

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**BRUNO SILVA DE OLIVEIRA**

**PELAS BRENHAS ESCURAS DO INSÓLITO:**  
**os espaços toposfóbicos na literatura sertanista**

Uberlândia – MG

Novembro/2019

BRUNO SILVA DE OLIVEIRA

**PELAS BRENHAS ESCURAS DO INSÓLITO:**

os espaços toposfóbicos na literatura sertanista

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientador: Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

Uberlândia – MG

Novembro/2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 2019	<p>Oliveira, Bruno Silva de, 1990- Pelas brenhas escuras do inslto [recurso eletrnico] : os espaos topofbicos na literatura sertanista / Bruno Silva de Oliveira. - 2019.</p> <p>Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlndia, Pê- graduaço em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2497">http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2497</a> Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlndia. Pê-graduaço em Estudos Literários. III. Ttulo.</p> <p>CDU: 82</p>
-------------	--

BRUNO SILVA DE OLIVEIRA

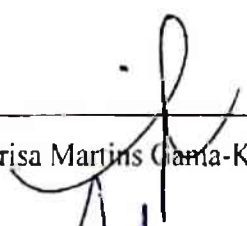
**PELAS BRENHAS ESCURAS DO INSÓLITO:**

os espaços toposfóbicos na literatura sertanista

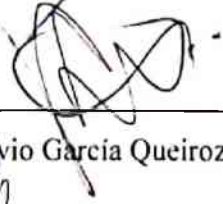
Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessário à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

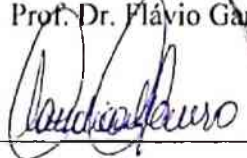
Uberlândia, 26 de novembro de 2019

Banca Examinadora:

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Marisa Martins Gama-Khalil / UFU – CNPq (Presidente)

  
Prof.<sup>º</sup>. Dr. Alexander Meireles da Silva / UFG

  
Prof.<sup>º</sup>. Dr. Flávio Garcia Queiroz / UERJ

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Cláudia Fernanda de Campos Mauro / UNESP

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / UFU

## AGRADECIMENTO

A Deus, por ter possibilitado e me capacitado para esta jornada.

Para aqueles que foram o meu sustento, que me deram suporte para eu ter chegado aqui e ter ido muito além de onde sonhei estar: meus pais. Ao meu pai, Sebastião, à minha mãe, Geracina, e à toda minha família pelo apoio e compreensão pelas presentes ausências e momentos de reclusão durante a realização deste trabalho.

A quem é um farol que ilumina a tudo e a todos a sua volta, que nos guia em segurança e tranquilidade a um porto seguro, a quem é um exemplo de orientadora, de pessoa, de professora, de ser humano a todos os seus orientados, alunos, a todas as pessoas que ela toca. Marisa, sou muito grato por tudo que a senhora fez, faz e fará por mim; a senhora faz parte da minha história.

Às amigas, companheiras e irmãs que Deus me presenteou durante o doutorado: Jamille (Mille) e Andréia (Dhéia), pelas partilhas, pelos grandes momentos de descontração, pelas viagens, pelas mensagens e ligações trocadas. Por tudo que o “Trio Maravilha” significou para nós durante o doutorado, não tenho palavras para descrever tudo o que vocês significam para mim e o tanto que vocês me fizeram crescer ao longo desse processo.

À minha Sancho Pança, que me dá conselhos, opiniões, que me puxa para realidade. Rosemeire, minha amiga, minha irmã de tantas horas, de tantos momentos, de tantas viagens e partilhas. Temos muitas histórias para contar. Você faz parte da minha história, da minha vida, da minha família.

Aos colegas e amigos do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas, pelos congressos, pelas reuniões, pelas trocas, pelos CENA's, pelos amigos secretos e tantas outras atividades.

Aos professores Alexander Meireles da Silva, Flávio Garcia e Elzimar Fernanda Ribeiro Nunes, pelas importantes contribuições para o texto final desta tese e por aceitaram compor a minha banca de defesa. Agradeço também à professora Cláudia Fernanda de Campos Mauro por ter aceito compor a minha banca de defesa.

E, por último e não menos importante, ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano - Campus Iporá, na figura do diretor geral do campus, o professor José Junio Rodrigues de Sousa, pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa por meio do Programa de Incentivo à Qualificação (PIQ), que tanto colaborou com o desenvolvimento desta tese.

## RESUMO

A referência ao espaço em uma obra narrativa acarreta uma infinidade de informações socioculturais sobre a trama e as personagens; assim, pensar e refletir sobre esse elemento diegético em uma obra literária é bastante pertinente e instigador para a caracterização e compreensão de uma narrativa classificada como pertencente aos domínios da Literatura Fantástica. Há alguns espaços presentes no modo fantástico que suscitam medo, agonia e terror possivelmente no leitor e nas personagens que estão encerradas nele. Esta tese intenta trabalhar como esse o medo se manifesta na Literatura Fantástica por meio do espaço. Buscamos comprovar, nesse sentido, que o medo está relacionado diretamente a esse elemento narrativo e que, portanto, sem o espaço adequado nas narrativas não há medo. Para tal, escolhemos o espaço do sertão como o fio condutor de nossa análise. É uma região interiorana do país sobre a qual incidem muitos olhares preconceituosos; costuma ser representada com parco desenvolvimento socioeconômico, permeada de seres e acontecimentos insólitos, onde se observa um imbricamento do real prosaico e do mundo sobrenatural por meio de crendices e lendas. Podemos compreender que a regularidade da referida representação faz com que seja desencadeada uma estética peculiar, a do Sertanismo. Analisando as pesquisas literárias da atualidade, observamos que a vertente ligada ao Sertanismo possui uma carência analítica, visto que é confundido com o Regionalismo, portanto um terreno fecundo para análise e debate sobre o Fantástico e os estudos topográficos. Entendemos por Literatura Sertanista as narrativas que retratam espaços afastados da zona urbana; pode-se dizer que via de regra é uma cultura pouco afetada pelos hábitos e valores citadinos. Na presente tese, objetivamos diferenciar Sertanismo de Regionalismo nas letras brasileiras, dissertar sobre as diferentes manifestações do sertão e como esse espaço se relaciona com o insólito por intermédio do medo. Seleccionamos, para compor os corpora de análise desta tese contos que representam diferentes perspectivas de variados sertões: o paulista, o mineiro e o goiano. Iremos observar nesses contos como o macroespaço do sertão se manifesta e quais outros espaços (microespaços) o atravessam a fim de observarmos regularidades para elaborar uma cartografia dos espaços do sertão, intentando comprovar que sem o espaço adequado não é possível construir uma aura fóbica e suscitar medo nas personagens e possivelmente nos leitores, estando o espaço e o medo intrinsecamente ligados na literatura fantástica.

**PALAVRAS-CHAVE:** estudos literários; literatura, representação e cultura; medo; espaço; sertão.

## ABSTRACT

The reference to space in a narrative work entails a multitude of sociocultural information about the plot and the characters. Thus, thinking and reflecting on this diegetic element in a literary work is quite pertinent and instigating for the characterization and understanding of a narrative classified as belonging to the domains of fantastic literature. There are some spaces present in the fantastic mode that raise fear, agony and terror possibly in the reader and the characters that are enclosed in it. This thesis intends to work as this fear manifests itself in fantastic literature through space. In this sense, we seek to prove that fear is directly related to this narrative element and, therefore, without adequate space in the narratives, there is no fear. For this, we chose the space of the wilderness as the guiding thread of our analysis. It is an inland region of the country over which many prejudiced glances focus. It is usually represented with poor socioeconomic development, permeated by unusual beings and events, where an interweaving of the prosaic real and the supernatural world is observed through beliefs and legends. We can understand that the regularity of this representation triggers a peculiar aesthetic, that of Sertanismo. Analyzing the current literary research, we observe that the strand linked to the Sertanismo has an analytical lack, since it is confused with Regionalism, therefore a fertile ground for analysis and debate on the fantastic and topographic studies. We understand by Sertanista Literature the narratives that portray spaces away from the urban area; it can be said that as a rule it is a culture little affected by city habits and values. In the present thesis, we aim to differentiate Sertanismo from Regionalism in Brazilian letters, to dissert about the different manifestations of the wilderness and how this space is related to the unusual through fear. We selected, to compose the corpora of analysis of this thesis short stories that represent different perspectives of various hinterlands: the São Paulo, the Minas Gerais and the Goiás. We will observe in these tales how the wilderness macro space manifests itself and what other spaces (microspaces) cross it in order to observe regularities to draw a cartography of the wilderness spaces, trying to prove that without the appropriate space it is not possible to build a phobic aura and raise fear in characters and possibly readers, with space and fear intrinsically linked in fantastic literature.

**KEYWORDS:** literary studies; literature, representation and culture; fear; space; wilderness.

## RESUMEN

La referencia al espacio en una obra narrativa implica una multitud de información sociocultural sobre la trama y los personajes. Por lo tanto, pensar y reflexionar sobre este elemento diegético en una obra literaria es bastante pertinente e instigante para la caracterización y comprensión de una narración clasificada como perteneciente a los dominios de la literatura fantástica. Hay algunos espacios presentes en el modo fantástico que generan miedo, agonía y terror posiblemente en el lector y los personajes que están encerrados en él. Esta tesis pretende funcionar ya que este miedo se manifiesta en la literatura fantástica a través del espacio. En este sentido, buscamos demostrar que el miedo está directamente relacionado con este elemento narrativo y, por lo tanto, sin un espacio adecuado en las narrativas no hay miedo. Para esto, elegimos el espacio de las tierras remotas como el hilo conductor de nuestro análisis. Es una región interior del país sobre la que se centran muchas miradas prejuiciosas. Por lo general, se representa con un pobre desarrollo socioeconómico, impregnado de seres y eventos inusuales, donde se observa un entrelazamiento de lo real prosaico y el mundo sobrenatural a través de creencias y leyendas. Podemos entender que la regularidad de esta representación desencadena una estética peculiar, la del sertanismo. Analizando la investigación literaria actual, observamos que el hilo vinculado al sertanismo tiene una falta analítica, ya que se confunde con el regionalismo, por lo tanto, un terreno fértil para el análisis y el debate sobre los estudios fantásticos y topográficos. Entendemos por la literatura sertanista las narrativas que retratan espacios alejados del área urbana; Se puede decir que, por regla general, es una cultura poco afectada por los hábitos y valores de la ciudad. En la presente tesis, nuestro objetivo es diferenciar el sertanismo del regionalismo en letras brasileñas, para disertar sobre las diferentes manifestaciones de las tierras remotas y cómo este espacio se relaciona con lo inusual a través del miedo. Seleccionamos, para componer los corpora de análisis de los relatos cortos de esta tesis que representan diferentes perspectivas de varias zonas del interior: São Paulo, Minas Gerais y Goiás. Observaremos en estos cuentos cómo se manifiesta el macroespacio de travesía y qué otros espacios (microespacios) lo cruzan para observar regularidades para dibujar una cartografía de los espacios de travesía, tratando de demostrar que sin el espacio apropiado no es posible construir un aura fóbica y elevar miedo en personajes y posiblemente lectores, con espacio y miedo intrínsecamente ligados en literatura fantástica.

**PALABRAS-LLAVE:** estudios literarios; literatura, representación y cultura; miedo; espacio; sertão.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 - DO OUTRO LADO DO ESPELHO E O QUE SE PODE ENCONTRAR POR LÁ: INCURSÕES INSÓLITAS SOBRE AS TEORIAS DO MODO FANTÁSTICO</b>	
1.1 Um pé na frente do outro: primeiros passos no modo fantástico.....	20
1.2 A segunda à direita, e depois sempre em frente, até de manhã: o fantástico e o espaço ficcional.....	38
1.3 Medo e Insólito.....	43
<b>CAPÍTULO 2 - ENVEREDANDO PELOS SERTÕES: A LITERATURA SERTANISTA BRASILEIRA</b>	
2.1 Conceito de sertanismo e regionalismo.....	69
2.2 O sertanismo nas letras brasileiras.....	85
2.2.1 O sertão-paráiso.....	86
2.2.2 O sertão-inferno.....	93
2.2.3 O sertão-purgatório.....	96
<b>CAPÍTULO 3 – “O SERTÃO ESTÁ EM TODA A PARTE”: O SERTÃO MINEIRO DE ROSA E ARINOS, E O PAULISTA DE LOBATO</b>	
3.1 “São Marcos”, de Guimarães Rosa.....	104
3.2 “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.....	112
3.3. “Assombramento”, de Afonso Arinos.....	130
3.4 “O mão-pelada”, de Afonso Arinos.....	143
3.5 “Bocatorta”, de Monteiro Lobato.....	151
3.6 “Bugio Moqueado”, de Monteiro Lobato.....	162
<b>CAPÍTULO 4 – O SERTÃO GOIANO DE BERNARDO ÉLIS, HUGO DE CARVALHO RAMOS E BRAZ JOSÉ COELHO</b>	
4.1 “Pai Norato”, de Bernardo Élis.....	171
4.2 “As morféticas”, de Bernardo Élis.....	178
4.3 “Pelo caiapó velho”, de Hugo de Carvalho Ramos.....	192
4.4 “O caminho das tropas”, de Hugo de Carvalho Ramos.....	199
4.5 “O bobo Aprígio”, de Braz José Coelho.....	205
4.6 “A triste história do finado Gumercino”, de Braz José Coelho.....	212
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS - OS SERTÕES (IN)VISÍVEIS: CARTOGRAFIAS TOPOFÓBICAS DO FANTÁSTICO SERTANISTA.....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>229</b>

## **INTRODUÇÃO**

Em *O mágico de Oz* (1900), de Lyman Frank Baum, Dorothy sai do Kansas e vai para a terra de Oz; em *Peter Pan* (1911), de James Barrie, Wendy, João e Miguel, na companhia de Peter Pan, voam para a Terra do Nunca. Já no livro *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, Alice entra pela toca do coelho e cai no País das Maravilhas; e nas diversas obras escritas por Monteiro Lobato, Pedrinho visita sua avó no Sítio do Picapau Amarelo. O que todas essas obras têm em comum, além do fato de pertencerem ao modo fantástico, é o destaque que o espaço tem na constituição e construção do enredo. Esses espaços têm status de personagem durante a narrativa, sendo muitos desses mais complexos que alguns personagens presentes na obra.

O espaço é um elemento diegético que configura diversos valores e informações culturais acerca das personagens que o perpassam e do autor que o cria. Ele guarda, imprime e resgata memórias individuais e coletivas, culturais e afetivas repassando-as ao leitor, fazendo com que esse as perceba de forma direta ou indireta. O espaço constrói um mapa cartográfico, o qual repassa informações e possibilita que o leitor leia com mais riqueza de detalhes os dados implícitos de uma obra. Sendo assim, esse elemento diegético permite que o leitor incorpore informações a sua análise, migrando de uma interpretação objetiva para uma leitura subjetiva da obra, além de reunir “outros caracteres possíveis para o que lhe foi dado a conhecer ao longo da leitura” (BARBIERI, 2009, p. 116).

A partir do espaço, é possível fazer inferências sobre as personagens que o compõem e se relacionam com ele, como, por exemplo, elencar conhecimentos acerca do contexto socioeconômico a que pertence as personagens, colaborando com a compreensão das atitudes e dos sentimentos das mesmas. Constatam-se, com base nesta visão, pontos de diálogos teóricos com as funções do espaço, elencadas por Oziris Borges Filho em *Espaço e literatura: introdução à toponálise* (2008). O autor enumera as seguintes funções do espaço:

1 - caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem [...]; 2 - influenciar as personagens e também sofrer suas ações [...]; 3 - propiciar a ação [...]; 4 - Situar a personagem geograficamente [...]; 5 - Representar os sentimentos vividos pelas personagens [...]; 6 - Estabelecer contraste com as personagens [...]; 7 - antecipar a narrativa. (BORGES FILHO, 2008, p. 35 - 42)

As atuais pesquisas desenvolvidas pela Teoria Literária que se pautam pela análise do espaço se diferenciam das antigas, pois essas últimas concebiam tal elemento diegético de forma marginal, como mero pano de fundo, um elemento acessório e de baixa importância para as análises. Atualmente, o espaço é considerado um elemento essencial para a compreensão e o desenvolvimento da obra literária, pois é nele que o homem se materializa, ele “só existe porque se faz natureza em que o homem se penetra” (GOULART, 2012, p. 58).

Michel Foucault, em “Linguagem e literatura” (2005), sustenta a importância do espaço, considerando que por muito tempo a crítica literária esteve preocupada com análises que se detiveram sobre o tempo ficcional. A linguagem tem a sua funcionalidade ligada ao tempo, mas ela se materializa através do espaço, pois os elementos da linguagem só adquirem sentido “por meio de uma cadeia sincrônica”, o valor semântico de uma palavra ou expressão só é conhecido a partir do espaço (contexto), portanto “o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço” (FOUCAULT, 2005, p. 168). Diante do exposto, vemos que até o tempo se materializa no espaço, pois só percebemos que o tempo passou a partir das transformações que o espaço sofre: as trocas de estação são percebidas a partir da paisagem, pois nota-se que um ano decorre a partir das mudanças pelas quais o meio natural passou.

O espaço, juntamente com o tempo, o narrador, as personagens, o enredo e demais elementos narrativos, são fios que se entrelaçam para compor um tecido chamado narrativa, por isso não se pode pensar o espaço fora da obra literária ou de forma isolada dos outros componentes da narrativa. Como Osman Lins afirma em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976, p. 63), “a narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Além disso, o espaço é um elemento dinâmico em constante transformação, construído a partir da intencionalidade do narrador, retratando os sentimentos das personagens que ele encerra, estabelecendo uma relação de interdependência constitutiva entre os dois, visto que o espaço sofre e exerce influência das/sobre as personagens.

Baseado no que foi exposto e em consonância com os atuais estudos literários que têm como foco esse elemento narrativo, afirmamos que o espaço não é um mero acessório para a narrativa, mas um elemento importante que a compõe e revela inúmeras peculiaridades acerca desse tipo textual para o leitor, influenciando diretamente a

constituição da narrativa e, principalmente, na narrativa vinculada ao modo fantástico, na qual ocorre a deflagração do insólito.

O espaço é um recurso narrativo que evidencia a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que sejam desencadeadas sensações e sentimentos variados, como estranhamento, empatia e medo. Em algumas narrativas, “o fantástico se revela, então, por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 33), ou seja, a dúvida se aquilo que o leitor lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente.

Essa dúvida gera uma sensação de deslocamento, migra-se do espaço familiar e cotidiano para o espaço do sobrenatural e fantasista, como afirma David Roas em *A ameaça do Fantástico* (2014). Isso não ocasiona um processo de fuga da realidade por parte do leitor, pelo contrário, essa sensação propicia uma reflexão sobre seu próprio meio e de seus sentimentos perante este.

Remo Ceserani em *O fantástico* (2006); Marisa Martins Gama-Khalil, em “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional” (2012); e Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), notam que as narrativas fantásticas têm uma preferência por espaços escuros, lúgubres, sem ou com pouca luz, desbotados e fechados, de modo geral, espaços que remetem ao mundo noturno, para ambientar seus enredos. Isso ocorre porque em espaços lúgubres o ser humano produz menos inibidores de imaginação, ou seja, em espaços escuros, o homem, por interferência da baixa produção de inibidores, começa a ver elementos estranhos e até mesmo sobrenaturais, o que lhe ocasiona, geralmente, medo, sentimento atrelado ao fantástico (ROAS, 2014).

O medo é um sentimento que emerge a partir da tomada de consciência do homem de sua insignificância perante o mundo, do vislumbrar de sua transitoriedade, da ciência de que é um ser perene, o que gera um sofrimento constante, devido à possibilidade de um atentado, seja físico ou psicológico, a sua vida, e que está fadado a morrer, pois a morte é inevitável independente do ser vivo. Adauto Novaes em “Políticas do medo” (2007, p. 13) afirma que “o medo é o resultado da sensação permanente da fragilidade do homem (medo da morte) diante de um perigo difuso”.

Esse sentimento não tem uma forma definida e tampouco estratificada. Cada indivíduo o molda a partir do modo como percebe e reage ao mundo que o cerca. Por

ser polimórfico e inconstante, sofre várias transformações com o passar do tempo e/ou com o deslocamento espacial, o que requer que o homem esteja em constante estado de alerta, o que o torna positivo. Sua face positiva está atrelada à necessidade de preservação da própria vida e de constantemente à adaptação às novas necessidades e a novos medos.

Sabemos que o ser humano não tem controle sobre o medo e o que temer e, sendo totalmente impotente perante tal sentimento, o homem não domina sua manifestação e de seus agentes. Valendo-se das ideias de Hughes Lagrange, Júlio França, em “Fontes e sentidos do medo como prazer estético” (2010), fala-nos do medo derivado:

a noção que temos de nossa vulnerabilidade e de estarmos sempre suscetíveis a perigos que não se manifestam claramente. Essa tão humana sensação de insegurança interfere em nossa vida e em nossas escolhas, e é consequência da própria consciência da inevitabilidade de nossa morte e do reconhecimento da instabilidade de nossa existência. (FRANÇA, 2010, p. 60)

Nesse sentido, o medo pode ser considerado um sentimento muito positivo, uma vez que ele acaba protegendo a espécie humana. O medo gera um fascínio sobre a literatura, principalmente a fantástica, porque “o medo é uma das fontes de fantasia e da invenção” (KEHL, 2007, p. 89), ele é um estímulo à criatividade e um motor do desejo, pois “a imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens” (TUAN, 2005, p. 11).

No Brasil, há alguns pesquisadores que debatem a presença do medo na literatura fantástica, porém o diálogo entre medo e espaço ainda é escasso, pautando-se principalmente por espaços urbanos, quando ocorrem esses estudos, deixando, geralmente, a zona rural e o sertão à margem. Assim, este estudo tem por fito por preencher esse hiato, discutindo a relação do espaço com o medo em narrativas sertanistas brasileiras que possam ser analisadas à luz do modo fantástico.

Entendemos por literatura sertanista as produções literárias que retratam as regiões interioranas, cuja população possui um baixo quantitativo de pessoas e que retratam costumes e padrões culturais considerados rústicos (DINIZ; COELHO, 2012). Ela é produzida normalmente por autores letrados e da zona urbana, os quais retratam em suas obras um Brasil ainda provinciano e arcaico, criado a partir de suas visões e interesses relacionados ao campo. A partir do que foi exposto acerca do espaço, foram

selecionados contos insólitos em que esse elemento possua destaque e uma riqueza descritiva na trama narrativa, que suscitem no leitor medo ou inquietação. Demos prioridade, na seleção do objeto de estudo, a contos que possuam traços sertanistas próximos aos da cultura goiana, tendo foco na zona rural. A focalização sobre o sertão goiano e sobre outros sertões que dele se aproximam (como o do cerrado mineiro e o paulista) ocorreu em virtude do espaço em que o autor desta tese reside e atua como pesquisador e em função do referido espaço ainda não ser objeto de muitas pesquisas acadêmicas. A tese pode, neste caso, contribuir para o delineamento de uma identidade relacionada à região abrangida pelos contos. Sendo assim, foram listados os seguintes contos para análise: “Bocatorta” (2007) e “Bugio Moqueado” (2008), de Monteiro Lobato, “São Marcos” (2016) e “Meu tio o Iauaretê” (2015), de Guimarães Rosa, “Assombramento” (2006) e “O mão-pelada” (2006), de Afonso Arinos, “Pai Norato” (2005) e “As morféticas” (2005), de Bernardo Élis, “Pelo caiapó velho” (2003) e “O caminho das tropas” (2003), de Hugo de Carvalho Ramos e “O bobo Aprígio” (2009) e “A triste história do finado Gumericino” (2009), de Braz José Coelho.

Os contos de Monteiro Lobato, que figurarão como o sertão paulista, foram selecionados por retratarem uma visão do sertão próximo à zona urbana, que mesmo sendo uma região fronteira, ainda delineia o movimento de contato com pessoas oriundas das cidades. O sertão retratado nos contos lobatianos é um espaço de transição, não tão próximo à cidade para sofrer uma influência cultural direta e nem tão afastado para ser desprovido dos valores urbanos.

No caso do sertão mineiro, serão enfocados contos de Guimarães Rosa e de Afonso Arinos. Os contos de Guimarães Rosa têm como tema as crenças e o misticismo do sertão, a metamorfose do homem em fera e o sincretismo religioso. Os textos de Afonso Arinos retratam o espaço do sertão atrelado ao espaço noturno ou permeado por seres que têm o intuito de causar mal a terceiros. Nesses contos, o sertão se configura com um espaço distante, parcialmente isolado e sem contato com a cidade, não sendo o espaço da fronteira como nos contos de Lobato.

O sertão goiano será analisado a partir de contos de Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis e Braz José Coelho. No caso dos dois primeiros autores, há a representação do sertão e de seus elementos vinculados com o dia. O espaço retratado é o de total isolamento, povoado por tropeiros, viajantes e seres monstruosos que ali

habitam; os dois autores descrevem com riqueza de detalhes o espaço, acarretando possivelmente estranhamento por parte do leitor pelos tipos e elementos ali presentes. Os contos de Braz José Coelho, ficcionista e professor fundador do campus de Catalão da Universidade Federal de Goiás, envolvem crenças, misticismos e aparições fantasmáticas, tão comuns nos sertões do Brasil.

Esta tese se justifica pelo crescente interesse que o espaço tem atraído dos estudiosos da teoria literária e da literatura fantástica. Aliás, na última década, notamos, no Brasil, um crescimento considerável de duas áreas importante a esta tese: os estudos sobre o espaço e sobre a literatura fantástica. Com base nesse fato, a presente pesquisa dialogará com os estudos sobre o processo de constituição e construção do acontecimento insólito e fóbico por meio da articulação de diferentes ferramentas literárias e narrativas, sendo, no presente caso, o espaço diegético, o foco principal. Salientamos ainda o impacto positivo que tal estudo proporcionará, devido ao escasso número de estudos na área que se dedicam à relação do espaço, mais especificamente o sertão, com o fantástico.

O objetivo geral desta tese é discutir a relação entre o medo e o espaço nas narrativas sertanistas brasileiras, com o intuito de refletir se existe entre eles uma relação intrínseca ou não, e se para que o primeiro exista há ou não a necessidade e/ou dependência do último. Também postulamos como meta a reflexão sobre a importância do espaço como elemento diegético nas produções literárias de modo geral e, mais especificamente, nas fantásticas; pensar as diversas teorias sobre o modo fantástico e a relação que esse tem como o medo e com o espaço; discorrer sobre o percurso histórico do sertanismo, discutindo suas manifestações e repercussões; e analisar como se dá a construção do medo e do fantástico a partir do espaço nos contos selecionados, comparando a construção desses, visando a observar os pontos de aproximação e de distanciamento entre os espaços topofóbicos, a partir do modo como cada narrativa constrói esse elemento diegético e como o medo é suscitado para construir uma cartografia dos espaços topofóbicos oriundos do sertão. Com isso, esperamos, ao final, que possamos construir uma cartografia dos espaços topofóbicos do sertão, pois, como salienta Robert Tally Jr em *Espacialidade* (2018, p. 14), mapear espaços é

a ferramenta mais significativa nos estudos de espacialidade de hoje, em parte pela aplicabilidade direta à atual crise de representação

frequentemente citada pelos teóricos da globalização ou pós-modernidade, mas também por causa das antigas e conhecidas conexões entre o discurso cartográfico e o discurso narrativo.

Sendo assim, esta pesquisa se estrutura em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, teceremos uma reflexão acerca do fantástico, diferenciando a versão genológica da modal, e a relação dessa última com a representação do real, do espaço diegético e com o medo. No segundo capítulo, refletiremos sobre o sertão e suas manifestações literárias, conceituando literatura sertanista e literatura regionalista e diferenciando-as. No terceiro capítulo, são analisados os contos dos autores mineiros Guimarães Rosa, Afonso Arinos e do paulista Monteiro Lobato; no quarto, os contos de Bernardo Élis, Braz José Coelho e Hugo de Carvalho Ramos, que são escritores goianos. Nas considerações finais, estabeleceremos os pontos de contato entre essas narrativas, desenvolvendo uma cartografia topofóbica do sertão, entendemos cartografia como “um conjunto de práticas críticas que procuram comprometer-se com assuntos das relações espaciais em articulação com a teoria cultural e social” (TALLY JR., 2018, p. 119), e na cartografia que propomos construir iremos apresentar os pontos de imbricamento entre espaço e medo, comprovando que há uma dependência entre esses dois componentes ficcionais, erigindo uma ferramenta para auxiliar os pesquisadores do fantástico e/ou dos espaços topofóbicos durante as suas análises.

## **Capítulo 1**

# **DO OUTRO LADO DO ESPELHO E O QUE SE PODE ENCONTRAR POR LÁ: INCURSÕES INSÓLITAS SOBRE AS TEORIAS DO MODO FANTÁSTICO**

– Moço, me dá um cigarro?  
 A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição  
 em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas  
 lembranças.  
 O importuno pedinte insistia:  
 – Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro?  
 Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:  
 Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.  
 – Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor; saia da minha  
 frente, que eu também gosto de ver o mar.  
 Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me,  
 disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto.  
 Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar  
 delicadamente:  
 – Você não dá é porque não tem, não é, moço?  
 (RUBIÃO, 2016, p. 33)

A escolha de Murilo Rubião para inaugurar este capítulo não é aleatória, pois, no Brasil, o escritor mineiro é o primeiro nome vinculado exclusivamente ao fantástico. O excerto apresentado é extraído do início do conto “Teleco, o coelhinho”, publicado pela primeira vez no livro *Os dragões e outros contos* (1965); nesse conto, o narrador em primeira pessoa é interpelado por um insólito ser, o coelho Teleco, que tem a capacidade de se metamorfosear em diversos animais.

A epígrafe selecionada descreve o espaço onde o narrador e Teleco se conhecem, um cenário ordinário e trivial do mundo prosaico: uma região beira-mar. O narrador está a contemplar o mar absorto em suas lembranças, as quais são caracterizadas como burlescas por ele, quando é estorvado por uma voz infantil que lhe pede um cigarro. Alheio à presença do outro, pois nem sequer volta o rosto para olhar e responder o indivíduo que o interpela, o “moço” o enxota. Contudo, é abordado novamente pela voz infantil, não pedindo um cigarro, mas, dessa vez, requerindo, por obséquio, que o narrador não ficasse a sua frente, pois também queria fitar o mar. A fala da personagem inflama o narrador, que, alterado pela desfaçatez do outro, vira-se para enxotá-lo, mas ele se desarma diante da imagem com a qual se depara: um falante coelhinho cinzento.

O intrigante e relevante, nesse fragmento, é justamente o fato de um coelhinho cinzento falar e o narrador não esboçar nenhuma estranheza. Nessa cena, o insólito se revela aos olhos do leitor e das personagens não em um mundo maravilhoso ou irreal, mas em um mundo prosaico; a irrupção desse evento incongruente ocasiona um esgarçamento no tenso fio que une as linhas do ficcional e do “real”.

O conto de Rubião proporciona a desconstrução de uma errônea proposição que perdura na mente dos não-pesquisadores do fantástico: a de que, na literatura, o modo fantástico é o oposto da escrita realista. Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), Roas (2014) e Ceserani (2006) compartilham o pensamento de que o fantástico não é uma reação à escrita realista.

Roas (2014) afirma que o fantástico se inicia a partir do código realista e ao mesmo tempo se desenrola a partir de uma transgressão desse código. Ele defende que o fantástico não é um reflexo deformado da realidade, mas um texto construído aos moldes da verossimilhança da narrativa realista, sendo atravessado por um evento inexplicável. O teórico catalão afirma, ainda, que o fantástico e o realismo não são opostos, mas a partir de sua argumentação, entendemos que o primeiro seria um produto do último, fruto do século XIX.

Contudo o fantástico e o realismo são anteriores ao século XIX. Flávio Carneiro, em “Viagem pelo fantástico” (2016), parafraseando Jorge Luis Borges, salienta que a literatura realista é uma ideia moderna, que remete ao século XIII. Antes desse período, concebia-se que os autores escreviam sobre lugares distantes, em uma escala espacial e temporal do seu mundo imediato, sem compromissos com sua época ou com o cotidiano. O fantástico<sup>1</sup> não tem idade, é tão velho quanto o mundo, remonta a narrativas orais que as pessoas compartilhavam em volta do fogo, mas que se perderam no tempo por falta de registro; logo, não há um marco inaugural para o fantástico, mas para retratar as narrativas temporalmente remotas listamos a *Odisséia*, de Homero, o *Apocalipse de São João*, o conto “O rato e o eremita” extraído de *Hitopadoxa*, de Narayana, entre outros.

Na tentativa de conceituar a literatura fantástica, Todorov e demais teóricos genológicos assemelham-se a Sísifo, personagem da mitologia grega, que rola uma enorme rocha montanha acima, porém, próximo ao cume, a pedra rola para baixo, movida por uma força invencível, impossibilitando-o de concluir; ou a Tântalo, outra personagem da mitologia grega, que, em virtude de uma punição dos deuses do Olimpo, não pode saciar a sua fome e sede, pois, ao se aproximar da água, essa se esvai e os frutos das árvores são afastados pelo vento, tornando-se inacessíveis. A exemplo dos

---

<sup>1</sup> E aqui já está se considerando o fantástico como modo, conforme será articulado adiante, por meio de estudos de alguns teóricos e pesquisadores.

dois mitos, o conceito de fantástico parece tão simples de ser postulado, mas, na verdade, é uma jornada complexa, pois é ilusório tentar, partindo de distinções do fantástico com os gêneros vizinhos, arrumá-los em caixas distintas com limites bem definidos. Louis Vax aponta esse fato no início de sua reflexão sobre o fantástico, como gênero, afirmando que este está em constante transformação se alargando ou estreitando de acordo com as estruturas da obra que está caracterizando (PRINCE, 2015). Logo, o fantástico é indômito, pois, em nossa visão, trata-se de um modo narrativo que atravessou séculos, tomando diversas formas.

Muitos teóricos, ao imputarem para si o trabalho de sistematizar o fantástico em um gênero único, esquecem-se do fato de se tratar de algo atemporal e que se manifesta sob múltiplas formas, e acabam por se debruçarem, geralmente, só sobre uma faixa temporal exclusiva: o século XIX. É nesse século que a literatura fantástica emerge com força, valendo-se das regras do mundo prosaico, desconstruindo-as, tornando-as estranhas, abalando as certezas e esfacelando as lógicas que o leitor tem; essa literatura, tomada como gênero, “dá a precisa expressão àqueles elementos que são conhecidos somente através de sua ausência dentro de uma ordem ‘realista’ dominante”<sup>2</sup> (JACKSON, 1981, p. 25, tradução nossa), dá voz ao não-dito, ao não enunciado no discurso realista.

Os críticos têm se dedicado a relacionar o fantástico como um produto do real ou da realidade; ainda que a literatura fantástica subverta os paradigmas do real, ela parte de uma concepção de real, constrói-se por uma projeção da realidade, pois tem que se

admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. (ECO, 1994, p. 89)

Contudo para este estudo, que pretende investigar a literatura fantástica e a desconstrução do real, é preciso investir na noção do que é o real.

Adotamos como noção de real aquilo que não pode ser representado pela linguagem, mas demonstrado por ela de várias formas; o real não pode ser alcançado pelo discurso, pois o primeiro pertence a uma ordem pluridimensional, enquanto o último a uma ordem unidimensional (BARTHES, 2013). Por mais que a literatura

---

<sup>2</sup> “*The fantastic gives utterance to precisely those elements which are known only through their absence within a dominant ‘realistic’ order.*” (JACKSON, 1981, p. 25, original)

ficcionalize o real, a apreensão total deste é uma atividade impossível, pois a literatura é um produto da linguagem, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas” (BARTHES, 2013, p. 19). A obra literária trabalha com o singular, adota um caminho e aborda esse viés, ao passo que o real é plural, são múltiplos caminhos e entroncamentos. O real é o ponto referencial para a construção do ficcional.

Cada sujeito, e portanto, cada leitor, lê o mundo e a realidade de uma perspectiva, a partir de suas vivências e experiências cotidianas, de sua cultura, dos caminhos que ele escolhe trilhar, e nesse sentido o que é real para um não é para outro. O fantástico não pode ser desvinculado do conceito de “real”, porém ele apresenta a realidade de uma forma mais complexa, mas não necessariamente oposta às categorias do realismo, “a narração fantástica se constrói a partir de uma realidade minada e se nutre de uma visão ambígua do real que se transforma num programa de construção literária dando origem a uma narração problemática” (JOZEF, 1986, p. 220).

Logo, este estudo não se propõe a preencher nenhuma lacuna ou traçar bordas bem delimitadas referentes ao modo fantástico, pois isso seria um trabalho como o de Sísifo ou de Tântalo; mas a ocupar espaços atópicos ou rizomáticos nas teorias que o pensam. Esses espaços são de incompletude e deslocamento. Nossa proposta é articular uma reflexão sobre o fantástico e sua relação com o espaço ficcional, procurando investir em novas perspectivas no tocante aos estudos anteriores, crescendo em meio a eles. Não pretendemos tomar uma linha condutora rígida, mas apoderamo-nos de várias, seguindo uma linha flexível que seja suficiente para lidar com a diversidade da ficção fantástica.

### **1.1 Um pé na frente do outro: primeiros passos no modo fantástico**

Chapeuzinho Vermelho, ao sair de sua casa para levar os doces à casa de sua avó, é instruída pela mãe a não se afastar do caminho conhecido e mais explorado, porém a menina desobedece a progenitora e se arrisca em um caminho pouco conhecido. Por explorar esse novo caminho, Chapeuzinho passa por diversas transformações, entre elas deixa de ser menina e passa a ser mulher. A exemplo de Chapeuzinho, não seguiremos o caminho mais conhecido e explorado, trilhados por Todorov (2008) e Furtado (1980),

para refletir sobre o fantástico, pois, mesmo reconhecendo a importância desses estudos, a visão desses especialistas é genológica, o que limita a quantidade de obras sob a designação de ficção fantástica, em virtude de suas características formais e período de produção.

Preferimos nos embrenhar pelas trilhas densas e mal iluminadas da floresta, que ainda foram pouco exploradas e desbravadas, ou seja, não iremos caminhar por uma trilha nova e única, mas seguiremos os passos sugeridos por Irene Bessière, em *“El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”* (2001), ainda que não tenha proposto explicitamente a adoção da perspectiva modal; por Rosemary Jackson, em *Fantasy* (1981), por Brian Attebery, em *“Fantasy as mode, genre, formula”* (2004); por Ceserani (2006) e por Filipe Furtado no verbete “Fantástico: Modo” (2017), ao delinearem o estudo do fantástico pela perspectiva modal. A perspectiva do modo firma-se como uma construção teórica erigida a partir de ilações e inferências acerca da literatura fantástica, considerando as manifestações discursivas já existentes como também as que virão a surgir, agregando-as por meio da presença de um acontecimento sobrenatural ou, conforme a perspectiva adotada por Furtado (2017), metaempírico: “o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras” (s.p.).

O pesquisador/crítico/teórico, que segue a visão modal, vê o fantástico com um olhar mais abrangente, atemporal e agregador, atravessado por diversas vertentes, com “uma lógica narrativa que é tanto formal e temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo”<sup>3</sup> (BESSIÈRE, 2001, p. 84, tradução nossa).

O modo fantástico seria como um frondoso flamboyant que projeta, por meio das incontáveis flores vermelhas de sua vasta copa, as inúmeras manifestações literárias cujo mundo imaginário e insólito deflagrado se levanta acima do meramente possível e prosaico. Pensar o fantástico a partir do viés modal mune o pesquisador com um novo e mais abrangente olhar.

---

<sup>3</sup> “una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo.” (BESSIÈRE, 2001, p. 84, original)

Attebery (2004, p. 296) aponta como vantagem na utilização da abordagem modal nos estudos fantásticos o fato de ela ser abrangente, e de extensa aplicação, “porque é uma operação básica da narrativa, suas qualidades definidoras podem ser obtidas através da especulação teórica, e não através de uma descrição *ad hoc*”<sup>4</sup> (tradução nossa). Não há um foco específico na construção de uma teoria ou uma equação para legitimar uma obra dentro ou fora do fantástico, mas propomos elencar características amplas as quais uma obra pode contemplar, não significando, necessariamente, que deva abarcar todos os traços listados, não havendo uma quantidade mínima ou máxima de atributos observados para se construir uma escala de obras, mensurando se uma é mais fantástica do que as outras, ou seja, o modo fantástico pensa de forma qualitativa ao invés da tão disseminada e segregatória metodologia quantitativa e cartesiana. Assim, não pretendemos pensar nesta tese que uma obra se enquadra exclusivamente a uma modalidade específica no modo fantástico, visto que as fronteiras que delimitam o fantástico são esfumaçadas e em constante expansão, podendo diversas obras serem lidas a partir do modo e de suas vertentes.

Assim, o fantástico acolhe, embaixo de sua copa, uma diversificada produção artística e literária que não pretende ser realista *stricto sensu*, abraçando inúmeras obras e autores consagrados que a visão genológica coloca à parte, tais como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Hamlet* e *Macbeth*, de William Shakespeare, *As viagens de Gulliver*, de Johnathan Swift, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, entre outros.

Destarte, o modo fantástico não é permeado apenas por imagens ilógicas e maravilhosas de cunho físico, mas também por acontecimentos sociais e psicológicos atravessados por problemáticas que podem (des)construir a visão de mundo do leitor. O fantástico pinta a realidade e os problemas envoltos nela com tons fortes, usando uma paleta repleta de cores singulares e, porque não, insólitas. Natalie Prince, em *La littérature fantastique* (2015), afirma que

Não só o fantástico é realista, mas também ajuda a revelar o real. Ao combinar o real e o irreal, o gênero entrelaça o real, o desarticulado de si mesmo e o inverte [...]. Um único evento incomum é suficiente para reverter a coerência do mundo e trazer a personagem para uma

---

<sup>4</sup> “Because it is basic operation of narrative, its defining qualities may be arrived at through theoretical speculation, rather than through *ad hoc* description.” (ATTEBERY, 2004, p. 296, original)

experiência individual e total. Isso mergulha-o em uma visão de mundo rachada e paradoxal.<sup>5</sup> (PRINCE, 2015, p. 27, tradução nossa)

O fantástico é construído sobre bases do real e essa interação com acontecimentos tidos como insólitos e irreais faz com que o indivíduo problematize o seu mundo. Inúmeros autores, como Flavio García e Lenira Marques Covizzi, têm utilizado a palavra “insólito” como sinônimo de “fantástico” para caracterizar os fenômenos narrados, uma categoria ficcional comum a diversas vertentes literárias, sendo uma característica intrínseca a produções ficcionais que vão do Maravilhoso ao Realismo Animista, passando pelo fantástico todoroviano, pelo Real Maravilhoso e inúmeros outros gêneros (GARCÍA, 2012). Lenira Marques Covizzi em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978) utiliza a palavra “insólito” como categoria estética que instala a exceção no cotidiano, “que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal...” (COVIZZI, 1978, p. 26).

O insólito não é de fácil definição e isso faz parte de seu cerne. Ele está relacionado diretamente a crises: de valor, de pensamento, de realidade, de convenções. O insólito, para Covizzi, é empregado quando a realidade convencionada e suas reverberações não são mais aceitas sem dúvidas ou questionamentos; o insólito emerge quando o autor descreve um objeto de uma forma que o leitor não reconhece o comportamento ou funcionalidade desse objeto na realidade prosaica, até porque esse agente ficcional não tem compromisso algum com a realidade, podendo assumir formas e funções variadas.

Já Furtado (1980), ao traduzir uma citação extraída do *Supernatural Horror in Literature*, de H. P. Lovecraft, utiliza “insólito” “como ponto atingível pela/na narrativa a partir das estratégias de construção escolhidas na estruturação do texto” (GARCÍA, 2012, p. 16). Ou seja, ele é um produto da narrativa oriundo das construções textuais.

O autor goiano José J. Veiga, por exemplo, ao escrever suas narrativas utiliza o insólito como recurso retórico para criticar a ditadura e desconstruir a sociedade passiva e alienada em obras consagradas como *Os pecados da tribo* (1976), *Sombras de reis*

---

<sup>5</sup> “Non seulement le fantastique est réaliste, mais en plus il contribue à révéler le réel. En conjuguant le réel et l'irréel, le genre entrebâille le réel, le disjoint de lui-même et le renverse [...]. Un seul événement insolite suffit à inverser la cohérence du monde et entraîne le personnage dans une expérience individuelle et totale. Il le plonge dans une vision du monde fissurée et paradoxale.” (PRINCE, 2015, p. 27, original)

*barbudos* (1972) e *A hora dos ruminantes* (1966). Nesse último, a história se desenrola em torno das três invasões pelas quais a cidade de Manaraima passa: a primeira, uma orla de pessoas misteriosas que se instala do outro lado do rio; a segunda, uma invasão de cachorros; e por último, a cidade é tomada por bois. Veiga (2015) retrata e antecipa os períodos da ditadura no Brasil (1968-1985): a primeira remete à tomada do poder pelos militares; a segunda simboliza o início dos anos de chumbo, já que os cães podem ser lidos como uma metáfora dos militares arrogantes e desrespeitosos que ignoram a opinião popular; e a terceira e última invasão representa os piores anos da ditadura com os atos institucionais, a tortura, a censura e o terror psicológico da população. O final do romance de Veiga alude ao fim da ditadura com o sumiço inexplicável dos bois, um período de felicidade coletiva e receio a respeito do que acontecera e do que poderia acontecer ainda.

Veiga, em diversas entrevistas, não gosta de ser enquadrado como autor fantástico, porque ele não se sente apto a estar no mesmo rol de escritores como Murilo Rubião, Gabriel García Márquez e Júlio Cortázar. Todavia, suas letras são inquietantes e insólitas, na medida em que representa a realidade brasileira de uma forma singular e estranha. Mas não é só o autor goiano que (des/re)constrói a realidade prosaica e a ficcional para que a sua escrita seja algo ímpar; inúmeros autores escrevem utilizando essas ideias como outros elementos variados para instaurar o insólito, comprovando que

a maioria das escritas do fantástico foram atraídas para combinações que são mais do que mero paradoxo ou absurdo. A literatura fantástica é cheia de imagens "carregadas", emblemas concretos de fenômenos psicológicos e sociais problemáticos ou valiosos. A combinação de tais imagens em uma ordem narrativa é uma tentativa de alcançar a representação icônica, de modo que a narrativa pode, como o mapa da cidade, nos dar uma nova visão dos fenômenos que faz referência<sup>6</sup>. (ATTEBERY, 2004, p. 299, tradução nossa)

O fantástico problematiza a realidade e nos mostra que essa, na literatura como um todo, não é necessariamente palpável e sólita, entretanto a realidade ficcional parte de uma base mimética. O conceito de *mimesis* surge na *Poética*, de Aristóteles, o qual pode ser traduzido como “imitação” ou “representação”, “verossimilhança”, “realismo”,

---

<sup>6</sup> “Yet most writers of fantasy have been drawn to combinations that are more than mere paradox or absurdity. Fantastic literature is full of ‘loaded’ images, concrete emblems of problematic or valuable psychological and social phenomena. The combination of such images into a narrative order is an attempt to achieve iconic representation, so that the narrative can, like the city map, give us new insight into the phenomena it makes reference to.” (ATTEBERY, 2004, p. 299, original)

“referência”, entre outros, ou seja, não há um consenso sobre o que seria *mimesis* e a sua projeção na literatura, pois as linhas imanentistas e pós-estruturalistas vislumbram-na de forma diferenciada.

A *mimesis* designa o processo de escrita que não é cópia ou mera reprodução/imitação de acontecimentos e fatos pré-estabelecidos, os quais podem ser lidos como relatos; mas uma atividade criadora que, ao passo que reproduz a realidade prosaica, a supera, a aprimora, (des)construindo novas realidades, dando novos indicadores para analisar a realidade/ o real. “[A] mimese não é dada como simples e pura duplicação do real, mas como algo capaz de criar o existente através de novas correlações, proporcionando bases para possíveis interpretações do mesmo” (PALHARES, 2013, p. 16). A *mimesis* não é a realidade propriamente dita, mas uma possível leitura dessa.

Aristóteles discorre acerca da *mimesis* a partir de exemplos extraídos da tragédia e da epopeia. Para ele, a tragédia é um gênero que evoca a catarse por meio de um eco dos homens reais e de suas ações nas personagens ficcionais; por meio da tragédia, por meio do trágico, os espectadores se purificam ou se expurgam, têm contato com sentimentos e sensações que podem não fazer parte de seu cotidiano; esses sentimentos dão leveza à alma das pessoas ou as inquietam, desestabilizam-nas, tiram-nas do centro de passividade e do eixo da apatia.

A tragédia *Medeia*, de Eurípedes (2013), é uma clássica peça que proporciona um desassossego, uma pedra que causa ondas de perturbação no mar de calma e alienação. Medeia é abandonada pelo marido Jasão, sendo trocada por uma mulher mais jovem, poderosa e rica, e então arquiteta um atroz plano de vingança contra o ex-esposo e a família de sua noiva: faz com que os seus filhos entreguem à futura madrasta uma coroa e um manto envenenados que a mata e ao pai dela também quando ele tenta socorrê-la. Vendo que seus filhos seriam mortos pela guarda real, Medeia mata a sua prole para que eles não fossem mortos pelos inimigos dela; a morte das crianças fere mortalmente Jasão, pois, na Antiguidade, os filhos eram propriedades do homem, e o fato de não ter filhos, para dar-lhe descendentes que o preservassem na memória, era o maior infortúnio de um homem, porque, após a sua morte, a sua linhagem se extinguiria, portanto ele logo seria esquecido. As opiniões acerca de Medeia são divididas: uns consideram os atos de Medeia abomináveis e ímpios, pois a uma mãe não

cabe assassinar os próprios filhos; enquanto outros creem que ela cometera um ato motivado pela loucura e pelo abandono, não sendo justificado, mas compreensivo. Assim, nenhum leitor ou espectador possivelmente assume uma posição neutra ou tem um comportamento apático perante essa obra, ele tem contato com sentimentos, que, algumas vezes, são impensados.

A literatura não escreve sobre o que é, mas o que poderia ser; o sentimento do possível impregna as páginas literárias, faz o leitor ter experiências que não são exequíveis ou admissíveis no seu cotidiano. O ato de experimentar sentimentos é descrito por Stephen King em *Dança Macabra* (2012) ao dissertar sobre as histórias de terror e medo, que são alegóricas e simbólicas, mas não de forma consciente. Elas fascinam o leitor, porque as personagens ali presentes dão vazão aos medos mais internos, os quais não se têm coragem de trazer à superfície; elas têm atitudes que a sociedade não permite aos leitores terem, “as histórias ou filmes de terror dizem que não tem problema nos juntarmos à multidão, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro” (KING, 2012, p. 60), e por isso elas exercitam o lado mais tenebroso, animalesco e antissocial do leitor que, segundo King (2012), devem ser reprimidos na maior parte das circunstâncias para o bem do indivíduo, o do outro e da própria sociedade.

Cremos que o pensamento de Aristóteles influenciou Todorov (2008) na elaboração de sua teoria genológica sobre a literatura fantástica. Mesmo que tenhamos dito anteriormente que escolhemos trilhar o caminho modal para a construção deste texto, algumas reminiscências à teoria genológica são necessárias para compreender a diversidade do modo fantástico. Os diálogos proporcionados pelo teórico búlgaro nos três primeiros capítulos de seu livro interagem nitidamente com o que fora elucubrado do texto do pensador grego. No primeiro capítulo, Todorov expõe as concepções de literatura e gêneros literários; para ele, a obra literária está “congelada” no tempo, entretanto cremos que Todorov queira alienar a obra literária de seu contexto de produção e de recepção, encarando-a como um conjunto organizado de palavras, pois o texto literário

significa a si próprio. “O símbolo poético significa essencialmente a si próprio, em sua relação com o poema” (p. 80). A resposta do poeta sobre o que tal elemento de sua obra significa, deve ser sempre: ‘Sua significação é ser um elemento da obra’. (TODOROV, 2008, p. 14).

Para Aristoteles, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Para relatar/narrar um acontecimento “possível”, o escritor deve criar coerência e valer-se da persuasão em seu discurso. Entendemos que é preferível a escolha de algo impossível, mas persuasivo do que possível e não persuasivo, porque a persuasão conferirá a coerência interna da trama, sua verossimilhança. Para pensarmos sobre essa questão, Jorge Luis Borges e Murilo Rubião nos presenteariam com exemplos emblemáticos, “O livro de areia” (2009) e “O edifício” (2016), respectivamente.

No conto de Borges, um homem recebe a visita de um vendedor de diversas versões da Bíblia. O vendedor tinha em sua posse um livro infinito, diferente de tudo que ele e o narrador-personagem já tiveram ou viram; o livro tinha uma aparência comum, mas, ao realizar diversos experimentos, o narrador comprova que ele tinha páginas infinitas, e por isso que afirma que “isso não pode ser”, ao passo que o vendedor responde “não pode ser, mas é” (BORGES, 2009, p. 102). As personagens estão diante de algo impossível, um livro de páginas infinitas, porém ele está diante dos olhos das personagens, persuadindo-os a crer em tal fato. Já no conto de Rubião, João Gaspar, um engenheiro em início de carreira, assume a construção de um prédio com ilimitado número de andares, cujo alicerce havia levado mais de cem anos para ser construído; o conselho que o contratara o advertira que não tivesse a ambição de concluir aquela obra, pois era infundável o edifício. João Gaspar utilizou estratégias de gestão de pessoas para gerir a construção e maximizar o trabalho para chegar à marca do octingentésimo andar; quando alcançou a marca, o engenheiro organizou uma festa para que os funcionários comemorassem o feito. No momento em que o engenheiro vai aos membros do conselho notificá-los de que conseguira chegar ao 800<sup>a</sup> andar, ele descobre que todos os membros estão mortos. Diante de tal situação, Gaspar resolve demitir todos os funcionários, pois não há motivos para continuar com a obra, uma vez que os contratantes já estão mortos, contudo os funcionários não obedecem ao engenheiro e continuam a construir o edifício, mesmo com as advertências de Gaspar, e agora continuam a obra com a ajuda de voluntários. Estamos diante de três fatos insólitos: o maior prédio construído pelo homem atualmente é a Torre do Khalifa (*Burj Khalifa Bin Zayid*), localizado nos Emirados Árabes Unidos, com mais de 160 andares e 828 metros de altura, enquanto o prédio do conto possui mais de oitocentos andares e

continua a crescer; mesmo demitidos, os funcionários continuam a trabalhar para uma empresa capitalista sem receber salários; e inúmeras pessoas vão para o edifício ajudar os funcionários da construção a terminar uma obra que não se tem a precisão de qual andar é o cume. Podemos relacionar o que acontece nos contos de Borges e Rubião à fala de Todorov (2008), pois o búlgaro declara que a literatura, fruto da linguagem prática, cotidiana, trata de uma realidade ideal, possível.

O fantástico, na visão genológica de Todorov, é uma fina e cortante lâmina que separa o estranho e o maravilhoso, onde a ambiguidade/ dúvida/ hesitação entre crer em uma explicação plausível ou não se mantém durante toda a narrativa, não sendo resolvida ao final da mesma. Caso se tome partido de uma ou outra justificativa para o fato narrado se está em um dos gêneros vizinhos ao fantástico: o estranho ou o maravilhoso. Relacionando o texto de Todorov ao de Aristóteles, temos a seguinte equação: estranho seria sinônimo de acontecimentos possíveis e impossíveis e que são passíveis de persuasão e o maravilhoso seria de acontecimentos possíveis e impossíveis e que não são passíveis de persuasão.

Em breves palavras, segundo o conceito de fantástico elaborado por Todorov (2008), não se pode colocar uma narrativa dentro da “caixinha” do fantástico, até porque não existe uma “caixinha” para o fantástico como se tem para o maravilhoso puro, o fantástico-maravilhoso, o fantástico-estranho e o estranho-puro; na verdade, a narrativa se equilibra em cima de um muro de tijolos chamado de fantástico, pois “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31). Tem-se um fato/acontecimento cabível de uma explicação persuasiva ao mesmo tempo em que é privado de probabilidade interna, ou seja, injustificável. Caso seja adotada uma explicação sobrenatural ou estranha para o acontecimento, a narrativa “cai” de cima do muro e pula para dentro de uma das “caixinhas” elencadas pelo teórico búlgaro.

Lucie Armitt, em *Fantasy Fiction* (2005), traz uma reflexão interessante sobre a visão genológica de Todorov, a partir dos estudos de Louis Marin sobre fronteiras.

Como Marin expõe sua teoria do limite, ele traz um sentido mais complexo do finito. Tomando o termo latino *limes* ('um caminho ou uma passagem, um caminho entre dois campos'), ele continua observando o que acontece com esse senso de limite, uma vez que duas bordas distintas se seguem sem se encontrar: 'O limite [se torna]

ao mesmo tempo, um caminho e uma lacuna ... 'Na manutenção de leituras plurais, as escolhas possíveis seguem-se umas às outras - talvez em ocasiões que se inclinam para uma ou outra - mas, enquanto a hesitação permanece, o mesmo acontece com essa possibilidade semântica<sup>7</sup>. (ARMITT, 2005, p. 8, tradução nossa)

Como a própria autora aponta, a teoria de Todorov, ao ser pensada a partir de uma metáfora espacial, constrói a ideia de que o fantástico não ocupa lugar nenhum; o teórico búlgaro localiza o fantástico em um “entrelugar”, o equilibra em uma fronteira, um não-lugar. Ao ser visto como lacuna, seguindo a visão de Marin, o fantástico genológico pode ser encarado como uma produção que não se encaixou nem no maravilhoso e no estranho, que ao invés de ser uma categoria elitizada, como aponta Todorov, passa a ser uma categoria marginal que não se encaixa em segmento nenhum.

Uma lente plausível para se relacionar literatura e realidade é pensar a relação de ambas a partir da “ilusão referencial” ou do “efeito de real” postulado por Roland Barthes em “O efeito do real” (2012), pois o teórico francês entende que a representação do real passa por uma convenção entre autor e leitor. Abandona-se a concepção de que a *mimesis* produz uma ilusão de mundo para a ilusão de discurso sobre o mundo real, visto que a referência construída pelo discurso literário pressupõe a existência de alguma coisa para que a linguagem possa se referir.

Barthes (2012) aponta que na Antiguidade a realidade literária não estava subordinada ao realismo, sua veracidade não importava, pois esta estava vinculada ao historiador, e, na literária, a verossimilhança não era referencial, mas discursiva.

Compagnon (2010) tece uma reflexão pertinente, que, pode ser tomada para a compreensão da literatura e da literatura fantástica: Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. (COMPAGNON, 2010, p. 133)

A literatura projeta mundo possíveis, que podem ser pensados como espelhos planos ou deformantes. Estamos diante de duas possibilidades de realidade ficcional e

---

<sup>7</sup> “As Marin expounds his theory of the limit, he brings in a more complex sense of the finite. Taking the Latin term *limes* ('a path or a passage, a way between two fields'), he continues by noting what happens to this sense of a limit, once two distinct edges track each other without meeting: 'The limit [becomes] at the same time a way and a gap...' In maintaining plural readings, possible choices track each other — perhaps on occasions veering towards one or another — but while hesitancy remains, so does this fraying edge of semantic possibility.” (ARMITT, 2005, p. 8, original)

de criação espacial, uma em que a literatura é “como um espelho plano, alimentando a ilusão de que é capaz de mostrar a realidade como ela é” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 72), em que não se tem a realidade propriamente dita, mas uma ilusão; utiliza-se o objeto real como referência para se criar uma projeção, ilusão, fantasia, semelhante às heterotopias foucaultianas<sup>8</sup>; o que o leitor lê é uma realidade, e não “a realidade”, que não existe, sendo essa ligada ao viés realista ou do Realismo. A outra possibilidade também é como um espelho, só que deformante, como os de circo mambembe, que nos representa de forma distorcida, às vezes grandes, às vezes pequenos, altos, largos, finos e/ou achatados, “com a intenção de deslocar a imagem que a sociedade tem de si mesma” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

Para Todorov (2008), a realidade descrita na literatura fantástica é semelhante ao nosso mundo, mas é regida por leis diferentes, próprias do universo insólito da obra, explicando os acontecimentos singulares, os quais não podem ser explicados pelas leis aceitas como reais pelo leitor. Tal mundo pode ser povoado por seres fluidos e polimorfos, não convencionais e que também podem ou não estar presentes na realidade de quem lê.

Entendemos que, se um acontecimento é insólito, que foge à realidade prosaica, depende claramente da concepção cultural, temporal e espacial de real, “realidade e irreabilidade, possível e impossível se definem em relação com as crenças às que um texto se refere”<sup>9</sup> (SEGRE *apud.* ROAS, 2001, p. 15, tradução nossa).

Um mesmo texto, se analisado sob o prisma de dois tempos distintos, pode ter interpretações diferentes, podendo ser considerado, em um, fantástico, e no outro, não. Tomamos o exemplo que demonstra a interferência temporal na interpretação da obra *Vinte mil léguas submarinas* (1890), do autor francês Júlio Verne. No final do século XIX, a possibilidade de uma pessoa andar e respirar no fundo do mar com uma roupa própria para tal feito era considerada impossível, e um veículo rápido para cruzar os oceanos debaixo d’água também era impossível na realidade prosaica; porém, na atualidade (início do século XXI), o submarino e as roupas de mergulho são elementos

---

<sup>8</sup> Espaços heterotópicos são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade” (FOUCAULT, 2001b, p. 415); são espaços que incomodam porque são fragmentados, superpostos, pluriformes, justapõem e invertem planos, que representam o real e retratam a desordem e a fragmentação, desestabilizando o olhar acostumado com a ordem (GAMA-KHALIL, 2012).

<sup>9</sup> “*realidad e irreabilidade, posible e imposible se definen en relación com las creencias a las que um texto se refiere.*” (SEGRE *apud.* ROAS, 2001, p. 15, original)

banais de nossa realidade prosaica, utilizados já durante a primeira guerra mundial trinta anos depois da publicação do livro.

Logo, entender a realidade como algo estanque e imutável e aplicar essa visão ao fantástico é algo infrutífero, mas que foi válido até a elaboração da teoria da relatividade, proposta por Albert Einstein e publicada em 1905. Essa teoria abole a visão de que tempo e espaço são conceitos percebidos de forma idêntica pelos indivíduos e que são grandezas absolutas. Para ilustrar essa teoria, Einstein propôs o paradoxo de gêmeos: tem-se dois irmãos, os quais são gêmeos idênticos; um fica na Terra e o outro viajará pelo espaço quase na velocidade da luz, cada um irá perceber e sofrer as mudanças de tempo e espaço de forma diferente, sendo que, segundo o paradoxo, o irmão que ficasse na Terra envelheceria mais rápido, pois o tempo passa mais devagar para quem se move mais rápido.

David Roas, em *Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), parafraseando Antonio Damasio, afirma que a realidade é concebida como uma construção “subjética” ao mesmo tempo em que essa é compartilhada socialmente, pois “a realidade não existe antes da consciência que nós temos dela, o que a torna uma construção subjetiva”<sup>10</sup> (ROAS, 2011, p. 26, tradução nossa). Assim, não existe uma realidade real, mas várias e subjetivas representações da realidade; a realidade, nessa perspectiva, passou a ser considerada como uma convenção, uma construção criada pelos humanos.

A concepção de realidade, que orienta os pós-estruturalistas, é produíva para a articulação do fantástico, porque, para os pós-estruturalistas, a realidade é uma construção artificial da razão e, ao invés de se explicar a realidade de forma objetiva, prefere-se elaborar modelos culturais ideais, construídos a partir da razão, sendo a realidade uma construção tão ficcional quanto a literatura, pois “a realidade é vista como uma construção virtual, um simulacro autorreferencial que suplanta ou simula ser a realidade”<sup>11</sup> (ROAS, 2011, p. 29, tradução nossa).

No fantástico, o mundo e/ou a realidade ficcional são sempre reflexos da realidade prosaica do leitor; nessa literatura, o acontecimento insólito emerge a partir da

---

<sup>10</sup> “la realidad no existe antes de la conciencia que nosotros tenemos de ella, lo que la convierte en una construcción subjetiva.” (ROAS, 2011, p. 26, original)

<sup>11</sup> “la realidad es vista como una construcción virtual, um simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad.” (ROAS, 2011, p. 29, original)

transgressão da realidade prosaica e, Roas e demais teóricos que adotam a visão genológica do fantástico, creem no efeito de inquietude diante da incapacidade de admitir a coexistência de acontecimentos possíveis e impossíveis dentro da narrativa.

Roas (2011) critica a visão imanentista de realidade, pois ela é construída do conflito entre os diferentes códigos de realidade presentes no interior da narrativa fantástica, desconsiderando a realidade prosaica do leitor, que pode ser utilizada como forma de entender a realidade insólita ficcional. Ele pode compreender que a realidade ficcional das narrativas fantásticas seja reflexo das realidades prosaicas; sendo possível a irrupção do insólito a partir da transgressão a essas.

O raciocínio imanentista aplicado às narrativas fantásticas é construído sob bases movediças que facilmente se esfacelam diante dos novos fatores que influenciam a literatura fantástica, como o inquietante de Freud. O sentimento analisado por Freud leva em consideração uma possível comparação entre o mundo ficcional e o prosaico para que ocorra a irrupção do estranhamento e da inquietação perante o aparecimento do acontecimento insólito.

Mas, os teóricos de linha imanentista de análise não podem ser totalmente desconsiderados; concordamos em parte com algumas afirmações feitas por eles ou conclusões obtidas a partir da reflexão deles. Para Roas (2011, p. 31), ao ater-se literalmente à concepção imanentista, “qualquer conflito entre duas ordens, qualquer transgressão de uma ‘legalidade’ instaurada no texto (seja física, religiosa, moral...) poderia ser qualificada como fantástica”<sup>12</sup> (tradução nossa). O teórico catalão não concorda com essa conclusão oriunda da visão imanentista, pois ele possui uma visão genológica do fantástico; mas tal conclusão é preciosa e basilar para a constituição do insólito na visão modal.

Para que haja um conflito, é necessário que uma fronteira seja cruzada, pois ela separa o que é permitido daquilo que é proibido, o possível do impossível, o natural do insólito, visto que “o que é proibido entre nós, é permitido entre eles” (LOTMAN, 2016, p. 244). O que é impossível no mundo prosaico do leitor pode ser possível no mundo ficcional. Porém, o conceito de fronteira é muito mais amplo e ambíguo, porque é edificado com base em um paradoxo, visto que ao mesmo tempo em que ela separa, une. Ela separa o que pertence e o que não-pertence, concebendo dois grupos distintos:

---

<sup>12</sup> “*cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una ‘legalidad’ instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral...) podría ser calificada como fantástica.*” (ROAS, 2011, p. 31, original)

os dominantes (que pertence) e os dominados/ as minorias (que não pertencem); aos olhos do grupo dominante, há várias facções dentro do grupo do não-pertence, que vivem dentro da fronteira. Na Antiguidade, a noção de cultura estava relacionada à ideia de “civilização” em oposição a de “barbarismo”. Os povos que tinham cultura eram aqueles que estavam sob o estandarte de Roma e os povos sem cultura eram aqueles que viviam à margem do Império e, principalmente, não compartilhavam dos costumes romanos.

A fronteira é como a membrana plasmática que reveste as células eucariontes. Ambas são estruturas dinâmicas que permitem e impedem a entrada e a saída de elementos do espaço interno para o externo e vice-versa, mantendo o meio adequado à vida. Elas são estruturas complexas que regulam a manutenção da vida de acordo com os parâmetros considerados como aceitáveis pelo meio interno.

Logo, entendemos que a fronteira, da mesma forma que a membrana, é semipermeável, pois separa espaços distintos, mas não isolam o meio interno do ambiente ao redor, visto que permitem a entrada e a saída de elementos. Ou seja,

A função de toda fronteira [...] se reduz a limitar a penetração, filtrar e transformar o exterior em interior. Essa função invariante se realiza de forma diferente em diversos níveis. No nível da semioesfera, ela implica a separação entre o seu e o alheio [...]. (LOTMAN, 2016, p. 255)

A fronteira é um elemento necessário para a manutenção da vida e para o próprio entendimento dela, por mais que ela separe e rechace grupos, ela possibilita ao homem ter identidade, forma e individualidade. Por mais que seja importante, a função do insólito é desestabilizar as fronteiras construídas pelo homem, que constrói barreiras entre o possível e o impossível, o natural e o sobrenatural, o real e o não-real para lhe dar uma sensação de estabilidade e ordem dentro do caos que a vida prosaica oferece. O fantástico faz com que essas fronteiras sejam ruídas a partir da problematização da realidade, das convenções por ela criadas e por ela mantidas, do próprio questionamento da validade dos sistemas de percepção do mundo, da verdade e da realidade. Entendemos que o fantástico vem para “borrar o círculo de giz que nos ‘protege’ do desconhecido”<sup>13</sup> (ROAS, 2011, p. 35, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> “Borrar el círculo de tiza que nos ‘protege’ de lo desconocido.” (ROAS, 2011, p. 35, original)

A fronteira, por ser semipermeável e separar mundos e esferas distintos, também é um recurso narrativo recorrente no modo fantástico, pois nos textos fantásticos passa-se “da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limites, por exemplo, da dimensão do sonho, do pesadelo, ou da loucura” (CESERANI, 2006, p. 72), como os irmãos Pevensie, de *As crônicas de Nárnia – O leão, a bruxa e o guarda-roupa* (1950), de C.S. Lewis, que saem do mundo real para Nárnia ao entrarem em um guarda-roupa; ou Alice, de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, que ao entrar na toca atrás de um coelho cai no país das maravilhas, apenas para citar alguns exemplos.

O fantástico se instaura no conflito entre o “real” e o “irreal”. Porém, a compreensão do real é influenciada diretamente pelo lugar de onde se fala, do ponto de vista do narrador e do leitor. Um mesmo objeto visto sob ângulos diferentes pode ser compreendido de diferentes formas, como, por exemplo, o número 9, que dependendo do modo como se olha, pode ser o número 6; ou as clássicas ilusões de ótica que confundem a visão, caso da imagem de um sapo no lago que, se girada noventa graus à direita, possibilita a visão de um cavalo<sup>14</sup> ou a “*My wife and my mother-in-law*”, do cartunista W. E. Hill<sup>15</sup>. Com a legenda “ambas estão nessa imagem - encontre-as”, dependendo do ângulo e do ponto de foco na imagem, pode-se ver uma jovem donzela ou uma melancólica idosa.

Um clássico exemplo fílmico de que a realidade/verdade muda de acordo com o ponto de vista é *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950), filme que impossibilita a obtenção do real, da verdade dos acontecimentos diante do conflito entre os diversos pontos de vista apresentados pelas personagens. O filme narra o assassinato de um samurai e o estupro de sua esposa a partir de relatos das quatro personagens envolvidas na trama (o assassino, o samurai assassinado, a esposa do samurai e um lenhador sem nome) por meio de *flashbacks*, além de duas versões apresentadas por um outro lenhador e por um sacerdote a um plebeu, as quais são produzidas a partir das outras quatro versões. Todas as versões são conflituosas e se contradizem, impossibilitando que o espectador determine o que realmente ocorreu. O filme se tornou tão emblemático que originou a criação de um efeito estético com o seu nome: Efeito Rashomon, termo

<sup>14</sup> <http://brasilescola.uol.com.br/fisica/ilusao-optica.htm>

<sup>15</sup> <https://www.littlethings.com/old-young-woman-illusion/>

criado pelo antropólogo norte-americano Karl G. Heider, para denominar quando um mesmo fato possui múltiplos observadores que têm pontos de vista diferentes sobre o ocorrido, repassando a ideia de que a realidade ou a verdade objetiva sejam inacessíveis.

O Efeito Rashomon dialoga com um provérbio chinês de que para todo fato existem três versões; no presente caso, três realidades: a sua, a do outro e a verdadeira; sendo essa última possivelmente difícil de ser alcançada em virtude do envolvimento subjetivo, emocional e da cultura do indivíduo em relação à história. Essa concepção de realidade e verdade é a que orienta esta pesquisa, visto que a narrativa fantástica parte de uma ideia de real, pois o mundo imaginário da narrativa fantástica

não é inteiramente “real” (objeto), nem inteiramente “irreal” (imagem), mas é localizado em algum lugar indeterminado entre os dois. Essa posição paraxial determina muitas das características estruturais e semânticas da narrativa fantástica: seus meios de estabelecer sua realidade são inicialmente miméticas (“realística”, apresentando o “objeto” objetivamente) mas, em seguida, passa-se para outro modo que parece ser maravilhoso (“irrealístico”, representando impossibilidades aparentes), se não fosse uma base inicial no “real”.<sup>16</sup> (JACKSON, 1981, p. 19-20, tradução nossa)

A narrativa fantástica parte de uma base real, e isso pode desencadear a ilusão de que o mundo ficcional presente na obra é, no mínimo, uma representação direta do mundo prosaico do leitor (REISZ, 2001). Afirmamos que tudo do mundo prosaico pode ser representado: primeiro, porque o mundo é objetivado na narrativa, repassando a sensação de que aquilo que é relatado no texto é confiável, pois pode partir, aos olhos do leitor, de um ponto de vista amplo, como o ponto de vista retratado nas pinturas clássicas e renascentistas, que possuem uma imagem em primeiro plano e inúmeras outras em segundo plano, sendo essas também singulares; e segundo, porque os leitores realizam analogias dessas representações literárias com a sua realidade, construindo simulacros da realidade visível ou simplesmente possível; esses simulacros possibilitam ao leitor assumir a posição de investigador forense que, a partir de algumas provas reconstrói a cena de um crime. Os simulacros fornecem as ferramentas para que o leitor edifique o mundo ficcional da narrativa, seja ela fantástica ou não. A realidade

---

<sup>16</sup> “neither entirely ‘real’ (object), nor entirely ‘unreal’ (image), but is located somewhere indeterminately between the two. This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of establishing its ‘reality’ are initially mimetic (‘realistic’, presenting an ‘object’ world ‘objectively’) but then move into another mode which would seem to be marvellous (‘unrealistic’, representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the ‘real’.” (JACKSON, 1981, p. 19-20, original)

apresentada na narrativa fantástica é a realidade prosaica atravessada por um acontecimento insólito, pois “a narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 54). Para Cristina Robalo Cordeiro em “O sujeito fantástico: dualidade ou dualismo?” (2007), o real não é uma construção estável, organizada e uniforme, tampouco o universo diegético uma representação *ipsis litteris* dos objetos e das personagens ali presentes; a realidade ficcional é como uma fotografia que revela um ponto de vista limitado, um estranho recorte do mundo ou um espelho que mostra uma realidade invertida compondo uma estranha e coesa miscelânea de elementos. Jackson (1981) se vale de uma imagem parecida com a de Cordeiro (2007) para dissertar sobre a realidade no modo fantástico, utilizando o conceito da óptica, o de zona paraxial, para ilustrar a sua reflexão.

Monta-se um experimento, coloca-se um objeto (real) em frente a uma lente ou espelho, porque para que um objeto seja visto ele precisa ser bombardeado por feixes luminosos; esses se projetarão até e através da lente e produzirão uma imagem (o ficcional). A zona paraxial é uma área atravessada pela refração dos raios luminosos, na qual esses feixes parecem colidir e se unir. Nessa zona, o objeto (real) e a imagem (irreal) parecem se colidir, porém ambos não estão ali;

essa área paraxial poderia ser tomada para representar a região espectral do fantástico, cujo mundo imaginário não é inteiramente ‘real’ (objeto), nem inteiramente ‘irreal’ (imagem), mas é localizado em algum lugar indeterminado entre os dois.<sup>17</sup> (JACKSON, 1981, p. 19, tradução nossa)

Como Jackson, cremos que a arte, sendo a literatura uma de suas manifestações, é um espelho da realidade, um espelho que produz imagem, representação do objeto que reflete; contudo é necessário ter ciência de que essa imagem não é a realidade, mas uma reprodução, pois ela não tem cheiro, textura, entre outras características, sendo apenas uma alusão a certas características de um dado objeto.

Esse jogo com lentes e espelhos não visa criar um universo simétrico, invertido ou, uma representação bifacetada da realidade, ou a negação da mesma, isso porque o

---

<sup>17</sup> “This paraxial área could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely ‘real’ (object), nor entirely ‘unreal’ (image), but is located somewhere indeterminately between the two.” (JACKSON, 1981, p. 19, original)

outro lado das lentes e dos espelhos não está refletindo um outro real ou outra realidade, mas a realidade (seja ela do autor ou do leitor), de uma forma problematizada. Entendemos que o fantástico é como um “espelho deformante, com a intenção de deslocar a imagem que a sociedade tem de si mesma [...], de revelar novas dimensões do real” (SANTOS, OLIVEIRA, 2001, p. 73). Os espelhos deformados do fantástico acabam por chamar mais a atenção para si, sendo mais atraentes ao leitor e suas superfícies vítreas mais facilmente violadas (ARMITT, 2005).

A realidade prosaica não é algo simples, pelo contrário, é uma construção complexa de difícil compreensão e explicação, e o fantástico vem para materializar essa complexidade por intermédio da transgressão na realidade ficcional, que é edificada a partir da prosaica, podendo suscitar uma constante reflexão das concepções do leitor acerca do mundo e de si mesmo. Entendemos que as realidades prosaica e ficcional não são negadas, mas construções verbais, logo artificiais e arbitrárias (ROAS, 2014).

O fantástico tende a problematizar o real e as concepções que se ramificam dele, e mesmo o leitor tendo a ciência de que o que é contado nas narrativas é ficção, ele pode contrastá-los com o seu real ou sua realidade. Por exemplo, uma leitura simplista do filme *X-men* (2000), de Bryan Singer, pode fazer o espectador pensar apenas como um *blockbuster*, meramente para entretenimento, mas uma das leituras possíveis que o espectador pode fazer e, com isso problematizar a realidade, é a abordagem do preconceito com as minorias, a intolerância e o massacre; o livro *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien, pode possibilitar a leitura – dentre tantas outras possíveis – de que o Um Anel é uma alegoria da bomba atômica e que a guerra do Um Anel era a segunda guerra mundial, período no qual a obra foi escrita; ou *Guerra dos mundos* (1898), de H. G. Wells, pode ser lido como uma crítica ao imperialismo britânico da virada do século XIX para o XX. Porém, essas leituras só serão possíveis se o leitor tiver certas informações e bases de realidade, “o fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva daquilo que conhecemos” (ROAS, 2014, p. 111).

Jean-Luc Steinmetx, com base em Castex, aponta, em *La littérature fantastique* (1990), que “o fantástico cria uma ruptura, um rasgo na teia da realidade cotidiana - o que implica sua conexão com uma estética do provável. Somente, de fato, a constituição

de um espaço realista permite invasões transgressivas”<sup>18</sup> (STEINMETZ, 1990, p. 11, tradução nossa). Não concordamos plenamente como Steinmetz, porque, primeiro, cremos que o acontecimento insólito não cria uma ruptura no tecido da realidade, pois, se entendermos de modo literal, a palavra ruptura remete a rompimento, a rasgar e a desconectar. Por essa razão, preferimos a palavra “esgarçamento”, visto que o fantástico não rompe totalmente com a realidade prosaica, na verdade, ele se constrói a partir dessas bases. Esgarçar remete a afrouxar, afastar, deformar as fibras de um tecido, podendo ou não desfazer o tecido ou trechos do mesmo. Quando o autor francês afirma que há uma conexão com uma estética do provável, ele se baseia no recorte utilizado para a construção da reflexão de Castex, os textos narrativos do século XIX (de Nodier a Maupassant), não deixando delimitado o que, quando, onde e para quem seria provável. Entendemos que “provável” está relacionado a “verossímil”, ou seja, à verossimilhança interna construída pela trama.

O fantástico “se cria a partir de um deslocamento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

## **1.2 A segunda à direita, e depois sempre em frente, até de manhã: o fantástico e o espaço ficcional<sup>19</sup>**

Uma das formas de o fantástico construir uma ponte para o livre trânsito do leitor com a realidade prosaica e a ficcional é a partir do espaço. Observe as primeiras linhas do conto “O Horla”, de Guy de Maupassant, “Gosto de minha casa onde cresci. De minhas janelas, vejo o Sena que corre, ao longo de meu jardim, atrás da estrada, quase dentro de casa, o grande e largo Sena que vai de Rounen ao Havre, coberto de barcos que passam” (MAUPASSANT, 2016, p. 252). O autor francês desenha, localizando geograficamente, o espaço onde acontecerão os eventos insólitos relatados posteriormente pelo narrador, em uma tentativa de convalidar a realidade ali apresentada. As descrições que levam em conta o trajeto geográfico entre Rounem e

---

<sup>18</sup> “*le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne - ce qui implique sa liaison avec une esthétique du vraisemblable. Seule, en effet, la constitution d'un espace réaliste permet l'effraction transgressive.*” (STEINMETZ, 1990, p. 11, original)

<sup>19</sup> Parte deste texto foi publicado como capítulo do livro *Vertentes do Insólito Ficcional – Ensaios II* com o título “O sertão como espaço para irrupção do insólito”.

Havre e localiza a casa do narrador. não são elementos banais; o emprego de nomes e sobrenomes de lugares e pessoas é um procedimento que confere “realidade”, pois tem por objetivo criar um efeito de referência, mesmo que esses elementos não existam, eles aludem a uma realidade prosaica. Tal recurso é recorrente na literatura fantástica, fato também observado em obras como o conto “Em terra de cego”, de H. G. Wells, no qual lê-se: “A trezentas milhas ou mais do Chimborazo, e a cem milhas das neves do Cotopaxi, nas regiões mais selvagens dos Andes equatoriais ali fica esse misterioso vale entre as montanhas, separado dos seres humanos, a Terra dos Cegos” (WELLS, 2004, p. 494) e no conto “O demônio da garrafa”, de Robert Louis Stevenson:

Como ele ainda está vivo e precisa ter seu nome mantido em segredo, chamarei de Keawe àquele homem vivia em uma ilha no Havai; o lugar de seu nascimento não ficava longe de Honaunau, onde os ossos de Keawe, o Grande, estão escondidos em uma caverna. (STEVENSON, 2004, p. 406)

Rosalba Campra, em *Territórios da ficção fantástica* (2016), afirma que o texto “realista” delinea um mundo análogo ao do leitor, enquanto o texto fantástico traça estratégias para provar sua realidade, geralmente no início da narrativa. Nas primeiras frases dos contos apresentados não há ainda a suspensão do real ou do sentimento de realidade prosaica, esses serão suprimidos no decorrer da narrativa, como, vê-se, no caso de “O Horla”:

5 DE JULHO – Será que perdi o juízo? O que aconteceu a noite passada é tão estranho que minha cabeça se perde quando penso!

Como faço agora todas as noites, eu tinha fechado minha porta a chave; depois, com sede, bebi meio copo d’água e, por acaso, percebi que a garrafa estava cheia até a rolha de cristal.

Deitei-me a seguir e caí num de meus sonhos apavorantes, do qual fui tirado ao fim de mais ou menos duas horas por uma sacudidela ainda mais terrível.

Imaginem um homem que dorme, que está sendo assassinado, e que acorda, com uma faca no pulmão, e que estertora coberto de sangue, e que não consegue mais respirar, e que vai morrer e que não compreende: é isso.

Tendo recobrado a razão, senti sede outra vez; acendi uma vela e fui até à mesa sobre a qual estava minha garrafa. Levantei-a, inclinando-a sobre meu copo: nada escorreu. Estava vazia! Estava completamente vazia! No início, nada compreendi; depois, de repente, senti uma emoção tão terrível que precisei me sentar, ou melhor, caí sobre uma cadeira! (MAUPASSANT, 2016, p. 258)

A narrativa fantástica é atravessada por um acontecimento insólito, que aflora em um ambiente análogo ao cotidiano e familiar, expresso de forma crível, desestabilizando-o; esse acontecimento reverbera a incerteza na percepção da realidade, sendo essa diferente da do leitor, pois o discurso fantástico cultiva, fabrica e rememora uma “realidade”, uma realidade outra (BESSIÈRE, 2001). No fragmento do conto de Maupassant, o narrador está sozinho e fechado dentro de seu quarto, ele salienta a descrição de um elemento presente no espaço, a garrafa d’água, que estava cheia antes de ele dormir e ter o pesadelo. Quando o narrador acorda de seu sonho apavorante, ele sente vontade de beber água, se encaminha até a mesa onde estava o objeto de seu desejo e, ao tentar servir-se, percebe que a garrafa estava vazia. Nesse fragmento, o acontecimento insólito vem à tona, emerge na superfície da narrativa; esse evento estranho é marcado graficamente a partir do ponto de exclamação que vem após as frases “estava vazia”, “estava completamente vazia” e “senti uma emoção tão terrível que precisei me sentar, ou melhor, caí sobre uma cadeira”. O ponto de exclamação surge para retratar o estranhamento diante de tal acontecimento: antes de o narrador dormir, a garrafa d’água estava cheia e, quando ele desperta após um pesadelo, está vazia, sendo impossível que alguém tenha bebido seu conteúdo, pois ele estava sozinho dentro do quarto.

Para Roas (2014), o fantástico desencadeia a transgressão dos parâmetros que regem a concepção de realidade que orientam o leitor a partir da reprodução de aspectos físicos dessa realidade, pois o espaço ficcional retratado na obra fantástico é uma duplicação do espaço prosaico pelo qual o leitor se move. Concordamos em parte com a ideia de Roas, porque concordar que o espaço ficcional seja uma duplicação do espaço prosaico é concordar que esse é uma cópia quase idêntica ao espaço prosaico, que o processo de criação do espaço insólito se assemelha ao processo de reprodução celular via mitose, processo em que uma célula-mãe gera outras duas geneticamente idênticas a ela. Discordamos de Roas no que se refere ao espaço fantástico como uma duplicação; na falta de um termo melhor, entendemos que seria como uma refração da realidade prosaica, pois o espaço fantástico é como um feixe de luz que é transmitido de um meio para outro, do real para o ficcional. Na Física, nessa mudança de meios, a frequência da onda não se altera, apesar de a velocidade e o comprimento da onda se alterarem; na literatura fantástica ocorre o mesmo, algumas características do mundo prosaico são

mantidas, pois esse é a base de construção de todo espaço literário, enquanto outras características são alteradas, as quais variam de obra para obra, desde animais falarem à existência de extraterrestres. O espaço insólito é como a imagem bidimensional de um objeto tridimensional refletido em um espelho; ou um gameta, fruto da divisão celular via meiose, que uma célula-mãe gera quatro gametas diferentes da célula-matriz; o espaço insólito é fruto do espaço prosaico, mas não é idêntico, possui semelhanças, mas, principalmente, possui diferenças.

Nessa perspectiva, afirmamos que o espaço influencia diretamente a constituição do fantástico, pois ele tem “em âmbito a peculiaridade de, uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p. 175). O espaço é um elemento narrativo que explicita a face insólita da diegese para o leitor, possibilitando que aflore nele sensações variadas como estranhamento, inquietação, empatia e medo, ou seja, a dúvida se aquilo que o leitor lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente, pois, segundo Todorov (2008), o leitor é transportado ao núcleo, ao cerne do fantástico, em um mundo que não é exatamente o seu, aquele que ele conhece e transita livremente, o qual não é povoado por vampiros, sereias, incubos ou súcubos, mas que tem um acontecimento que não pode ser explicado racionalmente pelas leis desse mundo familiar.

Durante uma narrativa fantástica, é recorrente que o espaço mude, alterne, se transforme, ocorrendo uma sobreposição de duas ou mais dimensões dentro da narrativa, sendo esse um procedimento recorrente, como elencado por Ceserani (2006,) e Gama-Khalil (2012). Observamos esse fato em narrativas da vertente do maravilhoso como, por exemplo, *O mágico de Oz* (1900), de L. Frank. Baum, *Peter Pan* (1911), de J. M. Barrie, *As crônicas de Nárnia* (1950-1957), de C. S. Lewis, a saga *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling, entre outras. Em todas essas obras, ambientação inicial de desenvolvimento da narrativa ocorre em um espaço prosaico, semelhante ao mundo real: *O mágico de Oz* no meio das pradarias do interior do estado do Kansas, nos Estados Unidos; *Peter Pan* e *Harry Potter* se iniciam em Londres, capital inglesa; enquanto em *As crônicas de Nárnia* as personagens saem da zona rural da Inglaterra direto para o espaço fantástico de Nárnia.

A partir dos exemplos, entendemos que muitas narrativas fantásticas partem de um espaço igual ao mundo real, tendo as mesmas leis da natureza, as quais são cotidianas e familiares, e penetram em um mundo novo, do possível, que não é regido pelas mesmas leis naturais, o qual é povoado por criaturas e seres polimorfos, é um espaço ficcional, do perturbador e do inexplicável, nele “[a] personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p. 73).

Esse deslocamento do espaço familiar e cotidiano para o espaço do insólito e fantasista, como afirma Roas (2001), não ocasiona um processo de evasão da realidade por parte do leitor; pelo contrário, proporciona uma reflexão sobre seu próprio mundo e de seus sentimentos perante ele, pois “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). Por meio do espaço, o leitor tem acesso ao insólito sem necessariamente sair de sua realidade.

O espaço citadino ou urbano é recorrente na literatura fantástica e na realidade do leitor e, para exemplificar a afirmação do parágrafo anterior, escolhemos o conto “As formigas” (2012), de Lygia Fagundes Telles, pois ele se passa em um sobrado no qual as protagonistas alugam um quarto para morarem enquanto frequentam a faculdade. A narrativa transcorre solitamente até a menção de um caixote de ossos de anão deixado no quarto pelo inquilino anterior; esse é o elemento insólito que irrompe na narrativa, que pode desestabilizar o leitor. A história continua sem que nenhum acontecimento fantástico ocorra, até que chega a noite e os ossos começam a se mexer; com o decorrer da narrativa, a autora constrói-se uma aura de medo e terror, até que descobre-se que uma colônia de formigas estava montando o esqueleto durante a noite.

Outro espaço, que não o citadino, em que o insólito se irrompe, é o sertão, região interiorana do país, de parco desenvolvimento socioeconômico, permeado de seres e acontecimentos insólitos, onde se observa um imbricamento do real prosaico e do mundo ficcional por meio de crendices e lendas, caso do conto “O saci” (2003), de Hugo de Carvalho Ramos. No conto, o Saci tivera sua cabaça de mandinga roubada e faz um acordo com Pai Zé, um negro de sessenta e cinco anos e meio. O trato é que, se Zé trouxesse sua cabaça de volta, ele lhe daria um feitiço para que Sá Quirina caísse de

amores por ele. Observamos a junção de elementos prosaicos, como: “fundões de Goiás” (RAMOS, 2003, p. 68); uma comunidade rural a qual pertencia Pai Zé, Sá Quirina, Sá Quitéria, entre outras personagens; com elementos insólitos como: o saci, mandingas e feitiços. Um outro exemplo de conto é “As morféticas”, de Bernardo Élis, o qual será analisado com maior profundidade no Capítulo 4, pois, na história, um homem que levava sal de Anápolis para a Cidade de Goiás, capital do estado, mas o caminhão quebra no caminho para o seu destino e enquanto espera auxílio para consertar o veículo, ele desbrava as redondezas. Ele encontra um rancho no meio do mato, que ele imagina ser habitado por uma bela moça, uma princesa de conto de fadas, mas ele se depara com um grupo de morféticas. O prosaico (a estrada de Anápolis à Cidade de Goiás, o caminhão) se mescla com o insólito (as morféticas e seu cachorro leproso).

A partir da breve exemplificação dos contos, observamos que o sertão é atravessado por acontecimentos que mesclam o real e o insólito por ser um espaço fronteiro entre o conhecido e o desconhecido, domesticado e o selvagem, região para onde as pessoas vão para se purificar ou serem tentadas, para terem contato com o sagrado, mas principalmente com o profano. Esta tese, cujo foco é o sertão e a literatura sertanista, visa a refletir sobre os acontecimentos insólitos que os atravessa.

### 1.3 Medo e Insólito

Os ingleses o chamam de “*fear*”, os franceses de “*peur*”, os alemães de “*angst*”, os espanhóis de “*miedo*” e os falantes da Língua Portuguesa o chamam de “medo”. Ele tem vários nomes, às vezes, mais de um por língua, mas todos eles referem-se a um sentimento que ocasiona reações adversas no corpo humano, como mãos suadas, ritmo cardíaco acelerado ou reduzido subitamente, respiração ofegante, vasos sanguíneos dilatados ou contraídos, alteração no nível de secreções produzidas por diversas glândulas, paralisação ou súbito acesso violento, como aponta Jean Delumeau no ensaio “Medos de ontem e de hoje” (2007), além de gritos, berros, prantos, alterações faciais (como caretas) e corporais (como posição agachada e retraída). Essas reações corpóreas são mecanismos de defesa cuja finalidade é aumentar ao máximo as chances de sobrevivência do indivíduo diante de um perigo que possa afetar a integridade física

dele, pois o medo “prepara-nos para a ação em caso de perigo e nos ajuda a evitar situações prejudiciais à nossa incolumidade” (CICERI, 2004, p. 11).

Antônio Damásio, em *O erro de Descartes* (2012), nos proporciona uma reflexão sobre diversos sentimentos e suas reações no corpo. Ele aponta que o medo é uma reação do corpo que visa afastar o ser humano de alguma fonte de perigo; essa ação pode ser consciente ou não. Caso não seja necessário o homem pensar para reagir a um acontecimento ou agente fóbico, o corpo reage de forma instintiva. Pensar demais para reagir pode atrapalhar mais do que ajudar. Para o autor, está aí a beleza do acontecimento, a não necessidade de pensar para se evitar um perigo que atente contra a sua vida, “ela abre a possibilidade de levar seres vivos a *agir* de maneira inteligente sem precisar *pensar* com inteligência” (DAMÁSIO, 2012, p. 12, grifo do autor).

O medo é uma das primeiras e mais antigas emoções a que o homem tem acesso (LOVECRAFT, 2007) e é extremamente necessário para a preservação e manutenção da vida e, conseqüentemente, da espécie. É uma emoção sob a qual o homem não tem controle, ele não a domina e tampouco domina o que teme, podendo ser extremamente breve ou durar um longo período, dependendo claramente do fato de o gatilho fóbico ser uma ameaça imediata ou a médio e longo prazo. Seria como uma balança que mede o que é mais ou menos perigoso para a manutenção da vida; logo, podemos entendê-lo como um sistema defensivo inconsciente do ser vivo, não estando vinculado a uma experiência fóbica para ativá-lo, mas a um sistema destinado “a perceber o perigo e a produzir as reações que aumentem a probabilidade de sobrevivência a uma situação perigosa do modo mais vantajoso” (CICERI, 2004, p. 40).

Para Francis Wolff em “Devemos temer a morte?” (2007), o medo configura-se como um sentimento negativo e por ser uma experiência, causa conseqüências, pois geralmente vem acompanhado de sofrimento. Pelo fato de ser comumente considerado uma experiência emotiva e invasiva sobre a qual o homem não tem controle, relacionam-no com algo a ser evitado (CICERI, 2004). Ter medo é sentir-se desconfortável no tempo presente em relação à ideia de que sofrer-se-á algum mal futuramente, porque ninguém sabe quando irá morrer ou quando um mal irá abater sobre si.

Todos os seres vivos sentem medo, mas não da mesma forma. O homem por ter um sistema nervoso mais desenvolvido, o processa de outra forma. Tanto os homens

como os demais seres vivos que possuem sistema nervoso apresentam, de forma inconsciente, uma reação ao perigo, mas o homem apresenta também um subproduto oriundo do sistema nervoso mais complexo: a consciência de sentir medo. O sistema nervoso desenvolveu circuitos neurais e instintivos que induzem determinados comportamentos mediante o medo, seja de luta ou de fuga de forma consciente ou não. Todos os impulsos, direta ou indiretamente, contribuem para a manutenção da vida ou para criar condições para o desenvolvimento dessa.

Maria Rita Ciceri, em *O medo* (2004), exemplifica essa reflexão a partir de estudos com macacos e ratos. Segundo a autora, macacos selvagens que, em laboratórios, apresentam comportamentos de medo e terror mediante à aproximação de seres humanos, se tiverem suas amígdalas retiradas, perdem integralmente o medo do homem. Já ratos que possuem as amígdalas lesionadas parecem perder o medo de gatos. A partir de parâmetros biológicos, o medo está vinculado a um circuito neuronal que

circunda a amígdala (estrutura fundamental nos circuitos emocionais, que se localiza no lobo temporal mesial anterior), a qual se encontra estrategicamente localizada para mediar os *inputs* e *outputs* emocionais [...]. Para além deste circuito, o medo caracteriza-se por uma activação do sistema nervoso autónomo e um conjunto de respostas neurofisiológicas associadas, i.e., acompanhada-se da segregação de adrenalina, de alterações do ritmo cardíaco e de alterações metabólicas, como o aumento de insulina”. (FREITAS-MAGALHÃES, BATISTA, 2009, p. 430)

Logo, as amígdalas são as responsáveis diretas por controlar as reações biológicas do corpo mediante sinais de perigo. Elas gravam e guardam os medos que vamos adquirindo com o passar do tempo, além de já possuírem gravado alguns medos, como o caso dos ratos, que se apavoram quando veem um gato.

Por termos um sistema neuronal mais complexo, somos os seres vivos mais medrosos, pois os demais animais só acionam o sistema fóbico quando o predador aparece, mas o homem, com seu sistema neuronal mais complexo e com seu poder antecipatório, prevê a morte mesmo quando aparentemente não há nenhum elemento tentando matá-lo.

Os mecanismos de defesa do homem podem se manifestar no corpo a partir de alterações comportamentais (impulsos), estados específicos do corpo (fome, náusea) ou da junção dos dois. “A ativação pode ser desencadeada a partir do interior ‘visceral’

(um baixo nível de açúcar no sangue, no meio interno), do exterior (uma ameaça) ou do interior ‘mental’ (a percepção da iminência de uma catástrofe)” (DAMÁSIO, 2012, p. 118). Esses mecanismos são necessários para a regulação básica do organismo, possibilitando que o homem organize os eventos que o rodeiam, classificando quais interferem mais ou menos na sua sobrevivência.

Novaes (2007) apresenta-o como um sentimento natural, resultante da constante sensação de vulnerabilidade do homem, de sua incerteza sobre o mundo e dos elementos que o compõem; o medo está relacionado ao desconhecido, àquilo que o homem não domina ou controla, às incertezas e intempéries da vida e do cotidiano. Entra-se em contato com esse sentimento no momento em que se toma conhecimento de ser um ser finito e perecível, fadado à morte. A partir da tomada de consciência de sua finitude, o ser humano passa a ter uma necessidade de se auto preservar, de manter a sua vida e não colocá-la em perigo.

O medo “não mora fora de nós, mas é nosso específico modo de responder ao perigo. Não é um agressor externo, mas um regulador interno” (CICERI, 2004, p. 69). Sem esse sentimento, a humanidade não teria se desenvolvido; sendo até mesmo um sentimento sadio, porque, conforme pontuamos anteriormente, quando vem como um alerta, uma antecipação de perigos que ronda o homem, que na maioria das vezes são bem reais, ameaçando a manutenção da vida humana.

Zygmunt Bauman afirma, em *Medo líquido* (2008, p. 8), que o medo é “difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço, nem motivos claros”, ou seja, amorfo, o que faz com que o homem o veja em qualquer lugar e tema qualquer coisa. Mas, quando os seres humanos, e qualquer outro ser vivo que tenha consciência, se colocam em posição defensiva, eles conferem forma ao medo. Ao conferir forma ao medo, o homem ativa ou retoma os seus instintos mais primitivos de defesa, evitando a todo custo o objeto fóbico, afastando-se dele.

A identidade e as formas que o medo assume variam de cultura para cultura, de contexto para contexto e, por que não, de indivíduo para indivíduo. O encontro com um cachorro pode suscitar tanto prazer e euforia, sendo uma experiência agradável; quanto pavor e pânico, sendo uma experiência disfórica. Da mesma forma, ao praticar um esporte radical, como o *bungee jump*, há pessoas que se expõem ao perigo de pular de um precipício com uma corda amarrada em volta da cintura pelo prazer de se aventurar

e sentir a adrenalina ser expelida e correr pelas veias; enquanto outras pessoas não sobem nem próximo ao parapeito do precipício por ter medo de altura.

Novaes (2007) afirma que, no passado, o homem tinha medo de elementos oriundos da natureza ou do sobrenatural e que, hoje, eles evoluíram, teme-se o próprio homem e as incertezas proporcionadas pela tecnociência. A partir dessa assertiva, concluímos que o medo sofre transformações influenciadas pela cultura, pelo espaço e tempo. Dependendo das transformações temporais pelas quais o medo passa, o homem deixou de temer algumas figuras e situações e passou a temer outras, ou continua a temer as mesmas coisas, mas sob uma nova identidade ou forma.

Bauman (2008) aponta que, com a mutabilidade do medo, o catálogo de fobias do homem tem se ampliado todos os dias e está longe de ser concluído, pois novos medos surgem ou são descobertos diariamente, não sendo possível estimar um número preciso de medos que o cercam, nem sua variabilidade, restando ao ser humano ficar em estado de prontidão, preparando-se para um ataque iminente. Logo, a mutabilidade do medo e as suas constantes variações impossibilitam concluir uma lista de elementos fóbicos, mas nos permite perceber algumas regularidades. Isso porque,

o organismo possui um conjunto básico de preferências – ou critérios, ou tendências, ou valores. Sob a influência dessas preferências e do trabalho da experiência, o repertório de coisas classificadas como boas ou más cresce rapidamente e a capacidade de detectar novas coisas boas e más aumenta exponencialmente. (DAMÁSIO, 2012, p. 118)

Passando a pensar sobre os tipos de medo, Novaes (2007) afirma que os medos podem ter duas origens: a imaginação e a crença. Maria Rita Kehl em “Elogio do medo” (2007) nos eludida sobre o vínculo com a imaginação; segundo a autora, o medo incita a fantasia e a invenção, durante a noite, quando os inibidores da atividade imaginativa são produzidos em menor escala, porque, devido à diminuição da luz, é nesse período em que o ser humano se confunde mais facilmente. A imaginação pode fazer o homem ver o que não existe, projetar assassinos, ladrões, demônios, feras, fantasmas, entre outros seres que visam atentar contra a vida dele.

Bernardo Guimarães nos presenteia, no conto “Dança dos ossos” (2009), com dois exemplos claros da reflexão de Kehl. O narrador conta sobre uma noite em que ouvira a história de Cirino, um barqueiro que navega no Rio Parnaíba, e o encontro

noturno deste com o esqueleto dançante de Joaquim Paulista. Após Cirino contar a sua história para o narrador, este tenta racionalizar o fato narrado:

Mas quem sabe se não foi a força do medo que te fez ver tudo isso? Além disso, tinhas ido muitas vezes à guampa, e talvez ficasse com a vista turva e a cabeça um tanto desarranjada.

— Mas, meu amo, não era a primeira vez que eu tomava o meu gole, nem que andava de noite por esses matos, e como é que eu nunca vi ossos de gente dançando no meio do caminho?

— Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumiada por um luar escasso. Acontece ainda para teu mal que, no momento mais crítico, quando ias passando pela sepultura, empaca-te o maldito burro. Faço idéia de como ficaria essa pobre alma, e até me admiro de que não visses coisas piores!

— Mas então que diabo eram aqueles ossos a dançarem, dançarem tão certo, como se fosse a toque de música, - e aquele esqueleto branco, que trepou na garupa, e me levou por esses ares?

— Eu te digo. Os ossinhos que dançavam, não eram mais do que os raios da lua, que vinham peneirados por entre os ramos dos arvoredos balançados pela viração, brincar e dançar na areia branca do caminho. Os estalos, que ouvias, eram sem dúvida de alguns porcos do mato, ou qualquer outro qualquer bicho, que andavam ali por perto a quebrar nos dentes cocos de baguassu, o que, como bem sabes, faz uma estralada dos diabos.

— E a caveira, meu amo?... de certo era alguma cabaça velha que um rato do campo vinha rolando pela estrada...

— Não era preciso tanto; uma grande folha seca, uma pedra, um toco, tudo te podia parecer uma caveira naquela ocasião. (GUIMARÃES, 2009, p. 12-14)

O narrador da história tenta explicar que nada do que o barqueiro vira era real, que tudo era fruto de sua imaginação, e que essa lhe pregara uma peça, que não existiam ossos dançantes, que tudo aquilo era a luz da lua filtrada pela copa das árvores. Argumenta que ele mesmo já passara por uma situação parecida, a de que o medo lhe fizera ver coisas que não existiam.

Eu te conto um caso que me aconteceu.

Eu ia viajando sozinho — por onde não importa — de noite, por um caminho estreito, em cerradão fechado, e vejo ir, andando a

alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir. Aperto um pouco o passo para reconhecer o que era, e vi clara e perfeitamente dois pretos carregando um defunto dentro de uma rede.

Bem poderia ser também qualquer criatura viva, que estivesse doente ou mesmo em perfeita saúde; mas, nessas ocasiões, a imaginação, não sei por quê, não nos representa senão defuntos. Uma aparição daquelas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror.

Contudo o caso não era extraordinário; carregar um cadáver em rede, para ir sepultá-lo em algum cemitério vizinho, é coisa que se vê muito nesses sertões, ainda que àquelas horas o negócio não deixasse de tornar bastante suspeito.

Piquei o cavalo para passar adiante daquela sinistra visão que me estava incomodando o espírito, mas os condutores da rede também apressaram o passo, e se conservavam sempre na mesma distância.

Pus o cavalo a trote; os pretos começaram também a correr com a rede. O negócio ia-se tornando mais feio. Retardei o passo para deixá-los adiantarem-se: também foram indo mais devagar. Parei; também pararam. De novo marchei para eles; também se puseram a caminho.

Assim andei por mais de meia hora, cada vez mais aterrado, tendo sempre diante dos olhos aquela sinistra aparição que parecia apostada em não me querer deixar, até que, exasperado, gritei-lhes que me deixassem passar ou ficar atrás, que eu não estava disposto a fazer-lhes companhia. Nada de resposta!... o meu terror subiu de ponto, e confesso que estive por um nada a dar de rédea para trás a bom fugir.

Mas negócios urgentes me chamavam para diante: revesti-me de um pouco de coragem que ainda me restava, cravei as esporas no cavalo e investi para o sinistro vulto a todo galope. Em poucos instantes o alcancei de perto e vi... adivinhem o que era?... nem que dêem volta ao miolo um ano inteiro, não são capazes de atinar com o que era. Pois era uma vaca!...

— Uma vaca!... como!...

— Sim, senhores, uma vaca malhada, que tinha a barriga toda branca — era a rede, — e os quartos traseiros e dianteiros inteiramente pretos; era os dois negros que a carregavam. Pilhada por mim naquela caminho estreito, sem poder desviar nem para uma banda nem para outra, porque o mato era um cerradão tapado o pobre animal ia fugindo diante de mim, se eu parava, também parava, porque não tinha necessidade de viajar; se eu apertava o passo lá ia ela também para diante, fugindo de mim. Entretanto se eu não fosse reconhecer de perto o que era aquilo, ainda hoje havia de jurar que tinha visto naquela noite dois pretos carregando um defunto em uma rede, tão completa era a ilusão. E depois se quisesse indagar mais do negócio, como era natural, sabendo que nenhum cadáver se tinha enterrado em toda aquela redondeza, havia de ficar acreditando de duas uma: ou que aquilo era coisa do outro mundo, ou, o que era mais natural, que algum assassinato horrível e misterioso tinha sido cometido por aquelas criaturas. (GUIMARÃES, 2009, p. 15-19)

Ambos os acontecimentos ocorrem durante a noite, de forma que ela passa a ser cúmplice dos seres imaginados. Ela, somada ao medo que as personagens tinham, possibilita que tanto o aparecimento dos ossos quanto dos negros carregando um defunto em rede branca emergjam para as personagens, ela materializa o insólito; o medo e o escuro fazem com que as personagens vejam aquilo que não existe e projetem os seus medos.

Já em relação à crença, o medo está vinculado à religião, regida pela regra empírica de

que os deuses mais temíveis jamais aparecem e que o invisível dirige nossas vidas. Assim, velhos medos – teológicos e metafísicos – que guardam ainda algum prestígio, são feitos no silêncio da imaginação. Eles nos convidam a pensar e agir com prudência porque, ainda que invisíveis, há sempre um sujeito determinado que nos vê: Deus e sua onipresença, o tirano e seus “mil olhos”, a morte e o inferno, a condenação. (NOVAES, 2007, p. 11)

Graças à religião, o homem, principalmente o da Antiguidade e da Idade Média, tem a sensação de ser vigiado constantemente e que, a qualquer transgressão às leis que lhe são impostas, ele será punido.

Com base em Delumeau (2007), podemos classificar os medos em viscerais (e naturais) ou culturais. Entendemos os medos viscerais como os oriundos do espaço natural, que não são construções fóbicas influenciadas ou constituídas diretamente pela ação do homem, ou seja, eles são provenientes da natureza, tais como as epidemias, as grandes secas, os furacões, os terremotos, as tsunamis, as erupções vulcânicas, as quedas de meteoritos, entre outros acontecimentos do gênero. Já os medos culturais são fruto da ação do homem ou condicionados pela sua influência, tais como a noite, flutuações econômicas, o medo do próprio homem (ataques terroristas, assaltos, assassinatos), entre outros.

Logo, percebemos um padrão na transformação dos elementos fóbicos, porque no início das civilizações, quando os homens começaram a construir as primeiras comunidades, formando assim primeiras sociedades, eles temiam principalmente a natureza, mas com a consolidação dessas sociedades e comunidades, eles passam a temer uns aos outros.

O ser humano é um ser social que precisa viver em sociedade para manter a racionalidade e a sua humanidade. Viver com iguais possibilita que o homem se mantenha produtivo tanto sobre parâmetros físicos como psicológicos. Mesmo precisando do outro para sobreviver, o homem vê no seu igual, seja ele um estrangeiro, um vizinho, um familiar ou um desconhecido, uma ameaça a diversos aspectos de sua vida.

Quando falamos sobre a morte, a cena que nos vem à mente é a de um velório, onde vários familiares e amigos estão em volta de uma pessoa deitada em um caixão velando-a e que, depois desse rito, será colocada em um buraco de sete palmos de profundidade e coberta por terra, para assim cumprir com o infindável ciclo da vida, passando a alimentar vermes e bactérias, até que eles decomponham toda a carne do defunto. Além dos aspectos físicos relacionados à morte, existe uma faceta que muitas pessoas temem mais do que parar de respirar ou serem comidas por uma fera. Bauman (2008) classifica essa outra faceta do medo como uma experiência fóbica de segundo grau, mas não inferior; é um medo social, culturalmente derivado do físico, o que ameaça não a sua vida no aspecto físico, mas social, o *status quo* no meio.

A mera menção de ameaça ao *status* social do indivíduo pode provocar a sensação de vulnerabilidade, insegurança e inferioridade. O medo social descrito por Bauman (2008) é similar aos medos culturais apresentados por Delumeau (2007). O sociólogo aponta que os tipos de medo são: os que ameaçam o homem e a sua propriedade; os que ameaçam a ordem social e a confiabilidade que depende a segurança de seu sustento; e os que ameaçam o lugar do indivíduo no mundo, da imunidade à degradação, passando pela exclusão social.

O medo, por ser tão mutável e tão presente na trajetória do homem, tornou-se uma temática recorrente na literatura e também nas demais formas de arte, pois ele corresponde a “uma produção fundada numa relação que se estabelece entre indivíduos, coletivos e sistemas de crença. Ao mesmo tempo é um tema permanente na cultura do Ocidente, no campo simbólico e na produção de mídia” (MORAES, 2012, p. 38).

É muito comum observarmos no mercado cultural produtos que têm o medo como escopo temático e que têm uma grande adesão do público consumidor, fato este observado nos dias atuais em filmes como *It: a coisa* (2017), de Andy Muschietti, que teve uma bilheteria de mais de 266 milhões de dólares nos 30 primeiros dias de

exibição nos cinemas dos Estados Unidos da América, mais que os 232,9 milhões de dólares arrecadados pelo *O Exorcista* (1974), de William Friedkin.

Stephen King é um dos principais nomes de narrativas sobre o medo, sendo o terceiro autor de livros mais bem pagos de junho de 2017 a junho de 2018, segundo a revista *Forbes*, com 27 milhões de dólares em vendas no período, vendendo 2,7 milhões de cópias do livro *It – A Coisa* (1986) só nos Estados Unidos, fato impulsionado pela adaptação cinematográfica que arrecadou 700 milhões de dólares em bilheteria ao redor do mundo. Ou seja, os mercados literário e cinematográfico lucram muito com produtos que suscitam medo, isto porque “milhões de pessoas todos os dias pagam imensas quantias de dinheiro e passam por grandes apuros apenas pelo prazer de sentir medo” (HITCHCOCK, 1998, p. 145). Quando falamos em consumo voltado para o medo, não falamos apenas de literatura e cinema, mas também esportes e outras formas de lazer, como parques de diversão, visto que os brinquedos mais perigosos e que suscitam mais medo são os que atraem o maior número de pessoas.

As pessoas assistem a narrativas de medo e terror e as leem pelo fato dessas darem-lhes prazer, por sentir esses sentimentos de forma indireta e segura. Nas salas escuras de cinema, os espectadores se identificam com as personagens ficcionais ali retratadas passando, de forma indireta, por todo o medo que elas sentem, só que, de uma forma indireta, sem ter que, como diz Alfred Hitchcock em “O prazer do medo” (1998, p. 145-146), “pagar o preço”. Ele afirma que as pessoas sentem prazer, porque sabem que

o preço não será pago, e ela sabe disso. A serra jamais alcançará seu objetivo. O enredo pode, e na verdade deve, sugerir que o resgate da heroína é totalmente impossível. Mas no fundo do inconsciente do espectador está a certeza, engendrada por trabalhos dramáticos semelhantes, de que o totalmente impossível irá acontecer. [...] Tenha medo: a serra pode desmembrar a mocinha ingênua. Não tenha medo: isso não vai acontecer.

Peguemos como exemplo o filme *Scream* (1996), de Wes Craven. A cidade de Woodsboro, Califórnia, está sendo atormentada por um assassino em série, *Ghostface*, que está matando jovens da cidade, os quais, de alguma forma, têm ligação com Sidney Prescott. Nas cenas finais do filme, descobrimos que o assassino em série, Billy Loomis, namorado de Sidney, trabalha em dupla com seu melhor amigo, Stuart Macher;

eles, armados com uma faca e um revólver, cercam Sidney para matá-la; assim, se tornariam os únicos sobreviventes do massacre e conquistariam fama e sucesso. Só que temos o que Hitchcock afirma no fragmento: “isso não vai acontecer”; a mocinha desarmada contra dois homens fortes e armados com uma faca e um revólver consegue sair viva. A dupla de assassinos se esfaqueia para parecerem inocentes e a narrativa deles parecer convincente, mas Stuart perde muito sangue com as punhaladas de faca desferidas por Billy, fazendo com que ele perca a consciência e morra, o que permite a Sidney se esconder, criar uma armadilha para Billy e conseguir matá-lo, ou seja, a mocinha não morre neste filme, e nem nas outras 3 sequências: *Scream 2* (1997), *Scream 3* (2000) e *Scream 4* (2011).

Também devemos salientar o que King (2012) explana sobre os filmes de terror, os quais podem suscitar dois possíveis efeitos, tanto o “tudo vai dar certo” como “tudo poderá dar errado”, dependendo claramente do psicológico do receptor.

Logo, cremos que “pagar o preço” seria passar de forma direta e prosaica por aquela experiência fóbica ali apresentada: ter que encarar o assassino em série, fugir do alienígena xenomórfico, ou seja, colocar a sua vida em perigo. E, na literatura e no cinema, o leitor/espectador não tem que pagar o preço, pois ele passa pela experiência fóbica de forma indireta, na segurança e no conforto de sua poltrona e/ou casa, a partir de um efeito catártico, isso porque, nessas manifestações artísticas, o medo é suscitado por uma representação da realidade e não pela realidade propriamente dita, logo suportável, “há um gozo nesse tipo de medo, como se fosse um medo de segunda mão, mesmo com a presença do arrepio, do frio no estomago e mais sintomas corporais” (BRANDÃO, 2018, p. 131), pois temos medo de uma representação, o elemento que tememos não irá pular das páginas do livro ou da tela do cinema/televisão para nos atacar.

Outro motivo que retrata o grande interesse dos leitores por narrativas que suscitam medo é que nessas narrativas as personagens ali presentes dão vazão aos nossos medos e terrores mais íntimos, os quais não temos coragem de revelar ou de exteriorizar para o mundo, elas têm atitudes que a sociedade não nos permite ter, “as histórias ou filmes de terror dizem que não têm problema nos juntarmos à multidão, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro” (KING, 2012, p. 60), elas professam a nossa face tenebrosa, animalesca, macabra e antissocial que, segundo King

(2012), deve ser reprimida na maior parte das circunstâncias para o nosso bem, o do outro e da própria sociedade.

Dessa forma, a literatura do medo proporciona ao leitor a catarse, ele se purifica e acalenta o seu espírito a partir da identificação com as personagens que contravêm a norma, isso porque “lemos livros de terror, para sentir terror, vamos assistir a filmes assustadores, para tremermos de medo e fecharmos os olhos. Para nós todos, é preciso ver nossos fantasmas representados” (BRANDÃO, 2018, p. 133).

O medo é um elemento recorrente na literatura fantástica, uma vez que é um dos principais recursos estéticos para suscitar a desestabilização do mundo e dos acontecimentos considerados como familiares pelo leitor, seja por meio de seres e acontecimentos monstruosos, não-familiares ou insólitos. Isso é, para alguns autores como Roas (2011, 2014, 2018), Prince (2015) e Lovecraft (2007), sinal de que o medo é um elemento intrínseco nesse modo narrativo. Prince (2015, p. 15) afirma que “[s]e o sobrenatural pode ter parecido tão essencial para o fantástico, é porque primeiro desperta medo, inquietação e ansiedade”<sup>20</sup> (tradução nossa). Se o sobrenatural é um dos frutos do medo, como elemento estético, logo o fantástico seria um efeito.

Entretanto, há teóricos, como Todorov (2008), que vão contra essa corrente de pensamento. O autor búlgaro afirma que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (TODOROV, 2008, p. 41), não sendo esse sentimento exclusivo do modo. Já Roas (2014; 2018) tenta reafirmar o seu posicionamento, defendendo que o fantástico não surge mediante ou em função do medo, mas que “o medo é uma condição necessária para a criação do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto dessa transgressão de nossa concepção de real sobre a qual venho insistindo” (ROAS, 2018, p. 33-34).

Ainda segundo o teórico espanhol, a presença do medo possibilita a distinção entre o fantástico e o maravilhoso, uma vez que nesse último há sempre a presença do final feliz, no qual o bem prevalece sobre o mal, enquanto o primeiro se desenvolve permeado por uma aura fóbica e frequentemente seu desfecho envolve morte, loucura ou condenação da personagem principal (ROAS, 2014). No entanto, o autor se esquece de que os contos de fadas, principais representantes do maravilhoso, têm inúmeros textos nos quais o medo é um elemento constituinte. Como esquecer os trechos de

---

<sup>20</sup> “*Si le surnaturel a pu paraître si essentiel au fantastique, c'est parce qu'il suscite d'abord la peur, l'inquiétude, l'angoisse.*” (PRINCE, 2015. p. 31, original)

canibalismo em “Chapeuzinho Vermelho”; o aparecimento da Fera em “A bela e a fera”; os acontecimentos na casa de doce de “João e Maria”, entre outros; o que põe abaixo a ideia de que o medo diferencia o fantástico do maravilhoso. Além do mais, se observarmos *Mowgli, o menino lobo* (1894), de Rudyard Kipling, que é uma obra iconográfica da literatura infantojuvenil, também representante da vertente do maravilhoso, notaremos a existência de diversas cenas em que o medo aparece e também um capítulo inteiro dedicado ao seu surgimento.

Por mais que os contos selecionados para esta tese sejam analisados a partir da lupa do medo, visto que, de alguma forma, ele é um dos elementos que os compõem, discordamos de Roas, Lovecraft e Prince, que encaram o medo como um produto intrínseco à narrativa fantástica. Pelo contrário, concordamos, nesse ponto, com a ideia de Todorov, visto que há obras fantásticas que não têm em seu cerne elementos que suscitem tal sentimento. Concordamos assim, que este debate teórico é inconcluso. Até porque Roas (2014) afirma que o termo “medo” é muito abrangente, que não chega a delimitar precisamente o efeito que a narrativa fantástica suscita no leitor e que talvez fosse melhor utilizar o termo “inquietante”, uma das possíveis traduções brasileiras para a expressão alemã “*unheimliche*” conceituada por Sigmund Freud em “O inquietante” (2010). Roas (2011) concorda que o *unheimliche* é um sentimento intrínseco ao fantástico, mas que por ser um termo muito complicado para ser traduzido, ele traduziu como “*miedo*”.

Prince (2015, p. 32) sistematiza a visão aqui adotada:

O fantástico deve combinar um *tema* de elementos diversos - a troca de sua alma ao diabo, o fantasma de mortalha vagando pelos corredores, a morte personificada, o vampiro, a estátua animada, etc. - e uma *estética*, isto é, de acordo com a sua etimologia, um estado afetivo e emocional que o leitor sente, ou que a personagem diz ou parece sentir: terror, medo, sentir-se desconfortável, às vezes de nojo, de ansiedade excessiva, quase sempre, o “sentimento de inquietação” descrito por Freud<sup>21</sup>. (grifo do autor, tradução nossa)

---

<sup>21</sup> “*Le fantastique devrait ainsi combiner une thématique constituée d'éléments divers — l'échange de son âme au diable, le fantôme en linceul qui erre dans les couloirs, la mort personnifiée, le vampire, la statue animée, etc. — et une esthétique, c'est-à-dire, conformément à son étymologie, un état affectif et émotionnel que le lecteur ressent, ou que le personnage dit ou paraît ressentir : la terreur, l'effroi, le sentiment de malaise, de dégoût parfois, d'inquiétude excessive presque toujours, le “sentiment d'inquiétante étrangeté” décrit par Freud.*” (PRINCE, 2015, p. 32, original)

Na verdade, o *unheimliche*, sentimento conceitualizado por Freud em artigo do mesmo nome, seria o sentimento intrínseco a toda narrativa fantástica. Foi traduzido para o português como estranhamento, inquietante e infamiliar, mas essas traduções geram problemas terminológicos visto que o termo alemão é bastante polissêmico. Utilizaremos na tese o termo “inquietante” como tradução da expressão alemã, acompanhando o tradutor Paulo César de Souza, que fez a versão da Companhia das Letras.

Preliminarmente, o termo se relaciona com o “terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329). Todavia, Freud afirma ainda que o termo é utilizado para classificar algo assustador de origem não familiar ou conhecida, ou seja, estranha, não-íntima, porém que, no fundo, é familiar, mas que fora reprimido e que volta a emergir na mente do indivíduo. A literatura, como outras forma de arte, traz esses medos e essas inquietações à superfície; medos até então nunca experimentados, mas que estão marcados no inconsciente do indivíduo.

A narrativa insólita trabalha com o não-familiar, o não conhecido, o diferente, o não-comum e quanto mais o indivíduo se familiariza com o mundo insólito “mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos” (FREUD, 2010, p. 332). Expandiremos a discussão sobre o medo nos próximos capítulo, já que o *corpus* da presente tese tem como um de seus focos mais importante a topofobia.

## **Capítulo 2**

# **ENVEREDANDO PELOS SERTÕES: A LITERATURA SERTANISTA BRASILEIRA**

*Asa Branca,  
de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1947)*

*Quando olhei a terra ardendo  
Qual fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação [...]*

*Que braseiro, que fornalha  
Nem um pé de plantação  
Por falta d'água perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão [...]*

*Até mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
Então eu disse, adeus Rosinha  
Guarda contigo meu coração [...]*

*Hoje longe muitas léguas  
Numa triste solidão  
Espero a chuva cair de novo  
Pra mim voltar pro meu sertão [...]*

*Quando o verde dos teus olhos  
Se espalhar na plantação  
Eu te asseguro não chore não, viu  
Que eu voltarei, viu  
Meu coração<sup>22</sup>*

A epígrafe que inaugura este capítulo traz em seu cerne o elemento norteador desta tese, o sertão. O aclamado baião, composto por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira nos anos 40 do século passado, foi inspirado no farto e emblemático folclore do Nordeste; a música evidencia em seus versos a realidade da região durante uma árida estiagem ocorrida em 1947. Porém, essa não fora a primeira e tampouco a última seca pela qual a região passara. Logo, os compositores retratam acontecimentos e sentimentos atemporais por meio de disjunções, geralmente retóricas, visto que os dois últimos versos de cada estrofe não possuem uma relação de dependência interpretativa com o par anterior.

*Asa Branca* é uma canção narrativa de esplendoroso sucesso no Brasil, que alçou o status de uma das músicas mais regravadas, sendo possível ouvi-la nas vozes de Chitãozinho e Xororó, Elis Regina, Elba Ramalho, Raul Seixas, entre outros artistas. A canção dialoga com a vertente literária da 2ª geração modernista, pois retrata a seca e a

---

<sup>22</sup> <https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/asa-branca.html>

dura realidade do homem às margens da sociedade brasileira no período: retirantes, vaqueiros, tropeiros, arrieiros, sertanejos de um modo geral.

A música possui um eu-lírico que fala em primeira pessoa a partir de três tempos distintos: passado, presente e futuro; os quais estão nitidamente marcados pelos tempos verbais utilizados e pelas situações narradas. Tem-se três estrofes que rememoram o passado de um homem que abandonou a sua terra rumo a um espaço o qual interpretamos como oposto ao que ele habitava. O passado é permeado de cenas e imagens da seca, além de memórias tristes de uma vida infrutífera no Nordeste; a seca se materializa por meio do espaço como observado nas expressões “terra ardendo”, “que brasileiro, que fornalha”, “nem um pé de plantação”, “por falta d’água perdi meu gado” e “morreu de sede meu alazão”. Observamos dois grupos temáticos distintos, mas que dialogam para compor o espaço do sertão na canção e no imaginário coletivo.

As duas primeiras expressões remetem ao espaço da escassez de água e a um calor que pode ser descrito como infernal. O inferno é descrito de forma recorrente na *Bíblia* como uma fornalha, onde os pecadores serão lançados: “o filho do homem enviará seus anjos, e eles recolherão todos os que levam os outros a pecar e os que praticam o mal, e depois os lançarão na fornalha de fogo. Aí eles vão chorar e ranger os dentes” (Mateus 13, 41-42) e “E, se o teu pé te escandalizar, corta-o; melhor é para ti entrares coxo na vida do que, tendo dois pés, seres lançado no inferno, no fogo que nunca se apaga” (Marcos 9, 45).

A imanência desse espaço faz emergir a antítese sagrado/profano, céu/inferno, vida/morte, Deus/diabo. Os dois últimos versos da primeira estrofe proporcionam um diálogo intertextual com o Deus presente no *Velho Testamento* da *Bíblia Cristã*, a quem o eu-lírico questiona o porquê de tanto calor e seca, qual a razão de “tamanha judiação”, o que eles fizeram para receberem a cólera divina.

Já as duas últimas expressões se relacionam com a morte, emergindo uma nova relação de dependência: “água” e “vida”; se não há água, não há vida, as plantas e o gado não sobrevivem sem a presença desse elemento vital. A água é relacionada à riqueza, à fortuna, sem essa o indivíduo se afunda na miséria e na pobreza, de forma ainda mais nítida no Nordeste; o valor de uma propriedade rural aumenta ou diminui exponencialmente pela presença de uma fonte de água. A ausência de água faz com que o eu-lírico perca os seus bens, o gado e o cavalo.

Com a perda dos bens, ele é forçado a abandonar a sua terra na busca de uma vida melhor. Notamos o signo da migração por meio da “asa branca”, ela é uma pomba cinzenta com manchas brancas nas asas. O sertanejo, na música representado pelo eu-lírico, é edificado sob o signo do migrante, do andante, da pessoa que é forçada por diversos fatores a abandonar a própria terra em busca de uma vida melhor. Tanto o sertanejo como os outros tipos humanos que atravessam o sertão, como o vaqueiro, o tropeiro, o andarilho e o arrieiro são influenciados diretamente pelo nomadismo, fenômeno geográfico e antropológico recorrente no campo que afeta diretamente à população pobre. A migração é uma prática comum e viável, em virtude das condições restritas de acesso a bens de consumo e propriedades e a situação marginal sob a qual esses indivíduos são colocados em uma sociedade que se baseia, de forma velada, em um regime escravocrata.

Mesmo deixando a sua terra natal, os nômades do sertão não a abandonam completamente. Nos versos “Então eu disse, adeus Rosinha/ Guarda contigo meu coração”, o eu-lírico deixa em sua terra natal motivos para regressar: ele dá seu coração a uma dama para ela guardar e devolvê-lo quando retornar. A possibilidade de regresso é expressa nos últimos versos da música “Quando o verde dos teus olhos/ Se espalhar na plantação/ Eu te asseguro não chore não, viu/ Que eu voltarei, viu/ Meu coração”, observamos uma alusão à chuva e à fertilidade, pois o sertão se caracteriza pela seca, por cores pálidas e tons de terra. O eu-lírico, como os demais sertanejos, foge da seca, mas regressa com a menção de chuva no sertão.

A partir da música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, observamos uma relação conflituosa do sertanejo com o espaço em que habita, a qual é expressa metaforicamente de maneira exemplar pela fala de Dom Pedro Diniz Quaderna no *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (2016), de Ariano Suassuna, “o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão” (SUASSUNA, 2016, p. 31). Segundo Fernando Cristóvão, no artigo “A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão)” publicado em 1994 no número 20 da Revista USP, esse trecho da obra reflete a forma como a literatura brasileira retrata o sertão desde a sua origem, com *A carta de descobrimento* de Pero Vaz de Caminha, até as produções contemporâneas nas quais esse espaço figura.

O sertão é um espaço de confrontos e batalhas, permeado de questionamentos e incertezas, construído a base de dicotomias: afirma-se e nega-se, singular e plural, um e vários ao mesmo tempo, passado e presente, geral e específico, uma ausência presente, é um tempo dentro do próprio tempo ou atemporal, ele possui uma pluralidade de sentidos, constitui e é constituído por uma trama de imagens fluídas. Ele pode ser representado como o reino do insólito, porque nele emergem manifestações estranhas e inquietantes, seja pela extravagância e exagero da terra ou ausência da água, seja pelo furor dionisíaco do grande banho-de-sangue, descrito por Suassuna (2016), em que as pessoas se apresentavam voluntariamente para a degola, com a esperança de ressuscitar depois de três dias, para banhar as pedras do reino e reestabelecer um reino maravilhoso, ou pela epifania projetada nos movimentos messiânicos observados em Canudos a partir da descrição de Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1896-1897). O sertão é, nesse sentido, um “vasto espaço atravessado por lendas e encruzilhadas onde os mais diversificados e inesperados encontros podem acontecer” (CRISTÓVÃO, 1994, p. 44).

Para compreender a vastidão da palavra sertão, faz-se necessária uma reflexão etimológica do termo. Ele se origina da evolução do termo deserto, visto que “sertão” seria uma evolução de “desertão”. Além de a imagem do sertão estar ligada diretamente ao deserto, os dois termos eram utilizados como sinônimos (MARTINS, 1998, p. 120). Os sertões são os desertos tupiniquins, sendo os beduínos brasileiros os arrieiros, tropeiros, cangaceiros, jagunços, retirantes, as personagens que permeiam os vazios e as regiões afastadas, isoladas, secas e desabitadas do interior do país. Nele, a natureza ainda está indomada e pura, diferentes das dominadas e modificadas cidades e vilas. O sertão é um terreno incerto, indeterminado e movediço que está em constante transformação para se manter invencível, constituindo-se um desafio para os que o cruzam; suas terras áridas e secas são como dunas do deserto que se (des)fazem com o passar do tempo e pela força do vento.

Retomando a reflexão etimológica da palavra, sertão está relacionado diretamente com o termo deserto que vem do latim *desertus*, cujo significado é selvagem, lugar arruinado, deserto, literalmente algo abandonado ou *de-sertum*, que é supino de *desere*, que significa “o que sai da fileira”, migrando para o vocabulário militar (*desertare*) para fazer referência ao indivíduo que deserta, o que foge à ordem ou desaparece. *Desertare*

está relacionado a *deserere*, o prefixo *de-* remete à oposição e *-serere* significa alinhar, colocar em ordem, por em fileira; logo ele significa abandonar, esquecer, deixar de lado. “Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido [para] onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável” (VICENTINI, 1998, p. 45).

Albertina Vicentini em “O sertão e a literatura” (1998, p. 45) expõe, baseada na reflexão etimológica realizada por Gilberto Mendonça Teles, que o adjetivo *certum*, por meio da expressão *domicilium certum* e da forma arcaica de sertão (*certão*), “pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como ‘lugar incerto’, sertão, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando”. O sertão aparece pela primeira vez nas letras brasileiras com esse viés semântico; ele é um elemento temático antigo que emerge na literatura brasileira primeiramente com Pero Vaz de Caminha na carta do descobrimento enviada a Dom Manuel I, rei de Portugal. O escrivão escreve que “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (CAMINHA, 1963, p. 10). O texto de Caminha constitui, assim, a primeira dicotomia estruturante para se pensar o sertão, opondo litoral e sertão por intermédio de um ponto de vista concebido a partir do mar. Inaugura-se, na carta do descobrimento, a visão de que o sertão é o outro lugar ou o lugar do outro, um espaço de alteridade; área pouco povoada, região inóspita, a fronteira a ser cruzada e conquistada, um lugar afastado.

Os três mais famosos sertões da canônica literatura brasileira do século XX são situados geograficamente em regiões diferentes do país: o expresso por Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1902), retrata o interior do estado da Bahia; o descrito por Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* (1938), uma região indeterminada do interior do Nordeste; e o que ambienta a narrativa de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), descreve o sudoeste da Bahia, o norte de Minas Gerais e o leste de Goiás. Ironicamente, no Brasil, é um lugar marginal que fica no centro do mapa geográfico do país e, geralmente, ele é expresso por advérbios de lugar como “lá”, “ali”, “acolá”, “mais além”.

O sertão é um espaço que deve ser lido muito além de seus traços geográficos. É extremamente oportuno vislumbrá-lo a partir de suas características culturais,

antropológicas, históricas e simbólicas. No período do Brasil Colônia, ele é descrito como um termo genérico e generalizante, designando regiões de contextos e contornos sociais diversificados, mas que ficavam à margem das áreas colonizadas e humanizadas que estão próximas ao litoral do país. Logo, esse termo designa as regiões isoladas da influência e do dinamismo das zonas litorâneas e colonizadas por europeus no país, as quais eram “contaminadas” pelos valores e princípios difundidos pela metrópole. O sertão é, assim, o contraponto ao litoral, tecendo uma relação de antagonismo e antítese com esse, construindo um tesouro significativo composto de moedas com duas faces distintas sendo litoral/sertão, civilizado/bárbaro, presente/passado, moderno/arcaico, urbano/rural, centro/margem, comum/exótico, educado/ignorante, homem/animal, real/insólito, progresso/atraso intelectual e econômico, sedentário/nômade, fechado/aberto.

Raymond Williams em *O campo e a cidade: na história e na literatura* (2011) se debruça sobre a relação campo e cidade desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, focalizando especialmente a Inglaterra. Para esse crítico inglês, o campo deve ser

associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação”. (WILLIAMS, 2011, p. 11)

A cidade e o sertão/campo<sup>23</sup> são contrapontos um ao outro; ambos possuem características positivas e negativas em sua constituição. A cidade e a constituição de sociedade estão relacionadas diretamente à noção de cultura. Na Antiguidade, a cultura era relacionada à ideia de “civilização” em oposição à de “barbarismo”. Os povos que tinham cultura eram aqueles regidos pelas diretrizes impostas por Roma, enquanto os povos sem cultura eram aqueles que viviam à margem do Império e, principalmente, não seguiam os mesmos costumes impostos pelos romanos.

É em Roma, sobretudo, que se cria, do ponto de vista cultural, do ponto de vista dos costumes, uma oposição muito forte entre a cidade e o campo. E é aí que começa a aparecer um vocabulário que vai ser reforçado precisamente na Idade Média. Os termos relacionados à cidade denotam a educação, a cultura, os bons costumes, a elegância:

---

<sup>23</sup> A analogia entre campo e sertão é realizada aqui em função de ambos representarem o espaço que se situa à margem da cidade e em oposição a ela.

urbanidade vem do latim *urbs*; polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antiguidade latina, e reforça, esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico. Os camponeses são rudes. (LE GOFF, 1998, p. 124)

Essa relação conflituosa entre cidade e campo (sertão) é expressa por meio da própria estrutura morfológica das palavras. Destacamos que, na língua portuguesa, cidadão possui o mesmo radical de cidade (cidad-) e, na língua inglesa, ocorre o mesmo com *citizen*, palavra derivada de *city* (cit-) equivalente, respectivamente, na língua a cidadão e cidade. Quem tem acesso à cultura é cidadão e cidadão é apenas aquele que está inserido dentro da cidade. Se o indivíduo não pertence ao espaço da cidade, ele não é cidadão, logo, não tem acesso à cultura, ele é um indivíduo bárbaro, o que leva à crença de que as pessoas que habitam o campo/sertão são seres bárbaros, pois não são da cidade e conseqüentemente não possuem cultura.

É no espaço da cidade que o indivíduo tem acesso a bens de consumo por meio do comércio. Jacques Le Goff em *Por amor às cidades* (1998), ao refletir sobre esse espaço, observa inúmeros traços de proximidade e pouquíssimas distinções entre a cidade contemporânea e a medieval. Para o referido medievalista francês, a cidade é um espaço de produção e troca de bens de consumo (i)materiais atrelados ao artesanato e comércio, baseados em um sistema de valores relacionados ao trabalho e ao capitalismo, além de aglutinar os prazeres permitidos em seus centros e os proibidos às margens e subúrbios.

A própria visão que se tem do trabalho desenvolvido nos dois espaços retrata um preconceito e uma marginalização do trabalho desenvolvido no campo, uma vez que o ofício desenvolvido pelo camponês é menosprezado. No período da Antiguidade, o trabalhador do campo é considerado preconceituosamente como grosseiro, rústico e inculto, em clara oposição ao homem citadino, culto, refinado e educado. Até mesmo o cristianismo coloca o homem do campo à margem, pois ele não se torna cristão imediatamente, mas é um dos últimos a se converterem à fé difundida pela Igreja de Pedro; em contrapartida, os homens da cidade se convertem primeiramente; isso cria a imagem de que o camponês é pagão. Aliás, “o termo pagão, *paganus*, quer dizer também camponês (*paysan*)” (LE GOFF, 1998, p. 49); isso porque *paganus* vem do termo latino *pagus* que significa aldeia. Como os cultos politeístas continuaram nas

aldeias (nos pagos), cujos habitantes são conhecidos como pagãos; portanto, o termo “pagão” se torna sinônimo de pessoa não batizada e que cultua muitos deuses.

Na Idade Média, outro fator que marginaliza o homem do campo é a posse das terras que cultiva. Normalmente, o citadino é dono de sua terra, mesmo que ele viaje e/ou peregrine para algum lugar do mundo, ele tem o seu lugar que é, frequentemente, uma casa. Já o camponês, em geral, não possui ou pode perder a sua terra (LE GOFF, 1998). Tal fato se materializa de forma mais clara a partir da relação de suserania e vassalagem desenvolvida no período, em que o suserano era o senhor das terras, detentor de títulos, ferramentas e recursos para cultivar a terra, ao passo que o vassalo era o camponês que não tinha terras, tampouco recursos para plantar. Por não possuir campos cultiváveis e indumentárias para o manejo desses, o vassalo se sujeitava a trabalhar para os suseranos, cultivando terras que não eram suas, cedendo parte de sua produção, além de pagar altas taxas ao dono da terra para obter proteção contra ladrões e bandoleiros, frequentes no período.

Tal relação ainda pode ser observada em nossos tempos, como se verifica ficcionalmente no livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2013):

A cachorra Baleia corria na frente, o focinho arregaçado, procurando na catinga a novilha raposa.

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos - e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.

[...]

Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadas. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 2013, p. 18-19)

Fabiano, o protagonista da narrativa de Graciliano Ramos, é um sertanejo animalizado pelas condições do meio em que vive. Ele não é proprietário de terras, não possui o direito legítimo e legal de usufruto da propriedade onde está alocado; ele se apossou de uma propriedade abandonada no sertão nordestino que, aparentemente, não tinha dono. Porém, quando chega a chuva ao sertão, o real dono da terra retorna e o expulsa. Nota-se que a relação de Fabiano com o dono da terra onde ele está a habitar é a mesma do vassalo com o senhor feudal: o primeiro não é dono da terra, mas cultiva e desenvolve-a para o último, que lucra sem trabalhar.

A segurança é outro fator que diferencia o campo/sertão da cidade.

A cidade da Idade Média é um espaço fechado. A muralha a define. Penetra-se nela por portas [...]. Ela é guarnecida de torres, torres das igrejas das casas dos ricos e da muralha que a cerca. Lugar de cobiça, a cidade aspira à segurança. Seus habitantes fecham suas casas à chave, cuidadosamente, e o roubo é severamente reprimido. (LE GOFF, 1998, p. 71)

A descrição feita por Jean Delumeau, em *História do medo no ocidente* (2009), da cidade de Augsburgo, na Alemanha, no século XVI se assemelha à reflexão feita por Le Goff. Delumeau afirma que após o pôr-do-sol, Augsburgo se trancava, não permitindo que nenhum indivíduo entrasse ou saísse da cidade sem passar por dois guardas e diversas salas revestidas do teto ao chão de ferro; sendo ainda uma cidade extremamente fortificada e protegida que não permitia, quando o sol se punha e a lua ascendia, a entrada de nenhuma pessoa.

Na literatura, uma descrição semelhante à feita por Delumeau pode ser encontrada no livro *Frankenstein* (2007), de Mary Shelley, porém descreve-se, nesse caso, uma cidade do século XVIII. Em uma passagem, Victor Frankenstein é impedido de entrar na cidade de Genebra por ter chegado à noite: “estava completamente escuro quando cheguei às cercanias de Genebra. As portas da cidade já tinham sido fechadas, e fui obrigado a pernoitar em Secheron, aldeia distante da cidade cerca de meia légua” (SHELLEY, 2007, p. 74).

Atualmente, as cidades não são mais fortificações impenetráveis com muralhas ao seu redor; é possível aos viajantes cruzarem-nas durante a noite sem serem importunados. Já as casas são pequenas fortalezas na tentativa de manter o “mal” e a

insegurança exterior ao lar; as pessoas erguem em torno de suas casas pequenas muralhas ou se reúnem em pequenos grupos em condomínios fechados.

As cidades não são os únicos espaços que sofrem com bandidos; os espaços rurais também sofrem. Por não terem muralhas ou fortificações para restringir ou impedir o acesso de estranhos, os espaços rurais são extremamente vulneráveis a invasões e saques, que são esses retratados de forma recorrente em literaturas sertanistas como um fator desestabilizador ou um elemento trágico nas obras como observado em *O cabeleira* (2014), de Franklin Távora e *Auto da Compadecida* (2012), de Ariano Suassuna.

Um dia assentaram dar um assalto à própria vila do Recife.

As populações do interior, em sua maioria destituídas de bens da fortuna, e então muito mais espalhadas do que atualmente, pouco tinham já com que cevar a voracidade dos três aventureiros a quem desde muito pagavam um triplo imposto consistente em víveres, dinheiro e sangue. O assalto foi resolvido em secreto conciliábulo dentro das matas de Pau-d'Alho onde mais de uma vez se haviam reunido para concertos idênticos.

[...]

Teodósio, não estando mais para conversa, conchegou o chapéu de palha à cabeça para que o vento não lho arrebatasse, e desapareceu em rápido marche-marche, por detrás dos matos que naquele tempo enchiam ainda em sua maior parte a zona onde hoje se ostenta com suas graciosas habitações entre risonhos verdes a Passagem da Madalena.

Antes que o sol descesse ao horizonte e as trevas envolvessem de todo a natureza, meteram-se o pai e o filho pelo caminho onde um quarto de hora atrás havia desaparecido o outro companheiro, alma do negócio e principal responsável pelos perigos a que todos eles iam expor talvez a própria vida.

A solidão estava sombria e triste.

Contavam-se então as casas por aquelas paragens. Em torno delas o deserto começava a aumentar antes de pôr-se o sol. Uma lei cruel, a lei da necessidade, obrigava os moradores a trancar-se cedo por bem da própria conservação.

Os roubos e assassinatos reproduziam-se com incrível frequência nos caminhos e até nas beiradas dos sítios.

Sólidas habitações não tinham em muitos casos assegurado às famílias inelutável obstáculo ao assalto dos malfeitores. Triste época em que o despotismo tudo podia contra os cidadãos pacíficos e bons, nada contra a parte cancerosa da sociedade! (TÁVORA, 2014, p. 28, 30)

A passagem extraída do início do romance de Franklin Távora apresenta pontos interessantes sobre o tema aqui discutido. O espaço do sertão é desprovido de

população; há um número escasso e disperso de pessoas vulneráveis aos desejos dos, no presente caso, cangaceiros, sendo as matas do sertão os espaços ideais para esses indivíduos marginais orquestrarem seus planos.

Na passagem, o narrador faz uma menção geográfica à Passagem de Madalena ou a região que antecederia o famoso espaço que atualmente é o famoso bairro de Madalena, na capital pernambucana. O bairro de Madalena já fora um antigo engenho de açúcar, localizado às margens de um dos caminhos que levavam ao interior da capitania de Pernambuco no século XVII; ou seja, o espaço ao qual o narrador faz referência é configurado sob o signo da estrada, onde o espaço conhecido e humanizado é a estrada em si e o desconhecido e selvagem são suas bordas e o além delas.

Com o progresso da caminhada das personagens rumo ao interior do sertão, percebemos, no decorrer do trecho, que as casas vão raleando e que, com o avanço do sol rumo ao poente, as parcas moradias existentes vão se trancando, visando a se proteger de ataques de bandoleiros e feras, visto que esse tipo de atentado era muito comum na região, especialmente na época do cangaço. O narrador lamenta os ataques, contra os quais mesmos as construções sólidas e resistentes de alvenaria, não estavam a salvo e que o Estado era impotente perante os cangaceiros.

A impotência do Estado frente ao avanço dos grupos de bandoleiros é ilustrada por Ariano Suassuna no trecho abaixo extraído de *Auto da Compadecida*:

Fora, som de tiros e gritos de socorro.  
 PADRE  
 Meu Deus, que terá sido isso?  
 BISPO  
 O barulho era de tiro.  
 MULHER, entrando, assombrada.  
 Valha-me Deus! Ai, meu marido de minha alma, vai morrer  
 todo mundo agora. Socorro, Senhor Bispo!  
 BISPO  
 Que há? Que é isso? Que barulho!  
 MULHER  
 É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e  
 vem para cá roubar a igreja.  
 PADRE  
 Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!  
 BISPO  
 Quem é Severino do Aracaju?  
 SACRISTÃO  
 Um cangaceiro, um homem horrível.  
 BISPO, à mulher.

Chame a polícia.  
 MULHER  
 A polícia correu.  
 BISPO  
 Correu?  
 MULHER  
 E então? Informaram-se por onde ele vinha e saíram exatamente pelo outro lado. (SUASSUNA, 2012, p. 77-78)

No trecho, as instituições ligadas ao Estado, mais especificamente a polícia, são descritas como inoperantes, fracas e débeis perante o cangaço. Elas fogem quando ouvem falar que a cidade foi invadida, o que, no caso da comédia de Suassuna, pode suscitar no leitor o humor.

O espaço do sertão configura-se um importante macroespaço que tem uma recorrência nas letras brasileiras; tal fato culminou no surgimento de uma corrente temática: o sertanismo. Estudos apontam que o sertanismo e o regionalismo, como termos literários relacionados à prosa, surgiram juntos na literatura brasileira, fomentando diversas polêmicas na área dos estudos literários. Defendemos nesta tese que eles são conceitos diferentes e entendemos que ambos são de difícil conceituação, pois eles se relacionam e, na concepção de inúmeros críticos, são erroneamente considerados sinônimos. Sertanismo e regionalismo não são sinônimos, mas conceitos próximos que se imbricam, sendo que o primeiro está contido dentro do segundo, pois entendemos, com base em Vianna Moog na obra *Uma interpretação da Literatura Brasileira: um arquipélago cultural* (2006), que o regionalismo é uma colcha feita com diversos retalhos, e o sertanismo seria um desses retalhos que a compõe; fato esse que será comprovado nas próximas páginas.

## 2.1 Conceito de sertanismo e regionalismo

As noções de sertanismo e regionalismo surgem durante o Romantismo no Brasil, quando se tenta criar uma identidade nacional na literatura para o país, em uma tentativa de se afastar da identidade transplantada da Europa que permeava as letras brasileiras litorâneas do período, das quais podem ser citados como exemplos *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar. Bernardo Guimarães em 1869, com *O Ermitão de Muquém*, marca as duas correntes sobre as quais estamos refletindo. O autor mineiro, opondo-se às produções literárias nas quais florestas, matas e praias são permeadas de

índios europeus, rapazes e moças aristocratas educados na metrópole, utilizou em seus textos imagens próximas à sua realidade no interior do Brasil.

O autor mineiro começa a inserir nas letras brasileiras os largos e ermos descampados sertanejos e os homens que ali habitam. Porém, o texto de maior destaque do sertanismo foi escrito por um dos principais elaboradores da identidade nacional, José de Alencar. *O Sertanejo* (1875) foi publicado dois anos antes da morte do autor cearense, instaurando a ideia de sertão concebido como um espaço tranquilo, pouco desenvolvido e, inicialmente, idílico, provavelmente influenciado pelo sentimento ufanista que impregnava o país no período (a representação de sertão-paraíso). Mas, nesse mesmo período, é escrito o conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães que esboça a ideia do sertão como um espaço permeado de seres sobrenaturais que visam infligir algum mal ou tormento aos homens (sendo a representação do sertão-inferno).

A representação literária do sertanejo, durante o Romantismo, juntamente como o sertão, corrobora para criar uma identidade nacional menos artificial e idealizada, buscando romper com as representações que não levavam em consideração as singularidades de cada região do país, e tendiam a imagens centralizadas e tipificadas que representavam um fragmento do todo. Salientamos que é impossível criar uma única identidade para o Brasil, visto que o país tem dimensões continentais, e cada pedaço do território passou por diferentes períodos de colonização e por colonizadores diferentes, influenciando diretamente o que cada região foi, é e será.

A representação mais realista do sertão só se consolidou no final do século XIX, durante o Naturalismo brasileiro, quando se rompeu com o pensamento idílico criado na estética anterior. Emerge uma face mais realista do sertão, perturbadora, dramática e inóspita por meio dos textos de Franklin Távora, Visconde de Taunay, Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Hugo de Carvalho Ramos. Nesse período, surge a confusão entre os conceitos de regionalismo e sertanismo, pois esse último deixa de ser visto como uma fração cultural e sociologicamente autônoma de um todo para ser o todo. As descrições realistas e miméticas perpetuadas pela estética vigente, atreladas ao parco, senão nenhum, investimento do governo federal no interior, contribuíram para a construção de uma visão homogeneizada e desprovida de reflexão sociológica das cidades fora do eixo imposto pela capital do país e das cidades influenciadas pela

Europa. A problemática acerca dos conceitos de regionalismo e sertanismo perdura até os dias atuais, o que não significa que não tenha sido problematizada pela crítica, dos quais podemos citar Nelson Werneck Sodré na obra *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), Antonio Candido na coletânea *Literatura e sociedade* (1965) e na *Formação da literatura brasileira* (1975), e Afrânio Coutinho com *A Literatura no Brasil* (1955). Adotamos neste texto a visão de Coutinho, pois, para Sodré, o sertanismo seria uma fase intermediária entre o Indianismo e o regionalismo, sendo os dois termos sinônimos para ele; ao passo que, para Afrânio Coutinho, o regionalismo “deixa de ser um momento no processo de emancipação da literatura nacional diante da transplantada e assume o estatuto de uma categoria estética que se define enquanto tal a partir de características próprias, independentes de determinação histórica” (SANTINI, 2007, p. 39).

A leitura da reflexão de Afrânio Coutinho reverbera na diferenciação proposta entre os dois termos. Assumimos a posição que regionalismo não se refere apenas à produção estética de um determinado espaço, mas a uma articulação entre a cultura, a região (como espaço) e a dimensão humana do local. Afrânio Coutinho em “O regionalismo na ficção” (2004, p. 235) define regionalismo de duas formas:

toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região em particular ou parece germinar intimamente desse fundo [...]. Mais estritamente, para ser regional, uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local.

Lígia Chiappini elenca dez reflexões sobre o regionalismo no ensaio “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura” (1995). Ela aponta primeiro que a obra literária regionalista é qualquer obra que reverbere e/ou transponha para suas letras, de forma consciente ou não, peculiaridades e nuances (costumes, crenças, superstições, valores, linguagem) da área do país onde fora produzido ou no qual se passa a obra. A pesquisadora afirma que existem, no mínimo, dois tipos de regionalismo: o rural e o urbano, porém, a vertente consolidada, na memória coletiva, é o regionalismo atrelado ao meio rural.

A visão de Chiappini (1995) é construída a partir de um binômio. Concordamos em partes com a autora, pois existem dois macros regionalismos (o rural e o urbano), mas esses não se configuram como unidades homogêneas; há muitas nuances deles,

diversos tipos de regionalismo rural e diversos tipos de regionalismo urbano, porque não se tem apenas um perfil de cidade ou de campo, mas vários. Para nós, o Brasil é um complexo heterogêneo no qual se deve vislumbrar núcleos culturais. Adotar essa visão é renunciar à visão de um Brasil homogêneo e uniforme aos moldes das literaturas europeias, pois, apesar de se ter uma aparente unidade na língua e na origem, o país possui diferentes linguagens, características geográficas (físicas e humanas), as quais impõem uma diversidade inegável; logo, “a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1981, p. 47).

Mas, fragmentar o país por fragmentar é simplificar em demasia o problema, porque, ao observar o clima, a geografia, as formas de produção e cultura pode-se correr o risco de revelar núcleos homogêneos e à parte da literatura brasileira, ilhas que compõem o arquipélago das letras brasileiras, ilhas que são mais ou menos autônomas e diferenciadas (MOOG, 2006).

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (2004), escreve um capítulo, junto com mais seis autores, sobre o regionalismo brasileiro, no qual, ele escreve a introdução e os demais dissertam cada um a respeito de uma região específica. Assim, Coutinho e seus colaboradores delimitam o regionalismo em seis grupos e Vianna Moog delimita a partir de sete “ilhas”; porém, entendemos que a delimitação do regionalismo em grupos ou ilhas tende a uma simplificação das regiões e das culturas a elas relacionadas. Contudo, para que o leitor da presente tese tenha mais claras as definições compostas por esses dois estudiosos, será feita uma mostra desses grupos e ilhas. Consideramos que o Brasil tenha de fato regiões com peculiaridades diferentes. Como definem vários estudiosos, temos vários brasis dentro do nosso Brasil, no entanto, se há diferenças que delineiam as culturas brasileiras de cada região, há semelhanças também. Por isso, admitimos que o Brasil é uma nação que possui culturas diferenciadas que se encontram espalhadas em suas regiões, todavia, consideramos que a delimitação excessiva do Brasil em grupos ou ilhas é empobrecedora, considerando-se que entre as diferenças irrompem também as semelhanças.

O Brasil, um país de dimensões continentais, tem unidade política, que tende a fazer esquecer a diversidade cultural, construída durante a colonização do país feita por meio de diversos núcleos e metrópoles diferentes. Lembramos que, no século XVII, a

região Nordeste fora invadida por holandeses, e, em menor escala, por franceses e espanhóis. Essa heterogeneidade durante a colonização proporcionou diferentes formas de desenvolvimento socioeconômico, constituindo diferentes regiões e núcleos culturais.

O ciclo nortista, para Peregrino Júnior (2004) ou a ilha amazônica, para Moog (2006), a primeira ilha do arquipélago brasileiro, retrata as matas e florestas da região, que são envoltas em mistério, terror e deslumbramento. Moog (2006, p. 24) caracteriza o sentimento suscitado pelo espaço como terror cósmico, fruto de uma “natureza estranha que não possui o encanto da beleza tranquila que pacifica e repousa os sentidos, mas é de um belo horrível que esmaga e acabrunha”. Esse sentimento é resultado de uma constante incerteza diante do presente e do futuro imediato, da sensação de vulnerabilidade incessante, do risco permanente de um ataque à integridade física do indivíduo; o escritor, seja ele autóctone, de outro estado ou estrangeiro, transfere para suas letras esse sentimento. Peregrino Júnior, de certa forma, concorda com essa visão de Moog, ao referir-se ao homem que resolve desbravar a Floresta Amazônica:

ásperas florestas compactas, perdido naquele estranho mundo de assombração, acossado pelo desconforto do calor sem pausa e pela agressão da mata insidiosa, com seus bichos, suas febres, suas sombras, seus duendes, ele logo de entrada recebe um golpe terrível, e desde então trava a luta mais trágica da vida, que é a adaptação ao meio cósmico. (PEREGRINO JÚNIOR, 2004, p. 240)

As personagens, nessa perspectiva, são impotentes perante a vastidão deste espaço tofóbico, logo a floresta é a protagonista das narrativas. As letras amazônicas têm como principais autores: Inglês de Sousa, José Veríssimo, Milton Hatoum, Márcio Souza e outros. O primeiro tem como um de seus mais famosas narrativas o conto “Acauã”, expondo as belezas da Floresta Amazônica e o encontro sobrenatural com o pássaro mítico da Amazônia, arauto de desventuras.

A visão de Moog (2006) é estereotipada e coloca a cultura nortista à margem, oriunda de uma visão que a Europa tinha da Índia, como um espaço de paradoxos que congregava maravilhas e monstros, tanto que Colombo, ao chegar à América, crê ter desembarcado nas Índias, dando o nome de índios aos indivíduos que aqui encontrou. A Amazônia seria um espaço de conquista e riquezas protegidas por monstros. Mas, a

imagem da Amazônia muda quando passa a ser explorada por estrangeiros que vão para a região visando descrevê-la de forma científica. O estrangeiro chega à Amazônia com uma visão marginalizada sobre a floresta e seus habitantes, porém essa visão é desmistificada a partir de um contato *in loco*, fato observado por Euclides da Cunha, que estava produzindo uma obra baseada na região, mas que infelizmente não conclui, pois vem a óbito.

O seringueiro é um homem forte que não abandona a sua terra; pelo contrário, se beneficia das cheias dos rios para conquistar a sua sobrevivência. Quando Moog (2006) descreve a mata amazônica como um espaço topofóbico, nos faz pensar que os habitantes dali deveriam evadir daquele espaço, mas observamos o contrário. No censo publicado em 2010, referente ao interstício de 2000-2010, a região teve um crescimento populacional de 2,09%, ao passo que a média nacional ficou em 1,17%, e uma grande parte das pessoas que migram para essa região se desloca para a zona rural, indo na contramão do que ocorre com o país, que teve uma redução de 2 milhões de moradores nas zonas rurais. Logo, a visão de Moog sobre esse espaço é equivocada, já que a população da ilha amazônica não abandona a sua terra, pelo contrário a terra atrai mais moradores para aquela região, pois é da floresta que uma parte da população conquista o seu sustento.

A principal personagem de quase todos os livros sobre a Amazônia é a paisagem. Isto é, a Natureza, que embora áspera e agressiva, apontando inexorável o caminho da volta, em verdade fascina e deslumbra. Há uma fatalidade geográfica que conduz o homem da mesopotâmia brasileira ao grave mistério dos mitos e à estranha poesia dos “casos”. A Natureza, que é na Amazônia ao mesmo tempo terror, beleza e magia, explica a vocação lírica e a tendência mística do homem. A imaginação do homem amazônico é uma diátese geográfica: mergulha suas raízes no próprio ventre da terra. (PEREGRINO JÚNIOR, 2004, p. 240-241)

Percebemos, pois, que Peregrino Júnior, ao contrário de Moog, vê não só terror, mas magia, fascínio e lirismo na produção relacionada ao grupo nortista.

O ciclo nordestino ou a ilha do Nordeste, vizinha ao ciclo anterior, dialoga com a ilha amazônica, cujo foco é a terra, porém o elemento telúrico não tem a permanência e a constância nas letras como a floresta tem na ilha amazônica. No inverno, a terra árida e monocromática do solo nordestino descrito como infrutífero, pálido e sem vida, faz

com que os habitantes daquele espaço se apeguem aos santos cristãos. Para Moog (2006), enquanto a Floresta Amazônica suscita um terror cósmico que impele os homens a evadirem dali; a caatiga, mesmo castigando também seus moradores, não é abandonada por eles, ninguém se afasta da terra sem exaurir todos os recursos que possibilitem a sua permanência ali, principalmente as pessoas religiosas; a população do ciclo nordestino é muito ligada à fé e religião.

Ainda na visão de Moog (2006), quando a situação se torna insustentável, o homem se vê obrigado a desertar, a abandonar a terra; ele se vê desassistido e desamparado pela terra e pela potestade divina, ele entende que a seca é maior e mais forte do que ele. Mas, como exposto pela letra da música que inaugura este capítulo, basta caírem as primeiras gotas de chuva ou borriscos para o famigerado sertanejo regressar alegremente à terra “e se a fuga foi lenta, a volta é precipitada e de novo por todo o sertão a alegria sorri no seio da fartura” (MOOG, 2006, p. 28).

Se no ciclo nortista a presença do homem é minguada a despeito da terra, ou seja, a descrição do homem fica em segundo plano, o foco maior das descrições literárias é o espaço da floresta, na ilha do Nordeste ambos têm destaque, visto que a prosa de ficção ali produzida tem “acentuado sabor sociológico, alguns dos mais vivos aspectos da nossa formação cultural” (JUREMA, 2004, p. 249-250). Erigida pelas antíteses casa-grande x senzala, branco x preto, rico x pobre, sobrado x mocambo, a literatura ali é construída entre dois extremos, o que a leva ter um cunho social. Destacam-se ali autores como Graciliano Ramos, José Américo de Almeida e Raquel de Queirós.

Novamente, Moog (2006) apresenta uma visão equívoca de uma ilha. O autor gaúcho afirma que o nordestino tem um amor por sua terra, evadindo dela apenas quando a permanência ali se torna impossível e que, nas primeiras gotas de chuva, ele regressa ao sertão. No entanto, percebemos o contrário, visto que há um grande fluxo de habitantes do Nordeste para as regiões sudeste, centro-oeste e norte do país à procura de trabalho. Houve vários períodos de migração nordestina, como ao longo das primeiras décadas especialmente do século XX para as metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo; no final do século XIX e início do XX, quando muitos nordestinos foram para o norte do país a fim de trabalharem na extração de látex; e primeira metade do século XX, uma grande migração para Goiás para o trabalho na construção de Brasília.

Como enunciado anteriormente, a divisão das ilhas culturais na visão de Moog não segue a mesma divisão geográfica do país, fato observado na ilha da Bahia ou ciclo baiano cuja produção cultural destoa da produção dos outros estados do Nordeste que puderam ser reunidos no ciclo nordestino. Nessa ilha, o elemento telúrico não tem espaço ou destaque da mesma forma que ele tem nos dois ciclos anteriores e notamos na Bahia, ainda de acordo com Moog, uma ausência do apelo/apego social. A produção ali realizada é erudita, feita por intelectuais humanistas. Eles se voltam para textos clássicos do passado, mais especificamente da Antiguidade, pois

o feio não era o não ter opinião sobre o futuro da raça, sobre as consequências da escravidão, sobre os conflitos sociais que ela havia de acarretar. O feio e indesculpável era ignorar a última novidade europeia, as mínimas passagens de Virgílio e Homero, as sutilezas interpretativas dos gramáticos e dos doutores da Igreja, as menores regras de retórica. (MOOG, 2006, p. 31-32)

De acordo com Moog (2006), pouquíssimos autores do ciclo baiano se preocupam com o presente e com o futuro, não se voltam a problemas sociais e econômicos; eles se viram para um passado distante e idealizado ou um presente além-mar. Algo inusitado nas letras baianas é o fato de elas estarem mais próximas e sensíveis a uma realidade ultramar do que à do sertão. Observamos que, em virtude da formação sociocultural do estado, eles eram indiferentes à realidade vizinha, pois a Bahia era um dos maiores centros produtores de açúcar no país e passou por invasão holandesa; esse contexto, para Moog (2006), acarretou dinheiro, fartura e sublimação cultural para o estado, à medida que chegavam navios negreiros abarrotados de escravos que serviriam de mãos-de-obra nos engenhos e nas construções de igrejas, possibilitando que os latifundiários obtivessem lucros e pudessem oportunizar a seus filhos estudar nos colégios jesuítas de Salvador ou na Metrópole. A ilha da Bahia foi edificada com base em uma sociedade patriarcal, latifundiária e escravocrata, ocasionando inúmeras mazelas sociais e uma alienação da realidade imediata.

Contudo, é necessário rever a posição de Moog (2006), uma vez que é um erro afirmar que no ciclo baiano não houve casos esparsos de autores que fugiam à regra, que romperam com o eruditismo; outra visão equivocada do crítico gaúcho é a de que ali o elemento telúrico seja quase inexistente, só não é graças a autores como Rosendo Muniz Barreto, Xavier Marques e Jorge Amado. A ideia exposta por Moog (2006) de

que não há na Bahia uma produção de cunho social é completamente falseada. Em *Capitães de Areia* (1937), por exemplo, Jorge Amado expõe ficcionalmente o problema dos meninos de rua da cidade de Salvador, narrando as perseguições que eles sofriam pela polícia e pela sociedade, bem como os conflitos internos do próprio grupo. Contudo, para Moog, o eruditismo é a marca que define a ilha baiana, conforme se nota no trecho a seguir:

O certo é que ali ele [o eruditismo] é sempre encontrável. Está na eloquência dos seus oradores, na riqueza de suas igrejas, no estilo dos seus escritores, na *féerie* de suas festas de arraial, na sabedoria dos seus polígrafos e sobretudo na ciência e na cultura de Rui Barbosa, a própria iconografia da cultura baiana. (MOOG, 2006, p. 33)

Moog insiste que na ilha baiana, o eruditismo é o seu *genius loci*, sua maior vocação e maior fatalidade, seu ponto forte e seu calcanhar de Aquiles. Presente em tudo e em todos os espaços, o eruditismo é uma característica intrínseca não só às letras baianas, mas à cultura como um todo. Adonias Filho (2004) é totalmente contrário ao entendimento de que não há compromisso social dos escritores baianos ao descreverem ficcionalmente seu espaço, e evidencia a contribuição sociológica tanto nos romances de Jorge Amado como nos de Herberto Sales e Nestor Duarte. Em relação à obra de Jorge Amado, por exemplo, ele esclarece: “A humanização se desenvolve gradativamente, de romance a romance, em processo que, partindo dos tipos sociais, alcança a personagem para caracterizá-la em uma dimensão própria” (ADONIAS FILHO, 2004, p. 271).

É muito evidente um completo e grave apagamento da cultura do centro-oeste do país na reflexão de Vianna Moog. O ensaísta gaúcho define em seu texto da ilha mineira, fazendo menção apenas aos autores mineiros, já Wilson Lousada estende o espaço abrangido pela ilha mineira mais para o oeste do país, denominando-o ciclo central. Adotamos neste texto o termo de Lousada (2004) e reformulamos o termo de Moog (2006) para ilha central, expandindo sua abrangência.

O ciclo ou a ilha central tem suas letras construídas a partir da geografia acidental e irregular, um relevo que mescla trechos de serra, cerrado, floresta e caatinga. Na década de 40 do século passado, período em que Moog (2006) escreveu seu texto, as cidades eram distantes uma das outras, principalmente nas áreas do sertão, o contato entre elas era muito difícil, levava-se muito tempo para locomover-se de um ponto a outro em virtude do solo rochoso e do relevo montanhoso, da ausência de estradas em

boas condições ou, até mesmo, a existência delas. Entretanto, essa realidade já se modificou, com a ampliação da malha asfáltica, o crescimento do número de habitantes e a melhoria na oferta de saúde, educação e emprego, a região se desenvolveu, as cidades cresceram e as distâncias foram encurtadas. Parafraseando Moog (2006), o municipalismo está no cerne dos escritores da ilha central, acarretando indivíduos introvertidos, de poucas andanças, enraizados na terra natal, introspectivos, voltados para si, que vivem uma vida à parte das cidades de maior apogeu do país.

Em contrapartida ao ciclo ou à ilha central, está o ciclo ou a ilha paulista. Erigida sob o signo das bandeiras, do nomadismo enquanto o ciclo vizinho foi assentado sob o signo do sedentarismo. O relevo do ciclo paulista é plano, o que possibilita uma dominação e ocupação plenas do espaço, mediante a tomada de seu espaço conhecido; o homem paulista se aventura pelas brenhas do interior do país, objetivando alargar o território conhecido e humanizado. A essência da cultura dessa ilha é a bandeira e o desbravamento do espaço desconhecido. Ali o espaço não é presa, mas tão pouco predador, não é dominador e nem dominado. No espaço paulista, e estendemos essa afirmação ao central, homem e espaço coexistem, em um equilibrado cabo-de-guerra. Se compararmos a ilha central com a paulista, observaremos que o relacionamento do homem com o espaço físico é semelhante o que diferencia uma ilha da outra são os tipos humanos que as atravessam: na central, tem-se um homem enraizado, enquanto, na paulista, tem-se um homem nômade ou andarilho, que muito anda.

A ilha paulista é a capital econômica do Brasil, *avant-garde* do desenvolvimento do país e da criação de uma identidade brasileira, na visão de Moog (2006). O principal ícone dessa ilha, para o crítico gaúcho, é Monteiro Lobato, porque esse escritor, nascido em Taubaté, cria o símbolo nacional, o Jeca Tatu, personagem que perpassa as páginas da coletânea de contos *Urupês* (1914), sendo então utilizado para tecer várias críticas às “condições que retardam a marcha do país, minam-lhe a saúde, suprimem-lhe a vontade, diminuem-lhe as resistências, amolecem-lhe o caráter, não tem dúvida: denuncia tudo isso ao país sob forma simbólica, mas transparente” (MOOG, 2006, p. 40-41). Ele denuncia a falta de progresso no país e os fatores que causam esse atraso no desenvolvimento.

É na Paulicéia que ocorre o marco do movimento modernista que desconstruiu a cultura no país, a Semana de Arte Moderna de 1922. Nela, um grupo de artistas das

mais diferentes manifestações se junta para desconstruir os padrões de arte do país, valorizando os versos brancos e livres na poesia, a utilização de instrumentos de percussão na música clássica, entre outras inovações estéticas, retirando o país e a arte brasileira da letargia e apatia, de sua mera reprodução de valores europeus. Eles tiveram por objetivo fundar novos paradigmas artísticos, quebrar alguns ídolos. Para Moog (2006, p. 42), “eles não sabem propriamente o que [queriam]. [Sabiam] porém muito bem o que não [queriam]”. Os paulistas movimentaram o território e a arte brasileira, expandindo as fronteiras físicas e abstratas, despojando os limites criados pelos espaços ou pelos próprios brasileiros. Moog (2006) não considera, entretanto, que a revolução modernista que ocorreu em São Paulo teve a participação de vários artistas pertencentes a outras regiões brasileiras.

Chegamos agora ao extremo sul do país, ao ciclo gaúcho, ilha do Rio do Grande do Sul ou gaúcha. Moog (2006) descreve a ilha à qual ele pertence de forma oposta à que ele descreveu a do norte do país, porque no sul, de acordo com sua perspectiva totalmente parcial, deparamo-nos com uma natureza idílica, domada e submissa,

a terra é dotada de uma beleza tranqüila que repousa os sentidos. Ali pode o homem comungar com a natureza, fazer dela um objeto de culto e de devoção panteísta, que o perigo telúrico não anda a farejar-lhe o rastro dos passos. Ao contrário, tudo se curva e amacia à sua vontade dominadora. Na planície, como no planalto, toda a região da campanha sulina é macinamente recoberta pelo tapete verde e ondulado das coxilhas. (MOOG, 2006, p. 44)

Observamos neste fragmento e em toda a parte do livro sobre a ilha gaúcha, uma valorização bucólica e campesina do espaço e da população; o autor dedica mais tempo à reflexão da ilha a qual pertence. Ele abranda o seu tom de escrita e são quase perceptíveis os suspiros emocionados do ensaísta, tentando criar uma imagem de que homem e espaço coexistem naquele espaço harmoniosamente. A posição de Moog, infelizmente é muitíssimo preconceituosa, porque considera o espaço dos outros de forma inferior em relação ao seu espaço.

Notamos que, na visão de Moog (2006) e também na de Augusto Meyer (2004), a denominação para o espaço do sul é ilha/ciclo gaúcho. O que ocorre é, portanto, um apagamento nominal em relação aos outros estados do sul do Brasil – Paraná e Santa Catarina. É certo que designam-se gaúchos pessoas ligadas a atividades pecuárias no sul

do Brasil, porém essa designação não é a mais usual. É comum atribuir-se essa designação ao habitante do estado do Rio Grande do Sul. Consideramos, pois, inadequada essa nomeação restritiva.

Ao falar sobre a sua ilha, Moog (2006) cria um espaço idílico e bucólico, um nítido espaço relativo a epopeias árcades, chegando a fazer comparações com cenários virgilianos, só faltando a menção a ninfas e sílfides. Esse espaço, em sua visão, não oferece obstáculos ou entraves para o homem, a terra não se faz barreira, a montanha não lembra ou remete em nada à íngreme e inclinada montanha que Sísifo sobe. Esse homem é apaixonado por sua terra e por todos os frutos que dela surgirem; cremos que tal sentimento só é possível em virtude do domínio e docilidade da terra, pois ele está em um espaço *sui generis*, toponímico por essência.

O homem gaúcho, ainda na perspectiva de Moog (2006), é apaixonado pelos frutos da terra; para ele, só tem valor aquilo que é da sua terra, como a tapera, o rancho, a cordeona, as carreiras em cancha reta; sendo alheio a tudo que não pertence ao seu mundo imediato. Os gaúchos são extremamente bairristas, eles dividem o mundo em dois: os patricios (os brasileiros) e os gringos (os não-brasileiros); e os brasileiros, eles dividem em: gaúchos (os filhos do Rio Grande do Sul) e os baianos (de Santa Catarina ao Amazonas).

Outra diferença entre Moog (2006) e Coutinho (2004) no que tange às reflexões das divisões culturais do país é que o primeiro aponta sete ilhas culturais e o último, seis. Coutinho (2004) não se refere a um ciclo metropolitano, ao passo que Moog (2006) o faz. Essa ilha está localizada na região da capital brasileira de 1943, o Rio de Janeiro; por ser oriunda da capital, podemos acreditar que essa ilha estará atrelada a um rebuscamento e destaque na cultura brasileira em função de estar localizada no berço político e social do país.

Segundo Moog (2006), o Rio de Janeiro não é a capital de um único estado ou de um país unificado e superficialmente homogêneo como acontece com os centros europeus que tanto influenciaram a formação social, econômica e cultural dessa antiga colônia portuguesa localizada no Novo Mundo. Se as outras ilhas eram governadas por nativos, a ilha da metrópole era governada por “estrangeiros”, nativos de outras ilhas culturais, mais especificamente da paulista, central e gaúcha, em virtude da política café-com-leite da República Velha, na qual se alternavam presidentes ora paulistas, ora

mineiros; e a quebra dessa hegemonia com a tomada de poder pelo gaúcho Getúlio Vargas em 1934, cujo governo perdurou até 1954, quando o ditador morre no Palácio do Catete, sede do governo brasileiro. Entretanto, Moog (2006) desconsidera o protagonismo dos cariocas em momentos decisivos para o país como o Golpe Militar de 1889, por meio do qual o país passa de Império para República; a Revolta da Armada (1894), a Revolta da Vacina (1903), a Revolta da Chibata (1910), entre outros movimentos políticos.

Diante desse cenário político que migra de um domínio português do período colonial ao imperial e de “estrangeiros-nativos” na República Velha, o carioca, para Moog (2006), é tolhido de identidade, lesado no que tange às criações culturais, e sua escrita se volta para uma literatura que pinta costumes, permeados de ceticismo e ironia. Por ser capital da colônia/império/país, o Rio de Janeiro deveria ser protagonista nas mudanças, porém, ao invés de fazer história, ele a sofre. Moog lembra que as lutas pela independência do Brasil surgem em Minas Gerais e na Bahia, sendo essa declarada em solo paulista e consolidada em Salvador no ano 1824; e a negação da cultura estrangeira começa com a Semana de Arte Moderna de 1922 realizada por um grupo de artistas no Teatro Municipal de São Paulo. Contudo, Moog esquece-se de que no Rio de Janeiro havia também escritores e personalidades políticas que gestavam, ao mesmo tempo que em Minas Gerais, os ideais e a luta pela independência. Em se tratando da Semana de Arte Moderna, Moog a descreve como sendo obra apenas dos paulistas, mas esquece-se (ou quer esquecer-se) de que as composições musicais de maior impacto interpretadas na Semana foram do carioca Villa-Lobos.

Moog (2006, p. 51) considera que “a força do núcleo cultural do Rio assenta mais no seu poder de temperar e corrigir as demasias dos outros, do que propriamente no seu poder de criação”. Isso pode suscitar uma distinção explícita entre a ilha da metrópole e as outras seis: o relacionamento com o espaço, com a terra. Não se observava as características naturais do país, somente valores e hábitos transplantados da Europa, uma cópia da Corte Portuguesa ou Francesa, haja vista o centro do Rio de Janeiro e as alterações arquitetônicas realizadas no início do século XX durante a Belle Époque.

O pensador gaúcho novamente comete um equívoco, pois desconsidera a produção de Machado de Assis, um dos principais (senão o principal) nome das letras

brasileiras, bem como João do Rio, Manuel Antônio de Almeida, dentre inúmeros outros autores que escrevem a partir das paisagens e costumes fluminenses.

Devemos considerar, aqui, que a maior parte dos escritores do Rio de Janeiro pinta muito mais os ambientes urbanos do que os rurais, mas isso não quer dizer que eles não tenham ficcionalizado seus costumes e sua cultura, apenas que, em grande parte, toma-se como matéria o cenário e os costumes citadinos.

Lembre-mo-nos de que, para Chiappini (1995), toda obra terá características regionais se transpuser para o universo ficcional os costumes, crenças, as superstições e valores do espaço do país onde essa literatura é produzida. E, ainda, para a mesma autora, como já se esclareceu anteriormente, há dois tipos de regionalismo, um é o mais conhecido e consagrado, o rural, e o outro é o urbano, ótica essa que contempla, assim, a produção urbana do Rio de Janeiro.

Em dado momento de seu estudo, Moog (2006), apesar de todas as delimitações já feitas por ele, procura ampliar as delimitações das ilhas e afirma que esse arquipélago chamado Brasil não é composto apenas por essas sete ilhas,

longe de mim proclamar que elas são as nossas únicas realidades e as causas exclusivas dos nossos fenômenos sociais. Longe de mim reincidir no erro dos que aplicam aos fenômenos culturais e sociais os raciocínios e as leis do mundo mecânicos, onde tudo obedece com fatalidade indesejável ao princípio de causa e efeito. (MOOG, 2006, p. 54)

De forma consciente ou não, toda obra literária (re)produz comportamentos e valores difundidos em seu núcleo cultural, pois, segundo Heidrum Krieger Olinto, em “Literatura/cultura/ficções reais” (2008, a obra literária possui forte vínculo com o meio extratextual, já que valores e manifestações culturais são constantemente (de)codificados pelos textos. A literatura é fruto da memória cultural, não sendo somente um rele meio passivo de recordar as ações e os acontecimentos, mas uma fonte que difunde informações culturais do meio em que é produzida, havendo uma troca mútua; nesse sentido, a literatura retrata valores e ao mesmo tempo pode criticá-los e transformá-los (LACKMANN, 2008).

Para Moog, todos os indivíduos são influenciados, em maior grau, de forma direta ou indireta pelas características das ilhas culturais nas quais estão inseridos: tal fato pode ser visto como algo positivo ou negativo, mas é inegável. O ensaísta afirma que

esse conceito aparentemente limita o indivíduo, pois as ilhas são as fontes que imanam os valores, costumes e crenças. Mas, fora delas, o indivíduo, caso não tenha esses elementos entranhados em sua alma, pode desorientar-se e perder-se, “o homem sem núcleo cultural, como o sem região e o sem pátria, é uma utopia, quando não é uma indignidade” (MOOG, 2006, p. 56). Não se concorda aqui com essa falta de dignidade do despatriado, o que denota mais uma vez a atitude preconceituosa de Moog (2006).

Continuando a sua reflexão sobre as obras literárias e sua relação com as ilhas culturais, Moog (2006) afirma que uma mesma obra ou espaço podem pertencer a mais de uma ilha cultural, mesmo porque as fronteiras entre as ilhas são delimitadas no chão com giz, podendo ser apagadas e refeitas. O ensaísta parte de um princípio não-cartesiano baseado em causa e efeito, pois nem tudo pode ser encarado de forma tão simplista e racional, ainda mais acontecimentos e produtos culturais, os quais são construídos a partir da influência, direta ou indiretamente, de vários elementos que o constituem.

Das dez teses apresentadas por Chiappini (1995) sobre o regionalismo na literatura, apenas a primeira tese se enquadra na visão defendida nesta tese, de que “a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1980, p. 47); e as outras nove teses apresentadas se aproximam mais da concepção de literatura sertanista aqui defendida do que da regionalista. Argumentamos que a literatura sertanista retrata as regiões interioranas, cujos costumes e padrões culturais são tidos como rústicos (DINIZ; COELHO, 2012). As narrativas sertanistas são geralmente produzidas por autores letrados e da zona urbana, os quais retratam em suas obras um Brasil ainda provinciano e arcaico, criado a partir de suas visões e interesses relacionados ao campo; assim desvia-se o olhar dos centros urbanos para um eixo geograficamente distante, ou seja, um escritor citadino se transveste de sertanejo para escrever a um leitor também citadino tendo como temática uma cultura diferente, tanto da do leitor como da do autor (VICENTINI, 1998).

Como afirmado anteriormente, sertanismo e regionalismo não são sinônimos, mas se imbricam, sendo que o primeiro está contido dentro do segundo, pois partindo da reflexão das sete ilhas culturais que compõem o Brasil, segundo Vianna Moog (2006), vislumbramos que o regionalismo é uma colcha feita com diversos retalhos, e o

sertanismo seria um desses retalhos que a compõe. Luiz Gonzaga Marchezan, na introdução da coletânea de contos *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo* (2009), parafraseia Tristão de Athayde, que entende o regionalismo no país como precedido por duas fases: o americanismo (do colonialismo ao romantismo) e o brasileiro (sertanista e indianista), expondo que o regionalismo “escolhe e seleciona espacialidades no decorrer dos tempos. Dentro dessa perspectiva, o espaço das narrativas será retificado e ampliado até se configurar como típico” (MARCHEZAN, 2009, p. XV).

Entendemos, a partir do fragmento extraído do texto de Marchezan, que o regionalismo produz uma literatura sobre um determinado espaço até que esse veio seque ou seja saturado. Discordando desse pensamento, cremos e defendemos um posicionamento que existem vários regionalismos os quais coexistem; cada um retrata hábitos, valores, costumes e relacionamentos com a terra de determinada região, no presente texto, ilha ou ciclo cultural.

Este estudo adota em partes a visão de Moog (2006), porque concordamos que não existe apenas um tipo de região ou um só regionalismo, mas desconsideramos a ideia de fragmentação em sete ilhas. Tentar limitar a produção literária regionalista em sete caixas bem delimitadas acarreta o mesmo problema observado ao se adotar a visão genológica do fantástico, é limitar em demais as possibilidades do regionalismo, excluindo obras basilares. Defendemos, nesta tese, que as regiões não são demarcadas por limites, mas por entrelugares mais porosos e abertos como as fronteiras. Deve-se ter, portanto, a mesma visão adotada no modo, uma construção teórica erigida a partir de inferências acerca da literatura regionalista, considerando as manifestações discursivas já existentes como também as que surgirão. Tendo um olhar mais abrangente e atemporal das manifestações literárias, agregando-se um número maior de textos, podendo elencar-se características definidoras obtidas por meio de especulação teórica ao invés de uma descrição *ad hoc* (ATTEBERY, 2004).

Logo, entendemos que uma obra regionalista é aquela que é atravessada por valores, hábitos e costumes de uma determinada região, a qual tem seu espaço descrito durante a narrativa. Compreendemos a existência, portanto, de vários regionalismos, inclusive o urbano (CHIAPPINI, 1995). Portanto, o sertanismo seria uma vertente do regionalismo; as obras pertencentes a essa vertente têm o espaço do sertão como pano

de fundo, descrevendo os hábitos e costumes do povo sertanejo e os tipos humanos que atravessam esse espaço; assim o sertão e a literatura sertanista não se limitam a uma só região, porque “o sertão está em toda a parte [...] o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2016, p. 19, 71).

## 2.2 O sertanismo nas letras brasileiras<sup>24</sup>

O sertão é uma temática e um espaço recorrente na literatura brasileira, ele figura, conforme já afirmado anteriormente, primeiramente na Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, porém foi ali construído a partir da relação com a metrópole, estabelecendo-se através da dicotomia colonizador/colonizado. Mas seu esplendor culmina com o Romantismo, tanto em prosa quanto em verso, passando pelas estéticas literárias seguintes, perdurando até a produção atual.

A literatura sertanista tem o sertão como *locus primum*, espaço principal e um dos protagonistas das obras. O espaço possui lugar de destaque dentro da narrativa, tudo emana dele, ele caracteriza as personagens, expondo ao leitor características socioeconômicas e psicológicas dos seres que vivem naquele espaço; modifica e sofre transformações das personagens que ele encerra; prediz, ao leitor mais atento, o que poderá acontecer na narrativa; materializa além de propiciar a ação das personagens e situá-las geograficamente para o leitor e para elas mesmas (BORGES FILHO, 2007). Exemplos clássicos de *locus primum* são o Cortiço de São Romão, de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; as cidades que Marco Polo descreve para o imperador Kublai Khan, n’*As cidades invisíveis* (1972), de Ítalo Calvino; e o sertão de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

O espaço descrito por Rosa é uma rede de veredas povoado por pessoas em trânsito, cujas vidas se entrelaçam, revelando diversos olhares sobre o mesmo espaço, o sertão. Ora sendo descrito como primitivo e resistente ao desenvolvimento ora como berço da nacionalidade do país e de nossas tradições. As letras brasileiras são permeadas por esses variados sertões, os quais são abordados pelos autores de diversas formas e a partir de inúmeros olhares, pois

---

<sup>24</sup> Parte deste texto foi publicado como capítulo do livro *Vertentes do Insólito Ficcional – Ensaio II* com o título “O sertão como espaço para irrupção do insólito”.

o sertão, tal como outras referências geográficas, tem, nos escritos de criação literária, uma amplitude que não se compadece com os dados da geografia nem com os da antropologia cultural. É diferente e outro, tanto na quantidade como na qualidade, porque projeta o próprio homem através da simbolização estética (CRISTÓVÃO, 1994, p. 45)

Cristóvão (1994) faz uma reflexão diacrônica do sertão na literatura brasileira, dividindo os textos em três categorias construídas a partir da divisão realizada por Dante Alighieri de seu poema épico *A Divina Comédia*. Logo, tomamos emprestadas as categorias expressas pelo teórico português, visando ampliar a reflexão proposta por ele.

### 2.2.1 O sertão-paráiso

A jornada pela história do sertão nas letras brasileiras começa pelo paraíso, contudo de forma diferente da jornada de Dante Alighieri e Virgílio, em *A Divina Comédia*, que se inicia pelo inferno. Os primeiros autores a escreverem sobre o sertão brasileiro, descrevem-no como um novo Éden, semelhante ao descrito no *Velho Testamento* das bíblias judaico-cristãs. Essa correlação com o jardim do qual Adão e Eva foram expulsos não é gratuita e tampouco forçada, porque, por mais que a imagem popular do sertão não remeta a um bosque fértil e frutífero, ambos são construídos a partir da estirpe do *locus amoenus*.

Segundo o verbete de mesmo nome presente no *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia* (2017), essa expressão latina designa o espaço ideal, cuja natureza é descrita a partir de um conjunto definido de imagens:

nos remete para a descrição da Natureza e para um conjunto de elementos específicos: o campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredor e flores coloridas, cujo doce odor se espalha com a brisa. A vegetação é densa mas constantemente renovada, dada a grande fertilidade do terreno e a passagem do tempo não conduz à destruição da paisagem. (CEIA, 2017, s.p.)

A descrição de um *locus amoenus* pouco lembra a consagrada imagem do sertão – o deserto vasto e vazio, afastado dos conglomerados humanos e urbanos, estando localizado no interior do país, ali a natureza ainda é selvagem e indomável, sendo pouco transformada pela atividade humana (MARTINS, 1998). O *locus amoenus* pode gerar um encantamento sensorial e espiritual no homem, pois o leitor está diante de um

paraíso terreno. Essa imagem é imbuída da consciência de que a natureza está em estado natural, ela é próspera, fértil “onde tudo que se planta se colhe”, instigando a ideia de que ela está ali para ser explorada (MEYER, 2008). Na literatura brasileira, essa expressão latina aparece primeiramente na literatura pastoril do Arcadismo, porém é igualmente um elemento recorrente nas produções românticas.

Observamos que a sua manifestação no Romantismo está atrelada à tentativa de tecer uma identidade nacional, iniciada pela produção indianista, que tenta transplantar a cultura europeia para o país em formação. O projeto inicial do Romantismo brasileiro em converter o índio e as florestas da zona da mata como produtos nacionais, não obtém a resposta esperada da comunidade, pois

o Brasil desejado ou pintado pelos românticos não coincidia com a realidade posta ou percebida na história efetiva do país. Na essência do Romantismo, o que se percebe são contradições, pois a nação ainda encontrava presa às amarras de uma Europa burguesa e tinha sérios problemas internos como a escravidão, as oposições políticas ferrenhas entre o Norte e o Sul, o analfabetismo. (SOUZA, 2013, p. 50)

O país e sua população não se enxergavam como uma nação unida e homogênea, viam-se como uma nação nova e atrasada em relação à metrópole e isso se torna nítido a partir do desembarque da corte portuguesa no país, fugindo das tropas de Napoleão em 1808. Porém, o sentimento de atraso não suscita, nas literaturas, um espírito de revolta nos escritores, mas uma fresta para o desenvolvimento de algo singular, pois estavam diante de um “país novo”, que tinha diversas possibilidades de progresso. Os autores viram uma mina de ouro, um veeiro a ser explorado, eles focavam a sua produção no exótico, no desconhecido, no único; aquilo que os europeus não possuíam e que poderia impressioná-los, “a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito quanto ao grandioso e da esperança quanto às possibilidades” (CANDIDO, 2011, p. 169).

Apesar da consciência do atraso e da constituição de uma nação heterogênea, não se muda o foco da produção literária brasileira, ao invés de perpetuar a ideia de homogeneidade nacional, redireciona-se o eixo da imagem do país para “mostrar a multiplicidade da Natureza local e, com isso, glorificar o nosso país” (VOLOBUEF,

1999, p. 205). Desvelar essa diversidade da fauna e da flora brasileira não significa disseminar a ideia de heterogeneidade nacional; pelo contrário, os autores expõem uma infinidade de tipos humanos, de plantas e de animais, mas não os diferenciam, todos são apresentados da mesma forma: pinta-se um quadro com diversas formas e objetos, porém com a mesma paleta de cores; logo a essência dos tipos é a mesma, “porque nessa fase o escritor brasileiro está mais preocupado com uma *afirmação nacional* do que *regional*” (ALMEIDA, 1980, p. 48). O pampa gaúcho, o sertão nordestino e a Floresta Amazônica são descritos da mesma forma, pois não se objetiva ampliar a descrição dos espaços, contudo o inverso, unificar a caracterização dos espaços para dar a ideia de uniformidade;

o nosso sentimento da natureza era menos individualista e mais de afirmação nacional. O nosso romantismo engrandece a natureza brasileira, para nela projetar e ampliar o mundo ideal que constrói acima do real, que é dominado pelos colonizadores. (ALENCAR, 2004, p. 308)

As personagens indígenas tiveram uma boa recepção no início, pois eram construídas sob o signo da busca de um passado diferente daquele vivenciado pelos colonizadores. Os autores buscaram mitificar o índio em razão da falta de opção, porque tanto o europeu (explorador) quanto o negro (explorado, ligado ao trabalho braçal e servil, tido como ofícios degradantes) são estrangeiros, não são filhos da terra, do Brasil. O índio se encaixava melhor na função, uma vez que não se subordinava às vontades da metrópole e do colonizador, era rebelde, não permitia ser escravizado, “prezava” por sua liberdade (para não tocar no tópico que se refere à resistência na transição da cultura nômade para a sedentária), característica valorizada pelos românticos; e pouco se sabia sobre os hábitos e costumes indígenas, dando margem à fruição do imaginário dos autores, possibilitando a plena idealização dele.

A trindade indígena alencariana (Peri, Iracema e Ubirajara) tem grande aceitação pelos leitores folhetinescos, pouco lembrando os silvícolas das crônicas de viagem e das epopeias árcades e muito se filiando a ideia de *bon sauvage* cunhada por Jean-Jacques Rousseau. Porém, Peri e Iracema são figuras problemáticas que seguem o oposto defendido pelo movimento de independência da metrópole, já que ambos são submissos a figuras europeias, abrem mão de sua cultura em favor de uma vassalagem amorosa;

Iracema, desde o momento em que pousou os olhos em Martim, curvou-se às vontades e aos desejos do colonizador, abandonando o convívio com a tribo em prol de seu amor e, quando viu seu amado triste por ter saudade de Portugal, ela se entrega à decadência e passa definhando, o que culmina em sua morte. “O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heróicos ou idílicos” (BOSI, 1992, p. 179).

O comportamento das personagens indígenas de Alencar não condiz com o sentimento nacionalista. Logo, ocorre um enfraquecimento dessas personagens, diante disso ascende uma nova leva de figuras nacionalistas para ocupar o seu lugar: o sertanejo, o homem interiorano, o indivíduo que tem pouco contato com a cultura oriunda da metrópole.

Dissipada a ilusão das selvas, mas sentindo sempre a necessidade de procurar uma originalidade local, voltaram-se para os campos, habitados por essa raça cruzada, já nacionalizada e integrada no corpo da nação: o mestiço sertanejo. (ALMEIDA, 1980, p. 34)

O sertanismo é, nessa perspectiva, um produto do indianismo, surgindo em virtude do crescente sentimento nativista do Brasil em decorrência de sua independência de Portugal; por isso, as letras do país se voltam para temas oriundos da terra com os quais os leitores pudessem se identificar ou reconhecerem-se como indivíduos próximos, pois o índio não consegue mais suscitar a empatia necessária nos leitores. Assim, o sertanejo assume esse papel: indivíduo mestiço, fruto do relacionamento do europeu com o indígena desde os primórdios da colonização, metaforicamente ele é Moacir, filho de Martim e Iracema. Aceitar o sertanejo como descendente do índio é conceber que ele herdou de seus ancestrais suas características físicas e morais. Assim, o manto nacionalista tem um bom caimento no sertanejo, sendo um exímio ícone da identidade brasileira, porque vive em regiões isoladas dos centros urbanos que margeiam as zonas litorâneas do país e acaba por desenvolver uma cultura relativamente autônoma e diferente da europeia.

Observamos que o sertanismo atende às necessidades dos românticos, em função de retratar e caracterizar o território nacional esboçando suas peculiaridades (visto que o foco no período é o nacional, e não o regional); construir em sua trama narrativa o caráter acolhedor do sertanejo, sua tolerância religiosa, de raça e de origem; defender e

propagar os ideais patriarcais; exaltar a honradez, a pureza e o pudor das mulheres; e a ausência de conflitos bélicos no país (VOLOBUEF, 1999).

Os índios habitavam as florestas que eram consideradas o Jardim do Éden do continente americano, e, como foi afirmado, o sertanejo herda o lugar do índio, bem como os seus traços de idealização; logo o lugar em que o sertanejo habita herda igualmente a idealização do espaço onde o índio vivia, o que resulta na ideia de que o sertão é, por analogia, um novo Éden. Como exposto nas páginas anteriores, a palavra “sertão” está relacionada a “deserto”, remetendo a uma escassez de população e de recursos, espaço onde a natureza ainda está indomada, e essa mesma ideia pode ser aplicada às florestas onde os índios viviam; sabemos que geograficamente eles são opostos, possuem características físicas antagônicas, mas, caso se pense esses dois símbolos a partir de um viés antropológico, perceberemos que são semelhantes. Jacques Le Goff dedica um capítulo d’*O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval* (2010) para aproximar o deserto e a floresta. Para o medievalista francês, “a floresta é o deserto institucional” (LE GOFF, 2010, p. 44), ou seja, ambos são espaços em que as pessoas vão para se purificar, ter contato com a sua espiritualidade, locais onde os sujeitos se colocam à prova, tendo contato com animais selvagens, anjos e demônios. Logo, sertão pode se referir tanto ao deserto como à floresta. *O ermitão de Muquém* (1858), de Bernardo Guimarães, e *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay utilizam as três palavras (sertão, floresta e deserto) como sinônimos; e, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), João Guimarães Rosa utiliza mais uma palavra como sinônimo de “sertão”: “gerais” como observado nos trechos a seguir:

E vi meus Gerais!

Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho-d’Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas [...]. (ROSA, 2015a, p. 254)

O Jalapão me viu, os todos Gerais me viram demais. Aqueles distritos que em outros tempos foram do valentão Volta-Grande. Depois, mesmo Goiás a baixo, a vago. A esses muito desertos, com gentinha pobrejando. Mas o sertão está movimentante todo-tempo – salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos... Rodeando por terras tão longes; mas eu tinha raiva surda das grandes cidades que há, que eu desconhecia. (ROSA, 2015a, p. 420)

As três palavras “deserto”, “floresta” e “gerais” são próximas, referem-se ao mesmo espaço: o sertão. O vocábulo “gerais”, escrito no plural e antecedido de um artigo no singular, é um espaço que contém tudo, “fora e dentro, margem esquerda e margem direita, singular e plural, montanha e vale, fértil e deserto, vazio e cheio” (UTÉZA, 1994, p. 66). O sertão-paraíso pode ser observado na prosa como nos textos líricos. Álvares de Azevedo escreve o poema *A cantiga do sertanejo*, presente na *Lira dos vinte anos* (1996), tendo o espaço do sertão como palco de enlace amoroso.

Se tu viesses, donzela,  
Verias que a vida é bela  
No deserto do sertão:  
Lá têm mais aroma as flores  
E mais amor os amores  
Que falam do coração!

[...]

É doce na minha terra  
Andar, cismando, na serra  
Cheia de aroma e de luz,  
Sentindo todas as flores,  
Bebendo amor nos amores  
Das borboletas azuis!

[...]

Ah! Se viesses, donzela,  
Verias que a vida é bela  
No silêncio do sertão!  
Ah!... morena, se quiseras  
Ser a flor das primaveras  
Que tenho no coração! [...]. (AZEVEDO, 1996, p. 8 – 10)

No poema de Álvares de Azevedo, o sertão é descrito como um espaço dos amantes, para onde o casal apaixonado pode fugir para viver o seu amor com segurança e proteção, ali eles poderão consumir o seu amor sem ninguém importuná-los ou condená-los. O eu-lírico tenta convencer a mulher amada de que fugir para o sertão é a solução para o problema amoroso deles, que ali a vida é mais bela do que na cidade, que os aromas das flores serão mais fortes, pois eles estarão na companhia da pessoa amada, que o amor deles será intenso, sem ninguém para atrapalhar o romance, que ali não haverá conflito, apenas amor.

Na prosa, citamos como exemplo de obra em que está presente o sertão-paraíso o romance *O sertanejo* (2012), de José de Alencar. Ela não é o marco inicial do sertanismo, porém figura como a primeira obra de expressão dessa tendência. O início do romance é marcado pela localização simbólica do espaço geográfico.

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza. (ALENCAR, 2012, p. 7)

Notamos que o autor utiliza palavras de um campo semântico que remete à grandeza, imponência (“imensa” e “infindos”). O emprego de tais adjetivos expõe a importância da natureza e seu esplendor na visão do narrador, delineando uma nítida exaltação da terra. Sendo uma presença permanente na obra, a palavra “sertão” aparece 89 vezes no decorrer do romance, ao passo que a palavra “deserto” tem 24 ocorrências e “floresta” é usada em 37 passagens.

Não é apenas o espaço do sertão que é exaltado nesse romance alencariano, os animais e homens que o atravessam também são; eles são vistos como fortes e superiores em relação aos demais que vivem nas zonas litorâneas e citadinas, não havendo indivíduos e animais melhores do que os sertanejos:

— Então, Arnaldo, como foi isto por cá, amigo? Sêca muita, já se sabe! Olhe, digam vocês o que quiserem, isto não é terra de cristão.

— De cristão é que ela é, Aleixo Vargas; pois ao cristão ensinou o divino mestre a paciência e o trabalho. Para quem não serve a minha terra é para aqueles que não aprendem com ela a ser fortes e corajosos.

— Pois é coisa que se aprenda, morrer de fome e de sede ainda mais?

— Tudo aprende o homem, quando não lhe falta coragem. O cavalo dêste sertão de Quixeramobim caminha o dia inteiro, come um ramo de juá, e só bebe água quando encontra a cacimba. Aonde há mais valente campeão? (ALENCAR, 2012, p. 48)

A pergunta retórica de Arnaldo é uma provocação a Aleixo Vargas, que despreza a terra do protagonista e lhe ofende. Em um período na qual a religião tem papel fundamental nas crenças e nos valores perpetrados pela sociedade, Arnaldo afirma que o sertão é cristão, que Deus capacita e intercede pelos indivíduos que ali habita, reforçando a imagem desse espaço como paraíso, sendo tal fato fonte de orgulho para o

sertanejo. Ou seja, mesmo sendo o espaço da seca, que seria comumente visto como um espaço topofóbico, o sertão é o lugar onde estão aqueles a serem abençoados, eleitos por Deus. Com isso, da disforia cambia-se para a euforia; da topofobia para a topofilia.

Na obra, o autor faz menção à seca e à aridez do sertão, porém ele não a focaliza em primazia, diferente do que vai ocorrer com autores que o sucederam, as quais colocaram essas características em primeiro plano. Alencar destaca que ali a terra é boa e produtiva, idealizando-a, como no excerto “apenas se encontravam alguns ranchos onde se acolhia uma população vagabunda de aventureiros, que percorriam o sertão, vivendo das rapinas e dos recursos que lhes oferecia a *fartura da terra*” (ALENCAR, 2012, p. 48, grifo nosso). *O sertanejo* de Alencar segue uma linha diferente de outros sertanistas como Euclides da Cunha, porque se o primeiro vislumbra sua terra como um paraíso, exalta as suas características positivas, o último dirige seu foco à seca e à esterilidade do solo, concebendo o sertão como um inferno.

### 2.2.2. O sertão-inferno

O sertão do período romântico é uma dádiva divina; a natureza se faz fértil e idílica, ele “é visto somente no seu aspecto róseo, o sertão é bom e saudável, povoado de criaturas boas, sadias e vigorosas, de almas puras” (COUTINHO, 1988, p. 205). Entretanto o sertão do realismo/naturalismo incorpora a face infernal desse *locus*.

O sertão-inferno é o palco da desordem, do caos, da violência social, caracterizado pelo

destempero da natureza abrasada por um sol de fogo e pelas chamas dos incêndios, pelo castigo das secas expulsando os retirantes e seus animais morrendo na fuga e degradando-se em atos de antropofagia, para sobreviver ou adiar a morte. (CRISTÓVÃO, 1994, p. 49)

Atravessado por indivíduos excluídos e marginalizados, esquecidos por Deus e pelas autoridades, a natureza lhes é tão hostil que os converte de sedentários a nômades, porque perdem o direito à terra; eles são condenados a vagar pelo sertão sem fixar morada em virtude da seca e de outros indivíduos nômades que são selvagens, como os cangaceiros.

Observamos um embrutecimento do sertanejo, que cai de seu pedestal mítico e valoroso para as sarjetas, chegando a ser zoomorfizado. Em virtude do progresso

nacional, o sertão perde a ideia de abundância e fertilidade e incorpora a concepção de que não só ali, mas como todo o país, é atrasado; logo todas as mazelas que acontecem com o homem são atribuídas ao espaço e às pressões econômicas que o homem sofre. Um exemplo de sertão-inferno é o presente em *Vidas secas* (2013), de Graciliano Ramos.

O sertão se converte em uma fornalha que a todos queima, lembrando o inferno cristão, onde os pecadores são lançados, “E, se o teu olho te escandalizar, arranca-o, e atira-o para longe de ti; melhor te é entrar na vida com um só olho, do que, tendo dois olhos, seres lançado no fogo do inferno” (Mateus 18: 9). O sertão-inferno não sugere o prazer, mas o tormento, as desgraças, os infortúnios; o homem não tem sossego, uma vez que está sempre com medo de que algo lhe abata ou abata aos seus.

O Mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 2013, p. 109)

Fabiano não tinha comida e/ou água, o sol ia matá-lo junto com a família da mesma forma que fizera com o gado, deixando os restos para os animais carniceiros. O sol não castigava apenas Fabiano e sua família, mas todos os elementos que compunham o espaço do sertão: árvores e animais. As poças de água secaram, os galhos das árvores estavam secos e sem vidas, sendo facilmente quebrados, de tão secos era impossível que crescessem espinhos nas plantas para que estas se protegessem e causassem algum mal para seus inimigos.

Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro. Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. Pestes. Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finir-se, até os espinhos secariam.

Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (RAMOS, 2013, p. 111)

Os urubus cercam Fabiano e sua família, eles faziam uma poça de água preta. Essa imagem é belíssima, pois, em um lugar onde falta água, o que dificulta a manutenção da vida, animais carniceiros se juntam à espera de comida, que virá a partir da morte de Fabiano, Dona Vitória e sua prole; é, então, o ciclo da vida, ou seja, a morte dessas personagens gerará vida.

Nesse mesmo fragmento, aparece a manifestação da ideia de sertanejo como nômade no sertão-inferno a partir das frases “fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida”. Fabiano e a família não têm lugar, até encontrarem uma terra abandonada na metade do primeiro capítulo, porém, quando chega a chuva, eles perdem a “posse” da terra e Fabiano só consegue permanecer ali na condição de vaqueiro, como cuidador daquele espaço para o seu dono legítimo. Mesmo lidando com aquela terra, Fabiano não é dono dela, e, em virtude desse contexto, ele é explorado pelo fazendeiro que não lhe paga o que lhe é de direito.

Um fato marcante em *Vidas Secas* é o uso da linguagem por parte das personagens, que pouco falam e menos ainda se comunicam, desvelando a sua face zoomorfizada.

O inferno é um elemento linguístico presente nas conversas que o filho de Fabiano e Sinhá Vitória ouvia, mas quando pedia explicação sobre o que seria, seus pais não conseguiam sanar a sua dúvida, apenas falavam que era um lugar ruim ou davam de ombros, sem muita informação ou sem vontade de prolongar o assunto. Contudo, o menino duvidava que essa palavra remetesse a algo desagradável, ele acreditava ser uma palavra bonita e ficava repetindo-a. Como seus pais, o menino mais velho tinha problemas em se comunicar, em verbalizar seus pensamentos, a única coisa que saía de sua boca era a palavra “inferno”, e ele até tentava ensinar essa palavra para sua cadela e seu irmão caçula. Baleia, figura como a única personagem que sonha, um animal psicologicamente antropomorfizado, era indiferente à tentativa do menino de ensinar a ela e ao irmão caçula a se comunicar, já o irmão mais novo admirava o irmão mais velho e sentia inveja ao mesmo tempo, visto que não conseguia se comunicar.

Quando o menino consegue uma explicação de sua mãe, ela fala que “o inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca” (RAMOS, 2013, p. 61). A descrição fornecida pela mãe ao menino demonstra que o inferno é infestado de animais

peçonhentos e predadores. Mônica Meyer, em *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa* (2008), afirma que, na natureza de cunho infernal, existem animais venenosos e plantas daninhas e tóxicas que, em certos períodos, já foram considerados criaturas não-divinas, que Deus não as havia criado, pois não tinham nenhuma serventia, prática ou medicinal, para o homem. Ao invés de trazerem benefícios, elas traziam prejuízos, transmitiam doenças, danificavam a propriedade rural, comiam mantimentos.

No inferno descrito por Sinhá Vitória, as pessoas apanhavam com o cabo do facão, recebiam beliscões e pontapés. A explicação de como os homens são tratados no inferno muito lembra o modo como Fabiano e Sinhá Vitória tratam os filhos, com violência física; diante disso entendemos que Fabiano e sua família estão no inferno, cercados por animais perigosos e sofrendo agressões físicas e psicológicas.

Outro exemplo de sertão-inferno é o conto “A enxada” (2003), de Bernardo Élis. Protagonizado por Supriano, que é mais conhecido como Piano, o conto narra as desventuras do sertanejo em busca de uma enxada para plantar a sua roça. O protagonista é descrito como um tipo desafortunado, feio, sujo e maltrapilho, que era explorado em virtude de uma dívida que contraíra. A “promissória” passara de mão em mão até chegar às de seu Elpídio, para quem pagava a conta com trabalhos na roça. Ele é subjugado pelo sistema político e social que se instaura no sertão, ele é oprimido e torturado pelos poderosos que vivem na região.

E existe um sertão que mescla a abordagem do paraíso e a do inferno: o sertão-purgatório.

### **2.2.3 O sertão-purgatório**

Ele é um meio termo entre o paraíso e o inferno, um *entrelugar*, nele o sertanejo realiza uma viagem de purificação, uma travessia de autoconhecimento, de construção de sua própria identidade, na busca de uma sabedoria que modifica a sua vida e a das pessoas próximas.

Há duas palavras que definem e exprimem a força transformadora desse espaço: “viajante” e “deserto”. O primeiro é o arquétipo de personagem recorrente em obras sertanistas, pois se tem o cangaceiro, o tropeiro, o vaqueiro, o arrieiro, entre outros, que

vagam e desbravam o rústico espaço do sertão, eles são *homo viator*. Já o deserto, palavra derivada de “*De-Sertum*, supino de *desere*, significa ‘o que sai da fileira’, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece” (VICENTINI, 1998, p. 45).

Mantendo uma estreita ligação com a palavra sertão, o deserto pode ser lido a partir de duas lentes: a de substantivo e a de adjetivo. Como substantivo, deserto é o lugar onde sagrado e profano se cruzam. Lembremo-nos dos Evangelhos de São Marcos e São Lucas, que narram o período da quaresma, no qual Jesus (representando o sagrado) é tentado pelo diabo (que materializa o profano). Esse espaço é povoado por demônios, assombrações e maus augúrios, como também um refúgio para a reflexão sobre o mundo e sobre acontecimentos prosaicos e sobrenaturais. E, como adjetivo, remete a um espaço pouco habitado, árido, pobre de vegetação. Assim, o sertão é edificado sob o signo da transição, do movediço, do abandonado e deteriorado, a região afastada dos centros urbanos, onde a natureza não é domada.

O sertão-purgatório é o mais propício à representação do fantástico e possibilita a irrupção plena do insólito. Em *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (2016), de Ariano Suassuna, tem-se a jornada de construção do herói Dom Pedro Diniz Ferreira Quaderna, que visa restituir o honroso nome da família; o espaço da narrativa é o sertão brasileiro, mais especificamente na fronteira entre os estados de Pernambuco e Paraíba. Na obra, Suassuna constrói um sertão encantado para ser atravessado, na medida em que o protagonista o atravessa, configura-se o seu crescimento e desenvolvimento, visto que esse espaço guarda encantos e mistérios, principalmente para o leitor que porventura desconheça os espaços interioranos do país ou que os vê de forma marginalizada em virtude da imagem de atraso e barbárie que a população citadina construiu sobre esse espaço. O sertão, na mente das pessoas que desconhecem esse espaço, pode ser envolto em incertezas, dúvidas e suposições de cunho insólito. Ele é um mundo regido por leis e regras diferentes do mundo citadino, povoado por animais e seres estranhos, fato esse observado no fragmento:

É por isso, que contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, “da realidade raposa e afoscada do Sertão”, com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena da estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se

combinar com os esmaltes e brasões tapiristas de Heráldica. (SUASSUNA, 2016, p. 50)

Nesse fragmento, há o trabalho com o neologismo envolvendo as palavras “onça” e “tapir” (anta), os quais geram duas linhas estéticas o oncismo e o tapirismo. A primeira trabalha com registros reais, mundanos e prosaicos; já o último corresponde a um estilo pomposo e empolado com traços cavaleirescos e épicos, conferindo características sobrenaturais e maravilhosas aos eventos narrados (MARTINI; ROSSATTO, 2014). O sertão é permeado por seres estranhos e grotescos, como o urubu, o sapo, a lagartixa e o retirante, desconhecidos ou segregados pelo leitor citadino, esses animais comuns coexistem com os suntuosos brasões das famílias nobres do sertão, dos quais Quaderna descendia. O narrador-protagonista, Pedro Quaderna, incide seu foco na descrição desses brasões e das indumentárias vinculadas a eles.

Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (SUASSUNA, 2016, p. 50)

Quaderna cria um reino encantado a partir de elementos do medievo ibérico, idealizando e revestindo de nobreza os elementos de seu cotidiano, convertendo cangaceiros vestidos com seus gibões de couro em cavaleiros medievais do período das cruzadas, que trajam reluzentes armaduras. O narrador imbrica o sertão brasileiro e as terras ibéricas a partir de suas metáforas, fato esse observado também no seguinte excerto:

Nessa terra, fica a famosa Serra do Reino, na qual se erguem aquelas duas enormes pedras, estreitas, compridas e paralelas, que os nossos Sertanejos consideram sagradas, por serem as torres do Castelo, Fortaleza ou catedral Encantada onde meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna, foi Rei, ensinando, de uma vez para sempre, que o Castelo está ali, soterrado por um cruel encantamento, do qual somente o sangue nos poderia livrar, acabando de uma vez com a miséria do Sertão e fazendo todos nós felizes, ricos, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais. (SUASSUNA, 2016, p. 57)

O Brasil foi “descoberto” pelos portugueses em 1500; logo o país não teve Idade Média e toda bagagem sociocultural e histórica desse período. O tempo e o espaço

medievais são atravessados por ideias e imagens referentes ao mágico e ao maravilhoso, fato refletido na idealização feita por Quaderna do sertão onde ele se encontra. O narrador vislumbra ali uma beleza soterrada por um cruel encantamento, encantamento que, para seus antepassados, só podia ser quebrado com um banho de sangue, porque as pedras dos reinos devem ser lavadas com sangue para que o castelo em que seu bisavô reinou possa se reerguer. O sertão-purgatório possui uma aura sagrada revestida de maldições que precisam ser exorcizadas, como no romance de Suassuna, para que a felicidade seja alcançada. Essa ideia de Quaderna está imbricada de imagens de tradições míticas, de uma visão messiânica oriunda do Sebastianismo português, construindo para si um espaço utópico.

Jossefrania Vieira Martins, em “Reino do maravilhoso: aspectos da representação do sertão no romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna” (2016), considera esse fato como uma forma de legitimar um vínculo da cultura brasileira com a ibérica, visto que Quaderna cria um reino para si e seus antepassados, envolvendo a sua família com um manto de nobreza e caracterizando-a como detentora da prosperidade na região, sendo a única capaz de livrar a região de seus problemas e suas mazelas. No sertão, há algo a ser rompido/quebrado, maldições precisam ser exorcizadas, indivíduos devem crescer e se desenvolver para chegar à terra prometida ou ao reino da felicidade e prosperidade.

A visão de Quaderna sobre o sertão é singular, envolta em um encantamento, as imagens que ele constrói mesclam história, herança e maravilhamento.

Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. Minha vida cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos. (SUASSUNA, 2016, p. 100)

Quaderna constrói um mundo paralelo ao mundo prosaico onde ele vive; portanto, o sertão é um espaço maravilhoso construído pelo narrador em sua mente. Logo, a sua realidade é diferente daquela vivida pelas demais personagens, seu espaço não é o do sertão seco, árido, infrutífero, pobre, sem cor ou beleza; o seu sertão é colorido como as bandeiras das Cavalhadas, é um reino maravilhoso e insólito, em que duas pedras

compridas no meio do nada são meras pedras para os sertanejos, mas para ele são torres do castelo de sua família. As imagens presentes no excerto acima e inúmeras outras que figuram na narrativa são parte do quebra-cabeça que compõem o sertão como um espaço atemporal, um baú de tradições, onde popular e erudito se mesclam.

Quaderna muito lembra Dom Quixote de la Mancha, pois ele transfigura a sua realidade e os acontecimentos que a perpassam, dando a eles “uma versão maravilhosa, porque, acima de tudo, ele é o ‘Decifrador’ dos mistérios” (CRISTOVÃO, 1994, p. 52) do sertão, espaço esse de encantamento e incerteza sob o qual o narrador lança o seu olhar, a sua visão. Quaderna não descreve o sertão dos outros, ele fala a partir do seu olhar, ele fala daquilo que ele está a mirar, a observar. Ele via um mundo monocromático, mas relata ao seu ouvinte/leitor um sertão colorido e fértil de realeza e não de abandono ou esquecimento, sendo a essência do sertão-purgatório.

Ele é o espaço da transformação, do contato com o demônio, onde os pactos são feitos e onde se podem exorcizar os seres do mal. Espaço de purificação, para onde as pessoas se dirigem com o intuito de crescimento espiritual ou espaço de queda e degradação, onde as pessoas perdem a benevolência e os dons divinos; o sertão-purgatório é terra em que milagres e perigos podem surgir a todo momento. Ali, sagrado e profano, real e insólito, desbotado e colorido, carência e fartura se misturam, o que torna tudo possível de acontecer: uma linda princesa se transforma em morfética, um ermitão se torna um assassino lascivo, cego consegue andar na mata sem se perder, o tihoso fazer diabruras com arrieiro, onde tesouros são encontrados, entre outros eventos. Assim, “Sertão não é maligno nem caridoso, mano oh mano!: – ... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo” (ROSA, 2016, p. 423).

Nas letras brasileiras, o sertão é descrito de diversas formas: de lugar edênico a infernal, de povoado por indivíduos altos e honrados a bandidos e demônios, passando por homens destituídos de seus direitos de serem homens, para onde os bandeirantes e os sem-lugar se dirigem. Mas, um consenso entre todas essas visões é que o sertão é o distante, o afastado, é o lugar do outro e um outro lugar, é um espaço sem fronteiras definidas: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (ROSA, 2016, p. 238). Limitá-lo é limitar-se, pois ele está em constante transformação. Por ser o lugar “distante”, o sertão abre-se como um espaço

propício à irrupção do fantástico, um espaço que se materializa muitas vezes a partir do imaterial, um universo de *mirabilia*.

### **Capítulo 3**

## **“O SERTÃO ESTÁ EM TODA A PARTE”: O SERTÃO MINEIRO DE ROSA E ARINOS, E O PAULISTA DE LOBATO**

Quando tratamos de sertão nas letras brasileiras, uma das primeiras obras que nos vem à mente é o excelso romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, do qual retiramos a frase que nomeia este capítulo. Ela sintetiza a ideia que atravessa este e o próximo capítulo; o sertão está em toda parte, em diferentes formas e contornos, influenciando e sendo influenciado. O sertão é um macroespaço que reúne dentro de si diversos outros espaços e tipos humanos, que serão pensados, neste capítulo, a partir de narrativas de João Guimarães Rosa, Afonso Arinos e Monteiro Lobato. Utilizamos como critérios de escolha contos que abarcassem diferentes manifestações físicas do espaço do sertão e acontecimentos distintos e recorrentes.

Iniciaremos nossas análises com os contos de Guimarães Rosa, em virtude de o autor ser um dos nomes proeminentes acerca das narrativas que têm o sertão como espaço primordial. Escolhemos os contos “São Marcos” e “Meu tio o Iauaretê” como foco de nossas reflexões, pois a fortuna crítica de ambos ainda não é tão ampla como a de outros contos. Nossa proposta é a de analisá-los a partir do viés do insólito, porque, nas análises sobre a contística de Rosa, predominam leituras com foco nos aspectos linguísticos e semânticos. Tais trabalhos serão utilizados como aporte teórico para nossa análise. O primeiro conto tem como mote o sincretismo religioso, o sagrado e o profano que se imbricam de tal forma que se tornam indissociáveis: rezas de santos e práticas de feitiçaria coexistem em Calango Frito; o segundo conto apresenta diversos causos que aconteceram no sertão, os quais foram vividos pelo narrador-personagem que os conta para um narratário que está viajando pela região. Os leitores são informados sobre a cultura das onças que povoa o nosso imaginário e sobre as transformações corpóreas que envolvem o narrador e suas (re)ações em um espaço que o braço da lei jurídica não alcança e no qual prevalece a lei do homem e/ou da natureza.

Após a análise dos contos de Rosa, passaremos para os de Afonso Arinos. Escolhemos os contos “O mão-pelada” e “Assombramento”. Os dois contos narram, a partir de diferentes perspectivas, o encontro com o diabo. No primeiro conto, o diabo se apresenta como animal, e, no segundo, como uma entidade abstrata, ao passo que é apenas insinuado a partir de acontecimentos insólitos que afloram no decorrer da narrativa. “O mão-pelada” é um conto memorialista, no qual João Congo conta uma desventura de sua infância. Há um parco referencial teórico que se debruça sobre ele e nosso propósito, ao analisá-lo neste trabalho, é preencher uma lacuna existente na

produção que analisa a obra desse autor mineiro. Já o conto “Assombramento” foi escolhido porque, além de ter um escasso acervo crítico que o analisa, é uma obra recorrente em coletâneas de narrativas fantásticas, figurando algumas de suas partes, não o conto completo, em antologias organizadas por Jacob Penteadó e Maria Cristina Batalha.

Finalmente, analisaremos os contos de Monteiro Lobato: “Bocatorta” e “Bugio Moqueado”. Os dois contos são narrativas que figuram em diversas antologias, sejam elas da literatura fantástica ou da literatura brasileira. Os contos têm como protagonistas seres monstruosos que habitam os sertões e que praticam ações atroz, avultadas em virtude do espaço, uma vez que não há pessoas para impedi-los. Há diversas análises críticas que discorrem acerca do conto e, aqui, focaremos as espacialidades que atravessam os contos, bem como as ações insólitas praticadas nas duas narrativas.

Neste capítulo, optamos pela análise de autores que retrataram os espaços do sertão da região sudeste do país, pertencentes à ilha ou ao Ciclo Central, espaço que já conceituamos no capítulo anterior. Fizemos essa divisão porque percebemos resquícios comportamentais e discursivos da cultura citadina, visto que os autores estão mais próximos das regiões metropolitanas e de cidades mais urbanizadas no período de sua escrita. E, também, por pretendermos fazer uma viagem por meio dos contos, como os desbravadores, saindo de regiões próximas ao litoral rumo aos sertões do interior do país, esquadriando as letras brasileiras, e percebendo a crescente influência do inóspito espaço do sertão nas ações, no comportamento e na cultura de tipos que permeiam o macroespaço aqui analisado.

### **3.1 “São Marcos”, de João Guimarães Rosa**

A narrativa transcorre no Calango-frito, região fictícia no sertão de Minas Gerais, a qual é descrita com riqueza de detalhes, segundo Benedito Nunes em “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano” (2007). “São Marcos” é um exímio exemplo de narrativa roseana cujas fauna e flora do sertão são apresentadas em sua exuberância e vastidão. Ali “as espécies não são apenas numeradas. O narrador as descreve numa prosa naturalista suntuosa, à maneira do melhor Zola” (NUNES, 2007, p. 22).

Publicado na coletânea *Sagarana* (1946), o conto “São Marcos” é narrado em primeira pessoa, tendo tripla identidade: João-de-barro, João-grande (iguais aos pássaros) e José, “mas, como quase sempre acontece em casos similares, cada uma dessas três entidades atua em diferentes níveis e enfrentam questões diferentes dentro da obra” (BENEDETTI, 2010, p. 192). A narrativa conta três causos: um envolvendo Gestal da Gaita, outro envolvendo Tião Tranjão e, por último, um que envolve o negro João Mangolô, um feiticeiro; esse último lança um feitiço para que o narrador fique cego e, assim, se vingue de uma brincadeira da qual o negro não gostou. Das três identidades, a que insulta João Mangolô é José, que é amaldiçoado e fica cego.

O conto se inicia com a seguinte frase: “Naquele tempo eu morava no Calango Frito e não acreditava em feiticeiros” (ROSA, 2016, p. 233). Uma das formas de o fantástico construir uma ponte para o livre trânsito do leitor entre a realidade prosaica e a ficcional é a partir do espaço. Rosa demarca geograficamente o espaço onde acontecerão os eventos insólitos relatados posteriormente pelo narrador em uma tentativa de convalidar a realidade ali apresentada. Essa ação é recorrente em narrativas do modo fantástico. A referência ao Calango Frito, mesmo sendo um espaço ficcional, não é elemento banal, visto que o emprego de nomes e sobrenomes de lugares e pessoas é um procedimento que confere “realidade” e tem por objetivo criar um efeito de referência. Mesmo que esses elementos não existam, eles aludem a uma realidade prosaica.

Como já afirmado anteriormente, o texto “realista” delineia um mundo análogo ao do leitor. O texto fantástico, por sua vez traça estratégias para provar sua realidade, geralmente, no início da narrativa (CAMPRA, 2016). Nas primeiras frases do conto, percebe-se a tentativa de construir o efeito de real, mas já há a suspensão do real ou do sentimento de realidade prosaica. O próprio nome do local onde desenvolver-se-á a narrativa, Calango Frito, faz referência a um ritual de feitiçaria, como em *Macbeth* (2007), de William Shakespeare, em que as bruxas utilizam a lagartixa como ingrediente para uma poção.

Outro elemento que causa o efeito de suspensão do real ou a menção a um acontecimento insólito futuro é o tempo verbal juntamente com a negação, porque o pretérito imperfeito do modo indicativo, no presente caso, exprime a ideia de incerteza dos acontecimentos e suas reverberações no futuro. Logo, temos uma narrativa

memorialista cujo narrador lembra que “não acreditava em feitiçeiros”. Todavia, acontecimentos insólitos fazem com que ele mude de ideia. O narrador não acredita que a população de Calango Frito praticasse feitiçaria, principalmente João Mangolô, que era respeitado e temido em virtude de seus poderes sobrenaturais, chegando, até mesmo, a rir dessa crendice.

O fragmento seguinte retrata a prática da feitiçaria pela população:

De repente, deu um grito horrendo e caiu sentada no chão, garrada com as duas mãos no pé (lá dela!)... A gente acudiu, mas não viu nada: não era topada, nem estrepe, nem sapecado de tatarana, nem ferroadada de marimbondo, nem bicho-de-pé apostemado, nem mijação, nem coisa de se ver... Não tinha cissura nenhuma, mas a mulher não parava de gritar, e... qu'ê de remédio?! Nem angu quente, nem fomentação, nem bálsamo, nem emplastro de folha de fumo com azeite-doce, nem arnica, nem alcanfor!... Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de voo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...”. (ROSA, 2016, p. 234-235, grifo nosso)

Estamos diante de um acontecimento sobrenatural, algo “que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (ROAS, 2014, p. 31). De forma inexplicável, Sá Nhá Rita Preta põe-se a gritar de dor. As pessoas a seu redor vão ao seu auxílio, mas não veem nada físico que justifique a sua dor. Nenhum remédio conhecido e acessível diminuía a dor que ela sentia, até que ela se lembra de ter desfeito um trabalho feito por outra pessoa: enquanto ela não envia um emissário para pedir perdão, a dor não para. O sertão, macroespaço onde se desenvolve a narrativa, é um amplo espaço trespassado por lendas, crenças, mitos, mandingas, seres sobrenaturais e encruzilhadas, e onde os mais variados e extraordinários acontecimentos e encontros podem vir a acontecer. O sertão “é um mundo regido por leis e regras diferentes do mundo citadino, povoado por animais e seres estranhos” (OLIVEIRA, 2018, p. 70), como o próprio animal que figura no nome da região, Calango, e que é dado como um animal estranho e grotesco. O sertão é o outro lugar ou o lugar do outro. É um espaço de alteridade. Caracteriza-se por ser área

pouco povoada, região por vezes inóspita, fronteira a ser cruzada e conquistada, lugar afastado, espaço propício a acontecimentos sobrenaturais.

Mas o sertão não é apenas um espaço para o estranhamento e o profano. Também é lugar do maravilhoso. É o espaço que

guarda encantos e mistérios, principalmente para o leitor [citadino] [...], que porventura desconheça os espaços interioranos do país ou os que vê de forma marginalizada em virtude da imagem de atraso e barbárie que a população citadina construiu sobre esse. (OLIVEIRA, 2018, p. 70)

Belas e encantadoras paisagens irrompem durante a leitura, como observamos no fragmento:

E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. Somente o trambolho da espingarda pesava e empalhava. Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver (1) uma mudinha de cambuí a medrar da terra de dentro de um buraco no tronco de um camboatã; (2) para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; (3) para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; (4) para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos; (5) para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; (6) e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão correcorrendo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima. (ROSA, 2016, p. 236, grifo e enumeração nossos)

Observamos dois fatos interessantes: o primeiro é a descrição de um comportamento recorrente do narrador aos domingos e o segundo é uma lista das maravilhas por ele vistas em seus passeios pelas matas de Calango Frito. O narrador distancia-se dos demais moradores da região por ter um comportamento racional. Para provocar esse afastamento, ele inventava que ia caçar para poder excursionar pelas matas da região e contemplar as belezas do espaço sem que os demais moradores saibam de seus hábitos e caçoem dele. “Para Aristóteles, a atividade contemplativa é exercida por meio da razão e é a forma mais perfeita de o ser humano atingir a felicidade. De fato, a atitude contemplativa do narrador é fruto de seu intelecto

requintado” (BENEDETTI, 2010, p. 201). Esse fato pode explicar a sua rejeição inicial à crença na feitiçaria, uma vez que ele se considera um indivíduo racional e de intelecto superior, diferente dos demais moradores da região, que acreditam em valores e crenças populares de matrizes diversas, que agem ou pretendem agir por meio de eventos inexplicáveis cientificamente, em atitudes contrárias à razão científica.

Ao listar essas seis maravilhas presentes nas matas da região, entendemos que, inicialmente, José tem uma relação topofílica com esse espaço. Ele sentia prazer em caminhar por ali, mas ele não flanava sem rumo ou por trechos desconhecidos, como observamos no excerto: “Mas isso não tinha maior importância, porque, mais poucos passos, e eu adotava um trilho afluente, muito batido e de chão limpo, mas estreito, porque vinha numerosa gente à consulta, mas sempre um só ou dois de cada vez” (ROSA, 2016, p. 237).

Podemos vislumbrar a estrada como um espaço que possibilita a mobilidade, a movimentação e o ir e vir do indivíduo. Ela proporciona o cruzamento de fronteiras, além de delimitar o espaço do conhecido e o do desconhecido. Cruzar as margens de uma estrada é entrar em uma zona desconhecida. Ao cruzar estradas ou sair dos limites por ela apresentado, o indivíduo penetra em um outro espaço ou o espaço do outro, onde o normal e o anormal, o sólito e o insólito se imbricam (OLIVEIRA; GAMA-KHALIL, 2017). O espaço da estrada é o caminho conhecido, humanizado e da ordem, e, então, abandoná-lo é sair da zona de conforto e certeza.

O narrador, seguindo o seu caminho, passa próximo à casa de João Mangolô, que acaba por encontrá-lo e insultá-lo: “Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? ‘Primeiro: todo negro é cachaceiro...’ [...] ‘Segundo: todo negro é vagabundo.’ [...] ‘Terceiro: todo negro é feiticeiro...’” (ROSA, 2016, p. 238). Esses insultos, oriundos de uma visão marginal e estigmatizada acerca dos negros, fazem com que Mangolô fique ofendido e lance um feitiço para cegar o narrador. O narrador declara abertamente que não gosta de negros, valendo-se de um discurso racial da sociedade escravista do século XIX, retratando, assim, o preconceito da própria sociedade. O narrador, ao ofender João Mangolô, também mostra que não tem medo de humilhar e desafiar um homem reconhecido em Calango Frito por seus poderes sobrenaturais (BENEDETTI, 2010).

Após o encontro com João Mangolô, o narrador continua sua rotina de se embrenhar na mata aos domingos. De repente, quando já estava no interior da mata, ele fica cego:

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau — um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo. [...] Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos. (ROSA, 2016, p. 253)

Sem explicação alguma, ele fica completamente cego, com uma densa e impenetrável imagem escura e sem nenhum filete de luz. A inesperada cegueira não o deixa irracional. Ele para e percebe que apenas ele foi afetado, nada ao seu redor parece anormal e ninguém havia sido acometido do mesmo mal que ele. Os pássaros continuavam a cantar e a voar normalmente: “Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas” (ROSA, 2016, p. 254). Como tal fato apenas acometeu a ele, o narrador-personagem acredita que se tratava de um mal súbito que, da mesma forma que viera, iria embora, de forma breve e inesperada. Ele tenta se apegar com a fé cristã, rezando à Santa Luzia, protetora dos olhos, mas sua racionalidade, ou sua frágil fé cristã, o faz parar no meio da oração, e entende que estava envolvido e acuado pela má treva.

O narrador-personagem se apega novamente a sua racionalidade, passa a conviver com sua cegueira e cria maneiras de evitar ser pego de surpresa por algum animal que habita as matas e de proteger sua retaguarda. A cegueira faz com que seus outros sentidos fiquem mais apurados, principalmente a sua audição. Ele ouve um barulho estranho e não sabe distinguir se são passos ou vozes, mas reconhece que era algo se aproximando pelo sul. O conto é narrado em primeira pessoa e tal fato pode suscitar dúvidas no leitor acerca dos acontecimentos narrados, porque o leitor é conduzido a indagar se há, realmente, alguém se aproximando do narrador ou se os sons são uma peça pregada pela junção do medo e da imaginação da personagem que não enxerga nada, pois, como já dito anteriormente, a ausência de luz faz com que o indivíduo projete nos espaços escuros seres que não estão ali.

Ele passa a falar sozinho, encorajando a si próprio para continuar a caminhar pela mata a qual ele estava tão habituado, porque a frequentava aos domingos. Neste trecho, ele lista todos os perigos que ele poderia encontrar em seu caminho:

Vamos ver o faz-não-faz. Estou aqui num lugar aonde ninguém mais costuma vir. Se tento regressar tacteando e tropeçando, posso cair fácil no brejo e atolar-me até dois ou cinco palmos para cima do couro-cabeludo; posso pisar perto de uma jararacuçu matadora; posso entranhar-me demais pelo esconso, e ficar perdido de todo. Onças de-verdade não há por aqui; mas um maracajá faminto, ou uma maracajá mãe, notando-me assim mal-seguro, não darão dois prazos para me extinguir. Mau! Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro. (ROSA, 2016, p. 255, grifo nosso)

Quando o narrador enxergava, o espaço da mata era topofílico. Ele sentia prazer em contemplar a fauna e a flora do lugar. Agora que perdera a visão, a mata torna-se topofóbica para ele, visto que ela foi “tomada” por um inimigo, por perigos que visam atentar contra a sua vida e se aproveitar de sua atual incapacidade de enxergar. Antes do infortúnio acontecer com o narrador, não é relatado nenhum perigo ou elemento que suscite medo. A insegurança do narrador em relação ao seu espaço surge assim que ele fica cego. A visão torna o espaço familiar e a perda dela faz com que o espaço se torne angustiante.

O narrador está perante um dilema entre ficar parado esperando por ajuda, já que acredita que, quando der o horário de seu regresso ao lar e ele não aparecer, seus entes queridos darão falta dele, ou sair vagando sem enxergar a trilha. Quando um elemento estranho lhe roça a cabeça, ele decide sair de onde está, utilizando-se de seu conhecimento da fauna e da flora local, o que lhe permite orientar-se a partir dos sons dos pássaros pela mata. Desorientado, ele procura a estrada e passa a seguir os seus instintos, seus sentidos, “mas, o instinto fará piorar ainda mais sua condição, pois o leva a atingir o limite além do qual nunca se aventurara a ir: um lugar ameaçador, perigoso, traiçoeiro” (BENEDETTI, 2010, p. 205). Ele sai de um espaço conhecido e chega a um espaço desconhecido, isso porque obedeceu a seus instintos. A consequência é que ele se embrenha ainda mais na mata das Três Águas.

Quando já está perdendo as esperanças, ele se lembra de Aurísio Manquitola e da reza brava a São Marcos. Em três momentos durante a narrativa, a reza brava de São Marcos aparece no conto: 1) no caso de Gestal da Gaita; 2) no caso de Tião Tranjão (ambos narrados por Aurísio Manquitola); 3) na cegueira do narrador.

A reza de São Marcos é muito utilizada para fins de proteção e amarração, e, portanto, deve ser respeitada. Na narrativa, é descrita como “reza brava”, termo que é utilizado para se referir negativamente à simpatia, feitiçaria ou oração forte.

Para esta análise, a última manifestação da reza de São Marcos é proeminente, a de quando o narrador, já cego, se encontra em um local da mata que ele desconhecia. Sem esperança, ele se lembra de Aurísio Manquitola e da reza: “Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu - de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri” (ROSA, 2016, p. 259). Como já dito, essa reza brava é utilizada tanto para amarração como para proteção. No presente caso, ela é utilizada para proteção, e o narrador é imbuído de tal força e poder que é impulsionado a sair correndo pela mata, sem saber o rumo correto, guiado apenas pelo poder da reza.

Ao se render ao poder da reza de São Marcos, o narrador lança mão de sua racionalidade e de sua orientação científica, uma vez que as crenças em rezas e feitiçarias operam em um plano empírico: “a fé que ele rejeita irá salvá-lo, quando fracassarem as tentativas de agir com lógica e por instinto” (BENEDETTI, 2010, p. 206).

De repente, ao sair do mato, ele ouve barulho de galopes, tinir de ferraduras e o grunhir dos porcos de João Mangolô. A reza o guiara para a casa do feiticeiro, fonte do mal que o abatera. Ele invade a casa de João e começa a desferir socos e agressões contra o negro, que clama por sua vida. Ele revela ao narrador um boneco, representando-o, com uma venda preta nos olhos. A raiva dele passa, ele para de espancar o negro e ambos chegam a um acordo. O narrador aceita um acordo de paz por meio de uma nota de dez mil-réis que ele dá a Mangolô: “Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega” (ROSA, 2016, p. 260). É assim que ele recobra a vista.

Outro elemento que reafirma o seu afastamento do lado racional perante os acontecimentos é quando espanca João Mangolô. Durante a narrativa, observamos diversas manifestações da face intelectual do narrador por meio de sua contemplação da fauna e da flora da mata de Três Águas. Já sua face irracional e animalesca vem à tona quando ele tem sua integridade física colocada em risco. A experiência da cegueira

justifica a conjugação do verbo acreditar no pretérito imperfeito no início da narrativa, visto que, a partir desse momento, ele passa a acreditar em feitiços.

Nildo Maximo Benedetti em “São Marcos” (2016) faz uma reflexão interessante sobre o desfecho da narrativa. O acordo selado pelas personagens é marcado pelo medo que um tem do outro. O narrador tem medo de que João Mangolô lance outro feitiço sobre ele para que ele torne a ficar cego ou sofrer algum mal maior e, por sua vez, o feiticeiro reconhece que o narrador pode se valer de uma reza brava para combater o seu feitiço e voltar a agredi-lo fisicamente, caso o narrador seja enfeitiçado outra vez. Esse ato conciliatório é visto como uma alegoria do convívio entre as diferentes matrizes religiosas presentes no Brasil (BENEDETTI, 2016).

### 3.2 “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa

O conto “Meu tio o Iauaretê” é uma narrativa em primeira pessoa publicada antes de *Grande Sertão: Veredas* (1956). É protagonizada por um onceiro que conversa com um forasteiro que está de passagem pelos ermos sertões. O caçador de onça conta inúmeras passagens de sua vida, narrando o que ocasionara seu afastamento do mundo civilizado, e que essas narrativas memorialistas estão ligadas, direta ou indiretamente, às onças, as quais ele caçava. Temos, então, duas linhas narrativas no conto roseano aqui analisada: a primeira é focada no onceiro e em seu visitante (presente) e a segunda nas lembranças e causos, que, em um primeiro momento, parecem estar soltos e desconexos (passado). Notamos que as lembranças do onceiro estão em uma constante ascendente no que se refere ao nível de terror, pavor e monstruosidade. Tais sentimentos culminam em desfechos fatais para quem cruza o caminho do mesmo.

Guimarães Rosa utiliza o recurso estilístico de narrativa moldura e *mise en abyme*. A primeira se trata da narrativa do presente, e se refere à conversa do onceiro e do forasteiro. A segunda “designa a representação de um ato artístico [...] no decurso de uma história; eventualmente problematizando-se como tal, essa representação interage com a referida história e com o seu desenvolvimento” (REIS, 2018, p. 265), e está relacionada aos causos e às lembranças contadas pelo onceiro ao forasteiro. Como afirmado por Carlos Reis no excerto do verbete *mise en abyme* do Dicionário de termos narrativos (2018), deve ocorrer uma interação entre as narrativas, não podendo as *en*

*abyrne* serem elementos banais e preteridos. Uma das formas do insólito emergir no conto será por meio da relação entre essas duas linhas narrativas.

No decorrer da narrativa, temos acesso apenas à voz do narrador-personagem, mas, de forma indireta, também ouvimos a voz do forasteiro, na medida em que percebemos reminiscência da outra personagem por meio dos enunciados do narrador, como observamos no fragmento: “Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede” (ROSA, 2015b, p. 155). Em momento algum, há travessão ou qualquer marca gráfica que delimite a fala do visitante (discurso direto). O narrador também não apresenta, explicitamente, a voz do forasteiro ou os sentimentos dele (discurso indireto e indireto livre), entretanto, a partir da fala do oniceiro, percebemos a fala do forasteiro oriunda de um diálogo apagado para nós, leitores, mas que tem as palavras desse último “reinterpretadas pelo narrador, [as quais] problematizam os acontecimentos e influenciam o desfecho” (CALOBREZI, 2001, p. 70) da narrativa. Esse jogo de perguntas e respostas entre o narrador e a personagem externa ao espaço do sertão é que desenrola o novelo narrativo. Logo, tudo o que sabemos do forasteiro é filtrado pelo narrador por meio de um recurso que Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), nomeia como dialogismo velado.

A reflexão que Bakhtin faz sobre esse conceito corrobora nossa leitura de Guimarães Rosa:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor; mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro. (BAKHTIN, 2010, p. 226)

Não temos acesso à fala do forasteiro, porque a personagem está implícita, mas temos vestígios dela por meio da fala do narrador-personagem. Entretanto, não sabemos se os enunciados proferidos pelo narrador são os mesmos, mas temos certeza de que a enunciação não é, pois, como o próprio Bakhtin (2010) explana, mesmo que os

enunciados fossem os mesmos, já há grande mudança de sentido apenas pela troca de enunciadores, visto que, se outra pessoa, com outra entonação, em outro contexto, com outro lugar de fala emitisse esses enunciados, os sentidos seriam alterados. Isso porque as falas do outro, proferidas por uma terceira pessoa, são inevitavelmente revestidas de algo novo: da compreensão e da intenção desse último, apesar de “a ideia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação” (BAKHTIN, 2010, p. 224-225). O narrador-personagem é um onceiro, recluso, sem instrução e sem contato com o mundo civilizado. Já o forasteiro é descrito como rico, bonito e pertencente ao mundo civilizado. Logo, haverá diferenças na compreensão e na repetição dos enunciados. Edna Tarabori Calobrezi em *Morte e alteridade em “Estas Estórias”* (2001) descreve o onceiro como nômade, ardiloso, desconfiado, calculista e supersticioso. Ele não consegue integrar-se como outros homens da região, que dizem que ele não presta, porque não queria matar outras pessoas.

O narrador não se enquadrava na norma imposta pelo meio. Ele era diferente dos demais homens do lugar, que não viam problema algum em matar outros homens. Já o onceiro não aceitava esse tipo de serviço. Por ter um comportamento diferente, ou por não se comportar da mesma forma que os demais, ele é colocado à margem, afastado para que o seu comportamento (não querer matar) não “contamine os outros”, e, também, por ele não saber trabalhar ou, talvez, lidar com a terra. O narrador sabe apenas caçar onças, o que gera um estranhamento e, até mesmo, repulsa, visto que ele é xingado e preterido, o que o leva ao autoexílio nos ermos sertões.

No decorrer da narrativa, o narrador apresenta vários nomes para si: Breó/Beró, Bacuriquirepa, Antonio de Eiesús ou Tonho, Macuncôzo e, no tempo em que decorre a narrativa, ele afirma que não tem nome, “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2015b, p. 174). cremos que tal fato ocorra porque ele vive isolado, sem contato com outros humanos, tendo apenas a companhia das onças. Ele afirma, constantemente, ser parente delas. Esse fato é observado no fragmento: “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai...” (ROSA, 2015b, p. 157). O nome é um elemento importante para o ser humano, porque o singulariza, torna-o único na sociedade e é a sua expressão como indivíduo. Ao recusar usar o nome dado a ele, o narrador segue uma lógica própria, pois nem nome e sobrenome dados expressam a sua essência, não o

representam ou o singularizam, nem levam em consideração o seu lado animal/fera. Para ele, abdicar de usar nome é o mesmo que rejeitar o seu lado branco e indígena, e, sim, é reafirmar a sua autonomia e independência. Há a preferência pela sua origem animal, seu elo com a onça, seu totem ancestral.

Antonho de Eisús, o narrador do conto, é mestiço, filho de homem branco com índia tacunapéua da tribo tupi cujo ancestral totem é a onça. Explicita-se, assim, o vínculo com o animal que ele afirma ser parente. Há a frequência de, aproximadamente, mais de vinte e cinco expressões e referências no conto que afirmam e/ou demonstram esse parentesco com a onça. Esse parentesco já se torna explícito desde o título, como elucida Walnice Nogueira Galvão no artigo “O impossível retorno” (1975). O termo *Iauara* significa onça, em tupi, de uma forma abrangente, sem delimitar ou especificar a espécie. Logo, decompondo o termo tupi do título “*Iauara + etê*” dá o sentido de onça verdadeira, onça legítima, vinculando-se a personagem a um grupo específico de onça, porque ele é parente apenas das onças verdadeiras, corajosas e bravias, enquanto renega o vínculo e o contato com as “onças falsas”, como a suaçurana. Vejamos os excertos a seguir como exemplo: “Mas suaçurana mata anta não, não é capaz. Pinima mata; pinima é meu parente!...” (ROSA, 2015b, p. 157); “Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e a pintada...” (ROSA, 2015b, p. 169); “Suaçurana tem nome não. Suaçurana parente meu não, onça medrosa. Só a lombo-preto é que é braba. Suaçurana ri com os filhotes” (ROSA, 2015b, p. 172); “Só suaçurana é que é pixote, foge, larga os filhotes pra quem quiser.../ Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jagaretê é meu tio, tio meu.” (ROSA, 2015b, p. 179). Esse fato também é biológico. O narrador elenca durante o texto o nome de várias espécies de onças (onça pintada, jaguar, cangussu, pinima, jagaretê, pixuna, maçarona, suaçurana, entre outras), as quais pertencem à mesma família, a *Felidea*.

O fragmento seguinte revela um fato antropológico relevante para a análise do conto: “Mas eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2015b, p. 175). Segundo Charles A. Perrone em “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’” (2008, p. 772), “tutira” significa “tio materno (SB 336), tio, irmão de meu pai ou minha mãe (GD 67); irmão de minha mãe (JGR)”. A primeira entrada remete ao significado do termo apresentado por Francisco da Silveira Bueno no *Vocabulário tupi-guarani português* (1984); já a

segunda remete ao significado expresso em *Dicionário da língua tupi chamada língua geral dos indígenas do Brasil* (1858), de Gonçalves Dias. Finalmente, a terceira entrada à própria *Estas estórias* (1976), de Guimarães Rosa, que, segundo o Perrone, apresenta “palavras explicativas no texto do conto”. Esses elementos, contudo, não estão presentes na edição da Nova Fronteira, da qual retiramos as citações do conto. Portanto, adotamos a acepção exposta pelo autor, de que *tutira* significa “irmão de minha mãe”.

Esse fato remete a um parentesco matrilinear, porque

entre os índios o parentesco é matrilinear e, como explica Lévi-Strauss, quem dá a mulher em casamento ao marido não é o pai, mas sim os irmãos (os irmãos do sexo masculino). Então o pai é um tio, e como a onça é o totem tribal da mãe, fica ela sendo o tio, portanto o pai. (BORGES, 2006, p. 91)

Ou seja, é o galho da mãe na árvore genealógica que importa. O narrador renega seu vínculo com o homem branco e reafirma a sua ligação com a cultura indígena e animal. Esse fato é reafirmado pela linguagem que ele usa durante o texto, mesclando português, tupi e ronronar felino em suas construções sintáticas, como observado no final do conto: “Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... / Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (ROSA, 2015b, p. 190).

O fragmento supracitado foi extraído do final do conto e remete ao momento em que o narrador está prestes a atacar e a ser atacado. Na cena, ele está metamorfoseando-se em onça e começa a falar português (Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não), como homem; na sequência, passa a utilizar expressões tupis. Perrone (2008) traduz o “Remuaci... Rêiucàanacê...” como “não me mate! Sou seu amigo, meio irmão, quase parente”, sendo *re* = amigo, *muaci* = meio irmão, *iucá* = matar, *anacê* = quase parente; e termina com onomatopeias felinas, de momentos em que estão feridas e/ou acuadas.

A partir do que foi exposto, notamos uma problemática: como um ser humano tem uma onça como parente? Seria esse um fato insólito ou uma mangação do zagaieiro com o viajante (narratário) e o leitor? Pela reflexão apresentada, temos uma justificativa para a primeira pergunta, o narrador crê que seja parente de onça. Há uma construção antropológica crível para a constante afirmativa. No que se refere à segunda pergunta, depende-se do lugar de onde se fala, pois, nas comunidades ribeirinhas da região amazônica, há muitas mães que defendem que seus filhos têm o boto como pai.

Segundo Romero Ximenes, Socorro Simões e Angélica Rodrigues, pesquisadores da Universidade Federal do Pará (UFPA), em entrevista à Assessoria de Comunicação (ASCOM) da instituição, as histórias de que mulheres têm casos de amor com o boto são comuns em populações tradicionais da Amazônia e geram filhos desses enlaces. Para Romero Ximenes,

[...] é preciso perceber que essa realidade é crível a partir do ponto de vista cultural das comunidades tradicionais da Amazônia. “Essa cultura parte do pressuposto de que homens, animais e plantas possuem uma mesma natureza. É como se o mundo fosse um baile à fantasia. Neste momento, posso estar fantasiado de homem, esta planta está fantasiada de açaí e aquele ser correndo na beira do rio está vestido de capivara. Mas, como uma roupa, é possível mudar e se transformar em outra coisa. É possível, assim, se metamorfosear”.

Essa perspectiva, assim, influencia as relações estabelecidas entre o homem e a natureza e permite que humanos se relacionem romanticamente com animais, se transformem em animais e plantas e vice-versa. “Por isso não é um escândalo ou irreal ter um filho de boto ou ser filho do boto, da mandioca, da capivara, da cobra-grande. Isso porque a lógica que fundamenta a cultura ocidental é diferente da perspectiva cultural das populações tradicionais, caboclas e indígenas da Amazônia. Se no Ocidente o homem é diferente dos animais e superior a eles, na cultural regional todos os seres vivos estão interligados e possuem a mesma essência”, conta Romero Ximenes. (VIANA, MONTEIRO, 2015, s.p.)

O antropólogo elucida ainda que o insólito e o real coexistem na realidade amazônica, porque quando se conta uma história sobre o filho do boto, apresentam o animal, comprovando, assim, sua existência. Tornam a existência da história (in)sólita, crível e irrefutável. Um dos fatores que possibilitam às comunidades acreditarem nessas narrativas é o vínculo com a natureza, a coexistência harmoniosa e, principalmente, as crenças passadas de geração a geração, que estão diretamente ligadas à floresta e aos rios.

Essas comunidades não aceitam a zoofilia e criticam-na quando os pescadores se relacionam sexualmente com o boto fêmea como animal. Já o relacionamento das mulheres com o boto não é criticado, uma vez que ela mantém relações sexuais com ele na forma humana, e não na animal, que é, geralmente, bonito, de porte atraente, com magnetismo sexual e diferente dos demais homens que elas conhecem. O boto também está à procura de um relacionamento fortuito, sem elo emocional ou intuito de engravidar a parceira. As mulheres não conseguem resistir à atração exercida pelo boto.

É o que as comunidades amazônicas chamam de “mundiadas”, porque quando são atraídas pelo boto não estão em seu estado normal. Há relatos de elas estarem pálidas, distantes ou até esmorecerem e ficarem doentes em virtude da intensidade do sentimento (VIANA; MONTEIRO, 2015, s.p.).

Logo, em virtude do isolamento no sertão, o contato direto com as onças e seu histórico genealógico, o narrador acredita piamente ser parente das onças, da mesma forma que as comunidades amazônicas acreditam que certas crianças são filhas do boto. Igualmente, o animal metamorfoseado em homem não possui nenhuma deformidade física. O narrador do conto de Guimarães Rosa não revela nenhuma transformação ou acontecimento insólito em seu corpo, assim não suscita repulsa ou estranhamento no forasteiro com quem está conversando, tanto que ele debocha do fato: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo — espelhim, será? Eu queria ver minha cara...” (ROSA, 2015b, p. 165), o que nos leva a refletir sobre o conceito de monstr(uo)s dissertado por Julio Jeha na apresentação do livro *Monstros e monstruosidades na literatura* (2007). Para o autor, o monstro possui deformações não só estéticas, mas também políticas e comportamentais. Entendemos o monstro “tanto como criaturas engendradas pelo homem quanto os próprios seres humanos, tanto seres mitológicos quanto o espaço em que vivem as personagens” (JEHA, 2007, p. 8).

Primeiramente, segundo os padrões contemporâneos de proteção ambiental, somos apresentados à face comportamental monstruosa do narrador: a de matador de onças. Ele mata, de forma deliberada, um número expressivo de felinos selvagens e várias espécies de onça na região onde habita para obter dinheiro:

Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. [...] Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. (ROSA, 2015b, p. 158)

Outro fato abominável também é observado nesse fragmento. Como já mencionado, ele insiste em seu parentesco com as onças, das quais ele matou diversas espécies. Logo, ele comete um parricídio, que é o ato de matar um parente. Essa ação é mais abominável do que cometer um “simples” assassinato. Isso faz com que ele se enquadre na terceira tese de Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000), “o monstro é um arauto da crise da categoria”. O que gera um problema em nossa reflexão é o questionamento: seria Antonho de Eiesus um Édipo do sertão? Cremos que não, pois o protagonista do célebre drama grego escrito por Sófocles mata o próprio pai sem saber o vínculo sanguíneo que os une, enquanto o narrador da novela de Guimarães Rosa sempre soube ser mestiço, filho de português e mãe índia; sabendo do vínculo da mãe com os Tacunapéua, e conseguinte com as onças, ou seja, ele caçava e mata onças mesmo sabendo de seu elo totêmico com o felino, apesar de, creio eu, no início de sua vida não ser relevante essa ligação para ele. Ele se valia dessa ligação para atraí-las:

[é] porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava... (ROSA, 2015b, p. 166)

Isso muda quando ele conhece uma onça fêmea, a qual batiza como Maria-Maria. Ele já não mata mais onças:

Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes... Careço de chorar, senão elas ficam com raiva. (ROSA, 2015b, p. 166)

O comportamento monstruoso gera um arrependimento. Ele deixa de caçar onças, assume sua identidade felina, adotando assim as onças como sua família, seus iguais e coloca sua face humana de lado. Ele:

[...] lamenta ter cometido uma falta tão grave, mas agora já não pode retroceder: inadaptado aos brancos, culpado entre os índios, vai-se afastando do universo humano e, sob os efeitos “alienantes” do isolamento, interpreta literalmente as palavras maternas de que é uma onça. (CALOBREZI, 2001, p. 61)

O narrador, por ser marginalizado pelos brancos e por ter matado inúmeras onças, totem da tribo indígena de sua mãe, símbolo revestido de respeito e temor, acaba por se entregar a sua face animal.

Cohen (2000) afirma que o monstro habita a margem, a fronteira e o além. Nesses espaços, as regras da sociedade não se aplicam, visto que o monstro é um ser que as transgredir. A margem é um espaço ameaçador, culturalmente contestado, evitado e negado: “Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu — toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo” (ROSA, 2015b, p. 155). A partir do fragmento, percebemos que o narrador não tem uma casa, no sentido de construção física, com paredes de alvenaria ou de barro e folhas de árvores. Na verdade, ele habita todo o sertão, as matas nas quais ele caçava anteriormente onça. Seu território é bem delimitado:

Da banda dali é o rio Sucuriú, vai entrar no rio Sorongo. Lá é sertão de mata-virgem. Mas, da banda de cá é o rio Ururáu, depois de vinte léguas é a Barra do Frade, já pode ter fazenda lá, pode ter gado. Matei as onças todas... Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. (ROSA, 2015b, p. 161)

Ele é um ser nômade que habita todo o território por ele descrito. Ali é a sua casa, mesmo não tendo paredes e ele não sendo dono dela. É sua casa porque é ali que ele encontra paz, tranquilidade. É na mata que ele pode ser ele mesmo, encontrou a sua essência e pode dar vazão aos seus desejos mais íntimos e a seus instintos. É ali que ele se sente livre para fazer justiça com as próprias mãos, segundo as suas próprias regras. Na mata, sente ele pode se deitar com Maria-Maria sem ser criticado ou condenado pela justiça dos homens ou pelas normas e morais por eles estabelecidas.

Sua casa é afastada de todas as pessoas, porquanto ele tenta ficar longe de todo e qualquer contato humano de modo a evitar ferir-se emocionalmente, visto que fora rejeitado diversas vezes, como ele conta durante a narrativa. Naquele momento, ele está se abrigando em um rancho que, anteriormente, dividira com Bijibo e Tiodoro. Esse rancho não é propriedade de ninguém, mas fica no território onde o onceiro delimitara como sua área de atuação. Assim, determinou que nenhuma outra pessoa poderia viver ali. Ele fala que, quando sair dali, colocará fogo no rancho para que ninguém more em cima de seu cheiro, reafirmando a sua ideia de posse.

Reiteramos que o narrador não possui deformidade física, ou, pelo menos, ele não relata, mas possui várias deformidades comportamentais. Entretanto, de certa forma, ele apresenta vestígios que indicam sua transformação em onça. Observe os fragmentos extraídos do conto:

Tinha babado em minha cabeça, cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, muitos dias, muitos dias...

Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. [...] Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. (ROSA, 2015b, p. 167, grifo nosso)

Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. [...]

Eh, agora cê sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu — esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não... (ROSA, 2015b, p. 180, grifo nosso)

Notamos transformações físicas e até mesmo o desejo da personagem de se transformar em onça. O monstro, segundo Jeha (2007, p. 7), é um ser que se distancia de Deus e tal distanciamento se revela esteticamente por meio de deformidades

externas, que expõem a sua transgressão, sua violação às leis naturais e a quebra de um tabu. O narrador passa a cheirar como onça, a andar, em determinados momentos, como onça, voltando a posição de quadrúpede, abrindo mão da postura ereta.

Para Cohen (2000), o corpo do monstro carrega em si diversos sentimentos, entre eles, medo, desejo, ansiedade e fantasia. Ele materializa uma vontade que muitos têm, mas que poucos têm coragem de colocar em prática, ele cruza uma fronteira que não é permitida, perturbando uma estabilidade criada por regras e tabus (tese I), porém poucos têm coragem de realizá-la (tese VI). O protagonista do conto de Rosa passa a cheirar e até ter hábitos alimentares igual aos de uma onça: “Eu como carne pôdre não, axe! Onça também come não. Quando é suaçurana que matou, gosto menos: ela tapa tudo com areia, também suja de terra...” (ROSA, 2015b, p. 157); “Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...” (ROSA, 2015b, p. 170); “Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. [...] Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p’los matos, fora de sentido, influência de subir em árvore, eh, mato é muito grande...” (ROSA, 2015b, p. 188). O narrador se gaba de conhecer os hábitos e os costumes das onças, e de, tal qual os felinos, comer carne crua e beber o sangue das suas presas, remetendo “a um primitivismo de ‘instintos’ selvagens, ressaltando novamente a ambiguidade entre o homem e o animal” (CALOBREZI, 2001, p. 47), como comprovado nos fragmentos anteriores.

Retomando a análise do excerto extraído da página 167, o narrador nos leva a acreditar que ele mantém um relacionamento amoroso com Maria-Maria, a onça que mora perto dele, e que o fez abandonar a caça da espécie. Ele a descreve de forma sensual e erótica, demonstrando um interesse libidinoso pela fêmea. Esse interesse foi suscitado quando, em um momento em que ele estava deitado em um lugar aprazível, ameno e aconchegante, próximo a um borralho, sentindo o calor que este emanava, até que a onça chega, o acaricia e o cheira. Ele interpreta esses gestos como que demonstrações de carinho e apreço. O contato com a onça Maria-Maria rompe o isolamento do narrador, fascinando-o. Ele passa a contemplá-la, sendo objeto de desejo. Calobrezi (2001) aponta que a escolha de uma onça como objeto de desejo amoroso pelo narrador representa um conjunto de características que ele gostaria de possuir ou que admira muito: “na escolha amorosa, muitas vezes o objeto é amado porque tem as qualidades que desejamos ter em nós e, por intermédio dele, indiretamente, procuramos

obtê-las como forma de satisfação do nosso narcisismo” (CALOBREZI, 2001, p. 64). Como já explanado anteriormente, o narrador não consegue se encaixar em nenhum grupo, visto que cometera transgressões que o impedem de conviver com os índios (matara vários espécimes do ancestral totêmico da tribo) e com os brancos (renegado por seus hábitos e costumes, os quais são diferentes dos demais membros da fazenda onde trabalhava), o que o leva a se interessar pelas onças, visto que, em virtude da caça, passa a ter um contato frequente com elas.

A convivência constante com o animal gera fascinação e assimilação das características tidas pelo narrador como positivas: esperteza, agilidade, astúcia e coragem. O olhar dele em relação às onças acaba por lhe conferir um *status* de superioridade à espécie humana, e, assim, acontece um processo de “desumanização” do onceiro: primeiro, por estar isolado e destituído de contato com outros homens; segundo, porque ele nega a sua origem de homem branco e de homem indígena - esse fato é comprovado a partir do abandono do próprio nome; terceiro, ele passa a manter um relacionamento com uma onça. Entretanto, salientamos que o processo de “desumanização” não é consolidado, visto que ele não deixa de ser humano e não se torna, efetivamente, onça, mas ele passa a animalizar a sua relação com os outros seres humanos, na medida em que começa a caçá-los e matá-los. Por outro lado, humaniza a sua relação com a onça Maria-Maria, visto que ele tem o desejo de viver com ela como um casal, hábito incomum para a espécie, que convive no mesmo território apenas para o acasalamento. Um fato pertinente a esta análise é que, mesmo ele tendo renegado o seu nome de batismo cristão, indígena e todos os demais nomes obtidos durante a sua vida, ele dá um nome próprio/humano/branco à onça por ele amada.

Outros fatores que corroboram para compreendermos que o narrador não está “desumanizado”, mas transitando entre dois universos de ordens distintas é o apreço por bens materiais, como pode ser observado nas citações a seguir: “Cê quer dar pra mim esse relógio? [...] Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheiro” (ROSA, 2015b, p. 158-159); “Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... [...] Eu gosto. Cachaça de primeira. Mecê tem fumo também? É, fumo pra mascar, pra pitar. Mecê tem mais, tem muito? Ha-hã. É bom. Fumo muito bonito, fumo forte” (ROSA, 2015b, p. 156); “Mecê deixa o resto da cachaça pra mim?” (ROSA,

2015b, p. 160). Resquícios de sua humanização também podem ser percebidos quando se observa que ele sente culpa e remorso por ter matado vários “parentes”.

Continuando a analisar a relação “amorosa” entre o narrador e Maria-Maria, notamos que ele quer se transformar em onça para namorá-la, tendo, até mesmo, um sentimento de posse sobre a fêmea:

Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da seca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. [...]

Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!. (ROSA, 2015b, p. 169)

Para Roas (2014), os monstros materializam as transgressões, as desordens. Eles transpõem os limites do aceitável, sejam os estabelecidos pelos princípios físicos, biológicos ou sociais. Para que haja monstros, deve existir uma norma a ser transgredida, no presente caso, a zoofilia. Assim, “os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores” (CARROLL, 1999, p. 53). O narrador do conto aqui analisado pratica um ato repulsivo e anormal.

O onceiro comete diversos atos monstruosos e transgressores, ao mesmo tempo em que pune pessoas que violam a norma. Em uma sociedade regida por valores cristãos, percebemos que as personagens que morrem no decorrer do conto também transgridem uma norma imposta pela religião, que é muito forte no sertão. O narrador-personagem não professa a fé cristã; na verdade, ele a renega, visto que abandona o seu nome de batismo “Antônio de Eiesús” (Antônio de Jesus), que é uma junção de um dos principais santos católicos, Santo Antônio de Lisboa/Pádua, e a pedra angular do Cristianismo, Jesus Cristo.

Mesmo ciente de que o narrador não segue a fé cristã, observamos um padrão em suas mortes/raivas: todas elas estão, de alguma forma, vinculadas a um dos sete pecados capitais.

A primeira morte de homem que ele causara após começar o seu relacionamento com Maria Maria foi a do preto Bijibo. Este estava vagando pela mata quando onceiro se oferece para acompanhá-lo pelo caminho até o Formoso. O narrador tinha ido falar com Nhô Nhuão Guede para avisá-lo de que não ia caçar e matar mais onças. Eles caminharam três dias sem que Bijibo se afastasse do onceiro. O narrador lista detalhadamente os gêneros alimentícios que o preto carregava. Ele se valia da comida do outro e contribuía com carne fresca, recém-caçadas.

O fato de Bijibo comer muito e por prazer deixava o narrador extremamente irritado, porque, enquanto o outro se fartava de comida, a onça, sua parente, passava fome. Percebemos, então, a manifestação da gula, pois a face glutônica do preto Bijibo suscita a raiva do onceiro. Então, ele planeja uma arapuca para Bijibo. O narrador afirma que ali onde eles estavam acampados era um lugar muito perigoso, uma soroca de onça-pintada, suscitando medo na personagem que o acompanha. Durante a noite, ele sai, esconde o resto da comida em cima de uma árvore, apaga seu rastro para que o acompanhante não o encontre e se esconde para ver o desespero do outro, deixando-o sozinho e a mercê da onça, para que ela se alimentasse da carne bem cevada de Bijibo.

A segunda morte foi a do Seo Riopôro, homem descrito como furioso. Seu encontro com o narrador se dá quando esse último estava acobertando um dos encontros libidinosos de Tiodoro com Maria Quirinéia. Quando Riopôro vê o onceiro, o ofende.

Primeiro, o geralista chama o narrador de sem-vergonha, ofendendo-lhe a honra, depois, envolve a mãe do narrador. Percebemos, então, a manifestação da ira, porque a face colérica do narrador é revelada mediante a de Seo Riopôro. O onceiro arquiteta um plano rápido: fala para Riopôro que a onça Porreteira estava escondida ali perto. Ele o leva próximo à ribanceira e o empurra para que a onça, que realmente estava no desbarrancado, comesse o inimigo.

A terceira morte foi a de Seu Gugué, homem pacato que, segundo o narrador, nunca o ofendera ou xingara, mas que tinha um grande defeito: gostava de ficar o tempo todo deitado, e isso incomodava muito o onceiro. Percebemos, então, a manifestação da preguiça, visto que a face indolente de Gugué suscitava raiva no onceiro. Dessa vez, ele não precisou organizar ou planejar nenhuma artimanha para emboscar seu alvo. Gugué era tão preguiçoso que quase não ofereceu resistência: o narrador começou a amarrá-lo na rede e, quando ele começou a gritar, tampou a sua boca com folhas; quando terminou

de amarrar o pacote, colocou-o nas costas e entregou-o à Papa-Gente, onça chefe, que se deleitou com o presente.

A quarta morte foi a de Seu Antunias, descrito pelo narrador como amarelo de ridículo. Segundo o narrador, Seu Antunias não dava nada para ninguém, e, quando emprestava, cobrava em dobro, o que permite que ele seja vinculado ao pecado da ganância/avareza. O narrador, ciente da ganância do geralista, conta da morte de Gugué e esse deseja ficar com os bens materiais do finado. Antunias pergunta ao narrador se ele não queria ir com ele para outra serra para ajudá-lo a carregar os pertences de Gugué. O onçeiro ficara tão zangado com o geralista que aponta a zangaia dele no peito de Antunias que, sob a mira direta do narrador, é levado até Maria-Maria, que o devora.

Na manhã seguinte, o onçeiro acorda com vontade de beber café. Então, se dirige ao estabelecimento de Maria Quirinéia. Esposa de homem tido como louco, ela tinha como um de seus amantes o preto Tiodoro. Essa personagem pode ser descrita como ferosa e luxuriosa. Na ocasião, após a morte de Seu Antunias, Maria Quirinéia dá café e algum alimento para o onçeiro. Após o lanche, Maria Quirinéia tenta seduzi-lo mesmo com seu marido perto; ela elogia o narrador, passa a mãos nos cabelos dele e tenta levá-lo para a cama. A raiva surge em virtude do desejo libidinoso desenfreado de Maria Quirinéia, o que permite que ela seja vinculada ao pecado da luxúria. Como ele já está em um relacionamento com a onça Maria-Maria, caso ele viesse a se deitar com a mulher, ele estaria traindo a sua companheira.

No momento em que ele ia atacar Maria Quirinéia, ela elogia a mãe do narrador, e fala que deveria ter sido muito bonita. O elogio à mãe faz com que a raiva do onçeiro passe, porém ele sugere que a mulher se mude dali o mais rápido possível, visto que todo mundo ali tinha morrido por meio de ataques de onça, fomentando um medo enorme nela, fazendo com que Maria Quirinéia evada da região juntamente com o marido e com a ajuda do narrador. Supomos que essa orientação para a mudança se deva ao elogio que a mulher fizera à mãe dele, o que motiva seu desejo de poupá-la de um ataque futuro, seja dele ou de outra onça.

Outro assassinato em que o onçeiro está envolvido é o do preto Tiodoro. Ele aparece após a morte do preto Bijibo, se apropriando do rancho onde o preto anterior vivia com o onçeiro. Vislumbramos uma ligação da morte de Tiodoro com o pecado da

inveja, do desejo por aquilo que é do outro, visto que ele se apropria daquilo que não é dele, ou seja, do rancho e de Maria Quirinéia, que já era casada, com quem se deitara.

E, por último, temos a morte de Seo Rauremiro e de sua família. O narrador tem problemas com Rauremiro devido ao modo soberbo e orgulhoso com o qual Seo Rauremiro o tratava:

Veredeiro seo Rauremiro, bom homem, mas chamava a gente por assovio, feito cachorro. Sou cachorro, sou? Seo Rauremiro falava: - “Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre...” Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. Saí de lá com uma raiva, mas raiva, de todos: de seu Rauremiro, mulher dele, as filhas, menino pequeno... (ROSA, 2015b, p. 184)

Essa personagem é morta em razão de seu orgulho e da arrogância no modo de tratar o narrador. Após ajudar Maria Quirineia a sair dali, o onheiro fica vagando pela região,

Na manhã seguinte, ele acorda na casa de seo Rauremiro, com o corpo todo coberto de sangue, rodeado dos corpos mutilados do vendeiro e dos demais membros de sua família. O narrador assume para o narratário que mordera o vendeiro, mas que não matara ninguém. Entretanto, sua boca estava amarga e, como já dito, seu corpo coberto de sangue. A partir da fala do onheiro, podemos inferir que, quando ele se transforma em onça, ele perde a consciência de seus atos e não se lembra do que fizera, ou, se lembra, não assume. Nesse momento, percebemos que o narrador entra em contradição. Quando ele começa a falar do espaço em que habita nas primeiras páginas do conto, conta que não há casa nas proximidades e que a casa mais próxima era a de Seo Rauremiro, mas que ele e sua família morreram de uma doença que não fora nominada. Assim, quando ele fala que não matou o vendeiro e os demais membros da família, o narratário, assim como o leitor, deve desconfiar, visto que o narrador em primeira pessoa pode não revelar tudo o que sabe: ele narra a partir de um ponto de vista e com uma determinada intenção.

Calobrezi (2001) reflete sobre o ato de narrar dentro do conto “Meu tio o Iauaretê” vinculando-o à irrupção do insólito por meio da ambiguidade. Esse elemento é relevante para Furtado (1980; 2018) na constituição do gênero fantástico. Mesmo adotando a visão modal, é importante fazer algumas reminiscências à visão genológica

do fantástico. As ideias de Furtado (1980; 2018) sobre ambiguidade são próximas às de hesitação de Todorov (2008); o autor português, utiliza o ensaio de Freud “*Das Unheimliche*” (1919) para refletir sobre a ambiguidade. Para Filipe Furtado em *Demônio Íntimos* (2018), a ambiguidade é

expressa, em regra, através de um debate sem solução travado ao longo do texto, é praticamente redutível a uma pergunta: terá o aparente sobrenatural existência objetiva ou tudo resulta de pura ilusão apenas reportável ao psiquismo de quem o afirma. (FURTADO, 2018, p. 44)

Ou seja, a ambiguidade é construída a partir da tensão entre antinomias que vão além do mundo empírico e metaempírico. Abarca, assim, outras como “real”/insólito; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação, entre outras, sem se decidir ou fazer opção por uma delas. Deixa, portanto, prevalecer a dúvida, já que não se realiza uma escolha. Furtado (1980), assim como Todorov, no que tange à hesitação, compreende a ambiguidade como um elemento basilar do gênero fantástico, “[t]udo, na obra fantástico, existe, se articula e organiza em função de um objetivo básico: criar e manter até ao final do texto, fazendo-a perdurar após a leitura” (FURTADO, 2018, p. 44). Logo, a ambiguidade é um produto da narrativa fantástica, não sendo algo pré-existente, mas resultado “da acção combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autónoma fora desse contexto” (FURTADO, 1980, p. 37).

Furtado (1980) aponta que a ambiguidade é facilmente construída pelas personagens e/ou pelo narrador, principalmente, quando esse último é homodiegético, como observado durante a análise do conto:

[a] mais apta dentre elas ao desempenho desta função é quase sempre o narrador, cuja eficácia redobra quando coincide com uma personagem [...], tornando-se particularmente favorável aos objetivos do gênero se, além disso, acumular o estatuto de figura central da intriga. (FURTADO, 2018, p. 46)

Observamos uma relação de tensão entre o narrador-personagem e seu narratário. O oniceiro narra para que o outro durma e, assim, possa realizar seu intento funesto. Entendemos narratário a partir do conceito apresentado por Reis (2018). Segundo o autor português, narratário é o destinatário do discurso do narrador. É

elemento inerente ao tecido narrativo, o qual não pode e não deve ser confundido com o leitor ideal ou virtual, porque é um “ser de papel”. O narrador adota uma determinada estratégia narrativa mediante a necessidade de atingir determinado narratário. O narratário está em situação paralela à do narrador, e pode variar “de um indivíduo completamente caracterizado a ‘ninguém’. [...] o autor pode, por diversas razões, deixar esses componentes não mencionados, na verdade, fazer de tudo para sugerir que eles não existem”<sup>25</sup> (CHATMAN, 2005, p. 142-143, tradução nossa). No conto, o narratário não é explícito, visto que não temos a materialidade de suas falas, e apenas percebemos a sua existência a partir da fala do onceiro-narrador.

Como exposto, o narrador assume determinada estratégia narrativa a fim de suscitar em seu narratário um determinado comportamento. A ação do onceiro tangencia as ações de Sherazade em *As mil e uma noites*, visto que ambos contam histórias: o onceiro conta suas histórias com o intuito de fazer com que seu ouvinte durma e assim possa matá-lo, já Sherazade narra sua história interrompendo-as ao amanhecer para manter-se viva. Narrar está diretamente ligado à necessidade de se permanecer vivo. Sherazade prende a atenção do sultão para que ele deseje que ela continue a contar as suas histórias noite após noite; já o viajante “é ativo, provoca a continuidade da narrativa com questionamentos, incentiva o outro a continuar narrando a fim de evitar o ataque, não se deixando levar pela sonolência” (CALOBREZI, 2001, p. 78).

O viajante sabe que o onceiro não é seu amigo, apesar de esse último, de forma recorrente, durante a narrativa, chamá-lo de tal modo. Mesmo assim, o primeiro não se sente tranquilo diante da presença do último, principalmente após a confissão de que o onceiro está envolvido direta ou indiretamente na morte de várias pessoas na região. O narratário tem ciência de que sua vida corre perigo, por isso faz com que o narrador continue a contar as suas histórias e a beber cachaça a fim de embriagá-lo, visando ter alguma possibilidade de sair dali com vida.

Sabemos que, no final do conto, a estratégia de ambos falha: o onceiro não consegue fazer com que o viajante durma, mesmo porque as histórias e causos narrados por ele, apesar de “insólitos”, são muito próximos à “realidade” dele, uma vez que as personagens envolvidas são do convívio do narrador, além de serem pessoas conhecidas

---

<sup>25</sup> “he ranges from a fully characterized individual to ‘no one’. [...] the author may, for a variety of reasons, leave these components unmentioned, indeed, go out of his way to suggest that they do not exist” (CHATMAN, 2005, p. 142-143, original).

nas redondezas, o que faz com que elas tenham *status* de verdade e real dentro daquele universo ficcional. O narratário compreende, a partir do próprio discurso do narrador, que ele não é apenas uma testemunha dos acontecimentos violentos, mas o próprio agente dos acontecimentos, suscitando, assim, medo nele. Sabemos, também, que a estratégia do viajante falha, visto que o onceiro o ataca e ele acaba por atirar em seu atacante. O que não sabemos ao certo é o desfecho da narrativa, porque ela se finda durante o ataque do onceiro e o tiro do viajante. Não fica explícito o que acontecera com esses personagens.

### 3.3 “Assombramento”, de Afonso Arinos<sup>26</sup>

O conto “Assombramento”, de Afonso Arinos, publicado, primeiramente, na obra *Pelo sertão* (1898), é uma narrativa produtiva para a análise que envolve os estudos da literatura fantástica, porque dá ao estudioso que irá analisá-la uma liberdade para escolher a teoria que utilizará durante o procedimento analítico, visto que tanto a teoria genológica como a modal são pertinentes e relevantes.

Geralmente, esse conto não é publicado na íntegra. Em diversas coletâneas de contos fantásticos, como a de Jacob Penteadó (1961) e a de Maria Cristina Batalha (2011), figuram apenas as partes II e III de “Assombramento” com o título “Uma noite sinistra”. Esse conto narra a história de Manuel, o cuiabano, um corajoso arrieiro que, durante a noite, explora as imediações de uma fazenda antiga e aparentemente abandonada. Para provar que não há elementos sobrenaturais no lugar, o corajoso arrieiro decide passar a noite lá. Porém, com o desenrolar da narrativa, seu ceticismo se esvai, e Manuel acredita que está sendo vítima das brincadeiras e das artimanhas do demônio. Durante a leitura do texto de Arinos, o leitor pode experimentar inúmeros sentimentos e sensações, do medo à hesitação. Ele hesita entre uma explicação racional e uma irracional, como postula Todorov (2008), em relação aos acontecimentos narrados. Esses acontecimentos podem ser explicados como sons e barulhos oriundos da natureza, amplificados pela imaginação do narrador; ou, ainda, como manifestações demoníacas que visam causar algum mal ao narrador-personagem. Entretanto, o foco

---

<sup>26</sup> Parte desta análise foi publicada na revista *Abusões*, nº 2 em parceria com Marisa Martins Gama-Khalil com o título “O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães”.

não é discutir a hesitação no conto de Arinos, mas os elementos espaciais da narrativa que são capazes de suscitar medo.

Nesse conto, muitos dos efeitos de medo, inquietação e assombramento são gerados pelas descrições espaciais. Para Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2006), uma das principais características estéticas de Afonso Arinos é o brilho descritivo em suas produções, uma vez que ele descreve as paisagens e os ambientes que encerram suas narrativas, e, devido aos detalhes, seus causos sertanistas transmitem para o leitor minúcias dos hábitos, costumes, valores, crenças dos tipos humanos que habitam o sertão como tropeiros, campeiros e capatazes. Pelo conjunto da obra, Alfredo Bosi, em *O pré-modernismo* (s.d., p. 59), afirma que Afonso Arinos “pode ser considerado um dos bons ‘descritores’ do conto brasileiro”.

O primeiro parágrafo do conto exemplifica claramente o teor descritivo do conto de Arinos:

À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-d'ema e o pau-santo, havia uma tapera. A velha casa assombrada, com grande escadaria de pedra levando ao alpendre, não parecia desamparada. O viandante a avistava de longe, com a capela ao lado e a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde escuro das matas, a cor embaçada da casa suavizava ainda mais o verde esmaiado dos campos. (ARINOS, 2006, p. 9)

O trecho inicial dá ao leitor uma visão geográfica e antropológica bastante ampla. Quando ele fala “à beira do caminho das tropas”, já expõe que a narrativa transcorrerá próxima a uma fronteira, entre o ordenado (caminho pelo qual as tropas passam, logo humanizado) e o desordenado (além das margens, o espaço natural, não humanizado).

Às margens do caminho, cresciam canela-de-ema e pau-santo. Tanto a primeira com a segunda são plantas utilizadas para fins medicinais. Além disso, o pau-santo é utilizado para fins religiosos, principalmente, como incenso para diversas crenças como a cristã, a indígena brasileira e a inca. Notamos, ali, a presença de elementos científicos e racionais tanto por meio de plantas medicinais quanto por elementos de conhecimentos populares e de crenças espirituais expondo uma dualidade.

Após a localização geográfica, visto que a canela-de-ema é uma planta relativamente rara, mas abundante no sertão mineiro, e, mais especificamente, na região

do Caeté, passa-se à descrição da casa onde transcorrerá o clímax da narrativa. A primeira informação que temos é a de que se trata de uma tapera, ou seja, uma residência abandonada, em ruínas, e que já fora um espaço anteriormente ordenado e organizado, mas que fora abandonado e tomado pelo mato, voltando ao seu estado de caos natural e de desordem. Ali, a natureza está em processo de transformação, devolvendo o lugar a seu estado natural, de força indomável. A casa é apontada como desbotada e velha, já que está sem cor e a pedra que sustenta a cruz da capela ao lado da casa já está enegrecida pelo tempo e pela falta de cuidados, o que mostra que há muito tempo ninguém cuida daquele espaço.

Deparamo-nos com outra incongruência do espaço: a aparência da casa é fantasmagórica, com uma aura sobrenatural que afugenta os transeuntes, mas ela também se mostra receptiva, visto que a porteira da fazenda está aberta e a cruz é descrita como estando de braços abertos ao céu.

A narrativa transcorre no sertão, um local parcamente habitado, com poucas estruturas e construções humanas. Logo, esse espaço poderia ser utilizado como descanso para a tropa que viaja sertão adentro, mas ela não ingressa no espaço da casa:

Entestando com a estrada, o largo rancho de telha, com grandes esteios de aroeira e mourões cheios de argolas de ferro, abria-se ainda distante da casa, convidando o viandante a abrigar-se nele. No chão havia ainda uma trempe de pedra com vestígios de fogo e, daqui e dacolá, no terreno acamado e liso, esponjadouros de animais vagabundos. [...]

Por que seria que os tropeiros, ainda em risco de forçarem as marchas e aguarem a tropa, não pousavam aí? Eles bem sabiam que, à noite, teriam de despertar, quando as almas perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação. Mas o cuiabano Manuel Alves, arrieiro atrevido, não estava por essas abusões e quis tirar a cisma da casa mal-assombrada. (ARINOS, 2006, p. 10)

Os membros da tropa andam mais um pouco e param em um rancho em frente à estrada. Entendemos rancho como uma construção rústica sem paredes de alvenaria ou divisórias internas, com o telhado coberto de palha ou folhas de coqueiros, utilizado para se abrigar da chuva, do sol forte ou do orvalho da noite. Observamos, pelo fragmento, que aquele rancho é um lugar bastante movimentado quando comparado à casa, visto que fora utilizado recentemente, já que havia resquícios de uma fogueira e pegadas de animais.

As pessoas têm receio em se aproximar da casa; preferem ficar no rancho, no espaço no qual não há nenhum conforto para os tropeiros e para os animais a ficar na casa. Tal fato pode ser justificado em virtude da má fama da casa. Apesar da preferência pelo rancho, em detrimento da casa, as pessoas não gostavam de ficar no rancho devido aos acontecimentos sobrenaturais que ocorrem durante a madrugada. O(s) fantasma(s) que habita(m) a casa faz(em) diversos sons e barulhos, fatos que são comuns. Yu-Fu Tuan, em *Paisagens do medo* (2005), aponta que tal fato é comum, pois diversos viajantes norte-americanos, ao passarem a noite próximos de montanhas, afirmavam ouvir soluços, gemidos e gritos abafados de soldados mortos. Entretanto, nessa noite, o líder da tropa, Manuel Alves, que não acreditava em eventos sobrenaturais, quis provar a seus companheiros que a casa não era assombrada.

Os tropeiros podem ser vinculados aos vadios descritos por Laura de Mello e Souza em *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII* (2004). A autora entende por vadios os desclassificados sociais, classe intermediária entre o branco senhor de escravo e o negro escravizado. Estes eram os desclassificados, tanto social quanto em relação à etnia. Eles eram os pequenos proprietários que não conseguiam competir com os senhores de engenho e de mineração; os artesãos que não conseguiam emprego; os mulatos que não conseguiam trabalho junto às profissões “de branco”, e não desejavam atuar junto aos negros para não serem confundidos com eles. Eles eram os criminosos, os ladrões e os degredados que eram expulsos de Portugal. De modo geral, eram pessoas que não contribuíam economicamente com a Coroa Portuguesa, e, pela estrutura econômica e social, eram impedidos de trabalhar e, por isso, acabavam por gerar despesas ao governo. Esses vadios, por não conseguirem emprego ou renda para se manter, ficavam vagando entre os arraiais, pedindo esmola e comida. Muitos, inclusive, eram encontrados mortos nas estradas, debaixo de pontes ou no fundo de córregos.

Os vadios eram vistos como inúteis, e, possivelmente, como uma mão de obra reserva a dos escravos, mas eram preteridos porque geravam um ônus maior para a sociedade da época. Os governantes de Minas Gerais queriam expulsá-los ou fazê-los tornarem-se úteis:

[A] eliminação dos vadios pela sua expulsão da capitania significava a supressão de uma gente onerosa e indesejável, mas esta possibilidade aparecia imediatamente associada ao emprego dos desclassificados em

algo útil, mostrando muito bem a oscilação em que se viam envolvidas as autoridades. (MELLO E SOUZA, 2004, p. 107)

Logo, o governo passa a punir os vadios. As punições acontecem por meio da utilização desse grupo social como mão de obra em alguma coisa/ofício útil à sociedade. O ônus gerado seria convertido em castigo, ou seja, em trabalho útil para o lugar. Essa visão de ônus e utilidade está intrinsecamente vinculada à ideologia capitalista que ganhou forma no período.

Assim, os desclassificados foram empregados como bandeirantes, ou seja, pessoas que entravam no mato, para fazer expedições e desbravar o interior do Brasil, que ainda era desconhecido e dominado pelos índios. O emprego de desclassificados nas entradas rumo ao interior do país é justificado pela própria economia e sistema de produção: os negros não poderiam ser afastados de seu labor diário, porque isso diminuiria a extração de ouro das minas, e esse poderia se valer do espaço desconhecido e inexplorado para fugir e alçar liberdade da mesma forma que inúmeros desclassificados que estavam presos fizeram.

No século XVIII, Minas Gerais tornou-se um dos principais pontos de entrada no interior do Brasil. Dali partiam inúmeras expedições de bandeirantes, compostas por indivíduos considerados desclassificados. Esse marco histórico tornou a capitania uma região para onde as demais enviavam as pessoas que, de alguma forma, causavam algum ônus.

Nesse sentido, os inúteis são convertidos a mão de obra na sociedade capitalista que se instaurava. Assim, tornam-se indivíduos úteis, uma vez que passaram a ser empregados em trabalhos relegados pelos homens brancos, porém que não podiam ser ocupados pelos negros. Entre esses empregos, estavam: repressão aos quilombos; vigilância dos índios; desbravamento de matas virgens para torná-las cultiváveis; procura de novos veios auríferos e/ou exploração de veios subterrâneos e profundos; defesa das fronteiras da capitania para outras capitanias não anexarem territórios que não as pertencessem, como, também, a defesa das fronteiras da colônia para que os espanhóis não as tomassem.

Logo, os tropeiros, arrieiros e demais desbravadores do sertão brasileiro são uma evolução dos desclassificados do século XVIII, visto que os primeiros desempenham as

mesmas funções que os últimos, mas, no século XIX, pertencem ao mesmo nicho racial e social.

Voltando à análise do conto, ao chegar ao rancho, Manuel Alves ordena que os demais membros da tropa descarreguem a carga dos animais para que possam se alimentar e descansar, já que ele não acreditava em assombração e não tinha medo algum. Portanto, iria provar que a casa não era assombrada, e decide dormir sozinho na tapera.

Ao anoitecer, a conversa entre Manuel e os demais tropeiros gira em torno da noite que o patrão iria passar na tapera. Venâncio tenta aconselhar o patrão a desistir da ideia, mas ele está irredutível:

Sua alma, sua palma, eu já disse, meu patrão; mas, olhe, eu já estou velho, tenho visto muita coisa e, com ajuda de Deus, tenho escapado de algumas. Agora, o que eu nunca quis foi saber de negócio com assombração. Isso de coisa do outro mundo pr'aqui mais pr'ali - terminou o Venâncio, sublinhando a última frase com um gesto de quem se benze. (ARINOS, 2006, p. 15)

Esse excerto retrata pontos relacionados à religiosidade e crença dos tropeiros, e é marcado pela benzeção de Venâncio. O patrão caracteriza-se pela descrença, uma vez que não acredita em assombração ou seres de outro plano, porque nunca os vira. Por outro lado, Venâncio já vira muita coisa, as quais não especifica, mas, pelo contexto da fala, pode ser inferido que sejam sobrenaturais e nunca quisera se envolver com elas.

Como já exposto, o conto transcorre durante a noite, que, por excelência, é uma ambiência geradora do medo, uma vez que abriga demônios, assassinos, feras, entre outros seres que têm por objetivo infligir algum mal aos homens que se aventurem a enfrentá-la. O homem geralmente a teme, porque, nela, se encontra exposto aos ataques desses agentes das trevas. A escuridão dificulta que se perceba a aproximação deles e, consequentemente, não é possível se proteger (DELUMEAU, 2009). A noite é uma entidade que deve ser temida, porque prega peças no homem. Ela faz com que ele veja imagens inexistentes e instiga a mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a vida. Tanto a noite como os espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque, como exposto no Capítulo 1, a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007), o que leva o homem a inserir, nesses espaços, tudo aquilo que imagina; eventos que vão atentar contra sua vida e

integridade física, e situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados.

A noite pode ser lida e pensada a partir da concepção de cronotopo, visto que nela imbricam tempo e espaço. Tal conceito envolve “*a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto*” (AMORIM, 2006, p. 102, grifo do autor). O tempo é percebido a partir das transformações pelas quais o espaço passa, que se torna carregado de sentido a partir das ações do tempo, das personagens e da diegese. Percebe-se o tempo transcorrido a partir da “caminhada” que a lua faz no céu noturno e a incidência de luz sobre ele. Na narrativa fantástica, tempo e espaço fundem-se, formando as imagens da noite e gerando sentidos quase sempre relacionados ao mistério e desencadeadores do medo. Mikhail Bakhtin, que cria o termo cronotopo, a partir da teoria da relatividade de Albert Einstein, defende a função agregadora desse conceito nas narrativas: “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 1990, p. 355). No caso da narrativa de Afonso Arinos, o cronotopo da noite assume essa função do nó gerador do principal efeito de sentido: o medo.

Enquanto Manoel se dirige para o casarão mal-assombrado, os demais membros da tropa ficam no pouso, cantando e contando histórias em volta do fogo. Um dos causos que figura na roda é o do próprio casarão: “O povo conta que mais de um tropeiro animoso quis ver a coisa de perto; mas, no dia seguinte, os companheiros tinham que trazer defunto para o rancho, porque dos que dormem lá não escapa nenhum” (ARINOS, 2006, p. 19). Manoel não é o primeiro a tentar passar a noite na casa, porque outros já tentaram e não tiveram um desfecho feliz, o que pode levá-los a pensar que o fim do patrão será o mesmo que dos que enfrentaram a casa durante a noite. Esse caso e outros contados pelo tropeiro instauram uma aura fóbica, até que eles ouvem um barulho estranho:

Súbito, ouviu-se um gemido agudo, fortíssimo, atroando os ares como o último grito de um animal ferido de morte.

Os tropeiros pularam dos lugares, precipitando-se confusamente para a beira do rancho.

Mas o Venâncio acudiu logo, dizendo:

- Até aí vou eu, gente! Dessas almas eu não tenho medo. Já sou vaqueano velho e posso contar. São as antas-sapateiras no cio. Disso a

gente ouve poucas vezes, mas ouve. Vocês têm razão: faz medo. (ARINOS, 2006, p. 19-20)

No trecho, temos a manifestação física do medo. Os tropeiros pulam de seus lugares. Um estranho barulho é identificado como algo sobrenatural, do mundo dos mortos, de alma penada, que vagam à noite para atormentar os homens. Entretanto, Venâncio, um dos tropeiros mais experientes, diz que os barulhos ouvidos dão medo, mas que não são almas penadas, são antas. A noite e os espaços escuros dão vazão à face mais irracional do homem, visto que acontecimentos corriqueiros tomam grandes proporções, projetamos medos onde não os encontraria durante o dia e por menor que seja, o ato de se acender uma luz ou criar uma fonte de luz, aflora uma semente de racionalidade no ser humano.

Durante a sua incursão pela fazenda naquela noite, Manuel produz uma pequena fonte de luz: “Assim alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé” (ARINOS, 2006, p. 21). A presença da luz faz com que o arrieiro veja o que está a sua volta, mas essa pequena luz não revela um espaço idílico ou agradável; pelo contrário, evidencia um espaço abandonado, castigado pelo tempo. Tem-se um chão em decomposição que não dá sustentação ou estabilidade para quem pisa nele, o fole está esburacado e não retém o ar dentro de si para produzir som, ou seja, nada ali cumpre a sua função por causa do abandono e falta de uso, e tudo se configura como um mau presságio na mente de um observador amedrontado com a escuridão da noite.

Ao longo da incursão pela fazenda, a personagem encontra “uma caveira alvadia de boi espácio, fincada na ponta de uma estaca, e que parecia ameaçá-lo com a grande armação aberta” (ARINOS, 2006, p. 21). Temos mais um elemento que compõe o mobiliário que remete à morte, à decadência e até mesmo ao satanismo. A caveira é, por excelência, ligada aos mortos, posto que compõe o esqueleto, que pode ser entendido como “uma ameaça inesperada, no meio da vida” (LEXIKON, 2007, p. 89). Na narrativa aqui analisada, ela configura-se como mais um mau agouro para a personagem. Já a presença de chifres relaciona-se claramente com as representações religiosas cristãs do demônio.

Quando Manoel penetra dentro da casa, repara no teto do lugar:

O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo os caibros e rasgando uma nesga de céu por uma frincha de telhado. Por aí corria uma goteira no tempo das chuvas e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse despercebido. (ARINOS, 2006, p. 22)

Segundo Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1978), a casa é um espaço idílico, agradável, seguro para quem mora nela, um refúgio contra os males e as intemperanças externas. Ela dá a sensação de estabilidade. Mas a casa do conto de Arinos não é revestida desse significado, ao passo que ela é o oposto do que Bachelard apresenta. Nesse caso, ela se torna um espaço da topofobia. O termo topofobia, que se contrapõe à topofilia, é designado por Tuan (2005) como o espaço da aversão, do medo. De acordo com Marisa Martins Gama-Khalil em “Lar amargo lar: moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e Murilo Rubião” (2013, p. 65), “o uso frequente da casa por boa parte da literatura fantástica deve-se muito mais a situações topofóbicas, na medida em que geralmente o que é desencadeado a partir da representação das casas insólitas é o medo, o desconforto, e não a felicidade”.

A casa na qual Manuel entra não é a dele ou de algum conhecido. Ela está, na verdade, abandonada e em péssimo estado de conservação, imprópria para ser habitada. O teto comprido está rachado, e a chuva e a noite invadam facilmente o espaço interno, ou seja, invasores externos transitavam e maculavam aquele espaço, corrompendo-o. Manuel, em meio à noite escura, encontra-se entre dois espaços perigosos: no interno não se sente seguro, mas o espaço externo, àquela hora da noite, também avulta-se como nefasto e medonho a ele. Marilena Chauí em “Sobre o medo” (2009), ao dissertar sobre esse sentimento, parece sintetizar o momento de impasse e medo vivido pelo protagonista de Arinos:

O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo. (CHAUÍ, 2009, p. 33)

A penúria da casa, sua falta de proteção contra ameaças externas é expressa no seguinte excerto:

A janela, num grito estardalhaçante, escancarou-se e uma rajada rompeu por ela adentro latindo qual matilha enfurecida; pela casa toda houve um tatar das portas, um ruído de reboco que cai das paredes altas e se esfarinha no chão.

A chama do rolo apagou-se à lufada e o cuiabano ficou só, babatando na treva. (ARINOS, 2006, p. 24)

Tal passagem no texto de Arinos alude ao trecho do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe (2001), em que a ave de plumagem negra que dá título ao poema invade a casa do eu-lírico, trazendo maus presságios e agouros. O vento que penetra violentamente a tapera traz consigo o frio e os latidos de animais externos à construção, causando um aterrorizante bater de portas, que prejudica, ainda mais, a estrutura da casa. Esse mesmo vento que abala a estrutura física da casa também desestrutura psicologicamente a personagem, pois a mergulha na escuridão ao apagar a sua única fonte de luz. A perda da luz simboliza a perda da razão por parte de Manuel e é a partir desse momento que ele passa a acreditar que está sendo perseguido pelo diabo, que esse quer “mangar” dele, causar-lhe algum mal.

A princípio, Manuel não se deixa abater pelo medo ou pela falta de luz. De início, tenta recobrar a razão, reestabelecendo o fogo que iluminava o espaço.

Lembrando-se da binga, sacou-a do bolso da calça; colocou a pedra com jeito e bateu-lhe o fuzil; as centelhas saltavam para a frente, impelidas pelo vento, e apagavam-se logo. Então, o cuiabano deu uns passos para trás, apalpando até tocar a parede do fundo. Encostou-se nela e foi andando para os lados, roçando-lhes as costas, procurando o entrevão das janelas. Aí, acorrou-se e tentou de novo tirar fogo: uma faiscazinha chamuscou o isqueiro e Manuel Alves soprou-a delicadamente, alentando-a com carinho; a princípio, ela animou-se, quis alastrar-se, mas de repente sumiu-se. (ARINOS, 2006, p. 24 - 25)

Notamos, no trecho, que Manuel tenta criar uma nova chama, fazer uma fogueira, mas o vento e o espaço não permitem isso: quando ele consegue produzir uma fagulha, logo ela se esvai. Ele se sente acuado e procura um lugar mais seguro, mais propício para produzir e manter o fogo, porém tal lugar não existe naquela casa. Essa passagem ilustra a tentativa infrutífera da personagem de recobrar a razão. Na realidade, ele se torna um animal acuado que busca um lugar seguro para se acalmar, para o medo dissipar-se.

Quando Manuel não consegue acender o fogo e o medo assume o controle de suas ações, ele sai da posição defensiva na qual ele se encontrava e passa para o ataque,

dando vazão a seu lado animalesco e irracional. Ele corre pela casa desorientado e de forma agressiva, sem se ater aos espaços onde pisava. Até que

[c]omeçou a sentir que tinha caído num laço armado, talvez, pelo maligno. De vez em quando, parecia-lhe que uma cousa lhe arreplava os cabelos e uns animálculos desconhecidos perlustravam seu coro em carreira vertiginosa. Ao mesmo tempo, um rir abafado, uns cochichos de escárnio pareciam acompanhá-lo de um lado e de outro. (ARINOS, 2006, p. 27)

Ao sentir que havia caído, aparentemente, em uma armadilha, ele começa uma árdua luta com o mal ou com o que ele pensa ser uma materialização demoníaca. Atordoados, Manuel não consegue diferenciar a fantasia e a realidade, e começa a ver e a sentir uma aura demoníaca rondando-o. Se antes ele não prestava atenção onde pisava, agora, está tresloucado, projetando seus medos e a sua ira oriunda em todo o espaço. Sua luta é interrompida por uma tragédia, porque ele pisa em falso em um assoalho: “o assoalho podre cedeu e um barrote, roído de cupins, baqueou sobre uma coisa que se desmoronava embaixo da casa” (ARINOS, 2006, p. 30).

A casa prega uma peça em Manuel, que literalmente cai em uma armadilha. O que encontramos na narrativa é a junção do medo físico e do metafísico, visto que o protagonista se vê diante de eventos que não consegue explicar pelas leis da lógica, por uma ótica minimamente racional, e, ao mesmo tempo, isso que o apavora pode atentar contra a sua vida. O que é aquilo que o assusta? Um fantasma, um ser demoníaco? Está em um espaço além da vida? É capaz de suprimir-lhe a vida? O medo metafísico, que desencadeia o medo físico, advém de uma espécie de fobia do desconhecido, seja de fantasma ou demônio, enfim, de algo que escapa à ordem da compreensão e por isso não só inquieta Manuel, mas o deixa amedrontado, aterrorizado. Tal terror não só existe, assim, em função de um possível encontro concreto com o impalpável, o desconhecido, mas especialmente porque esse ser desconhecido pode causar-lhe a morte.

Vale observar, ainda, que os medos iniciais de Manuel são gerados por barulhos que ele quer acreditar que provêm da natureza. Teríamos, nesse caso, o que Delumeau (2009) descreve como uma visão anímica do universo, em função de a natureza e a própria casa, afetada pela destruição natural, manifestarem-se como se tivessem vida.

O que vimos no conto de Afonso Arinos ilustra muito bem a composição dos seres e acontecimentos horrendos que, na visão de Noël Carroll, em *A filosofia do*

*horror ou os paradoxos do coração* (1999), é caracterizada pela fusão. Criaturas e fatos que causam o medo são transgressores, uma vez que violam “as distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto” (CARROL, 1999, p. 64). Os espaços interno e externo da casa se confundem, desolam o protagonista, porque ambos representam a insegurança, a suscetibilidade ao perigo. Já o ser que apavora o protagonista, caso seja um fantasma ou demônio, situa-se em uma atopia, para além da delimitação entre vida e morte, por isso faz com que sua coragem se desfaça totalmente.

Manuel, ao longo da narrativa, percorre intimamente os estados de coragem, incerteza, receio, medo, horror, e, se pensarmos no efeito de espelho, de que trata Noël Carroll (1999) ao tratar do horror artístico, pressupomos que o leitor desse conto de Arinos também pode experimentar quase que passo a passo os estados emocionais vivenciados pelo protagonista da história. Para explicar isso, Carroll (1999, p. 34) vale-se de um exemplo relacionado à sua área de estudo e atuação, o cinema: “no horror, as emoções [das] personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos importantes, como podemos facilmente observar numa matinê de domingo no cinema do bairro”. Hesitação, angústia, medo, experiências possíveis. O certo é que o leitor do conto pode experimentar, pelo suspense gerado na narrativa, uma sensação de instabilidade. Os vazios narrativos e as lacunas textuais (ISER, 1979) deixam em suspense o porvir do texto e da sua recepção.

O dia amanhece, os tropeiros organizam o acampamento e, finalmente, se dirigem para o casarão onde Manoel passara a noite. Veem traços da fogueira que o líder da tropa fizera na noite anterior. Ao subir as escadas do alpendre, deparam com uma porta impedindo-lhes a passagem:

Experimentaram-na primeiro. A porta, fortemente espedada por dentro, rinhou e não cedeu.

Forcejaram os três e ela resistiu ainda. Então, José Paulista correu pela escada abaixo e trouxe ao ombro um cambão, no qual os três pegaram e, servindo-se dele como de um ariete, marraram com a porta. As ombreiras e a verga vibraram aos choques violentos cujo fragor se foi evoluando pelo casarão adentro em roncões profundos. (ARINOS, 2006, p. 34)

A porta cumpre muito bem o seu papel, na medida em que impedia o que estivesse de fora penetrar no interior da casa, deixando claramente delimitado o espaço de dentro e o de fora. Atravessar essa porta será sinônimo de romper uma fronteira,

ingressar em um espaço para o qual as personagens não foram convidadas, visto que a porta está emperrada e eles têm que arrombá-la. Após conseguirem atravessar essa fronteira, notam que a casa começa a se desfazer. As argamassas da casa passam a cair em finos flocos, ou seja, aquele mundo que estava à parte começa a ruir.

Os tropeiros têm uma visão aterradora: encontram a rede de Manoel estilhaçada, retalhos espalhados pelo chão, mas não o veem. Eles supõem que aquele cenário era fruto das artimanhas das almas penadas que habitavam a casa e concluem que algo sinistro acontecera com o patrão. De repente, ouvem um barulho vindo do buraco do assoalho:

O arneiro, ensanguentado, jazia no chão estirado; junto de seu corpo, de envolta com torrões desprendidos da abóbada de um forno desabado, um chuveiro de moedas de ouro luzia. (ARINOS, 2006, p. 35)

Ao verem o estado do patrão e o que ele encontrara, José Paulista lembra de um caso sobre a fazenda, que ali estava enterrada uma fortuna em dinheiro sobre a qual ninguém sabe a origem, nem se foi acumulada de forma desonesta, ou se os antigos donos da fazenda estavam à procura de uma pessoa corajosa para deixar sua herança para suas almas, finalmente, terem paz.

Eles começam a mexer no corpo de Manoel, que, ao toque e trepidar do movimento passa a gemer. Notam, assim, que o patrão estava em estado catatônico, em choque pelo encontro com a assombração. Passam a refletir sobre o futuro do patrão: “Que há de ser do patrão? Quem viu sombra fica muito tempo sem poder encarar a luz do dia” (ARINOS, 2006, p. 37). Claramente, o encontro com o sobrenatural deixa sequelas. Eles levam Manoel de volta ao acampamento e colocam-no na rede. Diante do estado deplorável do companheiro, os demais membros da tropa ajoelham contra o sol que estava nascendo e se põem a rezar em favor de Manoel. Essa ação é simbólica, Manoel está nesse estado em virtude da noite, da falta de luz; logo, eles se ajoelham, pedindo bênçãos e piedade para o sagrado, para Deus. “- Minha gente! Aqui, neste deserto, só Deus Nosso Senhor! É hora, meu povo! - E ajoelhando-se de costas para o sol que nascia, começou a entoar um – ‘Senhor Deus, ouvi a minha oração e chegue a vós o meu clamor!’” (ARINOS, 2006, p. 40).

Temos uma manifestação religiosa nesse fragmento. Os arrieiros clamam para o sagrado, para Deus, em busca de misericórdia e proteção. E, de repente, temos um acontecimento descrito como insólito:

Os raios do sol nascente entravam quase horizontalmente no rancho, aclarando as costas dos tropeiros, esflorando-lhes as cabeças com fulgurações trêmulas. Parecia o próprio Deus formoso, o Deus forte das tribos e do deserto, aparecendo num fundo de apoteose e lançando uma mirada, do alto de um pórtico de ouro, lá muito longe, àqueles que, prostrados em terra, chamavam por Ele. (ARINOS, 2006, p. 41)

As preces dos arrieiros são ouvidas, como que por um milagre. Manoel abre os olhos, fecha a mão e começa a gritar “eu mato, mato...”. Parece que o tempo congelara para Manoel depois que ele cai no buraco do assoalho, visto que ele concluía a frase que ele estava dizendo quando caiu.

### 3.4 “O mão-pelada”, de Afonso Arinos

No capítulo “O maravilhoso sertão de Quaderna” presente no livro *No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção* (2018), apresentamos o sertão como um entrelugar, um espaço entre o paraíso e o inferno. Nele, o sertanejo realiza uma viagem de purificação, uma travessia de autoconhecimento, de construção de sua própria identidade na busca de uma sabedoria que modifica a sua vida e a das pessoas próximas, de forma semelhante ao relato bíblico de Moisés e sua peregrinação no deserto presente no livro do Êxodo. No texto bíblico, é narrado que Deus envia os hebreus, povo que estava cativo no Egito, para a terra prometida através deserto; nesse espaço, o Senhor coloca à prova o valor e a fé de seu povo, transformando-os para que esses sejam dignos de suas bênçãos e proteção.

Como já dito, sertão e deserto possuem uma estreita ligação. Esse último pode ser lido a partir de duas lentes: a de substantivo e a de adjetivo. Como substantivo, deserto é o lugar onde sagrado e profano se cruzam, além de ser um “vasto espaço atravessado por lendas e encruzilhadas onde os mais diversificados e inesperados encontros podem acontecer” (CRISTÓVÃO, 1994, p. 44). Esse espaço é povoado por demônios, assombrações e maus augúrios, como também é refúgio para a reflexão sobre o mundo e

sobre acontecimentos prosaicos e sobrenaturais. E como adjetivo, um espaço deserto é um lugar desabitado, ermo, solitário, não há a presença de nenhuma pessoa.

No conto “O mão-pelada”, de Afonso Arinos, publicado pela primeira vez na coletânea *Histórias e paisagens* (1921), temos uma narrativa moldura, em que há duas narrativas com o mesmo protagonista em tempos distintos de sua vida. A primeira é no tempo “presente”, e ela dá o gancho para a segunda, uma narrativa memorialista, na qual irrompe o mão-pelada.

A primeira narrativa se inicia com uma descrição temporal: “Era tempo de São João” (ARINOS, 2006, p. 195). Tal afirmação acarreta inúmeras outras, como: ela se passa em junho, período de seca no sertão brasileiro (e em grande parte do país), os dias são quentes e curtos e as noites frias e longas. Logo, era costume as pessoas se reunirem em volta de fogueiras para conversar e festejar os santos de junho.

Temos dois protagonistas negros, Quindanda e João Congo, ambos de idade já avançada. Essa informação é somente relatada, porque a segunda narrativa retoma a infância dos dois, no tempo do senhor velho anterior que vem a ser o pai do atual senhor velho. A descrição do espaço é bem relevante: “Ali se destacava, ao tímido luzir das estrelas, nessa noite sem luar, a alvura de uma capela. Na muralha do terrapleno cresciam cactos, cujas sombras esguias assustavam ao longe o viandante desprevenido” (ARINOS, 2006, p. 197). Percebemos que a principal fonte de luz era a fogueira da qual as duas personagens estão próximas. Não há outra fonte importante de luz, uma vez que não há luar e as estrelas brilham de forma acanhada. O chão ao redor estava seco e cresciam cactos que, com a baixa incidência de luz, facilmente assustavam os viajantes que não conheciam o terreno em virtude da projeção terrífica de suas sombras. Depreendemos que essa é uma perfeita ambientação para contar uma história de terror.

Em seguida, surge na mente dos dois companheiros de fogueira o encontro que João Congo tivera com o mão-pelada na infância:

- Iô tá lembrando também do que ocê tá pensano. Cruz, Ave-Malia! Nossinhô do céu me livre do mão-pelada!  
-Iô te esconjuro, mão-pelada! – exclamou João Congo. E levantou-se para espiar, pela porta baixa, a solidão da noite. (ARINOS, 2006, p. 198)

Observamos discursos e práticas religiosos frente a um mal, a um ser sobrenatural que suscita terror, na tentativa de buscar proteção e afastar essa figura com o sinal da

cruz. Após o rito, João Congo certifica-se se a sua prece foi atendida, olhando para fora da casa onde estava, em razão de ele e Quindanda acreditarem que falar o nome da criatura é o mesmo que invocá-la, e, certamente, esse não era o intuito deles; na verdade, eles queriam evitar ao máximo encontrá-la.

Logo, partimos para a segunda narrativa, que se inicia aos moldes de uma narrativa oral sem explicitar precisamente quando ela aconteceu:

Quantos anos se passaram, não poderiam dizê-lo: era no tempo do senhor velho, pai do senhor velho de hoje.

Diante do portão grande da fazenda passava o caminho das tropas, a estrada real para Vila Rica. Defronte, havia um rancho espaçoso, coberto de telhas. Muita gente assistia por ali, por causa da capela do Pilar e por ser “a borda do campo”, nome que ficou sempre na fazenda. Como era alegre o lugar, para um negrinho espero como João Congo! (ARINOS, 2006, p. 199)

Observamos que a segunda narrativa se passa quando João Congo ainda era, como o narrador diz, um molecote no período áureo da região, ao passo que a primeira ocorre no período de decadência da exploração de minério em Minas Gerais, visto que, no conto, a estrada está deserta, as tropas não passavam mais em frente à fazenda, e, portanto, não era tão utilizada, tanto que os (sabugueiros-)chorões tomavam conta do pátio.

Continuando a análise da segunda narrativa, um dia, o senhor velho mandou João Congo levar uma carta ao padre e perguntou se ele conseguiria ir ao tempo de dois rosários e três coroas. Imediatamente, o menino se coloca rumo ao seu destino, pegando uma estrada onde cresciam assa-peixes e os porcos se alimentavam livremente. Por mais que o assa-peixe seja uma planta que possibilita que a abelha produza um tipo de mel saboroso, afável ao paladar, ela é uma planta que cresce na beira das estradas, em terrenos baldios e próximo a esgotos, o que demonstra que o espaço por onde a personagem estava andando era abandonado ou ermo. Cruzando o morro, João se depara com um ser que ele não esperava: o mão-pelada. “Ia com a mente muito longe dali, a maturar lá na Costa distante, quando topou o bicho do diabo, ou que nome tenha” (ARINOS, 2006, p. 201). Ele relaciona o mão-pelada diretamente ao diabo, ao profano e ao demoníaco. Logo, ter um encontro com tal bicho não era auspicioso e nem produtivo.

O diabo ou os demônios são diversas vezes descritos com contornos e partes de animais, semi-humanos ou homens de anatomia deformada, ou seja, o mal era exposto

na carne a partir de uma deformidade física. Quando o diabo é apresentado na forma animal ou mesclando partes humanas e de animais, tem-se o intuito de salientar a sua natureza bestial, além de ser tradicional relacionar a representação do sobrenatural de cunho demoníaco ao monstruoso (NOGUEIRA, 1986).

A tradição popular descreve o diabo como coxo, em virtude de um ferimento adquirido quando fora expulso do paraíso, o que corrobora para a crença de que “se o corpo de uma criatura é defeituoso, isso é um claro sinal da deformidade de toda a sua natureza” (NOGUEIRA, 1986, p. 59). Essa crença fez com que muitas pessoas, em diversos períodos da história, fossem levadas à justiça como agentes do diabo por apresentarem alguma deformidade física. Portanto, o narrador do conto relaciona o mão-pelada ao diabo, porque ele apresenta uma deformidade nas mãos: não ter pelo.

O narrador do conto de Arinos descreve o animal da seguinte forma:

Para dizer que era suçuarana, não era; lobo, também não; cachorro não podia ser. Talvez fosse o demônio encarnado...

De dentro do capão, o animal, ou o que quer que fosse, pulou na estrada, correu os olhos pela redondeza, deu com o negro e foi seguindo estrada afiram sem se importar com o encontro. (ARINOS, 2006, p. 201)

O narrador não dá certeza da forma do mão-pelada. Esse fato pode ser observado pela presença do advérbio de negação “não” três vezes em uma linha, além do advérbio de possibilidade “talvez” no início da segunda oração do primeiro parágrafo, porém ele insinua o vínculo com o demoníaco. O animal não possui contornos definidos, porém ele não é amorfo e tão pouco multiforme. O narrador, que não é onisciente, não consegue descrevê-lo de forma precisa; supomos que essa falta de palavras precisas para retratar o animal seja fruto do medo que emerge no narrador-personagem em virtude desse encontro com o suposto ser sobrenatural.

Alguns leitores podem supor que esse problema na descrição do mão-pelada surja em razão do aparecimento do animal no período noturno, mas o animal aparece no caminho de João Congo no período da tarde:

Não é dizer que fosse medo de coisa de outro mundo, pois o sol estava lambendo ainda o cocuruto do arvoredado do capão, antes de sumir-se; a tarde estava clara e serena, sobretudo em campo aberto – mas o moleque sentiu certa fascinação pelos olhos da fera. (ARINOS, 2006, p. 202)

Continuando a análise da descrição do mão-pelada, o narrador se contradiz, no fragmento anterior, já que ele não consegue reproduzir verbalmente as nuances da aparência do animal, o que é reafirmado com a expressão “ou que quer que seja”, que dá a conotação de indefinição dos traços físicos do animal. O animal, por sua vez, é, aparentemente indiferente à presença de João Congo. Ele segue seu caminho sem se importar com o encontro com o humano, fato que motiva o moleque a continuar o seu caminho, o qual, ao que parece, era o mesmo do bicho. Indo na mesma direção que ia o animal, ele observa algumas nuances da aparência do mão-pelada:

[...] tinha o pêlo fulvo como o de uma onça vermelha, a cauda comprida e movediça, o fio do lombo preto e lustroso.

No mais, era um lobo de maior corpulência, querendo emparelhar na altura com um bezerro novo. A cara era mais para o redondo do que para o comprido.

O que causava espécie ao negro é que o bicho não trotava, nem corria, como o lobo, mas galopava a três pés, deixando ver uma das patas dianteiras encolhida e pelada. (ARINOS, 2006, p. 201)

Luís da Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros* (2002), afirma que o mão-pelada, como ser sobrenatural, habita não só o Brasil, como também algumas regiões da América do Sul. Ele é um animal que lembra um urso, possui uma das patas sem pelo (daí o nome “mão-pelada”) e olhos fascinantes e misteriosos. Revestido de uma aura terrífica, conta-se que o mão-pelada atrai suas vítimas para a sua toca a fim de atacá-la e devorá-la. Ele é uma criatura que aparece em estradas, campos e matos para viajantes descuidados: “quando sabem notícia da visita do *Mão-Pelada* em um lugar, despovoam-se os caminhos. No Brasil Imperial o *Mão-Pelada* era o pavor incontido e tremendo para os negros que atravessavam as estradas” (CASCUDO, 2002, p. 216, grifo do autor). No *Dicionário do folclore brasileiro* (1984), Cascudo é mais sucinto e apresenta uma outra definição: “animal fabuloso da fauna fantástica de Minas Gerais, espécie de lobo avermelhado, de porte de bezerro novo, tendo uma pata dianteira encolhida e pelada” (CASCUDO, 1984, p. 468). Entretanto, o mão-pelada, como animal prosaico, é conhecido também como guaxinim, sendo um animal inofensivo que habita todo o continente americano. Ele dorme o dia todo em cima de uma árvore e sai à procura de alimento no crepúsculo.

Ao compararmos as duas descrições, a de Arinos (2006) e a de Cascudo (1984), observamos regularidades na aura terrífica do animal e dispersões no que tange a sua

forma física. A descrição de Arinos pauta por formas monstruosas e quiméricas, reunindo em um só corpo animais e comportamentos distintos. O mão-pelada de Arinos reúne em si onça, lobo e bezerro, e trota como um equídeo, mas com apenas três patas.

O comportamento insólito do olhar do animal também prende a atenção do moleque. Seus olhos tinham um brilho azul que, ao mesmo tempo, ameaçava e atraía João Congo. Até o presente momento da narração, a personagem parecia estar em segurança. Esse fato é justificado pelo cronotopo do dia e da aparente indiferença do animal. O dia, cronotopo que remete à segurança e proteção, já se esvaía, e a noite imergia sem lua; a ausência do satélite não é auspiciosa, visto que ela é cúmplice dos amantes, das feras e dos seres monstruosos de hábitos noturnos.

O tempo estipulado para o moleque ir e voltar levando a mensagem ao padre já se passara:

O tempo dos dois rosários já se fora havia muito, sem que João pudesse entrar à porteira do Registro. Entretanto, pareceu ao molecote que estava num atalho, pois, deixando a estrada real, seguia um trilho que coleava pelo mato, morro abaixo, em direção ao fundo de uma garganta onde se precipitava uma torrente, sob uma velha ponte de paus roliços. (ARINOS, 2006, p. 202)

Aparentemente, o narrador tinha “caído” em um atalho, ou seja, ele sai do seguro caminho e conhecido da estrada real. João Congo tinha cruzado uma fronteira e deixara, creio que sem perceber, o espaço humanizado e seguro da estrada real e estava se embrenhando por trilhas desconhecidas e desertas da mata mineira, estando suscetível a ataques de seres que visam a imputar-lhe algum mal. Cruzar uma fronteira é ter acesso a um mundo novo e desconhecido, é estar acessível aos sabores e dissabores desse novo espaço, o qual é regido por novas leis, e o comportamento dos elementos que o compõem se transformam. João Congo, ao sair do caminho conhecido, ingressa na mata, espaço desconhecido e, por consequência, o espaço de livre trânsito do mão-pelada.

Se, quando João Congo estava no espaço conhecido e humanizado, o animal era indiferente à presença do moleque; agora, que ele cruzou uma fronteira, estando em um espaço desconhecido pelo menino, o comportamento do mão-pelada se modifica: o fogo presente nos olhos da fera toma conta de todo o corpo do animal e isso amedronta o garoto, o que o faz pedir proteção a todos os santos:

Só, no meio do mato, já noite, tendo diante dos olhos a escuridão e no meio dela aquele bicho infernal a deitar fogo pelos olhos e cabelos, Congo reuniu todas as forças para romper o terror e fugir à fascinação. Era preciso passar adiante.

Até então não tinha gritado; mas aí, no fundo do vale, rugiu com força e chamou por nomes de santos.

A voz lhe ribombava no desfiladeiro escurecido duplamente pelo mato virgem e pela noite sem luar. (ARINOS, 2006, p. 203)

O olho do mão-pelada atrai e prende João Congo, sugando suas forças por meio de uma hipnose; o bicho cerca o menino para dar-lhe o bote. Porém, o menino consegue romper o feitiço lançado pelo ser demoníaco da mesma forma que o narrador-personagem do conto “São Marcos” consegue se orientar dentro da mata do Calango Frito, valendo-se da ajuda de santos, fazendo orações, recorrendo ao sagrado para lutar contra o profano.

Observamos no excerto um reforço discursivo para suscitar o medo no leitor: a utilização do advérbio “duplamente”. Como já explanado anteriormente, o medo emerge a partir da ausência de luz, e o espaço onde João se encontrava estava duplamente escuro, o que remete à intensidade, visto que o mato virgem alto impede a penetração de luz, que já está escassa em virtude da noite sem luar.

Tuan (2005) aponta que as beiras de estradas, onde o mato alto predomina e dificulta a visibilidade do transeunte, são espaços utilizados por ladrões, bandidos e outros seres que intentam atentar contra a vida ou a integridade de terceiros. Em 1285, o governo inglês normatizou, com o Estatuto de Winchester, que 61 metros a partir das margens das estradas fossem limpos no intuito de que esses malfeitores não conseguissem mais se esconder. É justamente devido ao mato virgem alto que mão-pelada estava em um espaço propício aos seus projetos nefastos.

Ao se afastar da estrada real, que era um caminho humanizado, e caminhar por um atalho, João Congo cruza uma fronteira e adentra a morada do mão-pelada. O atalho faz com que ele chegue a uma ponte sem guarda-mão, logo ele está em um espaço sem segurança, estando sob um abismo. Segundo Lexikon (2007), o abismo simboliza tanto o começo como o fim do mundo, posto que está envolto em trevas. Entendemos que esse elemento dialoga com o buraco, fonte de nulidade e de privação. O inferno é descrito como um abismo e que, por sua vez, é tido como a morada do demônio. Para

João Congo, o abismo embaixo daquela ponte era morada do mão-pelada: “decerto eram aquelas furnas a morada daquele demônio de bicho” (ARINOS, 2006, p. 204).

O menino estava cercado, ao passo que a ponte dava em um terreno com vegetação densa na qual ele poderia ser facilmente atacado em razão da falta de visibilidade no espaço, no fundo um precipício com “um lacrimal, que logo acima da ponte velha, desaguava na torrente” (ARINOS, 2006, p. 205) e atrás o mão-pelada. Ele não tinha como se proteger, seus únicos recursos eram São Benedito, santo católico muito venerado pela população negra em razão de sua origem e vida, e o gavião da foice.

O animal o ataca e, felizmente, o bote falha e o menino sai ileso. Já mão-pelada cai no precipício e o moleque despenca no barranco, se agarrando ao capim que crescia nas encostas do mesmo e às raízes das árvores. Após a sua queda. João Congo não enxerga nada “era breu só, breu por toda a parte” (ARINOS, 2006, p. 206).

O menino passa a ouvir uivos, miados e roncões horrendos vindos de todas as partes. Para João Congo, ele estava cercado, estando em um inferno pior do que o relatado pelo padre durante o sermão na última vez que fora à igreja, pois ali ele estava sozinho e envolto em trevas. Ele tentava firmar-se no barranco, mas nada adiantava, até que ele olha para baixo e vê no fundo do precipício os olhos sinistros do mão-pelada.

Como já apontado no Capítulo 1, quando refletimos sobre o medo, afirmamos que esse sentimento fomenta a fantasia e a invenção durante a noite, quando os inibidores da atividade imaginativa são produzidos em menor escala, e faz com que o ser humano se confunda mais facilmente. A imaginação pode fazer o homem ver o que não existe, projetar assassinos, ladrões, demônios, feras, fantasmas, entre outros seres que visam a atentar contra a vida dele, o que nos leva a pensar: será mesmo que João Congo fora atacado pelo demônio ou será que tudo não fora fruto de sua imaginação, produto da junção medo e escuro? Creio que ele acredita ter sido atacado, visto que esse fato marcara a sua vida, ficando registrado em sua memória e rememorada como o evento relatado na primeira narrativa.

O conto se encerra quando, no fim da noite e início do dia, seu amigo Quindanda, o mesmo da narrativa moldura, chega a seu socorro, porque foi enviado pelo patrão para procurar o menino, encontrando-o em estado de choque, com os olhos projetados para fora da cavidade ocular e expressões de bobo. O medo que João passara

durante a noite era tão grande, e só quando ele está em segurança que ele consegue gritar: “óia! Oiá o mão-pelada!” (ARINOS, 2006, p. 208).

### 3.5 “Bocatorta”, de Monteiro Lobato<sup>27</sup>

Monteiro Lobato é o nome mais proeminente da literatura infantojuvenil brasileira e pai desse gênero no país por ter criado o insólito universo do Sítio do Picapau Amarelo, bem como os elementos que o compõem. Mesmo sendo o grande nome da literatura para crianças e adolescentes, o autor paulista possui uma vasta produção voltada para adultos, da qual salientamos as narrativas fantásticas “Bugio Moqueado” (1920), “Bocatorta” (1915) e a distopia *Presidente Negro* (1926).

Lobato é um exímio criador de textos insólitos, e cambia de narrativas com tons leves e despretensiosos para narrativas com traços densos e sombrios permeados de seres monstruosos. Nesse último eixo, se inserem os contos “Bugio Moqueado” e “Bocatorta”, os quais foram escolhidos para serem analisado nesta tese. As duas narrativas são ambientadas no interior do país, em uma região provinciana, em um espaço fronteiriço que abarca poucos traços da cidade, mas, principalmente, os do sertão. Nos contos, o espaço é um dos elementos que evidencia a face sobrenatural e insólita, por utilizar como locações casarões abandonados, cemitérios entre outros, os quais são povoados por necrófilos, canibais e mocinhas pudicas, suscitando no leitor estranhamento, medo, empatia e inquietação.

O conto “Bocatorta” (2007) se insere no modo fantástico devido aos acontecimentos narrados serem estranhos e poderem suscitar uma inquietação (*unheimlich*) no leitor aos moldes freudianos. A inquietação emergirá a partir do embate entre essas sensações familiares e não familiares, prosaicos e estranhos, mas essa não é uma equação simples, uma vez que nem tudo que é novo/não familiar é estranho e assustador, e algo deve ser acrescido para torná-lo inquietante. Apontamos que esse novo elemento deve desestabilizar o mundo prosaico do leitor, como a quebra de um tabu, a transposição de uma fronteira, entre outros. Citamos como exemplos temas extraídos do conto como a violação de túmulos de belas donzelas e o abuso sexual

---

<sup>27</sup> Parte desta análise foi publicada na revista *Todas as Musas: Revista de Literatura e das múltiplaslinguagens da Arte*, ano 9 nº 1 com o título “Do casarão ao cemitério: o espaço e o horror em contos sertanistas de Monteiro Lobato”.

praticado por Bocatorta ao beijar o corpo sem vida de Cristina. No conto, o insólito emerge de uma série de incongruências, de comportamentos monstruosos.

Com esta análise, objetivamos elencar e pensar os elementos insólitos que compõem o conto, focando, principalmente, nos espaços ali presentes e a personagem Bocatorta, ser monstruoso que possui aparência física disforme e pratica atos atrozes, como a necrofilia.

O conto de Monteiro Lobato se inicia de modo recorrente nas letras insólitas: com informações geográficas e espaciais. O autor paulista insere o leitor em um espaço familiar a ele e, possivelmente, pouco conhecido para o leitor do início do século XX.

No início do conto, temos as seguintes frases: “A quarto de légua do arraial do Atoleiro começam as terras da fazenda de igual nome, pertencente ao major Zé Lucas. A meio entre o povoado e o estirão das matas virgens dormia de papo acima um famoso pântano” (LOBATO, 2007, p. 119). O autor tece cuidadosamente o espaço onde acontecerão os eventos insólitos relatados pelo narrador, em uma tentativa de convalidar a realidade ali apresentada. A utilização dos termos “arraial do Atoleiro”, “fazenda de igual nome” e “major Zé Lucas” não é banal; o emprego de nomes e sobrenomes de lugares e pessoas é um procedimento que confere “realidade” objetivando criar um efeito de referência. Desse modo, mesmo que esses elementos não existam, eles aludem a uma realidade prosaica.

Campra (2016) aponta que o texto considerado realista traceja em suas linhas um mundo análogo ao do leitor, enquanto o texto fantástico engendra estratégias para provar sua realidade, geralmente no início da narrativa. Nas primeiras frases do conto, não há, ainda, a suspensão do real ou do sentimento de realidade, esses serão suprimidos logo a seguir com a seguinte passagem:

Notabiliza-o, porém, a profundidade. Ninguém ao vê-lo tão calmo sonha o abismo traidor oculto sob a verdura. Dois, três bambus emendados que lhe tentem alcançar o fundo subvertem-se na lama sem alçar pé.

Além de vários animais sumidos nele, conta-se o caso do Simas, português teimoso que, na birra de salvar um burro já atolado a meio, se viu engolido lentamente pelo barro maldito. Desde aí ficou o atoleiro gravado na imaginativa popular como uma das bocas do próprio inferno. (LOBATO. 2007, p. 119)

A narrativa fantástica é atravessada por um acontecimento insólito, esse, que aflora em um ambiente tido como cotidiano e familiar, e é expresso de forma crível,

desestabiliza a tranquilidade inicial. Ele reverbera a incerteza na percepção da realidade, que é diferente da do leitor, visto que o discurso fantástico cultiva, fabrica e rememora uma outra realidade (BESSIÈRE, 2001). O acontecimento insólito proporciona um diálogo entre a realidade prosaica e a ficcional. Jackson (1981) reflete sobre esse imbricamento a partir da área “paraxial”.

No conto, o insólito passa a figurar a partir da descrição do lamaçal, o qual possui uma profundidade descomunal, que não pode ser mensurada, visto que dois ou três bambus emendados não conseguem atingir o seu fundo. Esse espaço é envolto em uma aura sombria e nefasta, permeado de mortes, tanto de animais como de pessoas, figurando no imaginário local como “uma das bocas do próprio inferno”. A escolha de palavras para descrevê-lo é relevante para o desfecho do conto, posto que, ali será a última morada do ser monstruoso que aterroriza a região. O conto desenvolve-se a partir de uma lógica maniqueísta própria da vertente gótica do século XIX e XX. Assim, pessoas boas devem ir para o paraíso e pessoas más, com comportamentos reprováveis, devem ir para o inferno.

O início do conto margeia os espaços em que leitor e personagens estão entrando, que, nas primeiras linhas, parece ser o mundo prosaico. Ele é um fundo figurativo, não real, onde o impossível, o irreal, o estranho, o ilógico, o mágico, o sobrenatural e o insólito podem emergir e se fazer carne.

O conto de Lobato é habitado por uma criatura que causa estranheza e repulsa: o Bocatorta. O autor o descreve nas seguintes passagens:

Eu estou sempre dizendo: é preciso tocar de lá o raio do maldelazento. Aquilo, Deus me perdoe, é bicho ruim inteirado. Mas não "querem" me acreditar...

[...]

- Bocatorta é a maior curiosidade da fazenda, respondeu o major. Filho duma escrava de meu pai, nasceu, o mísero, disforme e horripilante como não há memória de outro. Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite. O povo diz dele horrores - que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm-lhe por conta. Para mim, é um pobre-diabo cujo crime único é ser feio demais. Como perdeu a medida, está a pagar o crime que não cometeu... (LOBATO, 2007, p. 120)

A personagem é descrita como um ser monstruoso, visualmente disforme e horripilante e, no imaginário da população local, de caráter tão grotesco quanto a sua aparência. Entendemos que o monstro é o ser que suscita estranhamento entre os homens ao fazer esses refletirem e questionarem as relações que estabelecem com o mundo por eles conhecido e domesticado. Ele é um símbolo cultural que materializa externamente as transgressões às normas estabelecidas e dadas como imutáveis.

Bocatorta é descrito por meio da expressão “maldelazento”, que é uma clara referência aos portadores do mal de Lázaro, os leprosos. A personagem não é portadora do bacilo de Hansen, mas é tratada da mesma forma que um morfético, já que é desprovida do direito de vir e ir, de ter um convívio social. Bocatorta não é tratado, enfim, com humanidade, sendo um pária, evitado pelas pessoas, ao passo que há uma “construção no plano imagético e ideológico de uma anatomia do mal cujo desenho se estampava em alguma marca ou deficiência trazida no corpo” (MENON, 2015, p. 68-69).

Bocatorta é uma personagem zoomorfizada, tanto por sua aparência quanto pelo espaço em que habita. Ele vive no meio do mato, na fronteira, e nem nesse espaço lhe permitem existir, querem expulsá-lo, porque ele materializa o feio, o estranho, o caos, o diferente no meio de um espaço permeado pelo belo, normal, pela ordem. Como o fragmento do conto expõe, seu único pecado é ser feio demais, ter uma aparência nada convencional atrelada a um imaginário edificado na Idade Média. Afirmam que ele tem pacto com o diabo, de forma semelhante como fizeram os homens medievais com anões, ruivos, deficientes, entre outros. A descrição feita pelo major possuía marcas discursivas intrigantes, uma vez que o discurso dele dá voz às pessoas que não convivem diretamente com o Bocatorta. O discurso dos “outros” é marcado na fala do major pela expressão “o povo diz”, apresentando assim uma visão marginal e estigmatizada da personagem; isso pode ocorrer em virtude do estranhamento “do povo” com o Bocatorta, sua falta de contato e conhecimento dos hábitos e costumes dele, atribuindo-lhe a prática de ações nefastas. Enquanto o discurso do povo é marcado por acusações e termos pejorativos, o discurso do major é outro, marcado por tom compassivo, revelando um tom familiar e de conhecimento das ações de Bocatorta, como por meio da expressão: “cujo único crime é ser feio demais”. O major conhece Bocatorta, visto que ele nasceu em suas terras e vive nelas no período que transcorre a

narrativa, logo, não lhe é estranho, instaurando uma ambiguidade no conto, já que “a anatomia do monstro se revela logo de início e em torno do qual se criam algumas indefinições que serão explicadas ao final” (MENON, 2015, p. 81), ao passo que não temos certeza sobre Bocatorta, ficando por conta do desfecho a revelação da real face da personagem.

No mesmo trecho em que o major conversa com Vargas, essa conversa é ouvida com atenção por Eduardo, noivo de Cristina, que indaga sobre a aparência de Bocatorta: “Feio como o Quasímodo?” (LOBATO, 2007, p. 120). Há dois contextos de estranhamento: o do povo do Arraial e, agora, de Eduardo, que muito difere do das pessoas do arraial, visto que o primeiro “convive” com Bocatorta, ao passo que o último nunca o vira ou ouvira falar dele. Eduardo possui uma visão cidadina dos acontecimentos, tendo um repertório sociocultural mais amplo, posto que tenta mensurar a deformidade de Bocatorta ao compará-lo com Quasímodo, do romance de Victor Hugo. Sua comparação é em vão, porque seu interlocutor desconhece a personagem francesa, mas jura que Bocatorta é mais feio.

Intencionando estabelecer um parâmetro comparativo para Eduardo, Vargas explica a feiura do negro, imbuindo no citadino uma referência acerca da aparência do outro:

Vossa Senhoria agarre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; 'ranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar agarre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!... (LOBATO, 2007, p. 121)

Observamos, no fragmento, uma comparação de Bocatorta com os judeus, por meio das expressões “juda” e “judie”. Jacques Le Goff, em *A civilização do Ocidente Medieval* (2016), Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (2009), e Carlo Ginzburg, em *História Noturna* (2012), dedicam algumas páginas de seus textos para dissertar sobre o medo do judeu. Esse grupo é visto com um dos asseclas do mal em tempos de crise pelas comunidades cristãs em que se instalavam, porque os judeus são os estrangeiros com práticas religiosas incompreendidas, que possuem hábitos e

costumes distintos dos cristãos, carregam a marca de terem negado Jesus e um rolo amarelo afixado nas roupas. Eles eram classificados como estrangeiros, os “outros”. Os judeus foram acusados, juntamente com leprosos, de espalharem de forma proposital a peste, entre outras doenças, por toda a Europa. Tidos como hereges, eram acusados de homicídio ritual (assassinato de uma criança cristã para extrair o sangue e misturar ao pão ázimo) e profanação de hóstias. Mas um dos principais motivos da hostilidade para com os judeus é a sua ascensão econômica no período da Idade Média e após ela. Em razão de suas fortunas, adquiridas por meio do comércio, os judeus praticavam a usura, que é a prática de emprestar dinheiro cobrando juros, o que levou diversos cristãos ao endividamento e a perderem os seus bens dados como garantia. Foram cruelmente perseguidos e massacrados ao longo da história, uma vez que “a convicção em suas sinistras mas indefiníveis vantagens no comércio justificam a discriminação contra eles – ao passo que sua real ofensa é ter estado sempre fora da estrutura formal da cristandade” (DOUGLAS, 2014, p. 129). Logo, o tratamento dado a Bocatorta era igual ou pior do que o dado aos judeus.

A descrição de Vargas suscita horror e curiosidade em Eduardo, que resolve visitá-lo, juntamente com uma comitiva, o que suscita aflição em Cristina. Quando pequena, Cristina era amedrontada pelos pais e pelas amas com a imagem da cuca, que era semelhante a Bocatorta. A cuca povoa o imaginário brasileiro devido a uma grande influência de Monteiro Lobato, mesmo autor do conto analisado, que insere esse ser folclórico como uma personagem recorrente nas narrativas do *Sítio do Picapau Amarelo*. A cuca (ou coca ou coco) era descrita antigamente como uma velha de cabelos brancos e desgrenhados e, nas narrativas lobatianas é descrita como um pequeno dragão com uma enorme boca de jacaré e uma cabeleira vermelha, mas a sua função continua a mesma: suscitar medo nas crianças a partir das histórias de que é má, pega e come as crianças que não dormem. Em Portugal, essa figura está relacionada com a caveira e a morte (CORSO, 2004).

Cohen (2000) afirma que o monstro corporifica a diferença em nosso meio. Ele é constituído daquilo que vem de fora do nosso meio, de nossa familiaridade, são colocados à margem, nas fronteiras, mas nascem em nosso seio. Observe que Bocatorta é filho de uma escrava do major Zé Lucas, e, em virtude de sua aparência repulsiva e desfigurada, é enxotado. As fronteiras são os espaços que os monstros habitam, visto

que são seres extraordinários habitando um espaço ordinário, não podendo transitar no meio, apenas às margens.

Reiteramos que o caro para a literatura fantástica é justamente a fronteira, que diz respeito aos espaços onde o possível e o impossível, o familiar e o não familiar, se encontram. Esse conceito é precioso para o fantástico, porque ele transgride uma antinomia considerada como insuperável, colocando em contato esses dois polos, não havendo uma mescla, mas uma superposição parcial (CAMPRA, 2016). A fronteira é uma membrana semipermeável, ao passo que separa, mas não isola, o meio interno do ambiente ao redor, visto que permitem a entrada e a saída de elementos.

Por ser semipermeável e separar mundos distintos, a fronteira é um recurso narrativo recorrente no modo fantástico, posto que, nesses, passa de um espaço familiar para um espaço perturbador, do explicável ao inexplicável e rompem-se, assim, limites (CESERANI, 2006). Bocatorta habita o mato, o espaço não civilizado, irracional e o distante.

Ele é todo disforme. A analogia com um pedaço de carvão contribui para estigmatizá-lo e expor a visão acerca do negro no final do século XIX e início do XX, atrelando-o ao feio e monstruoso. Na narrativa, é feita claramente a oposição entre a monstruosidade, a feiura e a negritude de Bocatorta, e a beleza e a pele alva de Cristina. De um lado, está a fera, de outro, a bela. Le Goff (2016, p. 327) afirma que “a beleza é luz, ela dá segurança, é sinal de nobreza”, e está relacionada à salvação e ao dia. Ela é constantemente vinculada ao sagrado e ao rico, já que “o belo é o colorido e o brilhante, que no mais das vezes é também o rico. Mas o belo é, ao mesmo tempo, o bom. O prestígio da beleza física é tal que a beleza é atributo obrigatório da santidade. O bom Deus é, antes de tudo, o Belo Deus” (LE GOFF, 2016, p. 329). A beleza é fonte luminosa e incandescente. Bocatorta, com suas deformidades, é constantemente associado aos servidores do diabo e ao mal; já Cristina, com sua beleza e luz, é associada aos santos e à pureza. Logo, é boa. Para os roceiros do arraial, ela era “linda que nem uma santa” (LOBATO, 2007, p. 124).

Durante a conversa acerca de Bocatorta, surge o acontecimento estranho que desestabiliza a aura de normalidade.

Corriam no arraial rumores macabros. No dia seguinte ao enterramento o coveiro topou a sepultura remexida, como se fora

violada durante a noite; e viu na terra fresca pegadas misteriosas de uma "coisa" que não seria bicho nem gente deste mundo. Já duma feita sucedera caso idêntico por ocasião da morte da Sinhazinha Esteves; mas todos duvidaram da integridade dos miolos do pobre coveiro sarapantado. (LOBATO, 2007, p. 122).

Temos um evento extraordinário, uma exceção ao cotidiano, um abalo naquilo que se é conhecido e considerado como um comportamento anormal: a violação de um túmulo. Ocorre-se um ato insólito, que desestabiliza possivelmente o leitor e as personagens, provocando o incômodo, colocando-nos diante de uma crise de valores, “porque a realidade convencionada, seus conceitos e representações não são mais aceitos” (COVIZZI, 1978, p. 27). Estamos diante de uma desautomatização, uma vez que nos deparamos com uma singularidade, visto que o autor descreve um comportamento que nos é antinatural, desconhecido, não familiar. Remete-se, assim, ao conceito de *unheimlich*, de Freud (2010), posto que essa desautomatização só é possível diante de um evento que nos é inquietante, e é isso que atrai o leitor, a surpresa, porque a leitura deixa de ser previsível.

Lobato, ao inserir a violação de túmulos no conto, não incentiva tal prática, mas a problematiza, colocando-a como um tabu praticado por um ser atroz, que, naquele momento, era desconhecido. Tal comportamento não poderia ser praticado por um ser humano, apenas por alguém que “não é deste mundo”. Por ser um ato abominável, as personagens duvidam da integridade mental do coveiro que relata o ocorrido.

O Bocatorta ainda não aparecera no conto, mas já houve menção à personagem. A imagem dele era envolta em asco e fascínio, repulsa e interesse. Eram sentimentos tão latentes nas demais personagens a ponto de elas fazerem uma incursão à “casa” do monstro. “O major tomou a frente, e guiou-os floresta adentro pelos meandros duma picada. Era ali o mato sinistro onde se alapavam Bocatorta e o seu cachorro lazarento, Merimbico” (LOBATO, 2007, p. 125). A floresta, como afirma Tuan (2005), é um espaço topofóbico, em oposição aos campos cultivados, os quais configuram o espaço conhecido, familiar e humanizado. Ela é o estranho, o selvagem e o desconhecido, uma vez que é habitada por estrangeiros e seres que vivem à margem, tais como ladrões, demônios e bandidos. Na floresta, crescem, de forma desordenada, plantas infrutíferas.

Merimbico é o animal de estimação de Bocatorta, e, como o seu dono, é, também, um ser monstruoso, porque está contaminado com o bacilo da hanseníase, ou seja, é um

cão leproso. O animal também é envolto em um imaginário fóbico, em virtude do seu nome, o qual a população relaciona com satanismo. Essa mesma população acredita, também, que, nas noites de sexta-feira, o animal de se metamorfoseia em lobisomem. Têm-se, nessa passagem, dois dos oito sistemas temáticos elencados por Ceserani (2006): “o duplo” e “a aparição do estranho do monstruoso, do irreconhecível”.

Após se embrenharem pelo mato, o grupo chega à casa de Bocatorta, descrita da seguinte forma:

Não tinha feição de moradia humana a alfurja do monstro. À laia de paredes, paus-a-pique mal juntos, entressachados de ramadas secas. Por cobertura, presos, com pedras chatas, molhos de sapé no fio, defumado e podre. Em redor, um terreirinho atravancado de latas ferrujentas, trapos e cacaria velha. A entrada era um buraco por onde mal passaria um homem agachado. (LOBATO, 2007, p. 125)

A casa da personagem não é vista pelas demais como um lar, mas como uma toca de animal ou de monstro. O narrador descreve a cena da saída de Bocatorta de sua casa como algo grotesco, pois ele se arrasta como uma enorme lesma, reafirmando o processo de zoomorfização da personagem. Ao compará-lo com um molusco, ratifica-se a visão pejorativa acerca dele: a de que ele é um ser asqueroso, que vive entre escombros, em um lugar frio, úmido e longe da luz. Bocatorta é associado a um animal que rasteja, e essa família de seres é taxada como impura. Para as pessoas da região, pessoas de bem não podiam ter contato ou se alimentar com pessoas consideradas como impuras para não serem corrompidas nem perderem sua santidade. Rastejar ou andar com a barriga em contato com o chão é visto como um comportamento anormal, já que o aceito como normal é andar, nadar ou voar. Logo, tudo e todos os que fogem a esse padrão são julgados como impuros como, por exemplo, a minhoca, que, por rastejar e viver dentro da terra, é tida como um animal das profundezas, dos túmulos, do caos e da morte (DOUGLAS, 2014).

A casa de Bocatorta gera medo e repulsa nas outras personagens por ser diferente, mas ela cumpre a sua função para com o seu morador. A casa, na teoria da toponálise proposta por Bachelard (1978), é considerada como um lugar belo, do devaneio, da memória feliz, no qual unifica o homem, dá proteção, posto que ela “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). A casa, segundo o teórico francês, e como já foi afirmado nesta tese, é um espaço

de tofília. O conceito de belo varia de indivíduo para indivíduo; aos olhos dos outros pode não parecer bela a casa de Bocatorta, mas, para ele, é um espaço de proteção, de segurança, que o isola da hostilidade do meio externo a ela.

A descrição do espaço da casa de Bocatorta desencadeia a hesitação, a estranheza e a inquietação nas personagens, e também pode desencadear os mesmos sentimentos no leitor. Utilizamos a classificação espacial cunhada por Foucault (2001b), e enquadrámos esse espaço como um heterotópico, visto que ele está fora de todos os lugares, mas pode ser localizado. Ele é um “espaço que incomoda por apresentar a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas” (adaptado de GAMA-KHALIL, 2012, p. 35).

A casa de Bocatorta é uma antecipação acerca da personagem que ali habita. O lugar pode ser descrito como sujo, e “a sujeira é, essencialmente, desordem. [...] A sujeira ofende a ordem. Eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente” (DOUGLAS, 2014, p. 12). Expulsar Bocatorta é, na visão dos moradores do arraial, uma forma de reestabelecer a ordem, limpar e purificar o espaço. Devemos salientar que essa ordem não é a universal, mas a do grupo hegemônico que tem horror à aparência da personagem-título. Se a casa já assustara Cristina, o seu morador causa um efeito exponencialmente maior:

Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beijos, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância da ascosidade, a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima. (LOBATO, 2007, p. 126)

A aparência de Bocatorta é ainda pior do que era esperada. Sua face feia corrobora para a construção da aura monstruosa, ao passo que o belo é relacionado ao virtuoso e o feio ao profano, assim, o feio Bocatorta é contraposto à bela Cristina.

A deformada boca da personagem-título possui um grande enfoque na descrição. Ele não possui lábios, tem poucos e ralos cacos de dentes, relacionando-se claramente

com a concepção do grotesco. Constitui uma insana imagem que povoa pesadelos. É um ser que, de tão feio, é inimaginável. A visão é tão assombrosa que gera pavor em todas as personagens. A imagem é tão forte que Eduardo, noivo de Cristina, não consegue fixar os olhos em Bocatorta, e Cristina sente o pavor da morte, como um preá diante de um predador. O encontro com o monstro é tão nefasto para a menina que ela fica doente e logo morre, sendo enterrada no cemitério do arraial.

Eduardo, inconsolável pela morte da noiva, visita-a no cemitério. Ele encontra seu túmulo sendo violado da mesma forma que o das outras senhoritas que morreram na região. O cemitério é tido como o lugar físico do descanso eterno. É um lugar para aproximar os vivos e os mortos. Esse espaço é trazido para dentro das cidades. Atordoado, ele corre à casa da finada noiva para pedir ajuda do pai da moça. O grupo, ao chegar ao cemitério, encontra

Um quadro hediondo antolhou-se-lhes de golpe: um corpo branco jazia fora do túmulo - abraçado por um vulto vivo, negro e coleante como o polvo.

O pai de Cristina desferiu um rugido de fera, e qual fera mal ferida arrojou-se para cima do monstro. A hiena, mau grado a surpresa, escapou ao bote e fugiu. E, coxeando, cambaio, seminu, de tropeços nas cruzes, a galgar túmulos com agilidade inconcebível em semelhante criatura, Bocatorta saltou o muro e fugiu, seguido de perto pela sombra esganiçante de Merimbico. (LOBATO, 2007, p. 130)

Tem-se um acontecimento insólito: o contato libidinoso entre um vivo e um morto. Essa temática é recorrente ao Fantástico como “A ruiva”, de Fialho de Almeida, “A morte amorosa”, de Théophile Gautier e “Solfieri”, de Álvares de Azevedo para exemplificar alguns textos. Tal passagem se enquadra no quarto procedimento retórico e narrativo elencado por Ceserani (2006), “envolvimento do leitor: surpresa, terror”. O teórico italiano aponta que o texto fantástico atrai e envolve o leitor para dentro de um mundo familiar para, depois, desorientar por meio de um acontecimento que gera surpresa, medo e inquietação, ele afirma ainda que, geralmente, o medo suscitado no conto fantástico é um medo físico, ou seja, “aquele em que a integridade física d[a] personagem se vê afetada, e isso se transfere emocionalmente ao leitor ou espectador” (ROAS, 2014, p. 137).

A integridade física de Cristina fora violada. Seu puro e casto corpo fora maculado pelo impuro e monstruoso beijo de Bocatorta. Ela tinha pesadelos

premonitórios com o monstro. Neles, ela era beijada por ele. Seus pesadelos podem ser lidos como manifestações sobrenaturais, pois quando ela vê o algoz de sua pureza onírica em carne e osso, ela padece e morre, possibilitando que Bocatorta possa concretizar o seu sonho e o pesadelo da moça. O Quasímodo brasileiro concretiza o seu sonho, ele beija sua Esmeralda.

Tal qual monstros famosos como Drácula e Frankenstein, Bocatorta, ao realizar os seus desejos mais sombrios, foge, não por vontade própria, mas porque é interrompido. Ele evade do túmulo com uma agilidade que não condiz com sua aparência e porte físico. Contudo, ele acaba sendo capturado, e seu desfecho é ser atirado no atoleiro sem fundo, na própria boca do inferno. Seu final é simbólico. Ele tem problemas estéticos na boca, que suscitam horror e inquietação, e seu fim foi monstruoso e desumanizado, posto que fora atirado em um lamaçal sem fundo para morrer afogado na lama. Não construíram, para ele, um túmulo personalizado ou demarcado. Assim, nascera sem sorte e morrerá com a mesma sina, sem julgamento ou perdão.

O fantástico figura em diversas passagens do conto. Sua constituição vai ao encontro das principais teorias do modo. Tem-se uma realidade aparentemente prosaica que é abalada por espaços (lamaçal e toca do Bocatorta) e acontecimentos (necrofilia e pesadelos premonitórios) insólitos. Esse mundo novo é povoado por seres inquietantes e monstruosos (o Bocatorta) que abalam a integridade física e psicológica das outras personagens e do leitor, desestabilizando as suas certezas e suas convicções.

### 3.6 Bugio Moqueado, de Monteiro Lobato

O conto “Bugio Moqueado” está presente na coletânea de contos intitulada *Negrinha* (1920). Temos três narrativas: duas em moldura e a outra em *mise en abyme*. Uma narrativa em moldura narra uma partida de pelota a que o segundo narrador assistia. E a segunda narrativa em moldura, esse espectador, após perder o interesse na partida quando percebe que o time pelo qual estava torcendo não ganharia o jogo, passa a ouvir uma conversa entre dois senhores. Já a narrativa em *mise en abyme* conta a história do encontro macabro que um desses senhores teve no interior do país. Ou seja, os narradores das três histórias são diferentes. O acontecimento insólito ocorrerá na última narrativa, sobre a qual iremos nos debruçar.

A narrativa começa com a seguinte afirmação: “coisa que você nem acredita, dizia um deles. Mas é verdade pura. Fui testemunha, vi! Vi a mártir, branca que nem morta, diante do horrendo prato...” (LOBATO, 2008, p. 46). Observamos uma tentativa de validar ou de provar como real o acontecimento insólito. Ele pede que o narratário, que não é o narrador do primeiro conto, confie nele, isso para instaurar o efeito de verossimilhança, por meio do relato, ele é tanto narrador como personagem do causo. O narrador do acontecimento insólito afirma três vezes que fora testemunha ocular do fato. Na mesma afirmação, temos um prelúdio dos elementos que envolvem tal fato: uma mulher e uma comida, o que desperta ainda mais a atenção do outro narrador, o bisbilhoteiro. Assim, somos levados a crer que o horrendo prato a que o narrador faz menção seja o mesmo do título do conto, o bugio moqueado.

Após essas assertivas, o narrador localiza geograficamente o narratário, em uma tentativa de validar o fato como verdade. Ele conta que tinha ido a Mato Grosso comprar gado e o Coronel Teotônio, dono da Tremedal, tinha novilhos nas condições que ele desejava. Ele o descreve como

Barbudo, olhinhos de cobra muito duros e vivos, testa entiotada de rugas, ar de carrasco... Pensei comigo: Dez mortes no mínimo. Porque lá é assim. Não há soldados rasos. Todo mundo traz galões... e aquele, ou muito me enganava ou tinha divisas de general. (LOBATO, 2008, p. 46)

Observamos que o coronel é descrito como uma figura má. Entretanto, podemos duvidar de tal descrição, porque o narrador não o conhece e faz afirmações somente com base no que vira da fisionomia da pessoa e a partir de uma visão estereotipada das pessoas que vivem naquela região. O narrador leva o narratário e o leitor a classificarem o coronel como um ser monstruoso, de comportamento anormal. Ele é a metáfora do aristocrata tirano, que prende e tortura a casta mocinha. A descrição física da personagem retrata a face cruel e monstruosa da personagem e a psicológica revela seu tom autoritário e tirano; logo, a mescla dessas enumerações caracterizam a personagem como filha do barbarismo e da autocracia. Teotônio é descrito por um conterrâneo como “[...] a maior peste que o raio do diabo do barzabu do canhoto botou no mundo!...” (LOBATO 2008, p. 50). A personagem se aproxima do satânico e dos males, como filho de diabo, por suas maldades. Porém, pouco importava para o narrador se ele era uma pessoa boa ou má. O que importava era o produto que ele vendia, não levava em

consideração o traquejo social das pessoas com quem fazia negócios. O nome da fazenda do coronel Teotônio é significativo: Tremedal, que pode significar tanto uma área pantanosa, lamacenta, um charco como uma metáfora para decadência moral, degradação, depravamento.

Quando eles findam negócio, já é tarde e o coronel convida o narrador para jantar. Ele aceita o convite, uma vez que fazia muito tempo que havia feito sua última refeição. Encaminham-se para a casa do coronel Teotônio, descrita no seguinte fragmento:

Era um casarão sombrio, a casa da fazenda. De poucas janelas, mal iluminado, mal arejado, desagradável de aspectos e por isso mesmo toante na perfeição com a cara e os modos do proprietário. Traste que se não parece com o dono é roubado, diz muito bem o povo. A sala de jantar semelhava uma alcova. Além de escura e abafada, rescendia a um cheiro esquisito, nauseante, que nunca mais me saiu do nariz — cheiro assim de carne mofada... (LOBATO, 2008, p. 47)

O decadente casarão de Teotônio pode ser lido a partir de dois vieses antagônicos: um retiro ou santuário nas montanhas afastado do contato humano ou uma monumental construção para reforçar o poderio aristocrático decadente. Seguiremos o primeiro viés, porque o casarão é um lugar monstruoso em que um ser tirano se insula dos ávidos e curiosos olhos da sociedade burguesa, podendo se entregar à devassidão e às práticas bacantes.

O casarão de Teotônio, como descrito no excerto, não tem a aparência ou a aura de um lar. Não é um espaço topofílico, mas topofóbico. É um lugar que prende e sufoca quem nele adentra, que reprime os sonhos e desvela pesadelos. O casarão estampa claramente os seus habitantes e antecipa que ali não vivem pessoas boas ou felizes. O narrador não se sente confortável na companhia de seu anfitrião, visto que “[a] secura e a má cara do facínora não davam azo à mínima expansão de familiaridade; e, ou fosse real ou efeito do ambiente, pareceu-me ele inda mais torvo em casa do que fora em pleno sol” (LOBATO, 2008, p. 47). A aparência do coronel dentro de casa suscita mais terror no narrador do que à luz do dia, já que a casa, assim como seu dono, era pouco convidativa e parecia que há muito tempo não era aberta. Fedia a mofo, mas a fome do narrador era tanta que ele não se intimidou com a aparência do coronel e tampouco com a da casa dele.

De repente, o coronel bate com a faca três vezes em um prato, chamando sua esposa, a qual é descrita no seguinte fragmento:

Abriu-se devagarinho uma porta e enquadrou-se nela um vulto branco de mulher. [...] Sem pinga de sangue no rosto, sem fulgor nos olhos vidrados, cadavérica, dir-se-ia vinda do túmulo naquele momento. Aproximou-se, lenta, com passos de autômato, e sentou-se de cabeça baixa. [...] aquela morta-viva morre-morrendo, a meu lado, tudo se conjugava para arrepiar-me as carnes num calafrio de pavor. (LOBATO, 2008, p. 47)

A caracterização da esposa de Teotônio é macabra e suscita o horror. Ela lembra uma decadente vampira, uma sombra esfarrapada da mulher que fora um dia. É a nítida mocinha casta e pudica que deve ser salva, mas, no conto de Lobato, seu destino é a perdição e o sofrimento pelo resto de sua miserável vida. Ela assusta o narrador e, provavelmente, o leitor.

Essa personagem vive um estado anímico e anêmico, e lhes são tolhidas a vontade e a liberdade, bem como o desejo e a luz do sol. Seus passos são controlados, sendo limitados ao labiríntico e sufocante espaço do casarão. A brancura de sua carne lembra a de Cristina de “Bocartorta” e ela materializa o caráter puro e inofensivo desta. Representa, assim, a passividade e impotência perante o homem autoritário e bravo da Europa do século XVIII e do Brasil do século XIX e XX.

Quando se senta à mesa, o marido empurra um estranho prato para ela e destampa-o, “oferecendo” para ela comer. O modo como o coronel trata a esposa incomoda o narrador, mas este nada fala e nem expressa seu descontentamento. O coronel coloca uma horrenda comida no prato da mulher e a obriga a comer. Em momento algum ele se altera com o convidado ou tem um comportamento truculento com a esposa, que é obrigada a comer a estranha comida. O coronel pode ser descrito como o tipo de vilão, que consegue realizar ações cruéis e nefastas sem perder o controle e sem perder suas atitudes civilizadas.

Enquanto é obrigada a comer a horrenda comida, a mulher lança um olhar suplicante, clamando por uma ajuda que não vem. Após comer, ela volta a seu estado inicial moribundo e decadente. Ela é uma morta-viva à espera de uma morte rápida que não virá.

Após o jantar, o narrador passa a vagar pela casa, até entrar na cozinha. Lá, ele vê

umas brancuras pelo chão sacos de mantimento — e, pendurada a um gancho, uma coisa preta que me intrigou. Manta de carne seca? Roupa velha? Estava eu de rugas na testa a decifrar a charada, quando o urutu, percebendo-o, silvou em tom cortante. (LOBATO, 2008, p. 49)

Observamos um comportamento recorrente na cozinha no que se refere à disposição das comidas no espaço: é muito comum as pessoas, na zona rural, colocarem as comidas perecíveis penduradas a fim de que animais que habitam a casa, como cães, ratos, insetos, entre outros, não terem contato com o alimento. Porém, ali, o único alimento pendurado é uma estranha e preta manta de carne seca, enquanto os demais alimentos estavam no chão em alvos sacos.

O coronel nota a presença do narrador em um lugar no qual ele não deveria estar e o repreende. Teotônio explica que essa estranha carne pendurada é bugio moqueado, e que está ali para consumo de sua esposa. Bugio moqueado é uma iguaria feita a partir de secagem da carne de macaco (bugio) em moquém, uma espécie de grelha. O narrador fala que nunca comera tal comida e que, se a comesse, seria o mesmo que comer gente. Após a conversa, ele sai da fazenda e faz o sinal da cruz, em uma nítida tentativa de pedir proteção diante do mal que ele deixava para trás na fazenda do coronel Teotônio.

Anos depois, em conversa com o negro Zé Esteves, o qual se tornara seu braço direito, ele pergunta se esse não tinha um irmão que pudesse ajudá-lo no serviço, visto que o serviço na fazenda era tanto que ele sozinho não conseguiria executá-lo. Zé conta que tinha um irmão chamado Liandro, mas que morrera. Então, ele passa a contar a história do irmão: ele era funcionário na fazenda do coronel Teotônio, e, à época, alguém inventara uma história que ele estava de namoro com a esposa do patrão. Inocente ou não, Liandro foi açoitado no tronco e, após a ação do chicote, colocaram pimenta em suas feridas. Depois que ele morreu, foi moqueado.

Logo, o leitor é conduzido a supor que a estranha comida que a esposa do coronel Teotônio comera no jantar junto com o narrador era a carne de seu suposto amante morto e moqueado. A mulher havia sido levada a comer a carne de seu suposto amante em um claro ato de tortura e condenação por parte do marido. Assim, inferimos que a mulher estava praticando, mesmo que forçada, o canibalismo. O nome do espaço onde Teotônio e a esposa moram, Tremedal, é uma reverberação do comportamento de ambos, visto que ali é um espaço fantasmagórico, insalubre, inquietante, desconfortável

e atávico. Como dito anteriormente, o nome da fazenda pode se referir tanto a um espaço pantanoso, um lodaçal ou, também, promover uma metáfora da degradação moral e comportamental.

Ambos os significados se associam com a fazenda, porque pântano é um lugar de água parada no qual o tempo está estagnado e não ocorrem mudanças. Notamos que o sistema de trabalho é o escravocrata. Mesmo localizado temporalmente no início do século XX, os negros ainda eram tratados como escravos e não tinham direito à sua liberdade. A lei que impera na fazenda é a de Teotônio, que manda e desmanda em seu território, tanto que ele condena o suposto amante da esposa ao tronco e a obriga a comer as carnes do amante, o que é um reflexo da degradação moral das pessoas daquele lugar. Mesmo que obrigada, a esposa rompe um tabu, visto que ela come carne humana, e, por meio dessa ação, perde sua vitalidade e sua fisionomia humana. Sua degradação comportamental torna-se nítida em seu corpo.

O insólito ali se manifesta por meio dos comportamentos incomuns dos habitantes da fazenda e do casarão que os confina, que os isola do convívio social, fazendo-os parar no tempo e viver um sistema social que estratifica as relações, reforçando o patriarcado.

#### **Capítulo 4**

### **O SERTÃO GOIANO EM BERNARDO ÉLIS, HUGO DE CARVALHO RAMOS E BRAZ JOSÉ COELHO**

Seguindo o mote que orientou a construção do Capítulo 3, daremos continuidade às análises das espacialidades em contos sertanistas. Neste capítulo, focaremos os contos dos autores goianos: Bernardo Élis, Hugo de Carvalho Ramos e Braz José Coelho.

Bernardo Élis é um escritor goiano que retrata em suas letras personagens típicas do insólito sertão de Goiás. Ele confere a elas “figurações” nas quais são retratadas como subdesenvolvidas e, até mesmo, desumanizadas. O termo “figurações”, aqui utilizado como norteador da nossa visão sobre as personagens, segue a concepção do teórico português Carlos Reis em *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*:

a figuração ficcional assenta em princípios próprios e justifica, pelo menos, três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração e o da discursividade, mesmo considerada em embrião oficial, como processo e dinâmica constitutiva da personagem. (REIS, 2015, p. 27)

Dirce Cortes Riedel em “Saga de espantos” (1999) descreve as personagens de Élis como dominadoras ou dominadas. Para a autora, elas são zoomorfizadas em função do servilismo imposto pelo coronelismo, sistema sociopolítico comum nas zonas rurais do país durante a Primeira República, devido ao subdesenvolvimento da sociedade e do Estado ou pela ruína destes. As personagens sofrem e padecem em um espaço ignorado por muitos, o que contribui para que os escritores comumente as figurem, em suas tramas, como subumanos e animais.

Vislumbramos que as narrativas do autor goiano em foco são permeadas por seres monstruosos que habitam e policiam as (entre)fronteiras. Tal fato se configura como um forte elo entre as personagens e os espaços que elas ocupam. Esse vínculo ocasiona a irrupção do insólito percebido não só pela relação dicotômica dia/noite, claro/escuro, cidade/sertão, realidade/sonho, como também pela projeção insólita dos corpos das personagens.

Bernardo Élis, conforme demonstraremos, constrói corpos insólitos para suas personagens. O alvo esqueleto de “A mulher que comeu o amante” e as insólitas orelhas de Lolô, de “O caso inexplicável das orelhas de Lolô” são seus corpos insólitos mais conhecidos. Seleccionamos para a presente tese os contos “Pai Norato” e “As

morféticas”, uma vez que esses são ricos no trabalho com o insólito ficcional sertanista e não há uma ampla fortuna crítica sobre eles.

Selecionamos o conto “Pai Norato” para compor a *corpora* desta tese, porque o conto narra as desventuras de um ermitão no sertão do estado de Goiás e detalha esteticamente muito bem esse espaço que é o foco desta tese. O sertão ali é caracterizado como o espaço da fronteira, povoado por seres que habitam as margens, que fogem do padrão convencional ou considerado normal pela sociedade. O sertão é habitado por tipos que causam geralmente estranhamento e inquietação, por não serem familiares, na ótica daqueles que não são daquele espaço.

Já o conto “As morféticas” foi escolhido por ser uma das poucas narrativas que têm como temática a lepra ou hanseníase no sertão. Ressaltamos que, geralmente, o sertão se constitui culturalmente como um espaço à margem, uma vez que se diz que o centro refere-se aos espaços urbanos ou litorâneos. Por isso, o sertão figura como o local da diferença. Talvez por esse motivo esse seja o espaço ideal para tornar socialmente invisíveis os portadores da lepra em um Brasil do início do século XX.

Hugo de Carvalho Ramos é um grande expoente das letras de Goiás apenas com uma obra pública: *Tropas e boiadas* (1917). Nela, o autor descreveu com primor os hábitos e costumes dos tropeiros, até mesmo ultrapassando-os, tendo um caráter denunciador, criticando os problemas e as mazelas da região.

Escolhemos o conto “Pelo caiapó velho”, porque ele descortina os espaços toposfóbicos atravessados pelas monstruosas personagens leprosas. Esse conto é uma das narrativas mais lembradas do autor goiano, entretanto possui poucas análises publicadas. Ele tem duas linhas narrativas: uma no presente e outra no passado; tem-se uma narrativa contada por um velho arrieiro a seu patrão, a partir de suas andanças pelo interior de Goiás. E “O caminho das tropas” é um conto em que um tropeiro de nome Manoel conta um caso de um encontro que ele teve com uma entidade sobrenatural.

Já Braz José Coelho é um autor goiano, radicado na cidade de Catalão. Ele é professor da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, tendo uma vasta produção acadêmica e literária. Para compor nossa *corpora*, selecionamos contos presente na coletânea *Rastros e trilhas* (2009).

Com base nas concepções de modo fantástico e insólito apresentadas no Capítulo 1, propomos a discussão de como o insólito se manifesta no conto “O bobo Aprígio”, de

Braz José Coelho, a partir dos acontecimentos que envolvem a doença do narrador e o comportamento e a morte de Aprígio, visando demonstrar que o insólito não emerge apenas por meio de acontecimentos sobrenaturais, mirabolantes e/ou maravilhosos, mas também por acontecimentos e elementos inquietantes que desestabilizam possivelmente o leitor e as personagens, provocando o incômodo. Assim, coloca-os diante de uma crise de valores, visto que a realidade acordada, suas concepções, valores e representações não são mais aceitos.

A escolha de “A triste história do finado Gumericino” segue a mesma linha de justificativa para “O bobo Aprígio”, por meio dos acontecimentos que envolvem a trágica morte da personagem-título.

#### 4.1 “Pai Norato”, de Bernardo Élis<sup>28</sup>

No início do conto, o leitor é apresentado a Pai Norato. Ele é um santo ermitão que vive nos ermos sertões, mas que volta ao convívio de seus pares por intermédio do afilhado, que leva o padrinho para dentro de sua casa. Nesse novo espaço, o ermitão sente desejos pela esposa do afilhado, e revela, assim, a sua face monstruosa para satisfazer os seus desejos carnaais. O corpo do ermitão sofre transformações durante o conto, que passa do sagrado ao profano, visto que a personagem transpõe fronteiras físicas e morais.

Limites e fronteiras costumam ser tomados como sinônimos no contexto em que se considera a divisão de espaços e culturas. Contudo há nuances conceituais que deflagram diferenças entre essas duas noções, conforme pontua o estudioso Cássio Hissa em *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade* (2006):

Fronteiras e limites, em princípio, fornecem imagens conceituais equivalentes. Entretanto, aproximações e distanciamentos podem ser percebidos entre fronteiras e limites. Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. [...] O limite, visto do

---

<sup>28</sup> Parte desta análise foi publicada como capítulo do livro *Personas insólitas: conjunções espaciais e temporais na composição de personagens do insólito ficcional* com o título “A queda de Samyaza: o corpo em transformação no conto 'Pai Norato', de Bernardo Élis”.

território, está voltado para dentro, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está voltada para fora como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a idéia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. (HISSA, 2006, p. 34)

Fronteiras são espaços mais fendidos que os limites, porque rasuram as classificações e ordenações. Podemos perceber, pela argumentação de Hissa, como o conceito de fronteira é ambíguo, porque é fundamentado em um paradoxo: ao mesmo tempo em que ela separa, também une. Na literatura sertanista, é comum verificar-se esse delineamento dos limites e fronteiras. O ser que é externo ao sertão considera que a separação entre sertão e cidade é instituída por um limite, ou seja, são dois espaços que se repelem. Contudo, entendemos nesta tese que a concepção de fronteira pode ser também produtiva para a compreensão da zona que separa o sertão do não-sertão.

Pai Norato é um ermitão que habita os densos ermos de Goiás e vive em estado de isolamento, tendo contato apenas com seu afilhado. É no espaço da fronteira que ele se sente em casa, como observamos no excerto: “– Esse diálogo se passava no fundão da mata, numa grotá. Ali havia trinta anos morava o velho. Maltratara tanto o corpo que ele se reduziu a um feixe de ossos, nervos e pele, com músculos que nem arame. Sua casa era uma furna escura” (ÉLIS, 2005, p. 229). A casa, como já explanado na análise do conto “Bocatorta”, de Monteiro Lobato, é, em geral, considerada um espaço de aconchego e conforto. É vista como um abrigo contra as adversidades e problemas externos, confere a seu morador a sensação de proteção. A porta de casa é uma fronteira que divide o espaço em dentro (segurança) e fora (hostilidade, medo). A casa da personagem é uma caverna escura no fundo da mata, e, como toda moradia do gênero, não possui porta; assim não há uma divisão entre dentro e fora, esses espaços se imbricam e tornam a mata um espaço indissociável à ideia de casa no presente conto. Logo, toda a mata é a casa dele também. A mata é um espaço não civilizado. Mesmo assim, é ali que a personagem Pai Norato se sente livre e segura, visto que a sua ambiência lhe é familiar.

Aos olhos da maioria dos leitores, a casa de Pai Norato pode ser um espaço inquietante, sem segurança e conforto. A mata é escura, sem iluminação e difícil de transitar. Ali, pesadelos emergem com facilidade, uma vez que, em espaços escuros, projetam-se seres que visam a causar mal aos homens, como ladrões, assassinos,

demônios e feras. Mas não se pode esquecer que a caverna e a mata são a casa de Pai Norato, por isso, ali ele não sente medo ou inquietação. Sua relação com a casa e com a natureza que se encontra no entorno é de intimidade, e, por isso, ele domina os animais com os quais compartilha o espaço, além de ser respeitado por eles, como pode ser depreendido a partir do excerto:

Ao redor da gruta outras chamas passeavam lerdas, mortíças, ardendo: antas, onças, cobras, de tocaia. E os olhos arregalados do asceta destilavam uma luz violácea que adormentava a bicharada. A onça esturrava e o monge saía com passo firme por entre os troncos respeitáveis. (ÉLIS, 2005, p. 230)

O corpo de Pai Norato fora descrito anteriormente como “um feixe de ossos, nervos e pele, com músculos que nem arame”. Ele tem, portanto, um corpo anormal, uma vez que perdera as formas viçosas, as carnes, a vitalidade. A personagem é apresentada como um remendo de gente, um ser destituído de sua forma, incompleto e parcialmente destituído de sua humanidade. Quando se trata de desumanização, não se pode relacionar esse conceito apenas com o seu significado negativo, como queda, pecado, transgressão, mas, também com o seu sentido positivo, o de ascensão, evolução e divinização. Um ser divino é despido das necessidades humanas básicas: não tem defeitos, vive em harmonia com o meio, transmite a impressão de onipresença e tem conhecimento ilimitado. No início do conto, Pai Norato é um ser quase divino, evoluído, seu corpo não fora maculado pelo pecado e pela libido, pois nunca tivera contato carnal com mulher, como comprovado no fragmento: “Pai Norato assuntava nisso tudo. Desde cedo matou em si a besta feroz – a libido. Seu corpo mantinha-se puro de contatos femininos, fortalecendo assim a porta mais fraca para a perdição da alma” (ÉLIS, 2005, p. 231).

Ele não era controlado pelos instintos carnis e animais que turvam a percepção e a racionalidade próprias do ser humano. Novamente, há o símbolo da porta; no presente caso, a presença, e não a ausência como na caverna de Pai Norato, é o que visa a estabelecer limites, prender, segurar, manter o controle da fera chamada desejo. Porém, ele é considerado como santo não apenas por ser imaculado, por nunca ter tido contato sexual com o corpo de uma mulher, mas por seu conhecimento da mata, do espaço imemorable e bravio da floresta.

O narrador descreve a relação de Pai Norato com a mata da seguinte forma:

Sabia onde ficava o ninho da noite, mãe das sombras. Ela roncava no papo feito jibóia e de tarde a gente podia vê-la crescer em ondas concêntricas, em vibrações proteiformes até toma conta da terra, do céu. Aprendeu a dominar as antas e as onças com seu olhar de faquir. (ÉLIS, 2005, p. 229-230)

A personagem domina o espaço da mata, de tal forma que a considera como sua casa. Nada lhe infligia medo, porque, nesse lugar, a tudo dominava. O narrador ainda descreve a personagem da seguinte forma:

Barbas de raiz, braços de tronco seco, pele de casca de pau, - era o seu aspecto bravio. E ali, entre os troncos imemoriais, à luz azinhavrada e doentia que a mata coava, como se fosse um fundo do mar, tinha o velho um ar asperamente sagrado de profeta e demônio. (ÉLIS, 2005, p. 231)

Ele se imbricou com a mata, chegando ao extremo de ser semelhante a ela, visto que, em alguns momentos, é descrito a partir de metáforas e analogias com o espaço da mata que se encontra em seu entorno. Ele se torna quase um ser-vegetal; a descrição da personagem feita pelo narrador lembra a pintura “Inverno”, de Giuseppe Arcimboldo, que é um ser constituído a partir da junção de diversos elementos que compõem a vegetação da mata. Pai Norato e a mata se misturam, juntos, constituem um único ser indissociável. Ele se torna um ser monstruoso e a sua aparência física suscita uma inquietação no leitor, uma vez que remonta mais a de um velho sabugueiro do que a de um homem.

O conceito de monstro é construído a partir da ideia do ser que suscita estranhamento entre os homens ao fazer esse refletir, questionar e problematizar as relações que estabelece com o mundo por ele conhecido e domesticado. O monstro é um símbolo cultural que materializa fisicamente as transgressões às normas estabelecidas dadas como imutáveis. Os seres monstruosos dão contornos nítidos e palpáveis aos medos que se têm do desconhecido, e que, muitas vezes, são identificados como faces do mal (JEHA, 2007).

Pai Norato ganha essa forma monstruosa devido à transgressão que cometera. Ele se embrenha na mata e se torna um ermitão, porque, aos dezoito anos, atentara contra a

vida de outro rapaz durante um adjutório. Em virtude do atentado contra a vida de um terceiro, ele se vê obrigado a afastar-se do convívio das pessoas, com medo de sofrer sanções da sociedade. Assim, após sua fuga para a mata, ele se torna um selvagem ser do sertão. O ser humano se constitui como indivíduo a partir do convívio social com outros seres humanos. Nesse sentido, se ele deixa de conviver com os seus iguais, passa a assumir as características dos seres com os quais convive. Como no caso das meninas-lobas indianas, que, por falta de se relacionarem com outros humanos, perdem seu comportamento racional e passam a se comportar como lobas, pois elas coexistiam unicamente com esses animais. Pai Norato assume a forma de um ser vegetal. Porém, o mais simbólico no último excerto citado é a dicotomia apresentada “profeta e demônio”, que faz emergir as antíteses luz/sombra, bem/mal, sagrado/profano. Compreendemos, então, que não é de todo bem e de toda santidade a personagem-título.

Conforme afirmado anteriormente, o homem é um ser social, por isso precisa viver em comunidade para se tomar homem e aprender a língua, já que por meio do convívio com o outro que se adquire cultura. É no convívio social que se aprende os comportamentos positivos e também os negativos, como os vícios. Uma vez que Pai Norato vivia isolado há muito tempo, ele perde o contato com as perversões e não sente falta de se deitar com uma mulher. Como vive sozinho, não sente falta daquilo que não se tem. Compreendemos tal situação com uma analogia, porque a libido é como um urso, que deseja carne, mas também passa por períodos de hibernação. Contudo, após acordar da hibernação, o desejo tende a voltar.

Como Pai Norato tem contato esporádico com o afilhado, ele ainda era humanizado. Todavia, de tanto o afilhado insistir, o protagonista resolve deixar a mata, mudar-se para casa do apadrinhado e morar com ele e sua família, composta por ele, sua esposa e filho. Quando ele põe os olhos na mulher do afilhado, o faminto urso desperta. O afilhado deixa a mulher e o filho em companhia do padrinho, que passa a sentir desejos pela mulher do outro. Como não convive com outras pessoas, o ermitão esquece as regras sociais de convivência, e transgride um dos dez mandamentos, o de não desejar a mulher do outro. O desejo de Pai Norato é observado no seguinte fragmento: “Na escuridão do rancho, os olhos de pai Norato atraíram irresistivelmente e um medo ruim sojigava a mulher. Sentia no ambiente a presença invisível do marido a defendendo” (ÉLIS, 2005, p. 237).

É durante a noite que o homem se desorienta e se desvia do caminho seguro (DELUMEAU, 2009). A noite, com seu manto escuro, encobre seres que visam a atentar contra a vida de terceiros, tais como assassinos, ladrões, demônios, feras, fantasmas, entre outros. É durante esse imbricamento do tempo e espaço que as personagens dão vazão aos seus piores medos e aos seus desejos mais ocultos. A noite pode ser compreendida como um espaço de opressão para os que são violentados e oprimidos, e de liberdade para os opressores e violentadores.

Pai Norato assedia diretamente a esposa do afilhado e a ameaça, dizendo que, se ela não se deitar com ele, terá o seu filho morto. Como a mulher se nega, misteriosamente a criança amanhece morta e ela atribui tal ato ao ermitão, porque ele tudo conhece e controla na mata. Antes de o afilhado chegar, Pai Norato volta para sua casa. Quando o marido chega e não encontra o padrinho, vai à procura dele, que reverte a situação ao seu favor, convencendo o afilhado que não foi ele. Dias depois, o afilhado adoece e logo falece.

Na mesma noite em que o afilhado morre, “Pai Norato achegou-se ao jirau da mulher e ela não se opôs” (ÉLIS, 2005, p. 237). A noite encobre os malefícios praticados pelo ermitão. Pai Norato transgride um tabu ao se deitar com uma mulher casada. Para que isso ocorra, ele mata o marido dela, que vem a ser seu afilhado. O tabu é entendido como uma proibição imposta a uma comunidade ou fato/orientação que não deve ser questionado.

Sigmund Freud, em *Totem e tabu* (1980), conceitua o termo tabu a partir de dois sentidos contrários, de um lado é voltado para o “sagrado” e do outro, para o “profano”, “proibido” e “perigoso”. A acepção mais corrente é a relacionada ao último viés, que perpassa pelas restrições, censura e condenação. É diferente das proibições religiosas e morais. O tabu não tem origem divina. Sua gênese também não é conhecida ou fundamentada. Mesmo não tendo ascendência, é um código de leis não escrito, seguido e obedecido pelos homens de forma natural.

Inicialmente, a violação de um tabu não incorria em sanção por parte dos homens ou de suas leis. A punição vinha do próprio tabu, como um carma. Posteriormente, compreendeu-se que os deuses puniriam os tabus rompidos, e, por último, o castigo seria imposto pelos homens. Em uma sociedade permeada por tabus, quando algo é

considerado proibido, não há, necessariamente, uma razão para a proibição, que é assumida como algo natural e a sua violação acarretará uma séria punição.

Quando Pai Norato volta para sua casa, ele é atacado:

Assentou-lhe as patas na goela, rasgou, puxou as carnes com a dentuça afiada e faminta. Dilacerou-lhe o ventre e em seguida arrastou aqueles molambos lá para a grot. Plantou esse bagaço no chão fofo, cobriu de folhas secas e fugiu num coleio bambo do lombo luzidio. (ÉLIS, 2005, p. 238)

Uma onça o mata, pois ele perdera seus dons sagrados, já que seu corpo fora corrompido pelo pecado. Ele já não domina mais a mata, porque não é mais o mesmo. Suas insólitas dádivas já não existem mais. Animais não matam por prazer, mas para se alimentarem quando estão com fome. Porém, a onça que mata Pai Norato encarna a justiça da floresta, punindo a personagem pelo crime cometido. A morte de Pai Norato pela onça está relacionada, antes de tudo, ao fato de ele ter-se desconectado da mata e dos seres que nela habitam. Aconteceu por ele ter perdido sua aura de ser divino da natureza, ou seja, ter cedido às paixões, delitos e pecados humanos e ter-se convertido em homem comum. Há, portanto, um movimento de queda: do ser divino ao meramente humano. Notamos um percurso narrativo da personagem inverso ao percurso do conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa analisado anteriormente, pois, no caso da personagem roseana, o percurso do narrador é de humano a animal e, no caso do conto de Élis, o Pai Norato vai de animal/vegetal-divino a humano.

Pai Norato perde os seus dons relacionados à mata por corromper o seu corpo, que, até aquele momento, era imaculado. Ele transgride dois dos principais mandamentos de Deus e das leis humanas, que são “não matarás” e “não cobiçarás a mulher alheia”, e transgride as leis da mata, transmutando-se em mero humano.

O corpo retrata a transformação do homem, pois quando ele era puro e intocado, havia uma fusão de Norato, materializada por meio de seu corpo, com o espaço em que ele habitava, a mata. Ele dominava tudo que havia ali. Quando ele se deita com uma mulher, como se suspeita, matou para que seu desejo fosse concretizado, seu corpo é maculado e profanado.

Notamos, então, que o insólito é instaurado a partir do imbricamento de dois espaços: o corpo e a mata. Um está relacionado ao outro de forma sobrenatural, que

permite que eles se encontrem, saibam os segredos e as transgressões um do outro, visto que Pai Norato encontra os animais e as pessoas perdidas dentro da mata. Já a floresta sabe quando o monge não é mais puro, que ele transgredira um tabu e que agora é um ser monstruoso, não-natural, estranho e desconhecido para o espaço.

#### 4.2 “As morféticas”, de Bernardo Élis<sup>29</sup>

No tópico anterior, ressaltamos a imagem produtiva da fronteira para o entendimento do sertão e dos seres que nele habitam.

No caso da narrativa posta no centro de análise neste tópico da tese, é possível constatar que os deslocamentos e as fronteiras se configuram como elementos deflagradores da ambientação insólita e estranha. São desenhados esteticamente em decorrência do trabalho com um espaço específico: a estrada. Podemos entender a estrada como um espaço geográfico que viabiliza movimentações, deslocamentos, bem como o cruzamento de fronteiras. Será demonstrado que espécies de mundos são separados pela estrada e o que ela proporciona ao protagonista do conto “As morféticas”, de Bernardo Élis.

A imagem da fronteira se faz presente no conto de modo abrangente, pois o protagonista, situado em uma estrada, ousará transpor seu espaço e oferecer-se ao desconhecido, e entrará em contato com um outro mundo tão estranho, mas que se situa bem perto do seu. Sonho ou realidade, mulher ou monstro, real ou irreal são dicotomias postas em jogo por meio de um simples ato: o de deslocar-se e invadir a fronteira. Por isso, o conto pode ser lido a partir da perspectiva do “estranho”, conforme designado por Todorov (2004, p. 53):

Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

---

<sup>29</sup> Parte desta análise foi publicada na revista *Itinerários*, v. 44 em parceria com Marisa Martins Gama-Khalil com o título “Cruzando estradas: reflexões sobre deslocamentos e fronteiras em 'As morféticas', de Bernardo Élis”.

Para Todorov (2004), o estranho é um gênero vizinho ao fantástico. Contudo, a presente tese se norteia não pela perspectiva genológica, mas pela modal; portanto, o estranho é uma das modalidades do modo fantástico.

No conto de Élis, os eventos que ocorrem podem ser explicados pelas leis da razão, todavia afiguram-se como insólitos, inquietantes. Causam, assim estranhamento e medo no narrador-protagonista, que fica amedrontado após invadir um território desconhecido, que é o lugar do “outro”. Ao cruzar a estrada e adentrar fronteiras, ele imerge em um ambiente em que o normal e o anormal, o sólido e o insólito se embaralham.

A hanseníase, vulgarmente conhecida como lepra ou morfeia, é uma doença infectocontagiosa da qual se tem notícia desde a Antiguidade, visto que já se tinha conhecimento dessa enfermidade há mais de quatro mil anos na Índia, na China e no Japão. No Egito, foram encontrados relatos sobre ela em um papiro da época do faraó Ramsés II, datado de 4300 anos antes da era cristã. Acredita-se que a doença tenha surgido no Oriente e se espalhado pelo mundo por meio de tribos nômades ou por navegadores. Ela também é conhecida como mal de Lázaro. Outrora, era associada à impureza, à desonra, ao pecado. Era vista como uma forma de castigo. Por falta de um conhecimento especializado, a hanseníase era, muitas vezes, confundida com outras doenças como as de pele e as venéreas. Antigamente, pressupunha-se que a transmissão frequente era por meio de um contato corporal mais íntimo, geralmente, de natureza sexual, logo, pecaminoso. A *Bíblia*, obra que é a grande referência da cultura ocidental e o alicerce de nosso imaginário popular, traz no livro do *Levítico* um relato extenso e detalhado sobre como o portador da hanseníase deve ser tratado:

O Senhor disse a Moisés e a Aarão: “Quando alguém tiver na pele do corpo algum tumor, erupção ou mancha branca brilhosa, com aparência de lepra, será levado ao sacerdote Aarão ou a um dos seus filhos sacerdotes. O sacerdote examinará a mancha na pele do corpo. Se os pelos da mancha se tornarem brancos, e a pele afetada aparecer mais afundada que o resto da pele do corpo, é a mancha da lepra. Após examiná-lo, o sacerdote o declarará impuro”. (Levítico 13: 1-3)

O fragmento exposto constitui uma parte do livro do *Levítico* dedicada à exposição do puro e do impuro. É realizada em uma perspectiva maniqueísta e contém instruções referentes à categorização desses dois elementos antagônicos, bem como

descrições sobre como as pessoas marcadas pela impureza. Essas descrições se norteiam sempre pela segregação. *Levítico* pode ser apontado como uma das primeiras obras a discutir a saúde pública e o conceito de legislação sanitária. Nele, pode ser notada a limitação do direito individual em prol dos interesses da comunidade conforme aponta Yara Nogueira Monteiro em “Imaginário sobre a Lepra e a Perpetuação dos Medos” (2012).

No fragmento exposto, observamos o tratamento segregatório destinado ao portador do bacilo. Ele é visto como impuro, pecador, um ser maculado pela chaga, amaldiçoado pela cólera divina, “a doença é explicada como uma espécie castigo ou maldição, enviada para punir o pecado cometido, enquanto que a cura é vista como um sinal da graça divina que, por via de regra, era alcançada por meio do arrependimento” (MONTEIRO, 2012, p. 85). A indicação do Senhor - expressa em *Levítico* - para tratar o leproso, destituída de qualquer humanidade, visto que é dito que ele deve ser retirado do convívio dos puros: “Habitará a sós e terá sua morada fora do acampamento” (*Levítico* 13: 45-46). A marginalização do indivíduo está ligada diretamente às deformações estéticas pelas quais ele sofre com o avançar da doença, como a amputação de dedos e a perda de pedaços da carne, principalmente das extremidades como orelhas, nariz, glúteos, pés, entre outros. Com seu físico alterado, o sujeito se encontra fora da norma e, assim, deve ser punido e colocado à margem, para além da fronteira da civilização.

Verificamos, no mesmo fragmento, a descrição de uma pluralidade de doenças associadas à lepra, mas que atualmente possuem outra denominação, como é o caso da psoríase, vitiligo, parasitoses, piodermes. Portanto, muitas pessoas foram declaradas como leprosas sem serem portadoras do bacilo. As mesmas confusões de diagnósticos que ocorriam na Antiguidade continuaram na Idade Média. Havia aproximadamente dezenove mil leprosários e lazaretos na Europa do século XII, os quais funcionavam como prisões e eram “situadas no exterior das cidades em lugares chamados A Madalena, a santa que se tornou protetora deles, e de onde só raramente se podia sair, afastando antes os cristãos agitando uma matraca” (LE GOFF, 2011, p. 105). Esse número significativo de instituições que “abrigavam” os leprosos é justificado para alguns autores como sendo reflexo do aumento da endemia no continente, mas concordamos com Douglas (2014), quando afirma não houve um aumento no número

de portadores, mas o de pessoas tachadas de leprosas. Em decorrência da acusação, as pessoas se viam excluídas da sociedade e obrigadas a procurar ajuda nessas instituições.

Alexander Meireles da Silva, em “Os mortos-vivos existem! O medo dos morfeicos na Literatura Fantástica” (2013), afirma que *Levítico* construiu a ideia que a Igreja Católica tem acerca da lepra e dos ritos de segregação pelos quais o portador do bacilo deveria passar. Na ótica dos discursos religiosos que se pautam pelo livro *Levítico*, o corpo considerado impuro possui essa natureza por materializar a transgressão do homem, ou seja, o corpo deformado denotaria a deformação da alma. Assim, afasta a pessoa do sagrado. Logo, a igreja relaciona a doença ao pecado, visto que o corpo materializa o pecado, os leprosos seriam pecadores explícitos e a principal representação da classe de pecadores, pois os seus são nítidos na carne.

Como o leproso tem seu corpo maculado e deformado, ele passa a constituir-se socialmente como um ser abjeto, e deve, portanto, viver à margem. Para Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980), nas sociedades, desde as mais antigas, não é tanto a falta de higiene ou de saúde que deflagra a abjeção, mas a sensação de que algo abala a ordem, a identidade e a vida. A abjeção engloba, assim, aqueles que não respeitam as fronteiras, os espaços, as normas.

A prática da exclusão do leproso na Idade Média era uma política social, decorrente da rígida divisão entre dois grupos. Segundo Michel Foucault, em *Os anormais* (2001a, p. 54), essa prática “comportava primeiro uma divisão rigorosa, um distanciamento, uma regra de não-contato entre um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) e outro”. Os indivíduos contaminados deviam ficar fora dos limites da comunidade, além dos muros, em um espaço de rejeição e trevas. Tal rejeição era desencadeada pela desqualificação do sujeito, não só de ordem moral, mas principalmente jurídica e política.

A exclusão do leproso era realizada por intermédio de um ritual religioso, de caráter fúnebre, nomeado *separatio leprosum*. Quando um indivíduo era acusado de ser leproso, ele era levado às autoridades eclesiásticas para ser examinado, as quais julgavam se a denúncia procedia ou não. Por meio de métodos precários, essas autoridades emitiam o seu parecer. Caso fosse confirmado como leproso, o nome da pessoa era falado pelo sacerdote durante o sermão na missa de domingo. Depois, essa

pessoa era conduzida em cortejo até a igreja no domingo seguinte. O futuro “defunto” ia à frente do cortejo, trajando vestes escuras que cobriam todo o seu corpo.

Ao chegar à igreja, ele era orientado sobre como seria sua vida. Explicava-se que ele deveria sair da cidade e pedir esmolas para sobreviver, porque não podia trabalhar ou exercer atividade remunerada, não tinha direito à herança, perdia o direito a seus bens, que passavam a ser propriedades da paróquia. Suas vestes deveriam ser longas para cobrir todo o seu corpo, andar com os pés calçados para que esses não tocassem o chão e porventura contaminar a terra, e deveriam carregar uma matraca que com seu barulho anunciava a sua presença. Ele não teria livre trânsito pelas estradas, só poderia caminhar às margens de estradas largas, não poderia adentrar a cidade, tampouco caminhar por caminhos estreitos ou falar a favor do vento, não poderia entrar em igrejas, casas ou moinhos, nem se aproximar de cisternas ou fontes de água que eram utilizadas pela sociedade para abastecimento, conforme aponta Geraldo Barroso de Carvalho em *Reis, Papas e “Leprosos”* (2004).

Depois das instruções sobre como deveria levar a nova “vida”, o sacerdote proferia palavras de consolo. Justificava-se que ele foi premiado por purgar os seus pecados ainda em vida e que quando ele morresse novamente, agora fisicamente, ele iria diretamente para o céu, sem precisar passar pelo purgatório. Depois das palavras de consolo, o leproso beijava os pés do padre e realizava-se a missa do réquiem. Terminada a celebração, o “defunto” era encaminhado para o cemitério. Ali, ele entrava em uma cova, deitava, e sobre seus pés e cabeça era jogada terra. A partir daí ele era declarado morto, perdendo sua identidade e seus direitos políticos e de herança. Ali também era erguida uma choça, uma casa pequena feita de palha e gravetos, sobre quatro estacas para ele viver. Ali também se instalava uma cruz para colocar um receptáculo para as esmolas. Quando o leproso morresse, a choça seria queimada juntamente com seus pertences para que ali fosse seu túmulo físico. Observamos uma prática de dupla exclusão, teoricamente, quando ele morresse, seu corpo deveria ser levado para o cemitério onde foi erguida a sua choça, mas ele sofria mais uma discriminação, já que os cemitérios eram propriedade dos cadáveres das pessoas ditas como normais. Os leprosos acabavam sendo enterrados nos próprios leprosários (CARVALHO, 2004).

Pertencer ao grupo dos leprosos, na Idade Média, era ser um morto-vivo. Na tentativa de purificar a comunidade, como na indicação do *Levítico*, o leproso passa por

um rito de rejeição e exclusão. Observa-se, assim, que há a efetivação social do “modelo da norma”. Explica Foucault (2001a, p. 62), contudo, que: “A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo”. No entanto, o que prevalece ainda é o modelo da exclusão no seio desse modelo da norma. A partir dessa ótica, muito tempo depois, existiram os hospitais-colônia ou leprosários, locais onde os doentes eram separados do convívio social para tratarem seus males.

Em 1873, as crenças de que a hanseníase era hereditária, fruto do pecado ou castigo de Deus, foram desmistificadas após ser identificada uma bactéria causadora por Armauer Hansen. Contudo, o preconceito e a exclusão social persistiram. No Brasil, a doença tornou-se um problema nacional a ser investigado e tratado somente a partir de 1920. Em 1949, foi sancionada uma lei federal que obrigava o isolamento forçado dos doentes em leprosários. Essa lei vigorou até o ano de 1986, mas nem todos os leprosos iam para os leprosários; alguns eram confinados em territórios apartados do convívio social, em lugares ermos, isolados, à margem, ou seja, fora da possibilidade de contato. No caso de muitos, ocorreu o que se convencionou chamar de isolamento compulsório, como é o caso das personagens morféticas descritas no conto de Bernardo Élis. O modelo de internação em leprosários vigorou até os anos 1980, quando se descobriu a cura da doença, o que permitiu a liberação dos doentes para o convívio social. Entretanto, mesmo com o passaporte normativo para conviverem em sociedade, os leprosos não encontraram, muitas vezes, seu lugar no mundo dos não-leprosos, devido ao preconceito. Eles continuaram, portanto, vivendo uma vida à margem, que os tornava aprisionados mesmo que em liberdade.

O conto de Bernardo Élis é narrado por um narrador autodiegético que está em viagem em um caminhão de sal pelo interior de Goiás. Inicialmente, o leitor é apresentado ao espaço pelo qual o narrador-protagonista realiza sua trajetória.

Esse capim sempre sadio e bem disposto desta região do Mato Grosso goiano invadia a estrada com uma alegria violenta, brincalhona, de menino que passou lápis na parede alva do vizinho. Por causa disso, havia pontos em que a estrada era só dois riscos vermelhos, paralelos, onde as rodas voavam. (ÉLIS, 2005, p. 239)

Alguns elementos desse fragmento chamam a atenção e retratam a percepção do narrador acerca do espaço. A descrição é realizada por palavras que podem conduzir o leitor a imaginar um lugar aprazível, belo, com “alegria” e “brincadeira”, por exemplo. Além disso, o narrador metaforiza a alegria do capim a adentrar o espaço da estrada por meio de uma imagem que remete à infância - um menino a riscar paredes. A imagem se relaciona à ideia de cor, a ideia é reiterada logo na sequência, pois a marca das rodas, que “voavam”, é descrita como “dois riscos vermelhos”. Entretanto, há um elemento em toda essa descrição que poderá abalar a visão positiva do espaço, uma vez que a presença do adjetivo “sadio” não é aleatória. Podemos interpretar, a partir do adjetivo, o espaço pelo qual o narrador viaja como sendo seguro e sem doenças, até mesmo topofílico, enfim, um espaço de felicidade (BACHELARD, 1978). Porém, a caracterização do espaço não se resume ao adjetivo “sadio”. O espaço ainda é descrito, conforme afirmamos, como uma parede alva rabiscada pelo lápis de cor de um menino, e pelo capim “sadio” que invadia a estrada. A parede branca é símbolo de pureza, ausência de cor e de mácula. Por estar rabiscada por um lápis, a parede perde esses atributos, já que fora violada, deixara de ser pura e limpa.

A estrada tomada pelo capim se constitui como outro elemento importante, mas, porquanto sugere-se que se trata de um espaço ermo e distante, pouco utilizado. E mais, se o leitor se atentar para o título do conto, que já expõe a existência de uma moléstia na narrativa, e compará-lo ao termo “sadio”, usado para caracterizar o capim, encontrará aí uma possível dissonância naquela visão eufórica descrita pelo narrador, que externa o seu encantamento, talvez demasiado ingênuo, por aquele espaço que vê em sua viagem pelo interior de Goiás. Nessa perspectiva, o termo sadio pode funcionar como uma contraposição ao não-sadio que será encontrado na sequência do conto.

Assim, se o espaço for interpretado tomando-se apenas a descrição do termo “sadio” (sem relacioná-lo ao título) e o delinear das cores e da imagem de infância, teremos a ideia de um espaço feliz e positivo. Entretanto, se for analisado a partir da relação do capim com a estrada, teremos a imagem de um espaço abandonado e maculado, o que pode insinuar um enredamento que desvelará acontecimentos não tão felizes e positivos.

Para a análise da imagem da estrada, recorreremos à obra *Questões de Literatura e de Estética*: a teoria do romance, de Mikhail Bakhtin, na qual a estrada representa:

o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo. (BAKHTIN, 1990, p. 350)

Esse transcurso no tempo, materializado pela estrada, projeta e metaforiza a experiência do sujeito que a atravessa. Na narrativa de Élis, ela é aparentemente o caminho conhecido e humanizado. Abandoná-la é deixar a segurança e a ordem e romper a membrana que separa o espaço interno do externo. O protagonista está diante de uma fronteira, ele está do lado de cá da película, do lado da ordem, do sadio e do positivo. Cruzar a estrada é ultrapassar um limite, ingressar em um mundo novo, desconhecido e possivelmente perigoso.

Na visão de Bakhtin (1990, p. 350), a “estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso”. Por essa razão, o cronotopo da estrada coaduna-se à ideia de cronotopo do encontro, e o dispositivo que o define é a casualidade. De acordo com Bakhtin (1990, p. 222), o “motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente)”. No caso do narrador-protagonista do conto goiano em estudo, a estrada funcionará como um portal que o arremessará para uma situação, a princípio, inexplicável e insólita, e, depois, explicável, mas contraditoriamente insólita.

O narrador, no início da narrativa, não estava sozinho: um chofer o acompanhava e proseava com ele enquanto dirigia, narrando os seus casos amorosos. Há duas páginas de descrição do espaço nas quais se confirma o embaralhamento de índices positivos e negativos, eufóricos e disfóricos. O trabalho com as cores da paisagem reforça a impressão positiva do narrador em relação à paisagem: “Uma várzea azul, de buritizais dum verde latejante deu-me um soco na retina e sumiu-se logo” (ÉLIS, 2005, p. 240). A disforia é conferida por meio de expressões que apontam para o isolamento do espaço, e para o seu aspecto ermo. Evidencia-se, assim, como um lugar onde as pessoas não habitam ou não querem habitar.

A extensa descrição espacial é rompida, em dado momento da trama, quando o veículo quebra. O narrador é forçado a ficar sozinho, já que seu companheiro se vê obrigado a ir à cidade mais próxima à procura de ajuda. A solidão é rompida com o surgimento de um lobo, e, depois, pelo latido de um cachorro ao longe, o que atrai a atenção do narrador, e o faz adentrar o mato. Ele é levado, no meio da brenha, a um pequeno rancho, que é descrito como “obscuro e humilde” (ÉLIS, 2005, p. 243). Lá ele descobre que o cachorro era uma frágil e feia cadela.

Adiante, o leitor irá descobrirá que o adjetivo obscuro que caracteriza o rancho servirá para caracterizar muito bem os moradores daquele espaço. Assim, ao mesmo tempo em que caracteriza o espaço, o adjetivo também antecipa os acontecimentos que sucedem. A cadela é descrita como “um animal cheio de calombos, peladuras, orelhas gafentas e pesadamente caídas, como se fossem duas folhas sujas de lama” (ÉLIS, 2005, p. 243). A descrição faz o narrador questionar-se se seria possível a existência de animais morféticos. Como afirmado anteriormente, as fronteiras são permeáveis, o que está fora pode entrar e o que está dentro pode sair. Do mato que cerca a estrada surge um elemento (lobo/cachorro) que faz o narrador deixar a segurança do mundo familiar e conhecido para embrenhar-se em um mundo novo e desconhecido. É notável a alusão intertextual, com o conto de fadas de Chapeuzinho Vermelho, por meio da imagem do lobo que surge na estrada e incita o sujeito ficcional a sair de seu território seguro para enveredar-se por outro território, movediço e movido pelo acaso, pela casualidade.

Na tapera locada no rancho, o protagonista se depara com uma mesa posta com vários tipos de comida, e das quais ele se serve um pouco. Ele começa a devanear sobre como a comida fora feita, com carinho e recentemente, porquanto ainda era possível entrever as marcas dos dedos da cozinheira. O trecho remete intertextualmente a passagens de contos de fadas, nos quais a personagem adentra uma casa desconhecida e serve-se da refeição deleitosa e abandonada sobre uma mesa, como em Branca de Neve ou Cachinhos Dourados. Tal diálogo intertextual relaciona-se às narrativas da oralidade, bem próximas do ambiente no qual a narrativa de Élis se desenrola: o espaço do sertão brasileiro, *locus* de causos populares.

O narrador começa a devanear sobre a mulher que fizera a refeição, talvez, movido pelas histórias amorosas contadas pelo motorista no transcorrer da viagem.

Logo a mulher ao racho, porém o fez por intermédio do sonho do narrador, que se recostara após a refeição:

Mas a virgem viria linda. Entraria. Começaria a despir-se e sua carne cheirava e iluminava como uma brasa meu sensualismo. Ela ainda não me havia visto e agora que me percebeu queria ocultar a vergonha, as suas formas pudicas, fugindo para dentro do quarto. Agarro-a freneticamente. Ela treme, tem no rosto o medo delicioso das crianças. Numa reviravolta, entretanto, muito natural em sonhos (eu já caíra numa sonolência boa), começa a abraçar-me levemente, - vai beijar-me. E, de súbito, transforma-se numa fera terrível – morde-me.

Dei um pulo da rede: mas na verdade braços invisíveis me agarravam com raiva e bocas fedorentas me mordiam as pernas, o rosto, os braços.

Na luta, agarrei fortemente um rosto. Pelo tato, senti que corria dele um pus grosso que me sujou a mão: - Será que é baba?

Notei mais, que o rosto não tinha nariz e estava cheio de calombos e poronós. (ÉLIS, 2005, p. 245)

Sem conhecer a cozinheira, o narrador a imagina como uma virgem linda aprisionada no meio do mato, como nos contos de fadas. No entanto, essa linda mulher não teria um comportamento convencional, já que o narrador-protagonista imagina que ela se aproximaria, tiraria a roupa e se entregaria sexualmente a ele. Contudo, como fica explícito no trecho citado, que movido pelo devaneio, o protagonista não entende que havia uma mulher de verdade diante dele. A moça, ao toque do narrador, cede ao desejo e começa a beijá-lo, mas, ao sentir o seu beijo, o narrador percebe que não se tratava de uma bela moça, mas de uma “fera terrível”. O belo se transforma em feio, e, assim inicia-se o estranho e o insólito na narrativa. Devaneio e realidade, portanto, se fundem.

A moça, que até aquele momento era bela para o narrador, transforma-se em fera, em animal. Os traços finos e delicados por ele imaginados são desconstruídos pela ausência de nariz e a pele cheia de calombos. O insólito e o grotesco surgem da desestruturação das certezas, que eram sólidas, e passam a ser líquidas e movediças, porque foram convertidas em horror e espanto. Colocam-se de lado as certezas referentes à constituição do ser e passa-se a mesclar os mundos humano, animal e vegetal. A mulher que beija a sua boca se transforma em um animal que morde o seu corpo. O monstruoso, o excêntrico e o obsceno invadem a realidade do narrador. As leis comportamentais que regiam o seu mundo são suspensas, a submissão e a passividade

feminina, expressas pelos cuidados que a tapera tinha e a delicadeza da comida em cima da mesa, esvaem-se ao toque dos lábios da mulher: morfética.

Anatol Rosenfeld, em “A visão do grotesco” (2006, p. 61), diz: “É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado”. O ato de pular da rede é a materialização do espanto e medo do narrador. O corpo da morfética é uma corporalidade em decomposição, uma abjeção que causa asco por jorrar secreções, como a baba, de forma incontável. O corpo sem nariz e coberto de calombos que lhe causa assombro pode ser interpretado não só como estranho e grotesco, mas também como monstruoso, pois este “carrega implicações tanto estéticas quanto políticas. Deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição à natureza” (JEHA, 2007, p. 7) ou à sociedade. No conto, seria uma dupla traição – natureza/sociedade –, porque o corpo morfético transgride a imagem de um corpo ideal ditado pela norma social, e o ser que possui esse corpo – de acordo com a mesma norma – deve ser mantido fora do contato com outros corpos, ou seja, deve se manter invisibilizado, em uma linha abissal.

Os seres monstruosos devem habitar as margens ou além delas. Nota-se que os grupos sociais privilegiados ocupam os espaços centrais nas cidades, enquanto os grupos considerados marginais devem habitar as periferias, como é o caso dos proletários, ciganos, prostitutas, assassinos e leprosos. Como aponta Iúri Lotman, em “Conceito de fronteira” (2016, p. 256):

Se o mundo inteiro reproduz o cosmos, fora dele se encontra o caos, o antimundo, o espaço extraestrutural icônico, habitado por criaturas monstruosas, forças infernais ou pessoas ligadas a elas. No povoado, fora do seu território, devem viver o bruxo, o moleiro e (às vezes) o ferreiro; já na cidade medieval, o carrasco.

Às margens e do outro lado da fronteira vive tudo que é negado e proibido. Escondidos sob o manto da noite, homens casados, por exemplo, vão aos prostíbulos para entrar em contato com prazeres carnavais que talvez não encontrem em suas casas. As margens são concebidas como o lugar de todas as possibilidades. O narrador-protagonista, em “As morféticas”, dá vazão ao seu lado libidinoso, e talvez não animalesco, já que tem um comportamento que não se permite ter dentro dos limites da sociedade onde vive. Ele, quando pensa estar em contato com uma donzela, força a

moça a ter relações sexuais com ele, entretanto, a partir do momento em que descobre que a bela era uma fera, afasta-a e maltrata-a.

Quando o narrador se afasta da mulher e se adapta à ausência de luz, percebe a presença de quatro vultos que o cercam. Na expectativa de desviar-se dessas aparições estranhas, joga-se contra a porta, que cede à sua força. Ao deparar-se com o escuro à sua frente, nota que tem uma lanterna em seu bolso e a utiliza para jogar luz sobre os vultos:

Eis o que vi: quatro espectros vestidos de xadrez, apalermados ante a luz forte. Tinham as faces encaroçadas, as orelhas inchadas, tumefactas, uns tocos de dedos retorcidos e engelhados, o crânio pelado e purulento. Principiaram a conversar entre si. A voz saía fanhosa, fina, soprada pelo nariz. Uma voz nojenta, leprosa. (ÉLIS, 2005, p. 245-246)

A descrição da aparência das mulheres é um recurso utilizado para acentuar o grotesco e o estranho no conto, porque ela “marca a presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pelo racional” (SIMÕES, 2005, p. 47). As mulheres são párias, vivem nas sombras, às margens e são apresentadas como irracionais, por viverem no escuro. Em função de viverem nas brenhas escuras, ao serem expostas à luz, perdem o seu poder, tornam-se, como o narrador afirma, apalermadas, bobas. A luz expõe a deformidade, e o narrador, ao descrevê-las, dá um volume excessivo e exagerado a elas. Esse é um procedimento narrativo utilizado para causar estranhamento e repulsa (SIMÕES, 2005). Esse aspecto da exageração do real faz com que nesse conto o fantástico/estranho e o monstruoso convirjam com o grotesco, pois, de acordo com Hegel (*apud* BAKHTIN, 1990, p. 39), a literatura grotesca “trabalha com dimensões exageradas e imensuráveis”.

Após derrubar a porta, o narrador foge da tapera e uma das morféticas se põe a persegui-lo, mas ela cai no meio do caminho.

Voltei para certificar-me se era verdadeiro o que tinha visto ou se não fora alguma alucinação, algum pesadelo. Egoisticamente procurava iludir-me, interpretando como uma dessas piadas visuais. Infelizmente, porém, numa grotinha, lá estava o animal nojento da morfética caído de bruços, fazendo esforços colossais para se levantar.

Quando lhe iluminei o rosto com a lâmpada, seus olhos me apareceram brilhantes, nadando num poço de pus e podriqueira, nas órbitas roídas, sem sobrelanceiras. A cara encaroçada e balofa não tinha nariz e pelo buraco a gente via até a garganta arfante. Os dedos eram uns tocos encolhidos, retorcidos.

O pior era o pé, isto é, a perna. Porque pé não havia mais. Ela se equilibrava nas pontas dos ossos das canelas.

A mulher cuspiu-me um cuspo fedorento no rosto. Meu ímpeto foi de matá-la, mas reduzi isso para um pontapé naquela fuça: - “E se saltasse mais podridão na gente?”. (ÉLIS, 2005, p. 246)

Como é possível verificar, o narrador volta para olhar curiosamente o corpo abjeto da morfética e passa a descrevê-lo em sua degeneração. A aparição causa horror, repugnância e em nada lembra um corpo sadio. Ele a examinava detidamente. Entretanto não tinha audácia de tocá-la. O corpo da morfética provoca aversão por concretizar a infração à norma, ao passo que gera um enlevo que o faz ser observado, não o deixando passar despercebido. De tal modo, a dicotomia, tão corrente na literatura fantástica, encontra-se desvelada nesse trecho: o corpo que atrai a atenção pelo mesmo motivo que provoca a repulsa. Seu olhar é atraído para aquele estranho corpo, fascina-o por ser diferente. Mesmo fascinado, ele não quer ter contato com o corpo, portanto, evita tocá-lo, visto que pode ser contaminado por ele e acabar com a mesma aparência. Tem-se, no trecho citado, o que Wolfgang Kayser, em *O Grotresco* (2009), argumenta como o “sinistro descoberto” e por isso perturbador. Nesse sentido, as imagens e formas grotescas, estranhas e abjetas causam “a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura” (KAYSER, 2009, 159).

Posteriormente à violência contra a morfética e o assassinato de sua cadela, o narrador evade para a estrada, procurando o “seu” lugar, o *locus* do conhecido. Ele descreve a sua aventura apavorante ao motorista, que aconselha ao narrador:

-“Ah! um santo remédio. Agora, bom mesmo é se o sinhô quis é tacá fogo depois.” Deu uma baita gargalhada. – “Aí num tem perigo de fica macutena. De jeito nenhum!”

Só me restava conformar e escutar o condutor derrubar a teoria dos micróbios, em que não cria, descrevendo as mandigas e as coisas-feitas que produzem a morféia, a tuberculose, a sífilis – gálico – para ele.

Ouvia tudo aquilo cristãmente horrorizado, sentindo já no corpo milhares de arrepios e tumescências, enquanto os faróis estupravam as trevas, abrindo rasgões brutais de luz no breu. (ÉLIS, 2005, p. 247)

Pela naturalidade do motorista, podemos concluir que ele tinha informação de que aquele sítio era habitado por mulheres morféticas, que viviam ocultadas, e isoladas para que as outras personagens saudáveis não tivessem relação com elas e, por conseguinte, não fossem contagiadas pelo bacilo da lepra. O conto delinea perfeitamente como, em algumas regiões rurais, as instruções bíblicas presentes em *Levítico* coordenam os procedimentos sociais em relação a seres contaminados pela hanseníase. Ressaltamos que se trata de uma região do sertão brasileiro na primeira metade do século XX, seguindo, destarte, costumes que muito se assemelham aos da Idade Média.

Na visão irônica e quase cômica do motorista, o protagonista, para prevenir-se do mal que poderia espregar o seu corpo e torná-lo infectado, deveria atear-se fogo, para purificar-se. Atear fogo, nesse caso, é, também, uma punição àquele que transgrediu os limites, deslocou-se para o além da estrada e adentrou a fronteira, colocando-se a si e aos outros em risco. Uma das várias punições pelas quais os leprosos passaram foi a fogueira. No século XIV, o rei francês Filipe V condenou à morte pela fogueira inúmeros leprosos atribuindo a eles diversos crimes. Esse episódio ficou conhecido como *combustio leprosum*. Segundo Carvalho (2014), acredita-se que Filipe V tenha sido portador de hanseníase, faleceu um ano após o episódio. Esse fato explica a sua revolta contra os leprosos e o tratamento que receberam, pois “ousaram carregar e ‘inventar’ aquele mal, difundiu-lo no ar e atingir, com ele, o seu próprio soberano” (p. 155). Inúmeros leprosos e judeus foram acusados de terem sido causadores da peste que assolou a Europa de 1348 a 1352 via envenenamento da água. Foram condenados também à fogueira. Foi apenas com a intervenção do Papa Clemente VI, pela proclamação da inocência dessas pessoas, que a chacina teve fim. E o último caso famoso de leprosos condenados à fogueira foi o de Carlos, o bem-amado/ o tolo. Ele condenou à morte na fogueira leprosos por terem usado a água das fontes.

Assim, o regresso à parte civilizada da estrada representa o retorno ao mundo da ordem, da saúde, da luz. Movimentar-se pela estrada e irromper fronteiras são atos que propiciam o “acaso”, e desvelam o insólito na narrativa. Esse insólito é esse composto pelas dicotomias que são comumente rasuradas por uma sociedade da norma. Essas dicotomias desorientadoras são a base do conto de Bernardo Élis. É um espaço aprazível e sadio e/ou um espaço horrível, obscuro e instalador de seres doentes. São, por exemplo, mulheres lindas com corpos perfeitos e/ou são feras terríveis com corpos

deformados e em decomposição. É um sonho bonito e sensual e/ou uma realidade de pesadelo, nojenta e assustadora. Aliás, a representação do sonho na narrativa, misturado à realidade, tão desigual e tão abjeta, pode ser relacionada ao título do conto, uma vez que o vocábulo morfético tanto significa “Relativo a, ou próprio de Morfeu, deus dos sonhos” como “leproso” (FERREIRA, 1999, p. 1367). Nesse sentido, o título antecipa o clímax da narrativa, no qual o narrador-protagonista descobre-se beijado por uma leprosa, o que o retira do estado letárgico do sono em que se via envolvido.

No conto de Élis, os monstros, pela norma apresentada, têm de estar além da fronteira, e serem isolados para não contaminar os outros. A fronteira impede que os seres anormais entrem no mundo sadio, mas possibilita que o mundo deles seja violado e destruído. O mundo normal e visível do protagonista não é esfacelado, mas o mundo anormal e invisível das morféticas, sim.

O conto coloca em questão não só a situação de segregação na qual viviam os leprosos na primeira metade do século XX no Brasil, como possibilita a pensar sobre as outras segregações, às vezes tão estranhas e grotescas, com as quais convivemos. Vale pensar se os espaços rurais – e os urbanos – do Brasil de hoje, realmente, estão livres de contextos de marginalização, e se os corpos que não se enquadram à norma (do belo, e sadio) não são ainda considerados abjetos e objetos de curiosidade, de nojo e de segregação. Em “As morféticas”, Élis faz a junção de muitos elementos colidentes, antagônicos, e, por isso, parece acenar para contradições que muitas vezes se estampam em espaços considerados normais, mas que são ocultados pelo desejo da manutenção da ordem.

#### **4.3 “Pelo caiapó velho”, de Hugo de Carvalho Ramos**

O conto se inicia com a descrição de um cronotopo: “Noite escura e má, patrãozinho” (RAMOS, 2003, p. 184). Tem um período nominal composto de um substantivo e dois adjetivos. Esses últimos têm sentido negativo, porque pertencem a um grupo semântico de denotações pejorativas. Segundo Daniel Serravalle de Sá, em *Gótico Tropical* (2010), os espaços góticos são descritos a partir de excessos e da libertinagem linguística para a criação de cenários topofóbicos. A noite é descrita como um cronotopo não auspicioso, agourento e que sugere que nada de bom emergirá dali.

Tal descrição dialoga com o imaginário noturno desenvolvido a partir de crenças e superstições acerca desse espaço, pois a noite oculta assassinos, bandidos, feras, bruxas e diversos seres monstruosos que visam infligir mal. Entendemos que a descrição da noite é um prelúdio do que será narrado, visto que “a noite é cheia de ameaças e perigos num mundo em que a luz artificial é rara [...] [ela também] é o momento da aflição e da aventura” (LE GOFF, 2016, p. 163).

Após apresentar o cronotopo, o narrador apresenta o elemento que introduzirá o sujeito que avivará em sua memória o caso que ele irá contar: “O macho frontaberta de orelha murcha e pêlo arrepiado como o pinto pelado da história, cabeceava macambúzio, lembrando meu velho tio Hilário ao fogo da trempe de pedra, no nosso rancho de Ipanema” (RAMOS, 2003, p. 183). A situação do animal era deplorável em razão do atoleiro, tanto que o narrador caracteriza o atoleiro como “uma lazeira”. O uso dessa expressão é significativo, pois ela apresenta duas informações: a primeira de que aquela situação era um infortúnio, uma calamidade, falta de sorte; e a segunda indicando que esse vocábulo tem uma ligação com os leprosos, visto que a vida deles constitui uma série de infortúnios, já que são renegados a uma vida às margens da sociedade, sem direitos e sem contato com outras pessoas. A palavra “lazeira” está relacionada aos lazaretos, espaço segregatório para onde os leprosos eram enviados na Itália semelhante aos leprosários na França. Logo, entendemos que a utilização do termo é um prelúdio para os acontecimentos que serão relatados pelo narrador.

O cavalo trouxe à sua memória o tio Hilário. Já a situação em que se encontra, encharcado pela chuva e atolado sem poder prosseguir viagem, faz com que se lembre de um caso que vivera com o mesmo tio. Observamos que o narrador tenta suscitar em seu narratário a sensação de realidade e verossimilhança: “fazendo lembrar uma viagem que fiz ainda na meninice com o tio Hilário pela lagoa dos Xarais, nos fundos de Mato Grosso; – quando foi isto, Marinho? Em meados de 1868 ou 69... do ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo...” (RAMOS, 2003, p. 183). Nos primeiros parágrafos do conto aqui analisado, não há ainda a supressão do real ou do sentimento de realidade prosaica. Contudo, esses serão suspensos durante a narrativa. Albertina Vicentini, em *A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos* (1986), compartilha da mesma reflexão. Se, aqui, partimos da data, a autora parte da figura de tio Hilário. Ele não é um mero acessório para realizar digressões sobre a idade do narrador Marinho e dos costumes

dos arrieiros ou sertanejos. A função dele é “crismática: confirmar uma relação com o real, com a razão, em outros termos, fingir ainda mais a *verdade* do relato” (VICENTINI, 1986, p. 141, grifo da autora). Sua principal função é estabelecer uma base para a construção da sensação de real.

À noite, emergem memórias no arrieiro. Ele se lembra de uma noite semelhante a essa e dos infortúnios que lhe acometera. Martinho inicia o seu relato da mesma forma que o conto se iniciara, com o sintagma: “Noite escura e má, patrãozinho”. Entendemos que a reutilização da expressão é um recurso linguístico que objetiva reforçar o caráter negativo e a aura fóbica da narrativa. Ele ainda acrescenta: “trovoada e relâmpago eram que nem roqueira e fogueira de São João” (RAMOS, 2003, p. 184). Essa descrição dialoga com o célebre ato I de Macbeth, na obra homônima de Shakespeare, em que a personagem-título se encontra com três bruxas que selam o seu trágico destino com uma profecia.

Após se debruçar sobre a descrição da noite, Martinho passa a descrever outro espaço, a mata na qual ele se encontrava durante o ocorrido. Ele a caracteriza como fechada, contendo um adensamento de bambuzais e cipós que dificultavam o caminhar. A mata goiana é o equivalente à floresta europeia<sup>30</sup>, e essa é um espaço topofóbico por excelência. Se os campos cultivados configuram o espaço conhecido, familiar e humanizado, a mata é o estranho, o selvagem, o desconhecido. É habitada por estrangeiros e seres que vivem à margem, tais como ladrões, demônios e bandidos. Nela crescem, de forma desordenada, plantas que não dão frutos. Em inglês, há semelhanças entre as palavras floresta (*forest*) e estrangeiro (*foreigner*) e ambas compartilham o significado de *foramus* (situado fora). Ao ingressar nesse espaço, o arrieiro acentua que, se não fosse sábado e dia de santo de sua devoção, ele acreditaria que estaria caindo em uma armadilha do curupira. Nessa passagem, notamos traços de diálogo com outro conto sertanista aqui analisado, “Assombramento”, de Afonso Arinos, narrativa na qual um também arrieiro crê que está ingressando em uma armadilha do diabo. O narrador está em um espaço carregado de medo no qual o sobrenatural e as superstições são terrenos férteis para o florescimento de comportamentos bárbaros e irracionais. No mesmo trecho, observamos outro diálogo com narrativas já analisadas anteriormente,

---

<sup>30</sup> Utiliza-se o adjetivo “europeia” para caracterizar a floresta, pois Delumeau (2009) e Le Goff (2010), autores do velho continente, referendam a análise. E, também, porque se observam traços de semelhança entre os dois espaços: ambas são selvagens e indômitas.

“São Marcos”, de Guimarães Rosa e “O mão-pelada”, de Afonso Arinos. Diante dos acontecimentos estranhos que o cercam, o narrador se pega à reza para afastar os problemas e as tentações.

No meio da mata, o arrieiro e sua montaria se perdem. Essa última guia seu dono até uma fonte de água que é descrita como um pantanal. Tem-se mais um espaço toposfóbico na narrativa para se juntar semanticamente com a “noite” e a “mata”. O pantanal ou pântano é a manifestação local do abismo, que é um espaço recorrente no gótico. Esse espaço é relacionado ao perigo, à insegurança e ao desconforto. A presença do chão remete à segurança, apoio; logo, o abismo é o oposto, pois não se consegue enxergar/tocar o fundo, visualmente há a ausência do chão. Sá (2010) o lê como uma fonte de perigo próximo, o indivíduo que caminha rumo a esse espaço marcha para a destruição. Nele a vida se finda. A partir do abismo, a natureza revela a sua face adversa, nefasta, sombria e glutônica, visto que ela devora a sua presa. Manifestações do abismo na literatura brasileira podem ser encontradas nos contos “Assombramento” e “O mão-pelada”, ambos de Afonso Arinos, e “Bocatorta”, de Monteiro Lobato, os quais foram analisados anteriormente.

O arrieiro, perdido, com fome e desorientado na mata, apeia debaixo da copa de um jatobá esperando o amanhecer, até que o canto de um galo chama a sua atenção e o cheiro de uma esterqueira o faz cruzar a restinga onde estava. Ele encontra reduto em uma casa, que para ele parecia um belo casarão no meio da mata, considerando que ele estava desabrigado e encharcado pela chuva que caía. A casa não é pormenorizada. Dela, são apresentadas duas características no trecho:

A chuva deixava de pingar pelo beiral palha de arroz velha da casa. Desacolchetei o ponche-pala, desencilhei o frontaberta, levantando os baixeiros aos poucos para que o macho não apanhasse resfriado, puxei-o depois para dentro da tranqueira no oitão da casa – que, assim, a falar verdade não oferecia segurança – e entrei. (RAMOS, 2003, p. 185)

Notamos que o narrador adentra o espaço da casa, cujo telhado era feito de palha-de-arroz, e amarra o seu animal na cerca próxima à parede lateral do imóvel (“tranqueira no oitão da casa”). Essa construção com o telhado de palha lembra as choças construídas de forma precária para ser o “túmulo” dos leprosos franceses após o rito do *separatio leprosorum*. Salientamos que construções com esse tipo de telhado são

recorrentes no interior dos estados da região centro-oeste, próximas a rios e no meio do pasto. Assim, podemos observar que o narrador não se surpreende com esse tipo de construção. Ele apenas não confia na estrutura da casa onde ele irá passar a noite. A casa como um todo não transmite confiança para o narrador, mas é um abrigo perante a chuva que cai.

O narrador é recebido por uma senhora de voz aflautada que não se aproxima e nem revela suas faces. Esse fato faz com que um frio na espinha percorra o corpo dele. Logo, temos aqui uma manifestação física do medo:

A porta de toros de buriti amarrados por corda de embira abriu-se e a hospedeira – que à luz da candeia espetada lá no fundo, na parede picumãzenta, me pareceu uma robusta rapariga de faces gordas, bochechas rosadas e boa corpulência – alongando o pescoço para o breu da noite, murmurou com uma espécie de tremor na fala. (RAMOS, 2003, p. 185)

O narrador consegue ver apenas o vulto, a sombra das formas da mulher a partir da luz de um candeeiro. Percebemos um jogo de luz por parte da mulher. Ela pode ter intuítos diversos quando se oculta, desde seduzir o jovem tropeiro ou mesmo esconder as suas verdadeiras formas. Tal situação faz com que o leitor rememore famosas narrativas góticas do século XVIII, bem como os contos de fadas, dentre eles “João e Maria” e “O pequeno polegar”. Notamos que não há uma descrição precisa da mulher em virtude do verbo “pareceu”, não havendo, portanto, certeza naquilo que ele estava vendo. Também não há relato sobre a aparência da mulher, “o que atesta não apenas o entre-lugar ocupado por ela enquanto ser da fronteira, mas também, sua própria estrutura enquanto conto fantástico nos termos propostos por Ceserani (2007, p. 43)” (SILVA, 2017, p. 42).

Há uma nítida diferença entre os espaços que as morféticas ocupam dentro das narrativas de Bernardo Élis e Hugo de Carvalho Ramos: as do primeiro moram próximas a uma estrada que ligava Anápolis à Cidade de Goiás; já a do último mora em um lugar bem afastado e inóspito, no meio do sertão goiano.

Le Goff (2011) tece uma reflexão acerca do comportamento duplo do homem medieval acerca dos leprosos. Nesse período, há diversos santos que auxiliam e protegem as pessoas portadores do bacilo, caso de São Francisco de Assis e São Luís. Esses doentes são vistos pela sociedade a partir de uma dicotomia: atração/pavor,

caridade e misericórdia/horror físico e moral. Logo, constroem-se milhares de leprosários para abrigar e ajudar os leprosos ao mesmo tempo que esses espaços eram edificadas fora da cidade para isolá-los do convívio com as demais pessoas e não forçar as pessoas sadias a conviverem e olharem para os pecadores. Os leprosários deviam ficar próximos às cidades para que o espírito fraterno dos sadios pudessem ser estimulado e praticado, possibilitando que os saudáveis expiassem os seus próprios pecados a partir do auxílio a outros pecadores. Assim,

[a] sociedade medieval precisa desses párias, isolados porque perigosos, mas visíveis, porque, por meio dos cuidados que lhes dá, ela forja para si uma consciência limpa e, mais ainda, projeta e fixa neles, magicamente, todos os males que afasta de si mesma. (LE GOFF, 2016, p. 306-307)

As leprosas de Élis se encaixam melhor ao perfil medieval descrito por Le Goff do que as de Ramos, até porque a desse último está afastada da cidade ou do contato com qualquer ser humano e ela não é ajudada ou recebe caridade. Pelo contrário, é ela quem oferece ajuda e abrigo para o narrador do conto.

Ele é bem recebido por sua anfitriã, que não se revela aos olhos dele. O narrador fala que se contentaria com uma dose de cachaça, uma porção de farinha e um pedaço de rapadura. Tais alimentos representam fonte de energia e apaziguarão a fome do tropeiro. Ele também pede um pedaço de couro velho para se encostar. A anfitriã o alimenta e dá pouso para o corpo cansado do hóspede, oferecendo-lhe toucinho no feijão. Quando Martinho se serve, ele percebe que o feijão está bispado, ou seja, queimado, e o toucinho está rançoso, ou seja, estragado, impróprio para consumo, mas a sua fome é tanta que ele não se importa com o estado do alimento que irá consumir, uma vez que não era dado a luxos e comia o que lhe era oferecido, já que diversas vezes não tinha nada para comer. Contudo, seu estômago não aceita a comida estragada.

Com a mente turva pela ausência de comida e pela aguardente que bebera, ele despreziosamente se deita na cama da anfitriã, que o abraça e o beija. Entendemos que o narrador retribuiu a hospitalidade da anfitriã com o coito. Tal ato era expressamente proibido pela igreja, visto que tinha como única finalidade a procriação. Logo, os leprosos não podiam fazer sexo, pois julgava-se que eles poderiam gerar filhos leprosos. O Papa Paulo I, no século VIII, passou a permitir o divórcio, quando um dos cônjuges fosse leproso e o outro sadio, então este poderia se casar novamente. Houve

período no qual as autoridades acreditavam que a hanseníase fosse hereditária e uma doença venérea. Por vezes, chegava-se a adotar algumas medidas radicais como a castração de homens para que eles não copulassem com mulheres, fossem elas leprosas ou não, mas tal prática não foi amplamente praticada, pois a Igreja não apoiava a castração (CARVALHO, 2004)

No conto, o narrador descreve o corpo da mulher em dois momentos distintos: à noite, quando se deita com ela, ele a vê sob a luz da penumbra com “braços, que julgava roliços e macios, mas que eram lisos e escorregadios como bagre fora d’água, beijando suas bochechas carnudas e empapuçadas” (RAMOS, 2003, p. 186); à luz da alvorada, com “bochechas e beiços arregaçados num vermelhão de apodrecido da rapariga, corria visguenta e fétida por entre uns tocos de dentes amarelos [...] uma baba de empestado... os dedos da mão, não os havia...” (RAMOS, 2003, p. 187). Notamos, pela descrição, que as carnes da personagem feminina estão tomadas pela moléstia da lepra. Logo seu corpo é descrito de forma grotesca. À noite, ele é visto de forma mais lasciva e, porque não, sensual, e à luz do dia, de forma asquerosa e nauseabunda.

Silva (2017) aponta que a descrição dos braços lisos e escorregadios comparados a um bagre fora d’água ressalta a natureza de entrelugar do leproso: “a leprosa é um erro de categoria porque transita entre o terrestre humano e o aquático do peixe, despertando a abjeção e gerando medo pela subversão das categorias culturais” (SILVA, 2017, p. 43). O corpo do leproso está deslocado e não se encaixa na norma, ele se enquadra no espaço da dessemelhança e da não-identidade, violando, assim, categorias culturais. De acordo com nossas leituras, dialoga com as teses I e III de Cohen (2000), de que o corpo do monstro é um corpo cultural e que ele é um arauto da crise de categorias. O leproso não está nem vivo, pois está sem os seus direitos e é renegado pelo Estado, mas também não está morto, visto que ele pode andar, falar e conversar. Ele é um morto institucionalizado. Portanto, ele não pode ser classificado de acordo com as categorias existentes.

A materialidade corpórea da macutema registra, segundo as tradições judaicas, as transgressões cometidas pela personagem. Então, ele é visto também como um espaço toprofóbico. Como se declarou na análise do conto “As morféticas”, o insólito surgirá na narrativa a partir do insólito e abjeto corpo da personagem leprosa. O corpo da anfitriã é impuro. Tocá-lo é corromper o seu próprio. O narrador ainda tem um agravante, de

acordo com as tradições preconceituosas, ele se deita com uma morfética. Os portadores do bacilo de Hansen têm o corpo maculado pela chaga. É deformado pelo tempo. Trata-se de um abjeto. São seres que vivem às margens da sociedade, no presente caso, nas brenhas escuras e pantanosas do sertão goiano.

A descrição da aparência da anfitriã é um recurso utilizado para acentuar o realismo no conto. A macutema é uma párea, que vive nas sombras, nas margens, pois os seres monstruosos vivem nas brenhas escuras, e ao serem expostas à luz, elas perdem o seu poder. A luz expõe a deformidade, e o narrador, ao descrevê-la, tanto à luz da noite quanto à do dia, dá um volume excessivo e exagerado a ela. Esse é um procedimento narrativo para causar estranhamento e repulsa, bem como instaurar o grotesco (SIMÕES, 2005). Observamos um quadro descritivo hiperbólico, exagerado e metafórico da macutema, seguindo o *modus operandi* das descrições góticas.

#### 4.4 “O caminho das tropas”, de Hugo de Carvalho Ramos

Em “O caminho das tropas”, Hugo de Carvalho Ramos, utiliza os mesmos recursos que Guimarães Rosa utilizou no conto “Meu tio o Iauaretê”: a narrativa moldura e o *mise en abyme*.

Como já explicitado anteriormente, durante a análise do conto de Guimarães Rosa, a narrativa moldura seria a narrativa que transcorre no presente, no ato da enunciação, quando o narrador localiza geográfica e temporalmente os leitores, elucidando-os sobre os fatores que o fizeram lembra-se do caso que ele irá relatar. Já o *mise en abyme* é “uma réplica em miniatura de um texto embutido dentro desse texto; uma parte textual reduplicando, refletindo ou espelhando (um ou mais de um aspecto) o todo textual”<sup>31</sup> (PRINCE, 2003, p. 53, tradução nossa). Trata-se do caso e das lembranças contadas pelo narrador Manuel aos demais tropeiros que o acompanham, ou seja, o enunciado. Salientamos que deve haver uma ligação, uma interação entre as narrativas. As *en abyme* não podem ser formatadas por elementos banais e preteridos, pois são elas que irão fazer irromper o insólito.

As primeiras páginas do conto apresentam ao leitor o cotidiano de um tropeiro no interior do país no início do século XX; mais precisamente, relata o final de um dia de

<sup>31</sup> “a miniature replica of a text embedded within that text; a textual part reduplicating, reflecting, or mirroring (one or more than one aspect of) the textual whole.” (PRINCE, 2003, p. 53, original)

trabalho, no momento em que eles estão preparando o pouso, organizando o acampamento para passar a noite e cuidando dos animais da tropa. Um fato significativo apresentado no texto é o hábito milenar das pessoas se reunirem em volta do fogo para conversar sobre acontecimentos do dia-a-dia. Nesses momentos, é costume cantar músicas e/ou contar e ouvir histórias, geralmente de cunho insólito, como expresso no fragmento:

Só então tornou à roda dos camaradas, ao pé do fogo do cozinheiro, no interior do rancho, onde chiava atupida a chocolateira aromatizada do café.

[...] Um tropeiro sacou do piquá que trouxera a tiracolo, o pinho companheiro dessas caminhadas no sertão; apertou a chave da prima e pigarreou pelo cordame um lundu, todo repassado de ais e suspiros. (RAMOS, 2003, p. 19, 21)

Observamos que o espaço em torno do fogo é de interação entre as pessoas. Desde os primórdios, o homem se reúne ao redor de fogueiras para interagir, compartilhar histórias e se socializar a fim de perpetuar crenças, valores e narrativas. Esse fato é observado também no conto “Assombramento”, de Afonso Arinos, quando os demais membros da tropa de Manuel Alves se reúnem em volta da fogueira para contar causos, cantar algumas cantigas e tecer comentários sobre o cotidiano.

Dá-se, assim início ao relato de Manoel: “O caso é que era então acostado, e de fiança, daqueles de pouca conversa e de grande estadão. Na quinta-feira das Dores, o sol ia descambando, o patrão manda-me chamar” (RAMOS, 2003, p. 21). O narrador, à época do acontecimento narrado no causo, era um jagunço de um fazendeiro daquela região. Ele se descreve como de confiança e pouca conversa. Entendemos que tal afirmação feita pelo narrador de primeira pessoa é um recurso utilizado por ele para validar uma autoridade discursiva e assim dar credibilidade aos fatos por ele contados.

Observamos no excerto uma marcação temporal, quinta-feira das Dores. Pode se tratar tanto da quinta-feira anterior à semana santa dos cristãos de matriz católica, quando se está rezando as sete dores de Maria, ou da quinta-feira da semana santa. O relevante é que, segundo a crença popular, no período da semana santa acontecem fenômenos descritos como sobrenaturais. Isso ocorre porque, na quaresma, Jesus foi tentado pelo diabo. Então, esse deve ser um período de jejum, reflexão, caridade e penitência. É o momento em que, segundo a tradição cristã, os asseclas do diabo vagam

pela terra visando tentar o homem. Há inúmeros relatos de lobisomem, mulas-sem-cabeça, entre outros seres dos catálogos folclóricos e da demonologia que perambulam pela terra nesse período. Logo, essa marca discursiva revela que os acontecimentos que serão contados são de cunho sobrenatural.

Após fazer uma marcação temporal, Manoel faz uma marcação espacial: “Mecês devem estar lembrados que na altura dos Marinhos, num estirão de meia légua de tabatinga e terra puba, fica um cemitério abandonado, há muito toca de tatus e camundongos do campo” (RAMOS, 2003, p. 21). Notamos que ele faz uma marcação espacial que pode ser possivelmente localizada pelos seus narratários. Entendemos por narratário como alguém presente no texto narrativo para quem se narra uma outra narrativa. Logo, narrador e narratário estão no mesmo nível diegético. Salientamos que o narratário é um constructo textual diferente do leitor e do receptor real/implícito (PRINCE, 2003). O ato de dar uma localização verossímil para o narratário é necessário para oferecer a ideia/sensação de que todos os acontecimentos narrados são reais/verdadeiros. É uma estratégia narrativa para provar a realidade ali apresentada.

No mesmo fragmento, observamos o imbricamento de duas ações antagônicas, a de criar a sensação no narratário de um acontecimento real e verdadeiro por meio dos espaços “na altura dos Marinhos, num estirão de meia légua de tabatinga e terra puba” ao mesmo tempo em que esse acontecimento tem bases sobrenaturais e insólitas a partir do local onde ele ocorre, no cemitério. O narrador quer envolver o narratário em um manto de credulidade e de inquietação.

Após localizar para o narratário o espaço onde acontecera o caso que ele irá narrar, o narrador apresenta o seu protagonista, Bentinho Baiano. Ele relata que o cafuzo morrera naquele local semanas atrás em virtude de uma briga envolvendo mulheres e bebidas alcoólicas. Ele fora enterrado no cemitério abandonado para poupar trabalho. O narrador conta, ainda, que cederá a mortalha branca que envolvera o corpo do finado Bentinho. A mortalha é descrita como larga e enfeitada de bambolins.

Dias depois, viajando distraído, sua montaria para de forma brusca:

A noite estava turva, o céu sem lua, aqui e ali picado de estrelinhas. O sítio não me pareceu estranho; atentei com mais justeza, – umas cruces apodrecidas pendiam, no escuro, desconjuntadas, à beira do caminho, sobre cômodos malfeitos de terra... (RAMOS, 2003, p. 22)

Manoel entrou por engano no cemitério abandonado do povoado onde, dias antes, Bentinho havia sido enterrado. O narrador-personagem descreve o espaço de forma a salientar a ausência de testemunhas. Descreve que a noite estava turva e o céu sem lua, ou seja, sem iluminação e de difícil percepção do espaço. Como não havia mais ninguém para testemunhar as ações, era o contexto propício para as diabruras, malfeitos e peraltices praticadas por seres sobrenaturais.

Anteriormente, Manoel apenas faz menção ao cemitério abandonado. Agora, ele o descreve. Ali há cruzes desconjuntadas e apodrecidas. Esses elementos reforçam a ideia de abandono e desmazelo, e destacam que esse espaço não é frequentado por humanos há algum tempo, reforçando o estado de deterioração das cruzes bem como a ideia de morte e decomposição, pois até os elementos que se relacionam com a morte estão sendo tragados por ela. Assim, ele nota que ingressou em um espaço onde a morte impera, que a tudo e a todos consome.

Ao entrar em um cemitério, a personagem está sujeita a acontecimentos estranhos, anormais e não-familiares: por exemplo, sua montaria que não era de empacar, acaba por emperrar ali, tendo um comportamento que não era normal para o animal. Ele afirma “tentação do capeta devia de andar ali por perto” (RAMOS, 2003, p. 22). Observamos que ele justifica o comportamento estranho do animal a partir da presença de elementos sobrenaturais.

Manoel apeia do cavalo, buscando compreender o que estava acontecendo. Adaptando-se à escuridão da noite, ele observa melhor o espaço que o cerca, percebendo que em sua frente está estirado no chão um lençol branco:

O matungo refugava arreliado, bufava pelas ventas, uma vontade danada de voltar atrás e desembestar pelo chapadão afora. Senti, benza-me o Santíssimo, u'a mão de ferro, no coração, triturando... Mas, como lhes dizia, em qualquer aperto, pr'este mundo de Cristo, um homem é homem, e o que tem de acontecer, tem força, acontece mesmo! (RAMOS, 2003, p. 22)

A partir do fragmento, percebemos que o cavalo sente medo. A primeira manifestação física desse sentimento aparece quando o animal para bruscamente o seu trote e, ao encontrar o lençol estirado no chão, ele tem vontade de sair dali, de se desembestar pelo chapadão. O narrador também sente medo, visto que ele se benze à procura de proteção divina contra as artimanhas do diabo da mesma forma como João

Congo fizera no conto “O mão Pelada”, de Afonso Arinos. Enquanto o cavalo se porta como covarde, Manoel não nega que tenha medo, mas se descreve como um homem corajoso. Esse fato é observado pela expressão “um homem é homem”. Portanto, mesmo com medo, ele prossegue em sua investigação, já que, se algo de mal tiver que acontecer, irá acontecer, querendo ele ou não. Como o cavalo estava com medo, ele afasta o animal de perto do lençol, amarrando-o em um tronco de imbirucu. Volta logo depois para perto do pano branco no chão.

Manoel retorna decidido com “franqueira atravessada na boca como era de preceito, mão sobre os gatilhos escancarados da garrucha” (RAMOS, 2003, p. 22-23). O comportamento do narrador tem dupla conotação. O fato de ele voltar ao local com uma faca na boca e segurando uma arma de fogo pode ser lido tanto como uma demonstração de coragem como uma manifestação física do medo, uma vez que, se ele não estivesse temendo por sua integridade física, não haveria motivos para ele estar procurando proteção por meio do porte de arma de fogo e arma branca.

Ao se aproximar do pano esticado no chão, ele percebe que era o mesmo que dera para envolver o corpo do finado Bentinho, já que tinha as mesmas franjas de bambolins.

Quando Manoel, o narrador-personagem, percebe que o pano que enterra junto com Bentinho estava em sua frente, ele faz uma pausa em sua história. Segundo Prince (2003, p. 71), a pausa é

quando alguma parte do texto narrativo ou algum tempo do discurso corresponde a nenhum tempo da história, a pausa é obtida (e pode-se dizer que a narrativa para). Uma pausa pode ser ocasionada por uma descrição ou por excursões de comentários do narrador<sup>32</sup>. (tradução nossa)

Manoel interrompe o fluxo narrativo no clímax visando a prender a atenção do ouvinte. Ele para de contar a sua história para beber um gole de uma bebida alcoólica e para acender um cigarro. E, antes de voltar a narrar o caso que vivera, suscita uma reflexão em seu ouvinte: a de que, na realidade, os casos de encontro com o sobrenatural, na maioria das vezes, não são reais, mas frutos da falta de coragem, do excesso de bebida alcoólica ou do medo. Depois dessa digressão, ele volta à história.

---

<sup>32</sup> “when some part of the narrative text or some discourse time corresponds to no elapsing of story time, pause obtains (and the narrative can be said to come to a stop). A pause can be occasioned by a description or by a narrator's commentarial excursions.” (PRINCE, 2003, p. 71, original).

Com cuidado, ele chega próximo ao pano, pronto para atirar no defunto ou no que quer que fosse. Já começava a alvorecer quando ele chega perto do pano, que se movimenta, deixando pedaços por onde passava. Manoel se agacha para observar melhor o que estava acontecendo e descobre ser um tatupeba que estava a devorar o corpo de Bentinho que ali fora enterrado. Quando o animal é descoberto, ele evade dali. Manoel justifica o fato de a mortalha estar estirada fora da cova, alegando que o buraco do túmulo tinha ficado raso, bem como a terra era fofa e sem revestimento ou qualquer outra coisa que evitasse a sua profanação.

Manoel, na posição de narrador do causo, induz deliberadamente, já que se trata de uma história que ele vivera, o narratário e o leitor a terem medo e a acreditam que os acontecimentos narrados são insólitos e de cunho sobrenatural. Isso é nítido por meio de algumas marcações discursivas utilizadas durante o texto, como a marcação temporal: ele afirma que os fatos por ele relatados aconteceram durante a noite de uma quinta-feira das Dores; também o espaço onde os fatos contados aconteceram, que diz respeito a um cemitério, e, por último, ele justifica de forma proposital que o comportamento anormal do cavalo se dava em virtude da presença do diabo próximo a eles.

Vicentini (1986) traz uma reflexão pertinente acerca do comportamento do narrador em momentos distintos do texto. Ele trabalha com a dicotomia passado/presente, ser/parecer, intranquilo-desconhecer/tranquilo-conhecer, tendo em vista que “as atitudes do narrador, enquanto personagem, são de **discernimento e coragem**; enquanto narrador, de **pachorra e desmitificação**; as categorias usadas são as do **ser/parecer**” (VICENTINI, 1986, p. 122, grifo da autora).

Manoel, como personagem, diante do acontecimento insólito, fica intranquilo por desconhecer o que estava acontecendo. Ele se põe a investigar o que estava acontecendo, conhece a verdade e torna-se tranquilo. Já Manoel, como narrador, conhece todos os fatos, visto que participou dos acontecimentos por ele narrados. Assim, ele zomba e relata os fatos de forma lenta a fim de angustiar tanto o narratário como o leitor e prender a atenção deles, uma vez que somente ele tem posse da essência, da informação do que ocorrera e não do parecer, da incerteza, do que poderia ser.

Já o narratário e o leitor são possivelmente enveredados pela trama de Manoel. Eles não participaram dos acontecimentos relatados, não têm todas as informações ou

terão somente na medida em que o narrador as passar. Eles estão em desnível de informação quando comparado ao narrador:

Na situação do passado, o equívoco tem existiu para o narrador; não existe mais, porém, no presente. Ao contrário, para os ouvintes, é no presente que este equívoco tem existência, dado o fato de não terem participado dos episódios no passado. (VICENTINI, 1986, p. 124)

Para Vicentini (1986), o conto assume contornos de uma narrativa fantástica aos moldes todorovianos até pouco antes do final, tendo em vista que o narrador induz tanto o narratário como o leitor ao equívoco, ao erro. A narrativa muda o seu viés de conteúdo fantástico, e passa de um caso de assombração para um caso de desmitificação do sobrenatural.

#### 4.5 “O bobo Aprígio”, de Braz José Coelho

O conto “O bobo Aprígio”, publicado na coletânea de contos *Rastros e trilhas* (2009), se passa no interior de Goiás, próximo às margens do Rio Paranaíba. Temos um narrador de primeira pessoa, o que é um procedimento narrativo recorrente no modo fantástico apontado por Ceserani (2006). O narrador não é nomeado. Ele narra as adversidades pelas quais passa e relata o seu convívio com Aprígio.

O primeiro fato narrado é um acontecimento que pode ser lido como insólito:

Uma doença besta, sem propósito nenhum, se é que doença tem lá algum propósito que não seja de perrengar o cristão e de levar o coitado pra mais perto da morte. Parecendo até combinação com o entojó ou, quem sabe, um adjutório pro tempo ir vergando e tirando a destreza do corpo da gente. [...] ninguém ficou sabendo o que é que eu tinha – e até hoje, quando penso naquela minha doença, ignoro o que foi direito que me assucedía. (COELHO, 2009, p. 57)

Ele atribui ao diabo, um ser sobrenatural, o surgimento de sua doença. Muitas doenças, principalmente na Idade Média, eram atribuídas ao diabo ou a algum de seus serviçais, caso das epidemias de lepra e da peste negra, que eram relacionadas preconceituosamente aos judeus, bruxas, entre outros segregados. A doença do narrador não recebe nenhum diagnóstico: ela irrompe após o narrador quebrar a perna e ter de

ficar acamado. O narrador protagonista descreve os acontecimentos relacionados à doença da seguinte forma:

Mas saber mesmo, a gente não ficou sabendo o que eu tive, doença mais estúrdia aquela: uma febre de travessar semana me cozinhando os miolos, e eu tremendo debaixo das cobertas, rebuçado feito maleitoso. Às noites, os olhos acessos em variação malsinada, coisa até de reza feita pra me tirar o sossego. Tresnoitava lutando com sucuri, que engrossava e se afinava, se enrolando no meu corpo e me puxando pro brejal, ora os bichos mais cheios de peçonha correndo por minha pele, me arrepiando, pondo gastura e nojo, e tinha até lobisomem, negro d'água e outras mundices dançando, em rodopios, em cima do jirau, donde eu devia de dormir, mas não tinha como. Eh! Magreci, molambeí, um fiapo só – sem fortaleza até de uma respiração mais forte. Suava suor frio, mas o corpo era uma quentura só, dessa de febre terçã. Fui ficando verde e minha pele garrou a descascar que nem cobra soltando o couro. (COELHO, 2009, p. 58)

Quando fica acamado, tem febre e sente frio, ficando “escondido” debaixo das cobertas. Ele relaciona a sua atitude à dos maleitosos ou de pessoas infectadas a partir da picada da fêmea do mosquito da espécie *Anopheles* infectada pelo protozoário do gênero *Plasmodium*. Ele também acredita que a doença que lhe aflige pode ter sido causada por arranjo sobrenatural, tratando-se de uma amarração feita para lhe causar mal ou dificuldade, igual a que João Mangolô fizera para o narrador do conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa. Logo, tem-se uma doença sobrenatural, já que ninguém a conhece ou sabe identificá-la, e, portanto, resta somente a explicação da doença por meio do sobrenatural.

O narrador passa as noites doente lutando contra animais peçonhentos e criaturas sobrenaturais. Salientamos que é durante a noite que esses tipos de seres atacam, porque ela é cúmplice das criaturas que visam a causar maus a terceiros, escondendo-os sob o seu véu, possibilitando que eles executem seus atos vis (DELUMEAU, 2009). Pela descrição apresentada pelo narrador, notamos que ele não tem paz durante a noite, visto que os seres que têm por fito lhe infligir algum mal, não o deixam descansar. Os tormentos por ele passados ocasionam transformações físicas e ele se torna mais magro e perdendo as forças. A situação narrada no conto dialoga intertextualmente com o conto “O horla” (2016), de Guy de Maupassant, no qual o narrador é atormentado por uma criatura durante a noite. Ela impede que ele descanse de tal forma que ele é levado à loucura.

Quando o narrador estava muito doente, Seo Galdêncio, patrão dele, leva-o para dentro de casa a fim de que ele reestabeleça a saúde. Graças aos cuidados de Ludete, ele consegue melhorar. Ela “era parteira sabia rezas e benzia quando a gente tinha um mal passageiro e pequeno” (COELHO, 2009, p. 59). Ludete está na categoria do que as pessoas do interior classificam como benzedeira, que são pessoas munidas de ramos que se valem de orações e rezas para curar os doentes, os quais, geralmente, têm como problemas quebranto (mau-olhado), espinhela caída (dor nas costas, nas pernas ou no estômago), cobreiro, erisipela, entre outros. Na Europa no século XVI e XVII, há os benandanti, seita antagônica às feiticeiras e bruxas que realizam os sabás.

Os benandanti intentam criar obstáculos aos malefícios e problemas praticados pelas feiticeiras e bruxas, além de curar as vítimas afetadas pelos mais diversos sortilégios por elas lançados. Eles são “feiticeiros bons, afirma Sgabarizza, que procuram defender as crianças ou as provisões das casas das perfídias dos feiticeiros maus” (GINZBURG, 2010, p. 22). Salientamos que as benzedeiras são diferentes das benandanti, pois as primeiras têm um vínculo com a religião cristã ao passo que as últimas não possuem essa ligação.

Não é apenas no início da narrativa que uma benzedeira aparece, mas, também, próximo ao fim do conto, quando o narrador machuca as suas costas e fica impossibilitado de trabalhar. Trata-se de sua esposa, Ludetinha, filha da Ludete, que o trata, conforme apresentado no excerto: “Ludetinha fez mezinha, beberagem que aprendera lá com a mãe dela, rezou suas rezas e benzeu meu corpo costurando a doença” (COELHO, 2009, p. 67). Destacamos que a prática de benzer pode ser encarada como um evento sólito e familiar, vinculado a uma crença, de sua cultura e uma prática de fé, ao mesmo tempo em que, dependendo do leitor e do indivíduo, pode parecer um ato estranho e diferente. O sentimento que emergirá no indivíduo dependerá claramente de suas crenças e de sua realidade prosaica. Para as personagens da narrativa, benzer é uma ação ligada à crença, à fé, uma solução para problemas os quais os remédios convencionais não resolvem ou pela falta de acesso a eles. Portanto, benzer é um ato familiar, próximo e conhecido. Contudo, pode ser, para as pessoas que o desconhecem, um acontecimento insólito.

Após a melhora do narrador, graças aos cuidados de Ludete, suas benzeduras e medicamentos, ele é enviado por seo Galdêncio para desmatar um trecho de mato

próximo ao rio Paranaíba. Ele descreve o lugar como “ermo e distanciado, mataria fechada de fazer medo” (COELHO, 2009, p. 60). Estamos diante de um espaço complexo, o da floresta, que é um espaço desordenado, não controlado e que se opõe aos domesticados campos cultivados. A floresta está repleta de seres que intentam atentar contra a vida das pessoas e é para esse espaço que o narrador é enviado. A função da personagem é desmatar a área, dar ordem, humanizar, submeter aquele espaço ao domínio do homem, transformá-lo, assumir posse da região. Esse espaço é mais perigoso do que o normal, pois ele é ermo e distante, ou seja, não há nenhum grupo humano próximo àquele espaço. As árvores estão muito próximas umas das outras, dando a ideia de estarem amontoadas, bloqueando a entrada do homem, e isso suscita medo no narrador. Esse espaço se enquadra no mote elencado por Ceserani (2006) como “a noite, a escuridão, o mundo sombrio e as almas de outro mundo”.

O narrador-personagem não se desloca sozinho para a região. Ele segue acompanhado por um grupo de pessoas: sua esposa, Ludetinha; o negro Galba; um menino sem nome, a que ele se referia como ciganinho e, finalmente, o bobo Aprígio, que será, justamente, o foco de nossa análise. Ele é descrito da seguinte forma:

Este, coitado, carecia da razão, bocó de tudo. Vivía com a cara arreganhada num riso besta, pra ele tudo no conformado. Mudo de nascença e tinha o ouvido meio mouco ou, quem sabe, mouco inteirado. Quando a gente fazia alguma coisa errada ou malfeita, assim de escorregar na lama e cair esparramado no chão, o bobo Aprígio disparava num riso louco de cortar o fôlego – e quanto mais ria mais lhe dava a gana de dar risada, sapateava e por fim chupava o ar e apalpava por debaixo das costelas, urro e baba saindo de sua boca escancarada. (COELHO, 2009, p. 61)

Salientamos que a figura do bobo se enquadra em um mote temático elencado também por Ceserani (2006): o monstruoso, ser disforme que viola as normas e os padrões, não só físicos e estéticos, mas também comportamentais. Diferente de Bocatorta, de Monteiro Lobato e das morféticas de Bernardo Guimarães e Hugo de Carvalho Ramos, cujos pecados são materializados na carne, o que acarreta a segregação, Aprígio não possui deformidade física. Não há, portanto, um ato de exclusão, pelo contrário, suscita-se a piedade e a caridade das pessoas a sua volta. Suas transgressões comportamentais não violam nenhum tabu social ou religioso, e nem se

vinculam a algum pecado capital. Ele tem atitudes não convencionais e seus atos são frutos de sua inocência, sem malícia ou segundas intenções.

Aprígio possui um riso descontrolado impróprio para a sua idade, da qual se espera os atos controlados e racionais. Seu descontrole era tanto, a ponto de ele produzir secreções corporais quando ria em excesso, e chegando a babar. A baba pode ser relacionada ao melaço dissertado por Douglas (2014). Para ela, trata-se de um elemento ambíguo e anômalo, entre o sólido e o líquido, entretanto, não pertencendo a nenhum grupo, causa repulsa e fascínio, devido a seu comportamento anormal, pois “é instável, mas não flui. É macio, dócil e comprimível. Não há deslizamentos na sua superfície” (DOUGLAS, 2014, p. 53). A baba que ele produz não afeta ou atinge as pessoas, mas expressa a sua falta de controle sobre o próprio corpo. A baba é o abjeto, que é expelida do corpo sem nenhum controle.

Aprígio leva uma vida errante, uma vez que não ficava parado muito tempo em lugar nenhum. Vivia da caridade das pessoas, que lhe davam abrigo, comida e vestuário. Em contrapartida, fazia inúmeros serviços para quem lhe ajudava. Mesmo sendo um homem trabalhador, não sabia fazer nada conforme o esperado, mas era um homem de muita força e não se recusava a fazer o serviço braçal e/ou pesado.

Uma característica cativante e relevante da personagem era a de que ele gostava de carros de boi, um brinquedo recorrente nas zonas rurais:

Tinha mania de carreiro e andava sempre com uma vara de verrão. [...] Era comum a gente encontrar o Aprígio nas estradas, obrigando os bois, que não existiam, fazer manobras no carro, que só ele é quem via. Rabiava, dava com a vara de verão nas ventas e nas testas dos bois de guia, gritava com os de coice - fazia tudinho certo como se estivesse carreando de deveras. Levava vida de desgarrado: nem mãe nem pai, bicho enjeitado neste mundo de Deus, pés comendo estradas guiando carro-de-boi fantasma, na quentura do sol estanhado ou com os costados debaixo de aguaceiro forte. [...] Deus tomando conta, que cristão qualquer, que vivesse como ele, já teria pego doença, as mais das brabas. (COELHO, 2009, p. 64-65)

Vemos um comportamento que pode ser lido por alguns como familiar e normal, e, para outros, como loucura. Esta última pode ser um mote do modo fantástico elencado por Ceserani (2006). É normal e familiar, porque o ato de puxar um carrinho de boi é uma brincadeira infantil recorrente nas zonas rurais e nos sertões brasileiros, mas incompatível com a atuação de um homem adulto como Aprígio. Portanto,

acreditava que seus bois fantasmas eram reais, um nítido problema de percepção da realidade. Ele acaba por criar uma realidade ficcional dentro da realidade do conto.

Aprígio acompanha o narrador e o resto da comitiva para a região onde iriam desbravar em nome de seo Galdêncio. Não havia estradas ou trilhas que levassem até a região. Logo a comitiva cruza a fronteira do conhecido, do humanizado e do habitado. Como estão em um espaço indômito e intocado ainda pelo homem, não há como se orientar. Dessa maneira, o bobo não pôde continuar com os hábitos errantes que tinha. Então, é obrigado a continuar por um tempo com os demais:

Não demorou muito pro Aprígio sentir saudades de outras paragens, da vida de desgarrado no meio das estradas tangendo os bois de seu carro de fantasia. Ali naqueles ermos, o bobo foi ficando de riso morto, encruando pra dentro, banzando suas cismas lá dele, e por fim deu de chorar numas horas mais desregradas. (COELHO, 2009, p. 67)

A personagem acaba por perder a sua essência quando se vê forçado, em virtude de desconhecer os caminhos que o levam para fora daquele lugar, a continuar em um espaço que ele já não quer mais permanecer, mas no qual está presa por sua vida errante. Uma noite, ele desaparece: “Uma noite sumiu. [...] criatura de Deus jogada no mundo, sem saber como e pra que, vivia desguaritado cumprindo pena de errar pelas estradas e trilheiros, seguindo a sina de guiar carro-de-boi que não existia” (COELHO, 2009, p. 67). Mesmo desconhecendo os caminhos que levam para fora da floresta, Aprígio sai. A floresta, quando é desconhecida e desumanizada, se torna um labirinto. Somando-se ao fato de ele ter saído à noite, a tendência para a personagem era a de se perder.

Um dia após o sumiço de Aprígio, o narrador percebe um círculo de urubus voando próximo ao rio. Ele e Galba supõem que seja um animal morto ou um bezerro recém-parido. Quando foram verificar o que estava acontecendo, encontraram o corpo de Aprígio:

O coitado do Aprígio, já sem os olhos, o nariz arrancado, a boca arreganhada, sem os lábios, mostrando a dentaria sã e branca. Estava ali apenas o que restou dele. A urubuzama e a bicharada da mata com seu trabalho bastante adiantado.

- É, deu uma perdida. Não conhecia o caminho e se perdeu de noite. (COELHO, 2009, p. 70)

O corpo de Aprígio tinha sido violado e atacado pelos animais que vivem no sertão. O sertão, macroespaço onde se desenvolve a narrativa, é um amplo espaço trespassado por crenças, mandingas e seres sobrenaturais, onde os mais variados e extraordinários acontecimentos e encontros podem vir a acontecer. O sertão é um espaço de alteridade. A área é pouco povoada e a região é inóspita, logo a fronteira a ser cruzada e conquistada é um lugar afastado e propício a acontecimentos sobrenaturais. Ali, pode ser o reduto de pessoas e entidades que visam infligir mal a terceiros. É o caso dos urubus que maculam e deformam o corpo sem vida de Aprígio, animais carniceiros que vivem dos restos que encontram.

Nem Galba, nem o narrador deixam o corpo disforme de Aprígio abandonado à sorte. Eles o enterram dando-lhe um fim digno.

Enterramos o Aprígio, um corpo faltando pedaços, se desmanchando como se fosse macutema, e mais que depressa pegamos rumo do rancho. [...] e a danada da catinga não saía de minhas ventas, ali grudada fazendo lembrar da cara do bobo Aprígio já sem os olhos, faltando o nariz, os beijos, os dentes arreganhados, um ôco no lugar do bucho e urubus entrando lá dentro do pelume da barriga. Entrei a noite e o sono fugido de tudo, quando tirava um semi-sono, o bobo aparecia numa catira endemoniada rodeada de urubus. Malsinação – e assim foi por muitas noites. Parecia até que a antiga variação de minhas noites de febre, quando sofri a perrengação depois de quebrar a perna, tinha voltado de vez. (COELHO, 2009, p. 71-72)

A imagem do corpo de Aprígio destroçado pelos urubus fica marcada na mente do narrador. Essa o atormenta todas as noites da mesma forma que a febre fizera anteriormente. Ele relaciona ambos os tormentos a fatos sobrenaturais. Entendemos que o aparecimento de Aprígio nos sonhos do narrador é uma manifestação insólita, uma vez que ele volta do mundo dos mortos para assombrá-lo; seu regresso ao plano dos vivos pode estar relacionado ao fato de sua morte ter sido inesperada, ou por ele ter morrido atormentado, visto que estava perdido, procurando um caminho de volta. O narrador relaciona o assombro causado por Aprígio a outro elemento insólito presente no início da narrativa: a doença misteriosa que o afligia. Aprígio não encontra paz após a sua morte, pois fica a vagar e a assombrar as matas nas quais se perdera, e também onde falecera e tivera o corpo estraçalhado pelos urubus.

#### 4.6 “A triste história do finado Gumericino”, de Braz José Coelho.

O conto “A triste história do finado Gumericino” é composto por dois fios narrativos com diferentes narradores em primeira pessoa, ambos não nomeados. A primeira narrativa é moldura e serve para localizar o leitor acerca do espaço no qual está inserido o conto, o interior do estado de Goiás. Já a segunda narrativa é um causo memorialista em que o narrador conta sobre a vida e a morte de seu compadre Gumericino. O causo é contado ao narrador do primeiro fio narrativo.

As primeiras páginas do conto são focadas nas descrições dos espaços e na percepção da mudança que esses espaços tiveram com o tempo:

[...] no meio de chapadões e capoeiras garranchentas, pro finado Gumericino, a região era outra coisa do que é hoje. Agora já não se vê mais a mata cheia de perobas, angicos, ipês de mais de uma cor, jequitibás, um horror de madeira de lei, que ia até quase esbarrar na vereda do Assoprado. Um veredão cheio de buritis erados e vegetação vistosa, vazando água o ano inteiro, na formação da cabeceira do ribeirão do Imbaúba – pois que essa vereda diminuiu de tamanho, restando um pedacinho de nada, que a gente passa por ela quase sem ver. (COELHO, 2009, p. 76)

Percebemos que antes o espaço descrito era um ermo sertão. Tratava-se de um local intocado pela atividade do homem, não tinha sido ainda humanizado, alterado ou reordenado pela ação do homem. Notamos, pela descrição do fragmento, que havia uma infinidade de espécies da flora do cerrado, as quais o narrador do causo não vê mais naquela região. Um fato interessante a ser ressaltado é que, para o narrador, a região na época de Gumericino era diferente, mas as ações do fazendeiro alteram substancialmente aquele espaço. Quando ele chega à região, Gumericino começa a desbravar o espaço, a humanizá-lo, derrubando árvores para criação de pastos, da casa, e abrindo terreno para plantação de gêneros alimentícios para consumo dele e de seus funcionários.

O tropeiro, narrador do causo de Gumericino, conta com riqueza de detalhes o desenvolvimento da fazenda. Menciona que ali era um espaço fértil e de prosperidade. Seu dono era generoso e trabalhador, e ia todos os dias trabalhar junto de seus funcionários. Patrão e funcionários comiam da mesma comida, que era variada e farta. A ânsia por prosperidade de Gumericino justifica-se pela vontade de se casar com

Isabela. No início do conto, o espaço da fazenda era toposfílico, espaço aprazível, idílico e aconchegante, de desenvolvimento, que possibilita o devaneio e o sonho.

O discurso do narrador é bem marcado. O causo pode ser dividido em duas partes, que são identificadas por uma pausa narrativa, por meio da intromissão da narrativa moldura. Na primeira parte, o tropeiro narra as felicidades de Gumercino, a construção de sua casa, o desenvolvimento de sua fazenda e o seu casamento com Isabela, episódio que encerra essa parte. Na segunda parte, ele narra as desventuras do compadre.

Pelo título do conto, sabemos que o fim de Gumercino será trágico. Esse fato é confirmado por um fragmento presente na primeira parte, quando ele relata os momentos felizes da vida do amigo:

- Mas, agora, aquilo tudo demudou e muito. A fazenda se desmantelou, tudo num desmazelo parecendo terras de viúva. O curral já perdeu algumas tábuas, caiu cercas, restou apenas o miolo dele, pois a casinha dos bezerros e os dois currais menores na parte de cima já não existem mais [...]. O quintal virou pasto, coberto de macega, a casa do monjolo já arriou de tudo, e ninguém fala que ali existiu benfeitoria. O capim amacegado – carrapicho, picão, tiririca – tomando conta do resto; a bica meio apodrecida com muitos furos vazando água. Aquilo virou retiro que um agregado e sua família toma conta, morando na parte dos fundos do que restou do casarão bem feito de antigamente – da frente, sala, varanda, quartinho da sala e o quarto de Gumercino mais da comadre Isabela, a gente só vê alguns esteios. (COELHO, 2009, p. 83-84)

A fazenda, após a morte de Gumercino, cai em desgraça e não apresenta mais traços de esplendor e de fertilidade. Toda a riqueza e a prosperidade ali presentes esvaem-se juntamente com o seu proprietário. A descrição atual da fazenda lembra a de uma propriedade abandonada e mal-assombrada, na qual a natureza retoma à força o seu controle e tenta apagar os traços da presença do homem e seu trabalho.

A guinada no tom do causo do tropeiro acontece no momento em que ele sugere ao menino, narrador da narrativa moldura, que façam uma pausa e passem a noite na beira da estrada:

Bom, acho mais conveniente ir estacando por aqui mesmo dar um jeito de dormir esta noite. O sol já descamba e eu estou com uma baita de uma fome. Se o companheiro quiser seguir adiante e pousar lá nas Vendas, eu é que não seguro. (COELHO, 2009, p. 87).

Já é noite e o narrador não quer continuar viagem até Vendas, porque oito meses antes ele havia esfaqueado um homem na região e receava de represálias dos familiares da vítima. O menino prefere passar a noite com o tropeiro a fim de ouvir o fim da história de Gumericino. Essa alteração na história é simbólica, visto que é no período da noite que o narrador contará os infortúnios e desventuras de seu compadre e é também à noite que os servos do diabo saem para atormentar e infligir algum mal. Como já comentamos diversas vezes nesta tese, ainda é durante a noite que os medos ganham forma e deformam o homem.

O primeiro revés na vida de Gumericino é seu casamento. Sua esposa e ele eram felizes, mas demoraram muito tempo para gerarem frutos. Ele e Isabela levam dez anos para conseguirem ter uma filha, que se torna afilhada do narrador. O segundo revés é a morte da esposa, que falece durante o parto da filha, deixando, assim, Gumericino viúvo e a menina órfã de mãe. A menina fica aos cuidados de uma tia paterna, que a cria na fazenda do pai. Com o passar dos anos, a menina cresce e o narrador tem pouco contato com ela, por estar em constantes viagens como tropeiro: “Cada vez que por lá tirava uma falha, encontrava a menina mais crescida, mais bonita, mais parecida com a mãe e o compadre mais envelhecido, mais caladão, aquela tristura resignada tomando conta de seu semblante” (COELHO, 2009, p. 91). Vislumbramos que Gumericino definha com a morte da esposa. Portanto, o corpo materializa a sua tristeza. Até que, novamente, uma adversidade se abate sobre a família dele:

Apois vi, seo menino, num gosto nem de me alembrear, me arropia o cabelo do braço, vigie só – uma vaca de primeira cria, dessas que investem até na sombra, levantar a menina nos chifres, jogar pra riba e aparar nos chifres outra vez. Aí todo mundo ficou que nem maluco. O compadre se atirou pra pegar a filha, mas tão aturdido que esqueceu da vaca e a chifrada pegou bem aqui assim na barriga dele. (COELHO, 2009, p. 92)

Pai e filha morrem em virtude da chifrada de uma vaca, que parira recentemente. Ambos têm um final trágico e violento, visto que são atacados por um animal que está defendendo a sua prole. Após a morte, eles são enterrados no cemitério próximo à sede da fazenda, e na qual Isabela fora enterrada anos antes. Segundo o narrador, a fazenda passa a ser assombrada pelo fantasma de Gumericino que vaga pelos pastos e pela frente

da casa. Isso acontece porque, aparentemente, ninguém colocara uma vela acesa em suas mãos para iluminar o seu caminho para o pós-vida.

Um fato interessante é que não há um relato sobrenatural de aparecimento de Gumercino, mas um comentário de que isso pode estar acontecendo. O narrador, por meio da crença popular, tenta justificar a aparição sobrenatural, devido ao não cumprimento de um rito funerário, o que leva a alma do fazendeiro a não ter descanso. Diante disso, temos uma fazenda que passa a ser assombrada pelo seu antigo dono, o que acarreta no abandono do lugar por parte das pessoas vivas em virtude da presença de um ser insólito.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS - OS SERTÕES (IN)VISÍVEIS: CARTOGRAFIA  
TOPOFÓBICA DO FANTÁSTICO SERTANISTA**

Os atuais estudos sobre o espaço literário difundem a perspectiva de que o espaço é um “recipiente”, no qual personagens, ações, tempo e demais elementos narrativos estão inseridos, guardados e envolvidos; portanto o espaço possibilita que esses tenham uma relação. Muitas vezes, esse “recipiente” é visto como transparente, “uma vez que o foco [...] se dirige as coisas em se que estão situadas no espaço, ou que definem o ‘espaço’, ou para o indivíduo que os percebe” (TALLY JR., 2018, p. 40).

Esta tese foi norteada pela concepção de que o espaço é um elemento literário dinâmico em frequente transformação, construído a partir da intencionalidade do narrador, retratando os sentimentos das personagens que ele encerra; estabelecendo uma relação de interdependência constitutiva entre os dois, o espaço sofre e exerce influência das/sobre as personagens. O texto literário dá forma a um mundo ficcional, e, ao configurar seus contornos a esse mundo, também lhe delineia sentidos e significados diversos. Essas várias interpretações propiciam o afloramento de uma infinidade de dados de cunho cultural, físico e geográfico. É a partir do espaço que se recolhem informações inerentes a costumes e tipos humanos das personagens da obra; o espaço proporciona, assim, um mapa sob o qual o leitor pode se orientar e agregar novas informações à sua interpretação.

Logo, reafirmamos que o espaço não é um acessório ou pano de fundo para o evento narrativo ou um recipiente translúcido e vazio a ser preenchido por personagens, tempo, ações, entre outros. Ele é um elemento importante que compõe e revela inúmeras singularidades sobre o texto literário para o leitor, influenciando diretamente a constituição do modo fantástico e de suas vertentes, como exposto a partir das análises dos contos que compõem esta tese, posto que defendemos que o espaço é um meio de evidenciar a face insólita da diegese ao leitor, possibilitando que aflore nesse último sentimentos e sensações variadas como inquietação, estranhamento, empatia e medo, instaurando a dúvida se aquilo que o leitor lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente.

Para compor esta tese, escolhemos narrativas sertanistas que apresentam uma transgressão, inquietassem as personagens e/ou os leitores e lançassem um outro olhar sobre alguns espaços cotidianos. Estamos tão acostumados com determinados espaços, dispostos em determinadas posições que não percebemos a capacidade plural deles, o potencial de redesenhar-se e ressignificar-se. Conforme exposto por esta tese, o sertão é

um desses macroespaços plurais do qual podemos depreender múltiplos significados, assim como dos microespaços que o compõem. O sertão figura, de forma recorrente, nas letras brasileiras desde a Carta de Pero Vaz de Caminha e nessas diversas representações literárias pode ser visto sob diferentes olhares e formas. O sertão pode ser vislumbrado como o lugar distante, ermo, o oposto à metrópole, como também fértil, atravessado por tipos humanos fortes e desbravadores, o berço de nossa nacionalidade. Durante a realização das análises dos contos selecionados, percebemos algumas regularidades acerca dos espaços insólitos que os atravessam. Assim, resolvemos construir uma espécie de mapa, uma cartografia dos espaços topofóbicos da literatura sertanista de cunho insólito. Compreendemos que essa cartografia possibilitará lançar um outro olhar sobre esses espaços, até porque um mapa não é composto apenas por imagens e figuras geométricas, mas pode ser erigido a partir de palavras. Entendemos também que um mapa é um meio eficaz para que uma pessoa se oriente em um espaço não-familiar.

É comum às narrativas do modo fantástico que o espaço mude, alterne, se transforme, ocorrendo uma sobreposição de duas ou mais dimensões dentro da narrativa, sendo esse um procedimento recorrente, como dissemos no Capítulo 1. Desloca-se de um espaço que retrata o mundo prosaico para um mundo novo, onde tudo é possível, que não é regido pelas mesmas leis naturais do mundo prosaico, o qual é povoado por criaturas e seres polimorfos, é o espaço do não-real, do perturbador e do inexplicável. Entretanto, a sua construção não é alheia a referências do mundo prosaico, apesar de os espaços do modo fantástico serem “livres de alguns aspectos do realismo, mas não podem, provavelmente, ser eficazes quando completamente separados do mundo real habitado pelos leitores” (TALLY JR., 2018, p. 105).

Observamos, durante a análise, a recorrência de oito espaços topofóbicos do macroespaço sertão; são eles: abismo, casa, cemitério, corpo, estrada, fronteira, mata e noite, os quais iremos sistematizar nas próximas páginas em ordem alfabética. Com essa cartografia, buscamos alinhar os microespaços que apareceram como regularidades do macroespaço do sertão ao longo dos capítulos de nossa tese.

## Abismo

O espaço do abismo agrupa em si o buraco, a ribanceira e o pântano. Ele simboliza tanto o começo como o fim do mundo, estando envolto em trevas, sendo uma fonte de nulidade e de privação. O inferno é descrito como um abismo, sendo esse espaço tido como a morada do demônio. Esse espaço está vinculado ao perigo, à insegurança e ao desconforto. Se o chão remete à segurança, firmeza, estabilidade e apoio, o abismo é o oposto; não conseguimos enxergar/tocar o fundo, visualmente não percebemos o chão. O indivíduo que caminha rumo ao abismo marcha para a destruição, pois nele a vida se finda, se dissipa; a partir do abismo, a natureza revela a sua face adversa, nefasta, sombria e glutônica, visto que ela devora a sua presa.

Em “Meu tio o Iauaretê”, o onçeiro empurra seo Riopôro ribanceira abaixo para que esse fosse comido pela onça Porreteira. No conto “Assombramento”, Manuel Alves é tragado pelo assoalho podre que se abre embaixo de seus pés, ele cai em um buraco, que movido por sua fobia, acredita ser uma armação do diabo. Em “O mão-pelada”, quando criança, João Mangolô é atacado pelo mão-pelada próximo a um barranco, porém o ataque do animal falha e ele cai no precipício e o moleque despenca no barranco, agarrando-se ao capim que crescia nas encostas do barranco; ali, dependurado, João sente medo de cair no abismo e ser comido pelo mão-pelada.

Em “Bocatorta”, o abismo aparece por meio do lamaçal descrito no início do conto, esse possui uma profundidade absurda que não consegue ser medida, mesmo emendando três bambus não alcança o fundo. No conto, o lamaçal é revestido de fama sombria e negativa, permeado de mortes de animais e pessoas, sendo conhecido como “uma das bocas do próprio inferno”. Esse espaço é o túmulo de Bocatorta e, quando ele é pego violando as sepulturas das donzelas, atiram-no no lamaçal. Em “Bugio Moqueado”, o abismo aparece no nome da fazenda do coronel Teotônio, Tremedal, que pode significar tanto uma área pantanosa, lamacenta, um charco, funcionando como uma metáfora para decadência moral, degradação, depravamento; ali é um abismo que traga a vida e a vitalidade das pessoas que moram debaixo do teto do coronel. E em “Pelo caiapó velho”, quando o arrieiro se perde no meio da chuva, sua montaria o leva para próximo de um abismo, onde acaba por encontrar a casa da leprosa que lhe dá pouso.

## Casa

O espaço da casa é ambíguo, pode ser tanto topofílico quanto topofóbico, dependendo claramente do ponto de vista que adotamos durante a análise. Como espaço topofílico, ela pode ser descrita como um lugar idílico, belo, agradável, seguro para quem mora nela; a casa possibilita o devaneio de seus moradores, vista como um refúgio contra os males e as intemperanças externas, ela dá a sensação de estabilidade, visto que é um espaço de proteção, de segurança para quem mora nela, uma vez que isola o seu morador da hostilidade do meio externo a ela. A porta de casa é uma fronteira que divide o espaço em dentro (segurança) e fora (hostilidade, medo).

Entretanto, como espaço topofóbico, ela assume uma conotação inversa. Ela é um lugar disfórico, inquietante e angustiante, não dá a sensação de segurança e estabilidade para quem ingressa em seus domínios. Encerra entre suas paredes o mal e impossibilita que as vítimas saiam de seus domínios, prendendo-as como um pássaro dentro de uma gaiola e, caso a pessoa enclausurada consiga fugir, vai embora para nunca mais voltar ali. Temos nos contos analisados nesta tese moradas topofóbicas: as casas sem paredes, as tocas de seres monstruosos e malignos, as casas mal-assombradas e as casas de exílio/prisão.

Nos contos, há várias configurações de casa, agrupando em torno de si manifestações como toca, casarão, caverna, rancho, tapera, entre outros. Em “Meu tio o Iauaretê”, acontece uma chacina dentro da casa de Seo Rauremiro cometida pelo narrador; a casa do vendeiro é violada por seu assassino, maculando a integridade dessa; enquanto a casa do narrador é um rancho, onde ele comete alguns assassinatos, mas, para ele, sua casa não se resume ao rancho, ela é toda a mata por onde ele “caça”. Isso vale para a morada de Pai Norato acerca da caverna e da mata onde vive.

Em “Bocatorta”, ela terá significados distintos, para a personagem-título será topofílica e para as demais personagens será topofóbica, porque é o lugar de descanso de um ser monstruoso. A casa de Bocatorta é disforme, não lembra as moradas convencionais. Tanto a casa de Bocatorta quanto a toca do mão-pelada e o casarão do Coronel Teotônio guardam seres que visam infligir algum mal a terceiros, são lugares “proibidos” e topofóbicos para aqueles que querem se manter em segurança.

Nos contos “Assombramento” e “A história do finado Gumercino”, temos o aparecimento da casa mal-assombrada, abandonada e em decomposição, que não lembra

o esplendor de tempos passados, já não há cor e as paredes estão descascando e se esfacelando; a madeira está podre e corroída por traças e pelo tempo, estando perto de desmoronar. Esse espaço é propício para manifestações insólitas e inquietantes, ali ouvem-se barulhos inexplicáveis que aterrorizam seus visitantes.

E, por último, temos a casa como exílio e prisão nos contos “As morféticas”, “Pelo caiapó velho” e “Bugio Moqueado”. As figuras femininas desses contos são colocadas à margem e têm sua liberdade tolhida; a casa funciona como uma prisão ou lugar de exílio, seja por suas deformidades físicas ou, supostamente, pelas suas deformidades morais. Essa casa suscita medo, porque guarda dentro de si seres monstruosos que ali foram presos e não podem/conseguem sair.

### **Cemitério**

O espaço do cemitério é um espaço marginal, destinado aos mortos. Os cristãos eram enterrados em cemitérios e campos santos a fim de esperarem a ressurreição dos mortos, ou seja, ali era um dormitório para as pessoas terem seu sono profundo enquanto esperavam a ressurreição. Ali as carnes se decompõem e só sobram os ossos.

Nas narrativas analisadas há três cemitérios: aquele no qual Bocatorta viola o túmulo de Cristina, o que o narrador de “Caminho das tropas” entra sem perceber e acaba sendo “atacado” por um fantasma, e o de Gumercino do conto de Braz José Coelho.

### **Corpo**

Na literatura fantástica, o corpo é um espaço recorrente e que suscita uma inquietação quando foge à norma, ou seja, quando é monstruoso. Corpos monstruosos permeiam o nosso imaginário desde a Antiguidade, tendo a sua gama de variantes ampliada durante a Idade Média. Há monstros que faltam algo de essencial, caso da Mula-sem-cabeça, que, como o próprio nome já explicita, não tem cabeça; há alguns cujos órgãos são hipertrofiados ou alterados, como o Curupira, cujos pés são virados para trás; os que são reduzidos à unidade, como o Ciclope; e os que têm múltiplos membros ou órgãos como o gigante Argos que possuía cem olhos; há monstros que são extremamente grandes, como os gigantes, ou pequenos, como os anões; há os monstros híbridos como a Mandrágora (junção de homem e vegetal), sereias (junção de mulher e

peixe). “Essas criaturas são, em geral, caracterizadas por anomalias físicas, o que faz do monstro uma testemunha importante da história do corpo” (LE GOFF, 2018, p. 148-9).

Em nosso rol de obras analisadas, o corpo é um espaço recorrente, emergindo de formas distintas, mas em todas suscitando medo e estranhamento. Podemos listar três categorias dentro do corpo: o medo pela metamorfose, pela modificação total ou parcial dos corpos; pelos excessos de partes do corpo; e pelas suas ausências.

O corpo que passa por metamorfoses suscita medo e estranhamento pela fuga à norma. Em “Meu tio o Iauarete”, o corpo do onheiro materializa suas transgressões e transformações, ele passa a se comportar como uma onça, andando como um quadrúpede ao invés de um ser bípede, suas unhas ficam grossas e duras; quando está prestes a atacar o narratário, sua voz muda, seu corpo passa a se comportar de forma diferente. Não sabemos ao certo se realmente o narrador metamorfoseia-se em onça, visto que a narrativa finda-se nesse momento, antes de concluir ou de expressar nitidamente sua metamorfose.

Já em “Bugio Moqueado”, temos dois corpos que passam por transformações: o corpo da mulher e o do negro. A mulher vê-se obrigada a ingerir a carne de seu suposto amante, sendo essa, aparentemente, sua única fonte de alimento; em virtude da falta de nutriente e de sol, o corpo dela definha, ela passa a ser uma morta-viva, um farrapo humano, evocando a imagem de uma mulher morta em razão da tonalidade de suas faces e seu olhar espectral. A aparência da “carne seca” que a mulher come é horrenda, e supomos que essa estranha e preta manta de carne é humana, sendo o corpo do suposto amante que, por intermédio de um preparo macabro, se torna alimento para a mulher, adquirindo ambos traços incongruentes com as formas convencionais.

No conto “Pai Norato”, o corpo da personagem-título passa por transformações a partir do momento em que ele passa a viver isolado no meio da mata em virtude do assassinato de um homem. Seu corpo se funde com o meio em que ele vive, a partir das descrições do narrador, ele lembra uma árvore. As metamorfoses irão expor fisicamente as transgressões e as violações à norma praticadas pelas personagens.

Os corpos também geram medo pelos seus excessos, seja em quantidade de membros/partes ou pelo tamanho desses. Nos contos analisados, vislumbramos excessos em “O bobo Aprígio”, cujo personagem-título não consegue controlar suas secreções corpóreas, porque quando ri muito, produz muita baba; e Bocatorta tem seus membros

inferiores retorcidos, há um excesso na curva, estão fora do eixo normal, em um ângulo de desvio, em relação ao eixo do corpo, maior do que o normal, o mesmo pode ser dito de sua boca.

Nos contos selecionados, há uma maior recorrência de corpo que materializam ausências. Em “O mão-pelada”, a personagem-título tem o corpo todo coberto por pelos, menos a mão direta, o que o leva a ser vinculado pela crença popular ao diabo, sendo, no conto, uma das manifestações do mal. Bocatorta, personagem-título do conto de Monteiro Lobato, também caracteriza-se pelas ausências, seu corpo é repleto de apagamentos, ele não tem lábios e dentes. E as leprosas dos contos “As morféticas” e “Pelo caiapó velho” são os melhores exemplos de medo pela ausência de partes do corpo, faltam-lhes grandes quantidades de carne por toda a extensão de seus corpos e, principalmente, nas extremidades; elas suscitam medo, porque sua doença se manifesta no corpo, fazendo com que ele perca partes, tornando-o anormal, fazendo-o fugir à norma.

### **Estrada**

O espaço da estrada é o caminho conhecido, humanizado, da ordem, abandoná-lo é sair da zona de conforto e certeza. Ela é um espaço que possibilita o trânsito de pessoas, seres e mercadorias, permite a mobilidade, a movimentação, o ir e vir do indivíduo, proporciona o cruzamento de fronteiras, além de delimitar o espaço do conhecido e o do desconhecido. Cruzar as margens de uma estrada é entrar em uma zona desconhecida. Ao cruzar estradas ou sair dos limites por ela apresentados, o indivíduo penetra em um outro espaço ou o espaço do outro, onde o normal e o anormal, o sórito e o insólito se imbricam.

Mikhail Bakhtin, em seu importante estudo sobre o cronotopo literário, ressalta que um dos mais incidentes cronotopos é a estrada: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que correm pelo caminho” (BAKHTIN, 1993, p.223). E, nas narrativas fantásticas, essa incidência também é verificada.

Nos contos analisados, a estrada permite cruzar regiões e, principalmente, fronteiras. O fato de ela permitir essas ações não acarreta medo, ela só será um espaço

que provoca medo quando utilizada por um ser inquietante para atravessar o caminho das personagens. Como observamos em “O mão-pelada”, João Congo encontra com o animal na estrada. No Capítulo 1, fizemos referência ao conto “Dança dos ossos”, em que o narrador relata um evento fóbico no qual, andando por uma estrada, crê ter se encontrado com um par de negros carregando um defunto em uma rede, os quais não o deixam ultrapassá-los; ao final, ele descobre que a figura, que ele estava temendo, era uma vaca malhada.

### **Fronteira**

O espaço da fronteira, ou da margem, juntamente com o além dela, é um espaço de alteridade, espaço onde as regras da sociedade não se aplicam, visto que o monstro é um ser que as infringe; a fronteira é um espaço ameaçador, culturalmente contestado, evitado e negado. Ela representa o início de onde se termina a norma e se começa aquilo que foge à norma. As fronteiras são as margens do território onde ocorrem as disputas por espaço e domínio, ali é muito difícil que o braço da justiça alcance alguém ou alguma coisa, por estar afastada do centro, são espaços criados para delimitar e limitar domínios.

As fronteiras são como linhas abissais que separam o visível do invisível, sendo que o primeiro só surge em função do último, em virtude de um sentimento de norma e pertença. O espaço além da fronteira é o espaço do invisível, considerado inexistente e isso significa não existir sobre qualquer forma de relevância ou compreensão (SANTOS, 2010).

Podemos entender que as fronteiras configuram-se espaços que os monstros habitam, pois esses são seres extraordinários habitando um espaço ordinário, não podendo transitar no meio, apenas às margens ou além delas. Elas se constroem como espaços caros para a literatura fantástica, uma vez que ali o possível e o impossível, o familiar e o não-familiar se encontram. Nesse sentido, elas representam uma ideia preciosa para o fantástico, pois rompem uma antinomia considerada como insuperável, colocando em contato esses dois polos, não havendo uma mescla, mas um imbricamento parcial. Como demonstramos no decorrer da tese, Remo Ceserani (2006) elenca a fronteira como espaço recorrente na narrativa fantástica.

A fronteira pode ser comparada a uma membrana semipermeável, pois separa, mas não isola, o meio interno do ambiente ao redor, visto que permite a entrada e a saída de elementos. Por ser semipermeável e separar mundos distintos, a fronteira é um recurso narrativo recorrente no modo fantástico, uma vez que em muitos enredos fantásticos passa-se de um espaço familiar para um espaço perturbador, do explicável ao inexplicável, rompem-se limites, isso porque “o outro lado da linha abissal é um universo que se estende para além da legalidade e ilegalidade, para além da verdade e da falsidade” (SANTOS, 2010, p. 38), ali é campo fértil para o insólito florescer.

Nos contos analisados, as personagens monstruosas moram além da fronteira, caso de Bocatorta, das leprosas de Bernardo Élis e Hugo de Carvalho Ramos, do onceiro de “Meu tio o Iauaretê”, de João Mangolô e do mão-pelada. E é após cruzar fronteiras que as personagens são atacadas: o narrador de “São Marcos” fica cego no mato além da estrada; o narratário de “Meu tio o Iauaretê” é atacado pelo onceiro além da fronteira; quando Manoel Alves cruza os umbrais da casa mal-assombrada no conto de Afonso Arinos, ele pensa que caiu em uma armadilha arquitetada pelo diabo; João Congo é atacado pelo mão-pelada quando sai da estrada; e Aprígio morre quando sai da região que conhecia e tinha livre trânsito.

### **Mata**

O espaço da mata pode ser também conhecido como floresta, é um espaço que geralmente aparece configurado como topofóbico, que está em oposição aos campos cultivados; ela é desconhecida, não familiar e não humanizada. A mata representa o estranho, o selvagem, o desconhecido, habitada por estrangeiros e seres que vivem à margem, nela crescem, de forma desordenada, plantas infrutíferas.

Nos contos, ela se delineia como o espaço à margem onde os monstros e seres monstruosos habitam, ali mora Pai Norato, o narrador de “Meu tio o Iauaretê”, João Mangolô, Bocatorta e as leprosas de “As morféticas” e “Pelo caiapó velho”. A mata também é palco de muitas mortes, espaço no qual muitas pessoas são vítimas do onceiro de “Meu tio o Iauaretê”, Pai Norato morre dentro da mata, Aprígio também perde a vida ali. O medo dela é amplificado quando essa torna-se escura ou no período da noite.

## Noite

A princípio pode-se imaginar a noite como uma temporalidade e não como uma espacialidade. Sim, de fato ela se delineia primeiramente como uma temporalidade; contudo esta deflagra, por meio da sua escuridão e soturnidade, a construção de espaços fóbicos. Os espaços escuros e a noite são semelhantes e recorrentes em todos os contos analisados. Eles são, por excelência, ambientes que suscitam medo, pois demônios, assassinos, feras entre outros seres que têm por objetivo infligir algum mal aos homens, geralmente habitam espaços noturnos. Os homens temem esses espaços, porque se encontram expostos aos ataques de agentes das trevas, não percebendo a aproximação deles e, conseqüentemente, não conseguindo se proteger. Como já argumentamos nos capítulos anteriores, a noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação, o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo aquilo que imagina, principalmente eventos que vão atentar contra sua vida e integridade física ou situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados.

Observamos o seguinte padrão nos contos quando a noite e os espaços escuros aparecem: as vítimas são atacadas ou são contados causos sobrenaturais. A maior parte dos ataques do onceiro de “Meu tio o Iauaretê” acontecem durante a noite, da mesma forma que a violação dos túmulos das donzelas por Bocatorta; é durante a noite que Pai Norato acomete suas vítimas e que Manoel Alves é perseguido pela assombração; é quando o mão-pelada ataca João Congo; as assombrações de “Caminhos das tropas” e de “A triste história do finado Gumercino” aparecem à noite; é igualmente durante a noite que o bobo Aprígio morre e que o narrador desse conto é atormentado. A casa de Teotônio é um espaço escuro e a cegueira do narrador de “São Marcos” torna o espaço escuro; um fato interessante é que, para perceber o espaço escuro, ele deve estar atrelado a outro espaço, no caso de “Bugio Moqueado” é a casa e no de “São Marcos”, a mata.

Muitos dos causos narrados dentro dos contos são contados no período noturno, como é o caso de “Meu tio o Iauarete”, “O mão-pelada”, “Assombramento”, “Pelo caiapó velho” e “A triste história do finado Gumercino”, uma vez que as pessoas se juntam ao redor de fogueiras para compartilhar histórias e perpetuar crenças e valores.

Todos esses espaços estão inseridos dentro de um espaço maior, o sertão. O sertão, que foi o fio condutor da seleção dos corpora, que atravessou toda a nossa tese, envolve-me como pesquisador e habitante desse espaço, da mesma forma que aos autores, narradores e personagens os quais ficcionalmente tiveram contato com esse espaço. Ele está em todos os lugares sob diferentes manifestações, às vezes visíveis, mas, muitas vezes, invisíveis; ele geralmente se configura como o não-lugar no seio dos espaços e, por isso, vivemos uma relação paradoxal com ele, pois ao mesmo tempo em que estamos perto estamos distante, seja física, emocional ou culturalmente. Sua construção é atravessada por todos os tipos humanos, ao mesmo tempo por uma população escassa, desde os tipos urbanos regulares até os seus usuais tropeiros, arrieiros, sertanejos, sertanistas, retireiros, entre outros. Quando comparado com a cidade, pode ser visto como um lugar atrasado, inculto e pobre; contudo, deve ser visto como um lugar singular, diferente, outro, lido a partir de seus traços culturais, geográficos, históricos e simbólicos, porque é abarrotado de tipos humanos fortes e peculiares que vivem e sobrevivem diante da adversidade. Em geral, costuma-se dirigir sobre ele um olhar preconceituoso em função de ser comparado a espaços urbanos. Obviamente, depende muito de quem é o sujeito que lança esse olhar, sua cultura, seus valores éticos e estéticos.

Como já dissemos no Capítulo 2, o sertão geralmente é representado como um espaço de confrontos e batalhas, permeado de questionamentos e incertezas, construído com base em dicotomias. Via de regra, nas projeções estáticas, o sertão desencadeia uma pluralidade de sentidos, constitui e é constituído por uma trama de imagens fluídas. Nos contos, sagrado e profano se encontram no sertão, uma vez que ali observamos a manifestação do sagrado por meio das orações e dos apelos que as personagens fazem a Deus, fato esse constatado na oração a São Marcos, na oração feita por João Congo a São Benedito pedindo proteção contra o mão-pelada, na oração que os tropeiros fazem a Deus pedindo intercessão por Manoel Alves; já o profano se manifesta por meio das manifestações monstruosas, como as assombrações, os indivíduos esteticamente deformados e os seres que querem infligir algum mal a terceiros.

Por meio do macroespaço do sertão e dos microespaços que o compõem, comprovamos que espaço está intimamente ligado à constituição do medo, pois não é possível suscitar medo nas personagens e/ou nos leitores sem que o espaço seja propício

à floração desse sentimento e, para que isso ocorra, ele deve ser violado, invadido, corrompido, ressignificado, estranho, inquietante, obscuro e/ou não-familiar. Sem, no mínimo, uma dessas características, dificilmente um espaço acarretará medo ou sentimento atávico.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. Ciclo baiano. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a. ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 264 – 276.
- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume III**. a7. ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 231 – 321.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In.: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chaves**. 2a ed.. São Paulo: Contexto, 2014. p. 95 – 114.
- ARINOS, Afonso. Assombramento. In.: ARINOS, Afonso. **Contos: pelo sertão; histórias e paisagens; a rola encantada**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2006. p. 9 – 42.
- ARINOS, Afonso. O mão-pelada. In.: ARINOS, Afonso. **Contos: pelo sertão; histórias e paisagens; a rola encantada**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2006. p. 195 – 208.
- ARISTÓTELES. A poética clássica. In.: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12a ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARMITT, Lucie. ***Fantasy Fiction: an introduction***. New York: Continuum, 2005.
- ATTEBERY, Brian. *Fantasy as mode, genre, formula*. IN.: SANDNER, David. ***Fantastic literature: a critical reader***. Westport, Connecticut: Praeger, 2004. p. 293-309.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 182 – 354.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Osiris e BARBOSA, Sydney (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 105 – 126.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In.: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; Trad. Mario Laranjeira. 3a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 181 – 190..

- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.
- BENEDETTI, Nildo Maximo. São Marcos. In.: BENEDETTI, Nildo Maximo. **Sagarana**: o Brasil de Guimarães Rosa. São Paulo: Hedra, 2010, p. 189 – 246.
- BESSIÈRE, Irène. *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*. In.: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 83 – 104.
- Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In.: BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 100 – 105.
- BORGES, Maria Zélia. A escolha do homem-onça, no conto “Meu tio o iauaretê”. **Todas as letras**, São Paulo, vol. 8, n.1. p. 87 – 95, 2006.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo** – Vol. 5. 5a ed. São Paulo: Cultrix, s.d..
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *The turn of the Screw* – outra volta do medo. In.: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs.). **Nos labirintos do medo**: estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 129 – 137.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte e alteridade em “Estas Estórias”**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Trad. Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In.: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 6a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169 – 196.
- CARNEIRO, Flávio. Viagem pelo fantástico. In.: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Os melhores contos fantásticos**. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 9 – 12.
- CARROLL, Noëll. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CARVALHO, Geraldo Barroso de. **Reis, Papas e “Leprosos”**. Belo Horizonte: Pelicano Edições, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2a ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ilimitada, 1984.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba (PR): ED. UFPR, 2006.
- CICERI, Maria Rita. **O medo**: lutar ou fugir? As muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo. Trad. Orlando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

CHATMAN, Seymour. *Discourse: nonnarrated stories*. In.: HOFFMANN, Michael J.; MURPHY, Patrick D.. (eds.). **Essentials of the theory of fiction**. Third edition. Durham and London: Duke University Press, 2005, p. 139-149.

<https://doi.org/10.1215/9780822386599-012>

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 33-82.

COELHO, Braz José. A triste história do finado Gumercino. In.: COELHO, Braz José. **Rastros e trilhas**. Catalão: Caio Gráfica e Editora Ltda., 2009. p. 73 - 94

COELHO, Braz José. O bobo Aprígio. In.: COELHO, Braz José. **Rastros e trilhas**. Catalão: Caio Gráfica e Editora Ltda., 2009. p. 55 – 72.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros** - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2a ed. Belo Horizonte (MG): Editora UFGM, 2010.

CORDEIRO, Cristina Robalo. O sujeito fantástico: dualidade ou dualismo?. In.: SIMÕES, Maria João Albuquerque (coord.). **O fantástico**. Coimbra: CLP (Centro de Literatura Portuguesa), 2007. p. 43 – 51.

CORSO, Mário. **Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros**. 2a ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 234 – 239.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 13a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DAMÁSIO, António R.. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Trad. Dora Vicente, Georgina Segurado. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 39 – 52.

DINIZ, Dilma Castelo Branco & COELHO, Haydée Ribeiro. regionalismo. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2a ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. p. 415 – 433.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Trad. Mônica Siqueira Leite de Barros, Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In.: ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 81 – 102.

ÉLIS, Bernardo. As morféticas. In.: ÉLIS, Bernardo. **Ermos e gerais (Contos goianos)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 239 – 247.

ÉLIS, Bernardo. Pai Norato. In.: ÉLIS, Bernardo. **Ermos e gerais (Contos goianos)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 229 – 238.

ÉLIS, Bernardo. A enxada. In: BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 93-115.

EURÍPEDES. Medeia. In.: Eurípides ... (et al.). **O melhor do teatro grego**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 200 – 270.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 137 - 174.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. Ditos e Escritos III, p. 411 - 422.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In.: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 328-376.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913 [1912-13]). **Em Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIII. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FURTADO, Filipe. **Demônios Íntimos**. A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias). Edição de Flávio García e Júlio França. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In.: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 30-38.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In.: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOULART, Audemaro Taralo. Identidade e identificação da narrativa literária. In: CAMARANI, Ana Luíza Silva & MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Orgs.). **Espaço e tempo na narrativa**. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 49 - 77.

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In.: In.: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (org.). **O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 1 – 30.

HITCHCOCK, Alfred. O prazer do medo. In.: GOTTLIEB, Sidney. **Hitchcock por Hitchcock**: coletânea de textos e entrevistas. Trad. Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 144 – 149.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.) **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JACKSON, Rosemary. ***Fantasy: the literature of subversion***. London: Routledge, 1981. <https://doi.org/10.4324/9780203328446>

JEHA, Júlio. Apresentação - monstros: a face do mal. In: JEHA, Júlio. **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: ED. UFMG. 2007. p. 07 - 08.

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In.: JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação   transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1986. p. 183 – 227.

JUREMA, Aderbal. Ciclo nordestino. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 249 – 263.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 89 - 110.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Trad. Louisa Iba ez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KRISTEVA, J. ***Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection***. Paris: Seuil, 1980.

LACHMANN, Renate. *Mnemonic and intertextual aspects of literature*. In.: ERLI, Astrid; N NNING, Ansgar (Orgs.). ***Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook***. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. p. 301 – 310.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Trad. Marcos Flam nio Peres. 7a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Trad. Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Trad. Jaime A. Clasen. 4a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

- LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Trad. António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1998.
- LEXIKON, Helder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. 7a ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOBATO, Monteiro. Bugio Moqueado. In.: LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Globo, 2008. p. 44 – 51.
- LOBATO, Monteiro. Bocatorta. In.: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2007.
- LOTMAN, Iúri. O conceito de fronteira. Trad. Ekaterina Vólkova Américo. In.: BORGES FILHO, Oziris. **O espaço literário**: textos teóricos. Uberaba (MG): Ribeirão Gráfica e Editora, 2016. p. 243 – 258.
- LOUSADA, Wilson. Ciclo central. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 276 – 291.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Pacionnik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Introdução. In.: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (org.). **O conto regionalista**: do romantismo ao pré-modernismo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. IX - XLIII.
- MAUPASSANT, Guy de. O horla. Trad. Celina Portocarrero. In.: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Os melhores contos fantásticos**. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 252 – 277.
- MELLO E SOUZA, Laura de. **Desclassificados do ouro**: a pobreza mineira no século XVIII. 4a ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- MENON, Maurício César. A anatomia do mal em um conto de Monteiro Lobato. In.: SANTOS, Josalba Fabiana dos; JEHA, Julio (orgs.). **Sobre o mal**. Curitiba: Appris, 2015. p. 67 – 85..
- MEYER, Augusto. Ciclo gaúcho. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 299 – 309.
- MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza**: a natureza em Guimarães Rosa. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2008.
- MONTEIRO, Yara Nogueira. Imaginário sobre a Lepre e a Perpetuação dos Medos. In.: MONTEIRO, Yara Nogueira; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). **As doenças e os medos sociais**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012. p. 83 – 102.  
<https://doi.org/10.7476/9788561673826>
- MOOG, Vianna. **Uma interpretação da Literatura Brasileira**: um arquipélago cultural. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2006.

- MORAES, Nilson Alves de. Doença e Medo: Charges, Sentidos e Poder na Sociedade Midiática. In.: MONTEIRO, Yara Nogueira; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). **As doenças e os medos sociais**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012. p. 37 – 59.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- NOVAES, Adauto. Políticas do medo. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaaios sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 9-16.
- NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In.: SECCHIN, Antônio Carlos [et al.]. **Veredas do sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19 – 28.
- OLINTO, Heidrum Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. (p. 72 – 86).
- OLIVEIRA, Bruno Silva de. O maravilhoso sertão de Quaderna. IN.: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves (orgs.). **No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 68 – 75.
- PEREGRINO JÚNIOR. Ciclo nortista. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – volume IV**. 7a ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 239 – 249.
- POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PRINCE, Gerald. *A dictionary of narratology*. Revised Edition. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2003.
- PRINCE, Nathalie. *La littérature fantastique*. 2a ed. Paris: Armand Colin, 2015.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 120a ed. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. O caminho das tropas. In.: RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003. p. 19 – 24.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. O Saci. In.: RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003. p. 68 – 70.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. Pelo caiapó velho. In.: RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003. p. 183 – 188.
- Rashomon*. Dir. Akira Kurosawa. 1950; Japão: Daiei Eiga (Daiei Motion Picture Company), 1950. Filme.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.  
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-0961-4>
- REISZ, Susana. *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales*. In.: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 193-221.

- RIEDEL, Dirce Cortes. Saga de espantos. **Remate de males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº17. Campinas. 1997, p.127 - 134.
- ROAS, David. *El horror de lo cotidiano: literatura fantástica e transgressão*. In.: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs.). **Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 29-49.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de espuma, 2011. p. 79 - 107.
- ROSA, João Guimarães. São Marcos. In.: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 233-260.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 21a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In.: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 7a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b. p. 155 - 190.
- ROSENFELD, Anatol. A visão do grotesco. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 59-73.
- RUBIÃO, Murilo. O edifício. In.: RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016. p. 62 – 70.
- RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. In.: RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016. p. 52 – 61.
- SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In.: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31 – 83.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Scream**. Dir. Wes Craven. 1996; Estados Unidos: Dimension films, 1996. Filme.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SILVA, Alexander. Meireles da. Os mortos-vivos existem! O medo dos morféticos na literatura fantástica. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio; PINTO, Marcelo Oliveira **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 128-141.
- SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In.: **O grotesco**, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 2005. p. 39 – 53.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SOUZA, Maria Luiza Germano de. “Variações sobre o mesmo tema”: regionalismo literário em foco. **Revista Decifrar**, Manaus (AM), n. 1, vol. 2, p. 44-60, 2013.

STEINMETZ, Jean Luc. *La littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

STEVENSON, Robert Louis. O demônio da garrafa. Trad. Ricardo Lísias. In.: CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 405 - 431.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 15a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

TALLY JR, Robert T.. **Espacialidade**. Trad. Ana maria Marques da Costa Pereira Lopes, Fátima Susana Mota Roboredo Amante, Isabel Soares Pinto Oliveira, Zaida Maria Lopes Pinto Ferreira. Uberaba, MG: Ribeirão Gráfica e Editora, 2018.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 2a ed.. São Paulo: Martin Claret, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. As formigas. In.: VÁRIOS AUTORES. **No restaurante submarino**: contos fantásticos. São Paulo: Boa Companhia, 2012. p. 51 – 59

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

UTÉZA, Francis. **JGR**: metafísica do grande sertão. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EdUSP, 1994.

VEIGA, José Jacinto. **A hora dos ruminantes**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

VICENTINI, Albertina. **A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**: procedimentos de construção em Tropas e Boiadas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e o mundo fantástico. In.: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (orgs.). **Vertentes do fantástico na literatura**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unesp Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012. p. 173 – 186.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

WELLS, H. G. O país dos cegos. In.: WELLS, H. G. **O país dos cegos e outras histórias**. Trad., prefácio e notas de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 15 - 53.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte?. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 17 – 38.

Citações de material de sítios da internet

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.  
Domínio Público: disponível em  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000021.pdf>> acessado em 03 de janeiro de 2018 às 14:32.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963.  
Domínio Público: disponível em  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>> acessado em 07 de janeiro de 2018 às 10:09.

CEIA, Carlos: s.v. “*Locus amoenus*”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 30 de dezembro de 2017

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 15, vol. 8, p. 153-159, 1995. Disponível em  
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1989/1128>> acessado em 15 de novembro de 2017

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito: A Divina Comédia do Sertão. **Revista USP**, São Paulo, n. 20, p. 42-53, dez. 1994. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26899>> acessado em 26 de agosto de 2017.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i20p42-53>

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In.: FRANÇA, Júlio (org.). **Insólito, mitos, lendas, crenças** – Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2. – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010. p. 58 – 67. Disponível em <[http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/VII\\_painel\\_II\\_enc\\_nac\\_simposio\\_2.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf)> acessado em 03 de abril de 2016.

FREITAS-MAGALHÃES; BATISTA, Joana. Escala de percepção do medo: primeiro estudo de construção e validação na população portuguesa. **Revista da Faculdade de Ciências da Saúde**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. ISSN 1646-0480. 6 (2009), p. 428-438. Disponível em <<http://files.jvilelas.webnode.pt/200000098-247ee2578e/escalas%20dos%20medos%20infantis.pdf>> acessado em 20 de agosto de 2018.

FURTADO, Filipe. “**Fantástico: Modo**”. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em fevereiro de 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. **Língua e Literatura**. São Paulo, vol. 4, p. 517 – 537, 1975. Disponível em  
<<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/122802>> acessado em 02 de maio de 2018.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1975.122802>

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Lar amargo lar: Moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e Murilo Rubião. **Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico**. Barcelona, vol. 1, n. 1, p. 57 - 78, 2013. Disponível em  
<<http://revistes.uab.cat:8083/test01/article/view/v1-n1-martins>> acessado em 02 de

fevereiro de 2016

<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.31>

<http://brasilecola.uol.com.br/fisica/ilusao-optica.htm> acessado em 18/01/2018 às 14:24

<https://www.littlethings.com/old-young-woman-illusion/> acessado em 18/01/2018 às 14:14

<https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/asa-branca.html> acessado em 19/09 às 15:21

MARTINI, Marcus de; ROSSATTO, Noeli Dutra. Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna. **Letras**. Santa Maria, n. 49, v. 24, p. 285-311, 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/16637>> acessado em 07 de setembro de 2017.

<https://doi.org/10.5902/2176148516637>

MARTINS, Eduardo Vieira. Os lugares e o nome (a configuração do espaço sertanejo no romantismo). **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte (MG), n. 22, vol. 18, p. 115-132, 1998. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6377>> acessado em 07 de setembro de 2017.

<https://doi.org/10.17851/2359-0076.18.22.115-132>

MARTINS, Jossefrania Vieira. Reino do maravilhoso: aspectos da representação do sertão no romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. **Revista Semina**. Passo Fundo, n.1, vol, 15, p. 1 – 24, 2016. Disponível em <<http://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/6222>> acessado em 07 de setembro de 2017.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Cruzando estradas: reflexões sobre deslocamento e fronteiras em “As morféticas”, de Bernardo Élis. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 15-30, jan./jun. 2017. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9029>> acessado em 07 de setembro de 2017.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC**. n.22. Belo Horizonte: 2013. p. 15-19. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/8113>> acessado em 24 de maio de 2016.

PERRONE, Charles A.. Notas para facilitar a leitura de “Meu tio o iauaretê”. **Hispania**, Birmingham, United States of America, vol. 91, n. 4, p. 765-773, 2008.

SANTINI, Juliana. **Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira**. 2007. 250 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2007. Disponível em <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102409/santini\\_j\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102409/santini_j_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> acessado em 24 de maio de 2016.

SILVA, Alexander Meireles da. Sob a sombra dos ipês: considerações sobre o gótico colonial brasileiro. In.: ESTEVES, Antonio R.; RAPUCCI, Cleide Antonia (Orgs.). **Vertentes do Insólito e do Fantástico: leituras**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 33

– 56. Disponível em  
<[http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/VertentesDoIns%C3%B3litoDoFant%C3%A1stico\\_leituras-online\\_ff2.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/VertentesDoIns%C3%B3litoDoFant%C3%A1stico_leituras-online_ff2.pdf)> acessado em 15 de novembro de 2018.

VIANA, Cléo; MONTEIRO, Glaucé. Botos são pais de meninos e meninas na Amazônia. Disponível em <<https://ascom.ufpa.br/index.php/banco-de-pautas/77-paternidade/134-botos-sao-pais-de-meninos-e-meninas-na-amazonia>> acessado em 26 de janeiro de 2019

Textos de nossa autoria ou em parceria com a orientadora publicados e envolvidos na tese

OLIVEIRA, Bruno Silva de. O maravilhoso sertão de Quaderna. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. (Org.). **No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção**. 1ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, v. , p. 68-75.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. O sertão como espaço para irrupção do insólito. In: GARCÍA, Flávio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ROSSI, Aparecido. (Org.). **Vertentes do Insólito Ficcional: Ensaios II**. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018, v. , p. 99-113.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. A queda de Samyaza: o corpo em transformação no conto 'Pai Norato', de Bernardo Élis. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; MILANEZ, Nilton. (Org.). **Personas insólitas: conjunções espaciais e temporais na composição de personagens do insólito ficcional..** 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018, v. , p. 61-74.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. Do casarão ao cemitério: o espaço e o horror em contos sertanistas de Monteiro Lobato. **Todas as musas: Revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte** (Online), v. 09, p. 118-126, 2017.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Cruzando estradas: reflexões sobre deslocamentos e fronteiras em 'As morféticas', de Bernardo Élis. **Itinerários** (UNESP. ARARAQUARA), v. 44, p. 15-30, 2017.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. **Abusões**, v. 1, p. 127-153, 2016.  
<https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.22022>

OLIVEIRA, Bruno Silva de. O espaço como elemento irradiador do medo no conto “Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos. In: II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional / V Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / XIII Paineis Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, 2016, Rio de Janeiro. **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados Anais 2014 / II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1. p. 145-152.