.

Na mitologia grega, para dividir o “mundo dos vivos” e o “mundo dos mortos”, existiam três rios: Estige (rio da invulnerabilidade, no qual Tétis mergulha Aquiles, tornando-o quase invencível), Lethe (rio do esquecimento, do qual apenas o beber ou o tocar a água causava o completo esquecimento) e Aqueronte (rio do infortúnio). No rio Aqueronte, encontra-se Caronte, o barqueiro que tem como trabalho levar o espírito dos mortos para o “mundo dos mortos”, cobrava para isso uma moeda e os que não tinham dinheiro para a travessia, eram condenados a vagar 100 anos por suas margens. Pobre, coxa e desiludida, a viúva se vê diante de uma grande enrascada nas margens do rio Ouse e, curiosamente, nesse pior momento da protagonista, Virgínia cita a casa de Leonard Woolf (seu marido), como a mais próxima do lugar onde a viúva se via desamparada, ainda que não suficientemente perto para significar socorro, talvez numa metáfora de sua própria vida.

Tudo indicava que não havia nada a fazer, a não ser esperar pela manhã. Mas, naquela idade, e com o corpo tomado pelo reumatismo, bem que ela poderia

morrer de frio. Por outro lado, se tentasse atravessar o rio, era quase certo que se afogaria. Tão lamentável era seu estado, que de bom grado ela trocaria de lugar com uma das vacas do pasto. Em todo o condado de Sussex, nenhuma velha mais desditosa haveria para ser encontrada [...] (WOOLF, 2005, p. 233).

A partir daí, coisas extraordinárias acontecem e outro traço do realismo maravilhoso se revela no texto à medida que em pequenas inserções diferenciadas, permite um vislumbre do “desmascaramento do narrador”. Embora de forma bastante sutil neste conto, em frases como “Nesse momento aconteceu uma coisa extraordinária” (WOOLF, 2005, p. 233) ou “Ela estava totalmente certa” (p. 234), a autora se mescla com as falas da personagem, descritas em discurso direto, manifestando uma presença que, muito embora não se traduza numa narração em primeira pessoa, sugere uma autorreferencialidade que transcende a narração em terceira pessoa.

A inesperada iluminação que salva a protagonista, garantida pela tocha gigantesca, surge “iluminando cada folha de grama e mostrando-lhe o ponto de passagem a menos de vinte metros dali” (p. 233). A viúva se alegra, atribui ao fogo a alcunha de benção e de salvação e intui que venha da casa depauperada que lhe sobrou de herança. “Quem sabe é a minha própria casa que diante de meus olhos se reduz a chamas.” (p. 234).

No conto, a utilização do fogo se torna particularmente significativa, quando além de seu aspecto salvífico no momento da travessia do rio, amplia-se, ao se tornar a principal ferramenta de revelação do “tesouro escondido”.

A sociedade humana conforme a conhecemos hoje somente foi possível a partir do momento em que o homem conseguiu dominar o uso do fogo. Além dos inúmeros avanços de ordem prática, o fogo tem um valor simbólico importantíssimo para diferentes povos e culturas. Em todos os povos, o fogo é objeto de um culto profundo. O homem é o único ser vivo que se apropria do fogo e o utiliza, contudo sem dominá-lo. Fogo e sol se assemelham em suas dádivas e função mantenedora da vida. Encontramos o fogo nas lareiras e nos fogões dos lares, nos altares dos rituais, nas fogueiras de festivais, nas velas das igrejas, nas piras olímpicas, nas mais diversas tradições religiosas e culturais. Na Bíblia, em especial, o fogo é apresentado como um símbolo de múltiplas faces, purificador e regenerador, também destruidor – tanto do bem quanto do mal. Na tradição anglo-saxônica, tanto pagã quanto cristã, a purificação pelo fogo, entendida como purificação pela compreensão, pela Luz e pela verdade, é complementar à purificação pela água, purificação do desejo até a mais sublime de

suas formas, a bondade. Pelo fogo se depurava a alma das bruxas e dos hereges na tradição cristã do passado. Vale mencionar que o nome Rodmell, esta pequena cidade em East Sussex, no interior da Inglaterra, que dá lugar à narrativa, derivou-se do inglês arcaico de influência normanda *Ramelle* ou *Redmelle* que significa lugar com sol vermelho.

No conto de Virgínia Woolf, o fogo surge como salvação do infortúnio duplamente, primeiro por salvá-la de um provável afogamento ou mesmo de morrer de frio, iluminando o caminho mais seguro para a travessia e depois por tornar possível ao papagaio revelar o tesouro escondido, queimando (“purificando”) a casa, numa espécie de exorcismo do espírito do irmão que tencionava manter o tesouro escondido. Vale destacar que os baldes de água que tencionavam, sem sucesso, conter as labaredas, vinham de *Monkey’s House*, a casa em que a escritora passou seus últimos vinte anos de vida.

Tanto o “[...] papagaio de marujo que aprendera a falar lá no Oriente” (WOOLF, 2005, p. 231), quando o tesouro escondido, são elementos de um tema largamente conhecido pelas culturas europeias, especialmente a britânica, a saber, a pirataria. Celebrada por séculos como senhora da maior e mais temida armada, a Inglaterra, utilizou-se muito dos serviços de corsários contratados, não apenas para caçar, roubar e abater piratas de seus inimigos políticos, como os franceses e os espanhóis, mas também para descobrir e trazer riquezas de outras terras, especialmente do chamado Novo Mundo.

Muito embora se atribua a existência de tesouros escondidos pela pirataria ao repertório do folclore da Europa e América colonial, lendas eternizadas por escritores como Stevenson em *A ilha do tesouro* e Dumas em *O Conde de Monte Cristo*, bem como inúmeros achados arqueológicos, acabam por reforçar esse elemento. Embora a prática da pirataria já existisse desde 1400 a.C., no mar mediterrâneo, iniciada pelos fenícios, sendo exercida no decorrer dos séculos por chineses, mouros e depois por europeus, o mito ganha força no império britânico a partir do século XVIII. A lenda do tesouro perdido começa com o capitão William Kid (1696), escalado pela coroa britânica para conter contrabandistas franceses e que, por razões diversas, acaba sendo aprisionado pela própria Inglaterra. Após a prisão, encontrou-se em seu navio uma enorme e inesperada quantidade de ouro e pedras preciosas. Como todos os relatos de ataques piratas envolviam grandes saques, que nem sempre eram recuperados, passou-se a especular a existência destes supostos tesouros enterados por piratas.

Foi devido ao pirata Long John Silver, da obra *A ilha do tesouro* (1883), que a lenda do papagaio de marujo se espalhou, embora pouco se acredite que com a fome enfrentada pelos marujos no mar, uma ave sobrevivesse entre eles por muito tempo.

Desde a morte de seu antigo dono, o papagaio James passa a incomodar as pessoas a seu redor com seus berros de “Não na casa”, que no decorrer da história acaba por se mostrar uma espécie de revelação do local do tesouro escondido pelo irmão sovina de Mrs. Gage. A ave era muito apreciada por seu dono que “segundo se dizia, conversava com o bicho como se fosse um ser racional” (WOOLF, 2005, p. 231). Tendo sido bem tratado pela viúva que lhe promete uma vida feliz, antes de saber que continuava tão falida quanto antes, o papagaio logo se afeiçoa por ela e usa de todos os recursos para beneficiá-la, revelando as moedas escondidas por Brand.

São vários os elementos de antropomorfização nos comportamentos do papagaio. Além de repetir a frase reveladora várias vezes, inclusive no momento crucial em que precisa revelar o local do tesouro para a viúva. Mrs. Gage decide segui-lo atribuindo-lhe intenção consciente: “Há mais sentido nos atos dessa criatura do que nós humanos sabemos” (WOOLF, 2005, p. 235).

O papagaio James ficou visivelmente satisfeito, pondo-se agora, animado, aos pulos, poucos metros adiante dela, em direção à casa queimada. [...] Sempre aos pulos, como se conhecesse perfeitamente o caminho, o papagaio rodeou pela casa até os fundos [...] (p. 235)

A ave não só a leva até o local, mas bate o bico na parede até revelar a existência das moedas. “Quando no topo da pilha a última moeda foi posta, o papagaio voou alto em triunfo, para delicadamente ir pousar no topo da cabeça de Mrs. Gage” (WOOLF, p. 237).

O papagaio e a viúva viveram felizes e confortáveis e, assim que a viúva morreu, “o papagaio, gritou ‘Não na casa! Não na casa!’ e despencou do poleiro, hirto, morto” (WOOLF, 2005, p. 238). A última cena, talvez mais fantástica que maravilhosa, diz respeito ao som espectral de um papagaio batendo o bico pelo chão de tijolos das ruínas da casa em Rodmell e ao espectro de uma velha senhora de avental, observados por várias pessoas em noite de luar. Fica aqui implícita a pergunta suscitada pelo subtítulo do conto: “uma história verídica”.

Na verdade, aquilo que talvez represente o aspecto mais insólito desse conto, aconteceu muito posteriormente à sua escrita e publicação. Conforme

já mencionado, a história se passa em Rodmell, pequena cidade em East Sussex, no interior da Inglaterra, situada a oeste da costa do rio Ouse. Virgínia viveu durante seus últimos vinte anos nesta cidade, em Monk's House. O rio Ouse, cenário de uma das cenas mais importantes da história, foi o local escolhido por Virgínia Woolf para tirar sua própria vida em 1941, aos 59 anos.

The widow and the parrot: a true story – Virginia Woolf and a tale of magic realism

Abstract

Although it is possible to recognize in this Virginia Woolf's tale a predominance of the Magic Realism, some features of the Fantastic are easily verified, suggesting a transitional writing between the two genres, something quite coherent with the literary period in which the text was elaborated and with the experimental style of the author. Although both genres share many elements, nothing prevents the identification of the differences between them by analyzing their narrative statutes. The objective of this study is to highlight such diversity and the strategic utilization of each one and the effects of such use in the work of this unique and original author.

Keywords

Virginia Woolf. Fantastic Realism. Magic Realism. Real Maravilloso.

REFERÊNCIAS

CARPENTIER, A. *O reino deste mundo*. Trad. de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARPENTIER, A. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

CARPEAU, O. M. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. IV v.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WOOLF, V. *Contos completos*. Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2005.