

# O REGIONALISMO E AS COORDENADAS DO ESPAÇO DA NARRATIVA FANTÁSTICA EM QUATRO CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX

THE REGIONALISM AND THE COORDINATES OF THE  
FANTASTIC NARRATIVE'S SPACE IN FOUR 19TH  
CENTURY BRAZILIAN SHORT STORIES

## Frederico Santiago da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Professor de Língua Portuguesa do Colégio Santa Clara - Brasil.

E-mail: [friedrichsantiago@yahoo.com.br](mailto:friedrichsantiago@yahoo.com.br)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4220-3880>

**RESUMO:** Este artigo se propõe a analisar os contos “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, “Acauã”, de Inglês de Sousa, “A tapera”, de Coelho Neto, e “Pedro Barqueiro”, de Afonso Arinos, pela ótica do fantástico. Considerando que o espaço representado nessas narrativas se configura a partir de um olhar atrelado essencialmente ao meio urbano, pretende-se demonstrar como essa representação se articula à construção da fantasmaticidade ao mesmo tempo que estabelece uma dicotomia geográfica e simbólica, deixando implícita a concepção de um centro, ancorado principalmente na então capital brasileira, e uma periferia, constituída pelas demais regiões do país. Para sustentar essa interpretação, destacam-se as estratégias narrativas que demarcam a distância entre uma cultura letrada e racional, associada aos meios urbanos, e uma tradição oral e supersticiosa, associada às regiões afastadas dos grandes centros do Brasil oitocentista.

**Palavras-chave:** conto fantástico; regionalismo; século XIX.

**Abstract:** This article aims to analyze the short stories “A dança dos ossos”, by Bernardo Guimarães, “Acauã”, by Inglês de Sousa, “A tapera”, by Coelho Neto, and “Pedro Barqueiro”, by Afonso Arinos, from the perspective of Fantastic. Considering that the space represented in these narratives is configured from a point of view essentially linked to the urban environment, the aim is to demonstrate how this representation is connected with the construction of the fantastic effect while establishing a geographical and symbolic dichotomy, in which the conception of a center, attached mainly to Brazilian capital at that period, and a periphery, constituted by other regions of the country, is implicit. To support this interpretation, I emphasize narrative strategies that demarcate a distance between a literate and rational culture, associated with urban environments, and an oral and superstitious

tradition, associated with regions far from the large centers of nineteenth-century Brazil.

**Keywords:** fantastic short story; regionalism; 19th century.

## 1 INTRODUÇÃO

A vertente narrativa que se convencionou chamar de regionalismo na literatura brasileira mal pode esconder seu viés concebido a partir dos grandes centros urbanos da região sudeste do país. No caso das obras escritas ao longo do século XIX, pode-se dizer que a centralidade à qual se opõe a representação dos espaços se resume quase invariavelmente ao Rio de Janeiro. Porém, para falar mais especificamente dos contos, sobretudo o conto romântico, o meio urbano de interesse é expandido também para a São Paulo dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.

Com isso em mente, o intuito principal é, nas linhas que se seguem, explicitar como a configuração desses espaços, ao mesmo tempo que deixa entrever uma oposição geográfica baseada na dicotomia centro-periferia, favorece à narrativa fantástica na medida em que constrói um cenário que propicia o questionamento do paradigma de realidade<sup>1</sup>. Para esse fim, selecionamos os contos “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães (1825-1884), “Acauã”, de Inglês de Sousa (1853-1918), “A tapera”, de Coelho Neto (1864-1934), e “Pedro Barqueiro”, de Afonso Arinos (1868-

<sup>1</sup> Apesar das divergências teóricas, eminentes estudiosos do tema, como Tzvetan Todorov (2017), Irène Bessière (2012), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), concordam com a premissa de que uma das características essenciais do fantástico consiste em estabelecer uma perturbação da realidade.

1916), procurando salientar a maneira como a representação espacial não só demonstra essa oposição, mas também dá ensejo à figuração do sobrenatural. Assim, embora existam evidentes diferenças na geografia das regiões que servem de cenário para os contos, a distância comum de um centro implicitamente representado é a característica que nos permite elencá-los no mesmo grupo, que se estabelece na contraposição a esse centro.

Antes de adentrarmos a análise propriamente dita dos contos, algumas considerações são necessárias. De início, é preciso dizer que o conto fantástico brasileiro tem sua origem durante o Romantismo e se desenvolve de maneira paralela às convenções programáticas em voga nesse período, sem necessariamente estar subordinado a elas. Da mesma forma, já no final do século, as diretrizes antirromânticas que encontram lugar privilegiado na prosa pouco interferem na continuidade do gênero. Por essa razão, a narrativa fantástica pode ser lida como uma vertente dotada de certa autonomia, mas que incorpora muitos recursos estilísticos característicos de diferentes tendências literárias.

De maneira mais ampla, o quadro da literatura fantástica brasileira do século XIX pode dizer muito sobre a forma como o mundo de então era pensado e sentido por um grupo de pessoas letradas, entre as quais os textos de que nos ocupamos aqui teriam circulado. Se, por um lado, é preciso buscar a compreensão dos elementos literários que compõem os contos sem desviar o interesse da análise para o documento que eles eventualmente possam constituir, por outro, não considerar também o contexto sociocultural em que esses textos foram engendrados e teriam a princípio circulado seria esquecer o próprio estatuto da literatura, sobretudo em sua forma narrativa,

como expressão da necessidade humana de fabulação. É nesse sentido, portanto, que entendemos que a construção dos textos literários esteja intimamente relacionada com a cosmovisão compartilhada por determinado grupo e que as narrativas fantásticas sejam uma forma estetizada dessa concepção de mundo.

Como afirma Bessièrre (2012, p. 310), o relato fantástico se opõe ao conto maravilhoso porque este, apesar da fantasia que lhe é inerente e flagrante, reafirma a realidade: ele serve “para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento) de nosso domínio prático”. O fantástico, por sua vez, é um constante questionador da lei e da norma porque, ao representar o mundo de forma realista, faz deslocar nossa certeza acerca da validade dos códigos que regem nossa vivência cotidiana. Para isso, torna-se importante que a organização do mundo internamente representado nos contos reflita, a princípio, a percepção de que existe uma ordem que lhe é externa, ou seja, a noção de que o mundo real é regulado por leis que asseguram sua existência tal qual ele se nos apresenta. É essa noção textualmente representada que, em última análise, será questionada pelo fantástico.

## 2 “A DANÇA DOS OSSOS”<sup>2</sup>

O conto de Bernardo Guimarães se passa no mesmo sertão que seria, em meados do século seguinte, mitificado por Guimarães Rosa. Em essência, consiste numa história contada por um viajante que reproduz o relato ouvido de um barqueiro chamado Cirino, estruturando-se, portanto, como um texto em *mise en abyme*. A narrativa central encerra uma aventura insólita vivida pelo caboclo, que teria presenciado a dança macabra executada pelos ossos de um homem cuja sepultura ficava no meio da mata. Esse homem, um soldado chamado Joaquim Paulista, fora cruelmente assassinado por dois companheiros, por um motivo torpe. Como a vítima do crime não foi sepultada adequadamente, seus ossos foram espalhados pela floresta com o passar do tempo. Por isso, a alma do soldado não podia encontrar paz e assombrava aqueles que se aventurassem pelos caminhos onde se encontravam os ossos insepultos.

Para os objetivos deste artigo, convém destacar alguns dos aspectos que perpassam a construção do conto. Assim, para além do texto propriamente dito, as observações feitas adiante podem servir como entrada para uma reflexão a respeito da materialidade vivida, que permitem vislumbrar outras sensibilidades, distantes de nós no tempo e no espaço. Ainda que o lugar onde ocorre a ação desse conto seja a região entre os estados de Minas Gerais e de Goiás – e, portanto, um território que a princípio poderia ser facilmente reconhecível para um leitor brasileiro – é preciso ter em mente que as mudanças ocorridas ao longo do tempo fazem com que esse espaço também nos

seja alheio hoje. Nesse sentido, torna-se interessante considerar que a maneira como as relações interpessoais são representadas no conto indicam a dinâmica do poder simbólico, que, no trecho a seguir, é exercido por uma autoridade eclesiástica local:

Enfim eu fui à vila pedir ao vigário velho, que era o defunto padre Carmelo, para vir bendizer a sepultura de Joaquim Paulista, e tirar dela essa assombração que aterra todo êste povo. Mas o vigário disse que isso não valia de nada; que enquanto não se dissessem pela alma do defunto tantas missas quantos ossos tinha êle no corpo, contando dedos, unhas, dentes e tudo, nem os ossos teriam sossêgo, nem a assombração acabaria, nem a cova se havia de fechar nunca. (GUIMARÃES, 1961, p. 172)

Sendo o padre uma figura religiosa, não fere a lógica interna do texto que sua intervenção seja solicitada para resolver um caso sobrenatural. O curioso, porém, é que, em vez de atender ao pedido, ele apresenta um obstáculo para a resolução do problema: era preciso dinheiro para pagar as missas. O texto não deixa explícito se o religioso acredita ou não na aparição do fantasma do soldado assassinado<sup>3</sup>, mas o fato de não celebrar as missas sem o devido pagamento, mesmo sabendo que os moradores do povoado não têm a quantia necessária para pagá-las, denota a fragilidade que o próprio conto atribui ao pendor supersticioso das camadas mais pobres da sociedade, em contraste com a racionalidade de um homem culto e letrado, como é o narrador externo.

Note-se que, apesar de ser um viajante estranho, o tratamento que lhe é dedicado

<sup>2</sup> Originalmente publicado em 1871.

<sup>3</sup> Devo essa observação à leitura perspicaz feita pela professora Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

desde o início do conto indica a existência de uma hierarquia social implícita na relação estabelecida entre as personagens. O comentário final parece endossar a interpretação de que a narrativa assume a perspectiva do habitante do meio urbano:

Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhuma abusão; é coisa certa e sabida em tôda esta redondeza. Todo êsse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.

À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montando em um burro, com um esqueleto na garupa. (GUIMARÃES, 1961, p. 172)

Por outro lado, já que estamos diante de uma narrativa fantástica, convém dizer que alguns entremeios do conto permitem também considerar que uma explicação racional para o acontecimento insólito não se impõe de modo absoluto. Durante a conversa estabelecida entre o narrador externo e o velho barqueiro, há uma disputa amigável pela explicação do evento sobrenatural, e, por extensão, também se estabelece uma interessante contraposição entre uma interpretação que aceita o mistério sem questioná-lo e outra que busca explicá-lo por meio da razão.

### 3 “ACAUÃ”<sup>4</sup>

A trama de “Acauã” é articulada em torno de uma lenda amazônica. A ave que dá título ao conto é relacionada a maus presságios, e seu canto é considerado agourento<sup>5</sup>. De maneira semelhante ao que acabamos de observar no conto de Bernardo Guimarães, o narrador do conto de Inglês de Sousa pode ser compreendido como o representante de um mundo letrado, que se estabelece em oposição ao universo das histórias relativas à tradição oral. O afastamento da linguagem com a qual esse narrador relata os acontecimentos reflete um olhar quase estrangeiro para o espaço representado, distante dos centros de maior prestígio social no Brasil do final do século XIX.

Essa oposição se dá no nível discursivo do texto e pode ser lida como equivalente ao distanciamento geográfico, o que, no limite, implica também a distinção entre duas maneiras de significar a realidade: uma em que o maravilhoso é admitido como parte da vida cotidiana (e que reforça, dessa maneira, o conteúdo lendário da narrativa), e outra que exclui do rol de possibilidades de explicação tudo o que não seja admitido pelo discurso científico. É preciso destacar, contudo, que o narrador não invalida os eventos insólitos apresentados no conto, e, em decorrência disso, pode-se dizer que o desfecho ambigualmente sugere algum grau de cumplicidade entre a voz narrativa e a lenda.

O acontecimento descrito na abertura do conto condensa os elementos que ensejam o insólito. Numa noite de sexta-feira, tão escura que não

<sup>4</sup> Originalmente publicado em 1893.

<sup>5</sup> O pássaro desempenha uma função semelhante à do corvo, do mocho ou da coruja que costumeiramente se encontram em histórias de horror.

era possível ver as estrelas, capitão Jerônimo encontra-se só na mata, durante uma tempestade. Todo o cenário torna-se propício para o encontro com o sobrenatural:

O capitão Jerônimo Ferreira, morador da antiga vila de São João Batista de Faro, voltava de uma caçada, a que fora para distrair-se do profundo pesar causado pela morte da mulher, que o deixara subitamente só com uma filhinha de dois anos de idade.

Perdida a calma habitual de velho caçador, Jerônimo Ferreira transviou-se e só conseguiu chegar às vizinhanças da vila quando já era noite fechada.

Felizmente, a sua habitação era a primeira, ao entrar na povoação pelo lado de cima, por onde vinha caminhando, e por isso não o impressionaram muito o silêncio e a solidão que a modo se tornavam mais profundos à medida que se aproximava da vila. Ele já estava habituado à melancolia de Faro, talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas, posto que se mire nas águas do Nhamundá, o mais belo curso de água de toda a região. Faro é sempre deserta. (SOUSA, 2017, p. 52)

O capitão ouve sons assustadores vindos do fundo do rio e, em meio à escuridão cortada por raios que derrubam árvores centenárias, sabe que, não longe dele, ocorre o parto de uma serpente sinistra. Ele se esforça para persignar-se, mas suas mãos trêmulas não podem executar o gesto. Ao tentar fugir, cai desmaiado no limiar de uma porta, que depois descobriria ser a de sua própria casa. O pássaro agourento canta. Jerônimo acorda e encontra, nas margens do rio, um bebê dentro de uma pequena canoa. Assim que ele pega a criança no colo, amanhece.

A criança adotada pelo capitão em tal circunstância se chamará Vitória e crescerá

com sua outra filha, Aninha. As duas irmãs, apesar de estarem sempre juntas, têm personalidades em tudo opostas: Aninha é acanhada e parece sempre doente; Vitória é voluntariosa e sadia. O acontecimento que vai desencadear o final trágico da narrativa relaciona-se essencialmente à possibilidade de separação das duas jovens: Aninha deveria casar-se, mas sua irmã parece opor-se veementemente. No dia da celebração do casamento, Vitória surge na sacristia. Sua aparência é descrita de uma maneira ofidicamente demoníaca, e, com os olhos cravados na noiva, ela impede a realização da cerimônia. Nesse instante, Aninha, com um grito de agonia, cai ao chão, e, pela primeira vez na vida, lágrimas escorrem de seus olhos. Após uma intensa convulsão, cujos movimentos curiosamente remetem ao ondular do corpo de uma cobra, a menina se contorce em forma de pássaro e emite um som que é respondido pela ave agourenta.

Assim como se pode notar nos demais contos selecionados, o espaço onde ocorre a narrativa é o que dá ensejo à representação do insólito. Ademais, o relativo isolamento geográfico da região amazônica propicia a construção de um cenário fantástico para o leitor implícito, no qual se imprime o olhar do habitante do meio urbano. Dessa forma, o pitoresco e o fantástico decorrem, em grande medida, do espaço e da dinâmica social que são representados no conto.

#### 4 “A TAPERA”<sup>6</sup>

Esse conto de Coelho Neto destila o gótico europeu nas coordenadas de um espaço largamente associado à literatura regionalista no Brasil. As imagens criadas lançam mão de expedientes que conferem a esse espaço o efeito do sublime, conforme entendido por Burke (2013). A narrativa também possui dois planos, em que a história central, que integra a maior parte do conto, consiste na tragédia pessoal de um homem assombrado pelo fantasma da esposa assassinada.

Resumidamente, a narrativa central se ocupa da trajetória de um casal, inicialmente feliz, mas que se degrada em traição e crime. Honório Silveira, senhor orgulhoso de uma propriedade apolineamente descrita em sua prosperidade, casa-se com Leonor, uma personagem a princípio representada como a corporificação de um ideal de feminilidade. O enlace é, de início, fonte das alegrias que apenas se somam ao imaculado ambiente da fazenda de Santa Luzia, mas o desequilíbrio necessário para fazer girar o motor da narrativa parte exatamente dessa relação. Certa ocasião, Honório precisa ausentar-se de sua propriedade e, na volta, encontra os indícios da decadência que atinge sua existência e, por extensão, também o espaço onde a história acontece. Guiado por Eva, a escrava que o criara e que deseja vingar-se de Leonor, ele descobre que sua esposa o traía. Então, sob o olhar impressionado do senhor, ela mata os amantes, e, a partir desse acontecimento, a fazenda se transforma num cenário de horror onde o fantasma da esposa assassinada passa a assombrar o fazendeiro.

A arquitetura do sublime é construída pelo texto com base numa reminiscência que remete a um tempo remoto. Esse afastamento confere ao lugar da antiga fazenda uma equivalência em relação ao cenário das narrativas góticas europeias da segunda metade do século XVIII e início do XIX, pois o conto enforma a representação de um sertão que, menos do que pitoresco, atua como um espaço tétrico que contribui para a intensidade do efeito da narrativa central. Esse recurso abala a possibilidade de uma interpretação unívoca e embasada na experiência mais imediata do leitor, já que os contornos de um *aqui* e de um *agora* não podem servir de balizas que permitam avaliar os limites do real. Dessa maneira, a tapera que dá título ao conto equivale às ruínas do castelo medieval europeu.

De modo mais amplo, a decadência funciona como o elemento intratextual que dá ensejo à construção da fantasticidade do conto. Notemos que a ruína do espaço também se reflete na caracterização de Honório Silveira, após a queda:

[...] avistei, humildemente sentado sobre a pedra negra que fora d’antes o limiar da casa, um homem imóvel. Tão alvo era o seu corpo e a sua atitude pensativa tão tranquila que, ao primeiro olhar, ninguém, por certo, lhe daria uma alma, mal percebendo, pelo ondular moroso e fatigado do peito, que ainda, sob as ruínas da carne encarquilhada, um coração batia. Quase nu, tinha apenas sobre os ombros magros restos de panos podres; as pernas esguias, como se a carne houvesse mirrado, ressequida pelo sol, tremiam-lhe; tremiam-lhe os braços cruzados. Sobre o colo mal coberto rolavam-lhe os cabelos e a longa barba farta, emaranhada d’ervas. (NETO, 2017, p. 131)

<sup>6</sup> Originalmente publicado em 1895.

Além do horror sobrenatural que figura no centro do fantástico engendrado pelo conto de Coelho Neto, apoiado na ambientação gótica recriada pela composição do espaço natural que envolve a fazenda em decadência, é igualmente relevante atentar para a confiabilidade da voz narrativa, que vai sendo construída ao longo de toda a história, para então ser relativizada no desfecho. Conforme veremos, esse procedimento se mostra essencial para a instauração do efeito fantástico. Assim, atuando em conjunto, a construção paulatina de um espaço tétrico, a apresentação de personagens ambíguas e a manipulação do ritmo narrativo, que se acelera no final, fazem desse conto um texto bastante significativo para a consideração do desenvolvimento da narrativa fantástica brasileira dentro da vertente, por assim dizer, regionalista.

## 5 “PEDRO BARQUEIRO”<sup>7</sup>

A narrativa de Afonso Arinos toca diretamente na ferida social que é o passado escravagista brasileiro. A personagem central, que dá título ao conto, é representada como um homem de incrível força física e com grande habilidade para sair-se das emboscadas que lhe são armadas. O conto se abre com a voz de um narrador externo que, na prática, serve apenas para reforçar o contexto em que ocorre o relato da história central, pois a narrativa externa não é retomada, o que faz coincidirem os finais de ambos os planos narrativos. O parágrafo inicial

é o único índice de que a história principal é contada oralmente, durante uma viagem:

Eu lhe conto – dizia-me o Flor, quase ao chegarmos à Cruz de Pedra. «Naquele tempo eu era franzinozinho, maneiro de corpo, ligeiro de braços e de pernas. Meu patrão era avalentado, temido e tinha sempre em casa uns vinte capangas, rapaziada de ponta de dedo. Eu tinha uma *meia légua*, trochada de aço, que era meu osso da correia». E, concertando o corpo no lombilho, soltou as rédeas à mula ruana, que era boa estradeira. Inclinou-se para um lado, debruçando-se sobre a coxa, e apertou na unha do polegar o fogo do cigarro, puxando uma baforada de fumo. (ARINOS, 2011, p. 112)

A narrativa central consiste no relato de uma perseguição a Pedro Barqueiro, um escravizado fugitivo que, de maneira inexplicável, escapa de todas as tentativas de captura, e isso lhe confere um status que desafia a noção do possível. O narrador interno conta como sobreviveu ao embate com tão formidável oponente, após emboscá-lo para entregar a seu patrão, que “não gostava de ver negro nem mulato de proa” (ARINOS, 2011, p. 113). A cena que antecede o desfecho do conto é emblemática em sua representação: o menino Flor está sob o controle de Pedro Barqueiro, que havia misteriosamente escapado, porém se recusa a pedir perdão pela traição. Curiosamente, isso ocasiona o oposto do que se esperaria em tais circunstâncias, pois o imbatível Pedro Barqueiro é clemente com o rapaz e o deixa ir, reconhecendo nele uma firmeza de espírito que antes não encontrara nos outros que ousaram enfrentá-lo. O menino, frágil em sua representação física e mesmo na sugestão de seu nome, em oposição à robustez e vigor sugeridos no nome e confirmados na descrição física do homem, vê-se diante de

<sup>7</sup> Originalmente publicado em 1898.

uma figura que certamente lhe é ameaçadora, mas que lhe poupa a vida.

É notável, no entanto, que a mesma clemência não seja encontrada nas atitudes daquele que manda capturar Pedro Barqueiro. O patrão envia dois rapazes para executar uma tarefa que se mostra verdadeira façanha, pelo motivo apenas de ter ouvido falar que se tratava de um “negro fugido”. Considerando que o conto foi publicado apenas dez anos depois da Lei Áurea, pode-se argumentar que a sombra nefasta da escravidão era bastante presente na memória dos leitores. A narrativa engendra um relato de caráter sobrenatural, mas o verdadeiramente assombroso está na maneira como um homem é caçado, sem motivo direto senão uma espécie de zelo pela manutenção da ordem social oficialmente legitimada no Brasil anterior a 1888.

A par da presença de uma linguagem que soaria pitoresca ao leitor dos grandes centros urbanos, evidencia-se uma relação de poder que seria amplamente representada na literatura do século XX e que ecoa até os dias atuais. Os rapazes que perseguem Pedro Barqueiro não agem por vontade própria, mas a mando do patrão. Isso se evidencia na maneira como o narrador interno, agora adulto e à vontade no lombo de sua mula, relata ao seu interlocutor a experiência miraculosa vivida na juventude. Medo e assombro, porém, não foram capazes de impedir que ele e seu companheiro aceitassem a incumbência sem titubear, por mais que ela representasse um perigo de morte real para ambos. A partir desse detalhe é possível inferir que a recusa configuraria, em si, perigo maior para os rapazes do que enfrentar Pedro Barqueiro.

Nesse sentido, o elemento transgressor da norma é formulado na narrativa não como algo macabro ou maligno, mas como uma

representação que se aproxima do maravilhoso cristão. A personagem que dá título ao conto parece ser protegida por uma espécie de favor divino, de modo que se configura como um herói com poderes sobre-humanos. Interessantemente, o bem está representado por aquele que desafia a configuração considerada normal e aceitável para a sociedade da época. Portanto, nesse caso, o sobrenatural parece endossar o enfrentamento da ordem social, algo mais próximo das narrativas do Cristianismo primitivo, em que a divindade figurava como protetora dos oprimidos.

## 6 O ESPAÇO DO FANTÁSTICO

Como se pode perceber a partir das observações acima, existe uma forte relação entre a representação do insólito e o espaço onde ocorre a ação dos contos. Com base nessa relação, é possível também verificar uma oposição entre o mundo letrado e o da oralidade, que vem representada pelas diferentes vozes dos narradores. Isso se mostra de maneira mais evidente nos contos de Bernardo Guimarães e de Afonso Arinos, nos quais a existência de mais de um plano narrativo funciona como estratégia discursiva que, ao mesmo tempo, estabelece o distanciamento de que falamos anteriormente e contribui para o efeito fantástico dos contos.

A partir da leitura das primeiras linhas do conto de Bernardo Guimarães, podemos notar um procedimento que situa a narrativa num espaço que vai servir de base para a ambiguidade interpretativa do evento narrado

pelo caboclo. Dessa maneira, um contraponto entre o universo da razão, vinculado à cultura citadina, e o universo da superstição, vinculado aos lugares geograficamente distantes dos grandes centros, é estabelecido desde o início:

A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás.

Eu viajava por êsses lugares, e acabava de chegar ao pôrto, ou recebedoria, que há entre as duas províncias. Antes de entrar na mata, a tempestade tinha-me surpreendido nas vastas e risonhas campinas, que se estendem até a pequena cidade de Catalão, donde eu havia partido.

Seriam nove a dez horas da noite; junto a um fogo aceso defronte da porta da pequena casa da recebedoria, estava eu, com mais algumas pessoas, aquecendo os membros resfriados pelo terrível banho que a meu pesar tomara. A alguns passos de nós se desdobrava o largo veio do rio, refletindo em uma chispa retorcida, como uma serpente de fogo, o clarão avermelhado da fogueira. Por trás de nós estavam os cercados e as casinhas dos poucos habitantes dêsse lugar; e, por trás dessas casinhas, estendiam-se as florestas sem fim. (GUIMARÃES, 1961, p. 153)

As lendas guardam certo índice de oralidade, um sistema que envolve uma dinâmica da qual o leitor implícito, que participa da cultura letrada, pode facilmente desconfiar. Se lembrarmos a maneira como o conto se encerra, notaremos que essa desconfiança é reforçada pelo narrador externo, que fica entre uma postura condescendente e uma posição um tanto agnóstica em relação ao evento narrado pelo caboclo. O próprio fato de ser o conto um tipo de repercussão literária de uma lenda insinua a flutuação da confiabilidade da narrativa central, que não é, apesar disso, apresentada como folclore, tampouco

desacreditada abertamente. Essa ambiguidade estrutural enfraquece, portanto, a possibilidade de uma interpretação unívoca para o evento central.

Uma leitura do conto conduzida pelo fio do pitoresco certamente é possível, ainda mais se considerarmos os matizes característicos do Romantismo dito sertanejo. Por outro lado, no entanto, estão presentes na narrativa os elementos expressivos da religiosidade católica que – independentemente de ser compartilhada pelos possíveis leitores, é internamente admissível em suas premissas – funcionam como um contrapeso no efeito de leitura. Essa hipótese interpretativa se apoia em duas informações articuladas no interior do conto: primeiro, o acontecimento central e questionador da ordem tem lugar numa sexta-feira, dia com forte significado para o imaginário cristão popular até os dias atuais; segundo, a possibilidade de que a alma atormentada de Joaquim Paulista pudesse assombrar os seres vivos é endossada pela autoridade eclesiástica local.

Do ponto de vista da construção dessa dualidade interpretativa, encontramos um procedimento semelhante em “Pedro Barqueiro”. Já na abertura do conto, conforme transcrito anteriormente, temos as vozes narrativas representantes do universo popular e da tradição oral. Na ocasião em que o narrador interno reencontra o homem por cuja captura fora responsável, a caracterização de Pedro Barqueiro remete, textualmente, à figura do poderoso arcanjo Miguel, e o clímax, já que coincide com o desfecho do conto, deixa aberta a interpretação do relato do evento sobrenatural:

«Tirei o chapéu e fui andando de costas, olhando sempre para ele.

«Veio-me uma coisa na garganta e penso que me ia faltando o ar. «Insensivelmente, estendi a mão. As lágrimas me saltaram dos olhos, e foi chorando que eu disse:

– Louvado seja Cristo, tio Pedro!

«Quando caí em mim, ele tinha desaparecido.» (ARINOS, 2011, p. 121)

Assim, o conto de Afonso Arinos também não encapsula uma interpretação inequívoca para o acontecimento, mas estabelece de maneira sutil a distância entre os dois mundos de maneira apenas um pouco diferente do que se pode notar no conto de Bernardo Guimarães. As constantes aspas que demarcam a narrativa interna funcionam como índices do distanciamento do narrador externo. A história contada por Flor não aparece em contraponto com um discurso letrado textualmente explícito numa diferenciação representada pelos usos da linguagem, pois essa distância fica suficientemente indicada pelo uso das aspas. Esse recurso gráfico, que parece querer acentuar o pitoresco do linguajar sertanejo, acaba por estabelecer a mesma oposição que destacamos acima em “A dança dos ossos”.

Em “Acauã”, diferentemente do que se observa nos demais contos, a transgressão de uma realidade embasada no conhecimento científico se mostra mais diretamente. A existência de um só plano narrativo, apesar de poder sugerir uma leitura unívoca, não desloca a história do quadro fantástico. Tendo em vista que o conto é uma composição literária explicitamente baseada numa lenda amazônica<sup>8</sup>, isso lhe confere o caráter de narrativa interna, em que fica implícita a mesma distância entre o mundo letrado e o não

letrado. Acresce a isso que, dada sua relativa impessoalidade, a maneira como a narrativa é tecida parece demarcar o lugar a partir de onde se dá a enunciação, por meio de uma voz externa que se propõe a apresentar a história com a linguagem pretensamente neutra de um observador isento.

No início do conto, são apresentados, num curto parágrafo, a personagem central, o espaço e o primeiro dado que funciona como índice da incerteza interpretativa para os eventos narrados na sequência. No desfecho, porém, durante a celebração do casamento de Aninha, a monstruosidade da personagem Vitória, que vai sendo paulatinamente construída ao longo da narrativa, aparece confirmada e materializada na representação de características explicitamente não humanas:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca e ia subindo até o teto da igreja. (SOUSA, 2017, p. 58)

Como o conto não revela o que acontece após a cena final, fica sugerido que o demoníaco (corporificado em Vitória) sobrepuja o sagrado (representado na figura angelical e frágil de Aninha), sobretudo se considerarmos que o acontecimento se dá no interior de um templo católico, durante a realização de um

<sup>8</sup> Em prefácio não assinado aos *Contos amazônicos*, que procura vincular a obra a um período literário específico, lê-se o seguinte: “O naturalismo é evidente ao analisar os conjuntos de valores dispostos na obra [...]. A obra se propõe a contar a história de um povo esquecido – a minguada da política nacional – através de sua bagagem cultural, envolvendo mitos e lendas da região, que compreende cidades paraenses e suas instâncias amazônicas” (SOUSA, 2017, p. 7).

sacramento. Aqui, mais uma vez, encontramos um procedimento característico do fantástico que se constitui com elementos tipicamente brasileiros e originais. Inserindo-se, pois, na tradição das narrativas de horror, o conto de Inglês de Sousa vincula o mundo natural e selvagem ao diabólico, de modo que o sofrimento da personagem Aninha é decorrente de uma ação que pode ser compreendida, dentro da lógica do texto, como uma aliança demoníaca<sup>9</sup>.

Em “A tapera”, o horror está também articulado a um expediente que faz flutuar a confiabilidade do testemunho do narrador externo. O segmento da narrativa que se concentra no encontro sobrenatural é contornado por elementos que levam a leitura a inclinar-se para o polo da incredulidade, por assim dizer. O recurso é habilmente utilizado na articulação das seções que integram a totalidade do conto, sobretudo no limite entre o núcleo narrativo do velho habitante da tapera e o segmento que encaminha a história para seu desfecho:

Voltei os olhos em torno, tremendo, oprimido e avistei o meu cavalo à distância, imóvel, como se dormisse. Precipitei-me e montava justamente quando ouvi um grito agudo, percuciente, um grito inexprimível de suprema agonia – e toda a mata tremeu comigo.

Estalos, trepidações, reboos, ventos frios, revoadas de folhas, sombras e claridades, águas correndo, águas escachoando, que mais sei eu? Não me lembro de mais! Ora parecia-me seguir por montes íngremes, ora sentia a marcha suave do animal pelas planícies. Que mais sei eu? Nada mais!

Foi com surpresa que, ao despertar, reconheci os muros do meu quarto e os meus em torno do leito em que eu jazia. (NETO, 2017, p. 153)

Na cena imediatamente anterior, a conversa entre o narrador e o morador da tapera é interrompida pelos sinais que indicam a hora fatídica, o temido momento quando ocorre a possessão que se repete todas as noites e que assombra o velho Honório Silveira. No desfecho do conto, porém, encontramos um indício de que o encontro possa não ter sido mais do que alucinação. As imagens que poderiam incitar a imaginação do narrador são delineadas pela descrição do espaço desde as primeiras linhas do conto. A paisagem natural ampla e o som distante das águas que embalam o trajeto sobre seu cavalo constituem uma espécie de motivo que será retomado e recombinação na passagem transcrita acima. Observemos, pois, a abertura do conto:

Foi com tristeza e saudade que perdi de vista, desviando-me para o caminho das tropas, esse límpido riachão da Penitência, cujo murmúrio brando me trouxera, suavemente distraído, desde as férteis planícies do meu sítio, onde as suas águas se derramam em rega perene e fecunda banhando as raízes dos cajueiros e balouçando os igarités de pesca.

Longo tempo a voz da elegia com que as águas rolavam por entre pedrouços, carreando lírios, encantou-me como se o riachão me acompanhasse amigamente por esses extensos campos, cantando como os vaqueanos que viajam léguas e léguas pelo sertão bravo adentro com um clavinote à bandoleira, o largo facão à cinta e uma triste canção guaiada.

<sup>9</sup> O fato de que capitão Jerônimo tenha saído para caçar numa sexta-feira constitui a quebra de um tabu. O desrespeito a essa interdição dá ensejo ao acontecimento que pode ser lido como um compromisso implicitamente assumido, ao adotar um ser monstruoso e introduzi-lo no seio da comunidade onde ele vive. Dentro dessa lógica, a adoção de Vitória resultaria de uma espécie de pacto demoníaco, ainda que tenha sido realizado de forma inconsciente.

Fosse impressão ou porque, em verdade, as águas corressem perto, só para o meio-dia, sol a pino, cessei de ouvir o murmúrio do riachão e, causticado pela soalheira abrasante, deixei-me levar ao passo desinsofrido do meu cavalo viageiro que trotava, arquejando, através da campina, até que uma alameda de árvores veneráveis pôs em meu caminho, como oásis, remansoso, oportuna sombra afável. Era um carreirinho estreito, forrado de folhas, guizalhante de trilar dos grilos, cheio do aroma silvestre das resinas que escorriam em fios de âmbar pelos troncos robustos. (NETO, 2017, p. 125)

Apesar da sugestão de que a percepção do narrador externo estivesse de alguma forma comprometida, isso por si só não configura um argumento suficiente para endossar a hipótese de que o relato seja apenas alucinação. Excetuando-se o desfecho do conto, a voz narrativa externa remete a leitura a uma visão de mundo racional. Note-se, por exemplo, que, na região onde se passa a ação do conto, existia uma lenda formada em torno da desgraça que misteriosamente se abateu sobre a fazenda, mas o próprio narrador atribui as histórias que se contam sobre o lugar à credence popular. Mesmo ao relatar a ocasião em que ocorre o encontro com Honório Silveira, a descrição da personagem é apenas a de um homem bastante velho, que não chega a ser definitivamente a representação de um fantasma. Dessa forma, mais do que favorecer uma interpretação racional para o caráter insólito dos eventos, esse recurso potencializa a ambiguidade da narrativa.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao destacar a importância da representação do espaço para a configuração da ficção fantástica, lembramos que Menon (2013, p. 87) sugere que o chamado regionalismo seria uma “ramificação mais desenvolvida da literatura de terror/horror, suspense e mistério no Brasil”. O cenário em que se representam as construções decadentes ou se evoca o caráter inóspito dos espaços naturais constitui um meio profícuo para a ambientação de uma narrativa que convoca a leitura a perscrutar o desconhecido e lembrar a fragilidade das certezas humanas. Dessa maneira, a ficção oitocentista brasileira, além de fazer uso eficiente dos recursos literários em voga, valeu-se das sugestões de nosso próprio território com especial proveito para a construção do fantástico.

Como pudemos observar, a representação espacial nos contos aqui elencados estabelece uma diferenciação que vai além do âmbito puramente geográfico. Neles, encontra-se uma estrutura narrativa que admite duas vias de interpretação para o evento insólito e que articula uma dicotomia relacionada, por um lado, ao mundo das letras e, por outro, ao mundo da oralidade. De maneira análoga, os espaços naturais são lugares onde habitam fantasmas e monstros, por isso ali se encontram representados também os perigos de origem sobrenatural. Assim, a distância que se estabelece entre um centro e as regiões que não integram esse centro é, ao mesmo tempo, o que caracteriza o regionalismo e propicia a fantasmaticidade desses contos.

## Referências

ARINOS, Afonso. Pedro barqueiro. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011, p. 112-121.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

NETO, Coelho. A tapera. In: BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto (Org.). **Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas**. Curitiba: Appris, 2017, p. 121-154.

MENON, Maurício César. Espaços do medo na literatura brasileira. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Olibeira. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SOUSA, Inglês de. Acauã. In: SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2017, p. 52-59.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.