

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Louise Farias da Silveira

**O FANTÁSTICO BRASILEIRO MAIS AO SUL:
EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA DO INSÓLITO FICCIONAL NA
LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE**

Santa Maria, RS
2023

Louise Farias da Silveira

**O FANTÁSTICO BRASILEIRO MAIS AO SUL:
EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA DO INSÓLITO FICCIONAL NA
LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Santa Maria, RS
2023

Silveira, Louise Farias da
O Fantástico Brasileiro mais ao Sul: em busca de uma
História do Insólito Ficcional na Literatura Sul-Rio
Grandense / Louise Farias da Silveira.- 2023.
201 p.; 30 cm

Orientador: Enéias Farias Tavares
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2023

1. Literatura Brasileira 2. Fantástico Brasileiro 3.
Insólito ficcional 4. Literatura Sul-Rio-Grandense 5.
História da Literatura I. , Enéias Farias Tavares II.
Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, LOUISE FARIAS DA SILVEIRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Louise Farias da Silveira

**O FANTÁSTICO BRASILEIRO MAIS AO SUL:
EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA DO INSÓLITO FICCIONAL NA
LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Aprovada em 31 de maio de 2023.

Enéias Farias Tavares, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Alexander Meireles da Silva, Dr. (UFCAT)
(videoconferência)

Anderson Amaral de Oliveira, Dr. (Unijuí)
(videoconferência)

Marisa Martins Gama-Khalil, Dra. (UFU)
(videoconferência)

Mauro Nicola Póvoas, Dr. (FURG)
(videoconferência)

Santa Maria, RS
2023

Para minha mãe, Neila, e minhas irmãs,
Danielle e Marcelle.

AGRADECIMENTOS

No capítulo introdutório deste trabalho, utilizo como epígrafe um trecho retirado do romance *Satolep* (2008), escrito pelo artista pelotense Vitor Ramil. Selbor, o narrador, retorna à cidade natal depois de tê-la deixado por muitos anos, na data em que completa três décadas de vida. Durante a viagem até Satolep, escuta um companheiro que lhe diz: “Nascer leva tempo.”. Como um bordão, esse fragmento permanecerá com ele e reaparecerá em outros pontos da narrativa, permeando o seu mosaico de memórias.

Quanto tempo leva o nascimento de uma tese? Quantas pandemias, quantos planos frustrados, quantos aniversários de 30 anos, quantos quilômetros corridos, quantas falhas, quanta experiência, quantos momentos de desespero e quanto conhecimento atravessam o período durante o qual alguém se dedica a um trabalho como este? Não tenho uma resposta. Hesito em colocar o ponto final, penso que um ponto e vírgula talvez seja a escolha mais adequada. Como Selbor, concluo: “Nascer leva tempo.”.

O tempo de escrita desta tese foi de deslocamento entre dois estados e algumas cidades: Sombrio, Santa Maria, Pelotas e, novamente, a cidade mais apropriada ao tema escolhido, Sombrio, onde iniciei este projeto e agora o concluo. O tempo da escrita desta tese foi também de recolhimento e introspecção. Contudo, nunca estive só – mesmo porque os felinos Bela e Lugosi foram fiéis companheiros das horas de estudo, não poderia deixar de mencioná-los.

Inicio agradecendo aos meus familiares: minha mãe, Neila, minhas irmãs Danielle e Marcelle, que sempre me encorajaram a seguir em frente, e meus amados sobrinhos Frederico, Bernardo e Laís. Amo vocês e peço desculpas pelas repetidas ausências dos últimos anos.

Dedico um agradecimento especial às amigas de uma vida, parceiras das horas incertas: Sara, Taís e Vanice. Na saúde e na doença, nas conquistas e nas piores burradas. Obrigada por tudo!

Um obrigada à Marina e Suellen, que lá atrás se prontificaram a ler este projeto, e também à Yanna, que teve paciência para ler o texto já em estado avançado de desenvolvimento. Cunhado Felipe, obrigada pelas trocas.

Queridas Larissa e Francieli, amigas que me acolheram com muito afeto em Santa Maria: obrigada por me reintegraram ao mundo dos estudos, das descobertas e do amor à literatura.

Faltam palavras para agradecer ao meu companheiro, André. Obrigada pelo tanto de amor, pela compreensão e pelas conversas que só um cientista da computação amante da literatura poderia proporcionar. Meu maior incentivador, *love u!*

Aos Rauber du Bois, agradeço pelo carinho de sempre.

Um obrigada a Giuliano Lucas, que me colocou para correr durante o doutorado. Literalmente.

A Fabio Martins, que faz da escuta uma arte, deixo minha gratidão pelo acompanhamento dos últimos anos.

Registro aqui minha gratidão às políticas públicas voltadas à educação, as quais me proporcionaram esta formação. Infelizmente, este ainda é um privilégio de poucos. Agradeço à FAPERGS, que me concedeu uma bolsa de iniciação científica durante a graduação, e também à CAPES, pela bolsa de mestrado.

Por último, sou imensamente grata ao Instituto Federal Catarinense e ao Campus Santa Rosa do Sul por me concederem afastamento integral das atividades docentes durante o curso de doutorado. Aos meus chefes e aos meus colegas de trabalho, agradeço a compreensão e a ajuda que recebi, especialmente durante a finalização desta pesquisa.

Sou grata também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, especialmente à incansável Hellen Mello. Muito obrigada!

Ao meu orientador, Professor Enéias Tavares, agradeço por ter me recebido de braços abertos. Tua empatia e gentileza jamais serão esquecidas. Tua paixão pela literatura pulsa e inspira. Obrigada por tudo!

Ao meu antigo e eterno orientador, Professor Mauro Póvoas, agradeço por ter guiado os meus passos pela pesquisa. Da graduação, para a vida. Esta banca jamais seria possível sem a tua presença.

Aos pesquisadores Professor Anderson Amaral de Oliveira e Professor Alexander Meireles da Silva agradeço por terem aceitado o convite para compor a banca desta tese. Um agradecimento especial à Professora Marisa Martins Gama-Khalil, que há oito anos se deslocou de Uberlândia até Rio Grande para participar de

minha banca de mestrado e acompanhou as diferentes etapas de desenvolvimento desta pesquisa.

Deixo um agradecimento carinhoso aos tantos professores incríveis que passaram pelo meu caminho. Obrigada, obrigada, obrigada! Vida longa à educação pública, gratuita e de qualidade!

A partir do momento em que é reconhecido,
o absurdo é uma paixão,
a mais dilacerante de todas.

Albert Camus, *O mito de Sísifo*

RESUMO

O FANTÁSTICO BRASILEIRO MAIS AO SUL: EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA DO INSÓLITO FICCIONAL NA LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE

AUTORA: Louise Farias da Silveira
ORIENTADOR: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Na presente tese defendo a existência de uma tradição da literatura fantástica no contexto sul-rio-grandense. Para sustentar essa ideia, proponho uma linha do tempo composta por obras e autores dos séculos XIX, XX e XXI. Para explorar essa perspectiva, busco nas páginas do periódico *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879) indícios do insólito ficcional na incipiente literatura do estado. No início do século XX, o conto fantástico de viés regionalista se configura e as narrativas de inspiração lendária de João Simões Lopes Neto se tornam referência para autores como Darcy Azambuja e Erico Verissimo. Na segunda metade do século XX, a fantasmaticidade toma conta do cotidiano das personagens e a narrativa longa é objeto de análise. Finalmente, no século XXI, eu comento sobre a importância, hoje, da tradição fantástica na literatura do Rio Grande do Sul. Há uma série de editoras, eventos e autores que publicam e divulgam essa literatura dentro e fora do estado, mantendo-a viva.

Palavras-chave: Fantástico Brasileiro. Insólito ficcional. Literatura Sul-Rio-Grandense. História da Literatura.

ABSTRACT

THE FANTASTIC TRADITION IN LITERATURE FROM RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: Louise Farias da Silveira
ADVISOR: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

In this dissertation, I investigate the Fantastic tradition in literature from Rio Grande do Sul, a state in the Southern region of Brazil. In order to develop the research, I analyzed narratives from the 19th, 20th and 21st centuries. Besides this introduction and the findings chapter, I divided this text in five parts. In chapter two, I presented a theoretical framework of both the Fantastic literature and the writing of literary history. In the third chapter, I selected three short stories from *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879), an important 19th-century periodical from Rio Grande do Sul. In the fourth chapter, I addressed the rural short stories of Alcydes Maia, João Simões Lopes Neto e Darcy Azambuja. In the fifth chapter, I analyzed two novels, written by Erico Verissimo and Moacyr Scliar, and also a short story book written by Josué Guimarães. Finally, in the sixth chapter I discussed the Fantastic *boom* in the 21st century in Brazil. By the end, I argued in favor of the existence of a Fantastic tradition in the literature from Rio Grande do Sul.

Keywords: Fantastic Literature. Fictional Uncommon. Brazilian Literature. Literature from Rio Grande do Sul. Literary History.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa do primeiro número da Revista Mensal.....	51
FIGURA 2 – Fotografia da folha de rosto de <i>Querencia: contos regionaes</i> (1925).....	69
FIGURA 3 – Capa da primeira edição conjunta de <i>Contos gauchescos e Lendas do Sul</i>	94
FIGURA 4 – Mural “Aparição de Nossa Senhora” (Vasco Prado, 1951- 1955).....	111
FIGURA 5 – Escultura “O Negrinho do Pastoreio” (Vasco Prado, 1943).....	111
FIGURA 6 – Cartaz de divulgação da I Odisseia de Literatura Fantástica.....	163
FIGURA 7 – Epígrafe do romance <i>Corpos secos</i>	177
FIGURA 8 – Capa do romance <i>Lauren</i>	183

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PRIMEIRAS DEFINIÇÕES	23
2.1 A LITERATURA FANTÁSTICA E O INSÓLITO FICCIONAL: ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS	23
2.2 AINDA HISTÓRIA DA LITERATURA?	36
3 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: O COMEÇO DE TUDO 42	
3.1 “UM CONTO COMO MUITOS”, DE IRIEMA	50
3.2 “BOY-TATA”, DE JOSÉ BERNARDINO DOS SANTOS.....	57
3.3 <i>A MÃE DO OURO</i> , DE VÍTOR VALPÍRIO.....	60
4 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: A PRIMEIRA METADE DO NOVO SÉCULO	68
4.1 TAPERA – OU SOBRE OS CASTELOS DO PAMPA	74
4.2 O INSÓLITO FLORESCER DE UMA ROSEIRA DE NARRATIVAS BAGUALAS 81	
4.3 AS LENDAS AO SUL	93
4.3.1 “A Mboitatá”	93
4.3.2 “A Salamanca do Jarau”	98
4.3.3 “O Negrinho do Pastoreio”	105
4.4 NARRATIVAS DE GALPÃO.....	112
5 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: A LITERATURA DO INDIZÍVEL ENTRE 1950-1999	118
5.1 UM CARNAVAL PARA ANTARES.....	130
5.2 JOSUÉ GUIMARÃES PARA ALÉM DO REALISMO.....	140
5.3 UM CENTAURO ENTRE NÓS.....	151
6 O INFINITO DO SÉCULO XXI	161
6.1 “ROMANCE DE ENTRETENIMENTO”: OS FINALISTAS	167
6.2 UMA SOCIEDADE EM COLAPSO: <i>CORPOS SECOS</i>	175
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	191
APÊNDICE A – OBRAS FICCIONAIS ANALISADAS	200
APÊNDICE B – OBRAS FICCIONAIS CITADAS	201

1 INTRODUÇÃO

Nascer leva tempo.

Vitor Ramil, *Satolep*

Pensar este capítulo introdutório e analisar em retrocesso o meu recente percurso como professora e pesquisadora levou-me a relembrar um texto lido ainda no mestrado, escrito por Heidrun Krieger Olinto. Em *Uma historiografia literária afetiva*, a autora reflete sobre experimentos historiográfico-literários que consideram o envolvimento das esferas cognitivas, emotivas e comunicativas em sua escritura. Olinto explora uma visão contrária à ideia de que processos de construção científica, “em princípio, vacinados contra a invasão de fatores subjetivos por mecanismos de imparcialidade e objetividade para proteger os seus objetos de investigação sejam imunes a contaminações da vida privada de seus responsáveis.” (OLINTO, 2009, p. 35), demonstrando que o trabalho com a literatura pode envolver a afetividade sem, contudo, afastar-se do caráter científico.

Partindo dessa perspectiva, a qual reconhece e legitima a interferência de aspectos afetivos e cognitivos na construção do conhecimento, reconheço que meus interesses pessoais estão presentes, em algum grau, nas escolhas que fiz até aqui enquanto pesquisadora. Ainda que eu não me proponha a escrever uma história literária afetiva, considero significativo pontuar alguns fatores que me trouxeram até este projeto e me constituíram enquanto autora deste texto.

Minha formação como leitora foi facilitada, em parte, pelo acesso à biblioteca de uma escola pública, em meio a livros de autores nacionais, com uma grande incidência de escritores nascidos no Rio Grande do Sul. Nomes como Lygia Bojunga Nunes, Erico Verissimo, Luis Fernando Verissimo, Josué Guimarães e Caio Fernando Abreu estão entre aqueles que se fizeram presentes nas horas de leitura da infância e adolescência.

Outra figura incentivadora em meus primeiros contatos com a literatura foi a minha irmã mais velha, Danielle. Das mãos dela recebi como presente alguns volumes, como *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de J. K. Rowling, primeiro livro da série homônima de fantasia que fez sucesso entre os nascidos na década de 1990, e *Admirável mundo novo*, romance distópico de Aldous Huxley. O fantástico não foi uma escolha consciente entre as minhas preferências, todavia, é inegável a sua

presença entre as obras lidas por mim, em especial devido ao engajamento que esse tipo de literatura, em suas variadas manifestações, suscita nos jovens leitores, os quais anseiam passear por mundos de aventura ou terras sombrias, tão distantes e tão próximos ao cotidiano de descoberta da adolescência.

Já na vida adulta, os escritores do Rio Grande do Sul persistiram entre minhas leituras. É notória também a influência exercida por meu orientador no período da graduação, Dr. Mauro Nicola Póvoas, que me ensinou a transitar entre as fontes primárias do século XIX sem, contudo, abandonar a contemporaneidade. Leitor e pesquisador voraz da literatura sul-rio-grandense, foi sob sua orientação que iniciei o mestrado em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), em 2013.

Remonta a essa época a constatação da significativa ocorrência de ficções de nuance fantástica na contística sul-rio-grandense dos anos 2000¹ (SILVEIRA, 2015). A partir dessa percepção, elaborei a dissertação *O insólito no conto sul-rio-grandense contemporâneo* (2015). No referido trabalho, as narrativas curtas da primeira década do século XXI foram privilegiadas, sendo estudadas as obras *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), de Daniel Pellizzari, *A mulher que comia dedos* (2004), de Ítalo Ogliari, e *Correnteza e escombros* (2012), de Olavo Amaral.

Estar próxima, durante a iniciação científica, e depois estudar em um programa de pós-graduação voltado à história da literatura – embora não restrito a ela – fez aflorar, aos poucos, o desejo de conduzir uma pesquisa de caráter historiográfico. Não foram poucas as vezes em que pensei: por que, ao invés de analisar este ou aquele fazer historiográfico, não encaro eu mesma o desafio de contribuir com uma mínima parcela nesse emaranhado de narrativas? Parecia-me uma alternativa a ser considerada.

No capítulo introdutório da *História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada* (1978), Jean Delumeau, ao refletir sobre a empreitada a que se dedicara, salienta: “convido o leitor a lembrar-se de que projetei sobre o passado certo enfoque, mas de

¹ “Observou-se que, nesse contexto, os contistas dessa nova geração - entre eles Amilcar Bettega Barbosa, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Ítalo Ogliari, Olavo Amaral, Paulo Scott – dedicam-se aos mais diversos temas, trazendo à tona as inquietações do sujeito contemporâneo e seus conflitos com o ambiente que o cerca. Entretanto, parecem avultar nessas produções textos que causam estranheza ao leitor, deixando-o perplexo, curioso ou hesitante a respeito daquilo que está lendo. Tais narrativas podem ser associadas ao insólito, àquilo que vai além do horizonte de expectativas do leitor e causa desconforto a ele.” (SILVEIRA, 2015, p. 9-10).

que há outros, possíveis e desejáveis, suscetíveis de completar e corrigir o meu.” (DELUMEAU, 2009, p. 13). Cada escrever pelo viés histórico resultará em um produto diferente, mais ou menos marcante - estando o primoroso trabalho de Delumeau inserido no segundo grupo – mas jamais totalizante. Esta aqui é apenas uma narrativa historiográfica entre tantas possíveis.

Pensar a história da literatura em seu viés político-social é refletir sobre a constituição de uma memória nacional e os elementos que colaboram para essa formação. Não por acaso, as histórias da literatura se firmaram como prática privilegiada no campo dos estudos literários ao longo do século XIX, em um momento no qual os estados nacionais fortaleciam-se, tanto nas Américas, quanto na Europa. Uma vez conquistadas a autonomia e a soberania política, urgia identificar – ou mesmo criar – e unificar uma visão nacional de cultura, que reunisse as manifestações próprias de seu povo.

Por tal razão, essa tentativa de firmar uma identidade cultural levou à fundação paralela do Estado-nação e de sua história. Hugo Achugar, em seu “Ensaio sobre a nação do início do século XXI”, descreve o processo pelo qual a memória coletiva passou para que fosse estabelecida uma memória oficial, negociada, com seus silenciamentos e exclusões, no momento posterior à criação dos Estados-nação, em especial no contexto da América Latina. Nas palavras do pesquisador uruguaio, esse espaço

que, dito de passagem, constitui-se sempre a partir de um tempo posterior ao do tempo histórico, em que se supõe foi realizado o mencionado esforço, já que o que é fundacional caracteriza-se como tal pelas gerações posteriores, quando começam a construir ou reconstruir o passado e localizar, no passado, um momento que, talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando, desse modo, o começo da memória. (ACHUGAR, 2006, p. 202)

Assim sendo, esse esforço fundacional, diz Achugar, implica em um corte temporal que definirá o que é da esfera nacional ou não, sendo esse encarnado em diferentes simbolismos, tais como os hinos, a literatura e as representações visuais, como as bandeiras, os brasões, entre outros. No contexto europeu, distanciar-se da tradição clássica foi a meta, enquanto nas colônias americanas, o esforço empreendido pela intelectualidade foi apartar a sua produção cultural – em vão – daquela produzida na metrópole colonizadora.

Em terras brasileiras, o processo se deu de modo semelhante: a prática de historiar a literatura se fez presente a partir do momento em que o país,

independente de Portugal, esforçava-se para manifestar sua singularidade, de modo a desfazer-se da imagem colonial. A respeito do nacionalismo e sua vinculação à história, a intelectual brasileira Marisa Lajolo, conhecida por sua ampla atuação na investigação da literatura nacional, vai apontar que:

Se na história são múltiplas as relações que se estabelecem entre ascensão burguesa e nacionalismo, no caso da história da literatura, tal relação parece estreitar-se no enlace entre Romantismo e história da literatura. No caso particular da história da literatura brasileira, sem tradição clássica que lhe fizesse sombra, é a própria cultura do colonizador, a tradição literária portuguesa, que inspira, na primeira hora, as necessárias categorias da história da literatura. (LAJOLO, 1994, p. 27)

Se inicialmente a história da literatura no Brasil vai ter um caráter nacional e fundacional, atuando como instância legitimadora de uma identidade ainda frágil, já na primeira metade do século XX são propostos empreendimentos historiográficos cujo recorte é regional. Exemplo disso é a *História literária do Rio Grande do Sul*, de João Pinto da Silva, cuja primeira edição foi publicada em 1924. Abarcando o período que vai desde o primeiro livro revelado no estado, *Poesias* (1834), da poeta Delfina Benigna da Cunha, até os simbolistas, o crítico organiza “a primeira visão panorâmica, em escorço, de toda a nossa atividade literária.” (SILVA, 2013, p. 21).

Posteriormente, em 1956, Guilhermino Cesar apresenta *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Para Cesar, uma das peculiaridades da literatura do estado sulino é que, entre seus autores de relevo, a influência localista esteve sempre presente, “com insistência que chega a ser monótona.” (CESAR, 2006, p. 43). Em razão dessa identificação regional com as supostas origens do homem gaúcho, os autores do estado pouco teriam se aventurado na prosa urbana, um cenário que se alteraria após a década de 1930.

Ampliando o escopo de estudo até a prosa urbana e a poesia da década de 1960, Regina Zilberman, em *A literatura no Rio Grande do Sul*, cuja primeira edição data de 1982, defende que “a literatura gaúcha retira sua especificidade do fato de os autores dirigirem os textos originariamente ao público local, seu sentido provindo do diálogo daí resultante” (ZILBERMAN, 1992, p. 8). Tanto Cesar, quanto Zilberman identificam uma literatura sul-rio-grandense produzida e distribuída dentro dos limites sulinos, sendo, ademais, voltada para o leitor desse estado, o que caracterizou, em um primeiro momento, um sistema literário autônomo, com produtores literários conscientes de seu papel, um mecanismo transmissor e recepção próprios, alinhado à definição de Antonio Candido (CANDIDO, 2014a).

Tanto Guilhermino Cesar quanto Regina Zilberman tratam de um tempo passado. No século XIX, o isolamento do Rio Grande do Sul em relação ao centro cultural e político do país de fato inviabilizava a integração na cena cultural nacional. O fortalecimento de uma literatura própria do estado foi, então, movido pela necessidade de dar vazão ao impulso criativo e ideológico que se via contido. Gradualmente essa situação foi se modificando, sem desmantelar, contudo, os vínculos cultivados entre público, leitor e mercado dentro dos limites territoriais gaúchos.

Retornando à tradição historiográfico-literária brasileira, percebo que as produções que desestabilizam o realismo estrito foram preteridas pelos historiadores. Quando mencionadas, não são observadas pelo seu viés insólito. A respeito desse fato, a brasilianista Šarka Grauová, em seu ensaio “Conto fantástico regionalista no Brasil?”, comenta: “A literatura fantástica foi talvez negligenciada menos por escritores voltados para a ‘construção da nação’, do que pela crítica e historiografia literárias, as quais lhe atribuíram pouco valor desde os tempos de Sílvia Romero e José Veríssimo.” (GRAUOVÁ, 2016, p. 69).

Todavia, nos últimos anos, há um crescente número de estudos cuja intenção é circunscrever e analisar como a literatura fantástica esteve presente no contexto nacional desde o século XIX, para além dos sempre lembrados Álvares de Azevedo e Murilo Rubião, colaborando para uma ampliação da historiografia existente. Destaco aqui algumas iniciativas que são responsáveis por grande parte da produção científica na área, as quais contribuíram e contribuem imensamente para a consolidação e o reconhecimento deste campo de estudos.

Começo falando de três grupos de pesquisa que têm papel fundamental na publicação de artigos e realização de eventos ligados à literatura fantástica no Brasil. Oriundos das universidades públicas ao redor do país e certificados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) são eles: “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), “Grupo de Pesquisa em Especialidades Artísticas”, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e “Vertentes do Fantástico na Literatura”, da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Como consequência desses esforços, foi aprovada, em 2011, a criação do Grupo de Trabalho “Vertentes do Insólito Ficcional”, ligado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

Outra iniciativa importante foi a organização da exposição itinerante “Fantástico Brasileiro”, com curadoria do professor Dr. Enéias Farias Tavares, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e do pesquisador Dr. Bruno Anselmi Matangrano, posteriormente transformada no livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*, de 2018. Os desdobramentos do projeto de Matangrano e Tavares incluem a organização de um acervo bibliográfico² e o lançamento do Portal Fantástico Brasileiro³, no final do ano de 2022.

Ao observar o conjunto de pesquisas desenvolvidas sobre o fantástico brasileiro em suas diferentes manifestações, passei a questionar-me, a partir do contexto regional: como se deu a constituição do fantástico na literatura sul-rio-grandense? Por essa razão, a presente tese, relacionada à área dos Estudos Literários, objetiva somar a essas pesquisas, de maneira a localizar a literatura insólita no contexto historiográfico-literário brasileiro, pensando-a sob um recorte regional.

Meu interesse em pesquisar como a literatura fantástica desenvolveu-se no contexto sul-rio-grandense justifica-se na medida em que se faz necessária uma revisão do percurso historiográfico nacional para entender as manifestações e a existência de uma possível tradição desse modo de narrar. Falo aqui em fantástico como modo narrativo utilizando-me da perspectiva concisamente definida pelo teórico português Filipe Furtado, que admite a existência de uma categoria do fantástico menos rigorosa do que aquela que o classifica como um gênero literário, manifesta através do discurso, “que recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo.” (FURTADO, 2009).

O fantástico é, de fato, um termo escorregadio: quando pensamos tê-lo definido, a ficção se adianta e instaura uma nova percepção de instabilidade mimética nas narrativas. Essa, inclusive, é uma característica do fazer literário contemporâneo. Em vista disso, optei por trabalhar o fantástico como modo narrativo porque isso me permitiria maior fluidez na escolha do *corpus* e, conseqüentemente, viabilizaria o trânsito entre obras dispersas no tempo.

² O Acervo Fantástico Brasileiro objetiva reunir e disponibilizar para consulta as 405 obras ficcionais citadas no livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. No ano de 2019, tive a oportunidade de auxiliar na organização inicial do referido acervo, localizado no Espaço Multidisciplinar de Pesquisa e Extensão da UFSM, no município de Silveira Martins, no Rio Grande do Sul.

³ O Portal Fantástico Brasileiro pode ser acessado em: <https://fantasticobrasileiro.com.br/>.

Assim como em 2013, a constatação da baixa incidência de trabalhos críticos dedicados à literatura fantástica sob o recorte sul-rio-grandense se mantinha em 2018, ano de escrita do projeto que resultou nesta tese. Contudo, os autores do estado não estão ausentes em estudos cujo escopo é nacional. Milton Hermes Rodrigues, por exemplo, reúne em seu levantamento de tese de doutorado *Ficção fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo* (2000), o nome de pelo menos cinco autores do Rio Grande do Sul. São eles: Simões Lopes Neto, Vieira Pires, Darcy Azambuja, Erico Verrisimo e Moacyr Scliar.

Gilda Neves da Silva Bittencourt, por sua vez, em seu estudo *O conto sul-rio-grandense contemporâneo* (1999), ao analisar a contística do estado sulino na década de 1970, relaciona a escrita de seis autores ao fantástico: Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Tânia Faillace, Caio Fernando Abreu, Flávio Aguiar e Carlos Carvalho. Contudo, a autora não desenvolve uma análise aprofundada dessas narrativas sob o ponto de vista do insólito ficcional, optando por agrupá-las de acordo com quatro vertentes: social, existencial/intimista, memorialista ou regionalista.

Já os pesquisadores Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, no seu *Fantástico Brasileiro: o Insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo* (2018), não se furtam de mencionar autores sul-rio-grandenses ao apresentarem um vasto panorama da produção literária fantástica nacional. Em sua historiografia, aparecem desde nomes canônicos, como Simões Lopes Neto, Erico Verrisimo e Moacyr Scliar, até autores mais contemporâneos, como Amilcar Bettega Barbosa, Antônio Xerxenesky, Gustavo Czekster e Max Mallmann. A este último, falecido precocemente em 2016, dedicam o livro, ao lado dos nomes de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, e também o capítulo final de sua incursão historiográfica.

Cabe ressaltar, ainda, que Matangrano e Tavares sugerem a existência de um novo movimento literário brasileiro – o fantatismo – cuja origem nas duas primeiras décadas do século XXI teria se dado em torno das ficções dedicadas à fantasia urbana, à alta fantasia, à literatura infantil, ao folclore indígena e ao imaginário de matriz africana. Ao delinearem as implicações desse termo, os autores propõem uma tradição literária fantástica propriamente brasileira. Segundo eles, objetivam, com isso,

apresentar uma literatura que sabe trabalhar suas referências, tanto nacionais como estrangeiras, em continuidade a toda uma tradição, brasileiríssima em essência, que remonta o romantismo e toda a nossa

história literária subsequente [...] Trata-se, pois, de uma literatura que teve tempo de amadurecer em um longo processo marcado por preconceito, descaso e despeito, mas que, ao fim e ao cabo, conseguiu conquistar seu lugar ao sol. (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 269)

Percebo, portanto, que não há dúvidas quanto à existência de uma literatura fantástica nacional, embora ainda existam muitas possibilidades a serem estudadas dentro desse eixo. Quanto ao contexto sul-rio-grandense, as produções ficcionais do estado figuram nos levantamentos realizados por diferentes pesquisadores. Reconheço, por esse motivo, a relevância em colaborar para a referida área de pesquisa e abordar como essa literatura se desenvolveu na historiografia literária regional.

O recorte da literatura sul-rio-grandense aqui proposto não necessariamente circunscreve as produções ficcionais analisadas ao terreno do regionalismo. Haverá uma relação próxima entre os temas do fantástico e textos literários que são rotulados como regionalistas, porém, uma categoria não prescinde da outra. Falo aqui em regionalismo a partir das proposições de Ligia Chiappini, que desconstrói a pecha simplista atrelada ao termo, afirmando que o local e o provincial podem ser vistos como algo a mais do que mera matéria para ficção, podendo ser um “modo de formar, como perspectiva sobre o mundo [...]” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

Apontado como um fenômeno universal e moderno, Chiappini afirma que “ele sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização.” (CHIAPPINI, 1995, p. 155). Um pouco como o fantástico, gestado como uma fabulação desestabilizadora das certezas positivistas, que a tudo almejam explicar de uma maneira unívoca e inquestionável.

Enfatizo, ainda, que esta tese se afilia aos estudos desenvolvidos no âmbito do Fantástico Brasileiro. Proponho restringir o foco de pesquisa, trabalhando com as produções de um único estado, para que se possa ampliar a percepção de como essa literatura se desenvolveu no país. Desta maneira, questiono: a partir de um recorte regionalizado e historiográfico de obras e autores dos séculos XIX, XX e XXI, seria possível atestar a existência de uma tradição fantástica na literatura sul-rio-grandense?

O critério metodológico utilizado na escolha das obras que compõem o *corpus* principal foi adequado de acordo com as particularidades de cada século. No século XIX, optei por utilizar a *Revista Mensal* como fonte devido à sua relevância

para a organização da vida literária do estado. Já no século XX, os autores escolhidos são nomes que gozam ou gozaram de significativo prestígio entre a crítica, integrando um cânone literário mais tradicional a nível nacional ou regional. Por último, estamos na terceira década do século XXI e o número de obras publicadas é desproporcional se comparado aos séculos anteriores. Balizei então minhas escolhas contemporâneas a partir do crivo do Prêmio Jabuti, que recentemente criou a categoria “Romance de entretenimento”.

Quanto à organização estrutural deste texto, o mesmo conta com sete capítulos, os quais incluem esta apresentação e os apontamentos finais. No segundo capítulo, proponho uma revisão teórica sobre os estudos da literatura fantástica e as problemáticas envolvidas na escrita historiográfico-literária contemporânea. Busquei não ser exaustiva, sobretudo ao lidar com as perspectivas teóricas ligadas ao fantástico, as quais por vezes se perdem em infinitas nomenclaturas e subdivisões que ofuscam o objeto literário de interesse.

Todos os capítulos iniciam com um comentário panorâmico da produção do período, seguido pela análise de um número limitado de textos. Assim, no terceiro capítulo, volto meu olhar para o século XIX e para as narrativas de traços fantásticos presentes na *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879). Foram lidos os 71 volumes do periódico. Desse, aproveitei três textos, sendo dois deles inspirados em narrativas lendárias.

No quarto capítulo, abordo os escritos da primeira metade do século XX, enfocando as narrativas curtas de Alcides Maya, João Simões Lopes Neto e Darcy Azambuja e sua afinidade com a temática regional. Lopes Neto desponta como o grande autor da tradição fantástica no Rio Grande do Sul, cuja obra repercutiu e foi retomada diversas vezes por seus sucessores.

No quinto capítulo, o *corpus* escolhido pertence à segunda metade do século XX, período no qual a literatura sul-rio-grandense consolidou-se. Os escritores privilegiados são Erico Verissimo, Josué Guimarães e Moacyr Scliar. A narrativa longa ganha destaque nessa etapa, algo que se repetirá no capítulo seguinte.

Encerrando a empreitada analítica, no sexto capítulo desenvolvo apontamentos sobre a situação da literatura fantástica sul-rio-grandense nos anos 2000. Faço alusão a editoras, eventos e pessoas que estão engajadas em produzir, divulgar e prestigiar a ficção fantástica dentro e fora do estado. Ao fim, três

romances finalistas do Prêmio Jabuti na recente categoria “Romance de Entretenimento” são enfocados.

2 PRIMEIRAS DEFINIÇÕES

*Se mais nada existir
Mesmo o que sempre chamamos real
E isso pra ti for tão claro
Que nem percebas*

Vitor Ramil, *Loucos de cara*

2.1 A LITERATURA FANTÁSTICA E O INSÓLITO FICCIONAL: ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS

Ao observar em retrospecto a tradição dos estudos da literatura fantástica, é inegável perceber o predomínio de duas perspectivas diversas: o fantástico definido como um gênero literário e o fantástico pensado enquanto um modo literário. No capítulo introdutório desta tese, afirmo que a abordagem à ficção fantástica aqui realizada se dará sob a concepção do fantástico, ou fantástico(s), enquanto um modo de narrar. Não é acaso o nome de Filipe Furtado ser o escolhido para a explanação introdutória, uma vez que o teórico português aborda o fantástico em ambas facetas, descrevendo as possibilidades de desdobramento do tema na literatura ocidental.

Visando ao entendimento desses dois vieses principais abordados nas teorias do último e deste século, apresentarei uma retrospectiva de alguns marcos teóricos fundamentais. Para tal, inicialmente, o foco recaíra sobre a obra indispensável do fantástico-gênero, *Introdução à literatura fantástica*, publicada por Tzvetan Todorov em 1970. Após, o fantástico enquanto modo narrativo será observado, principalmente, a partir dos escritos de Rosemary Jackson (1981) e Filipe Furtado (2009); já Lenira Marques Covizzi (1978) e Flavio García (2011, 2012) discorrem sobre o insólito literário.

Todorov conduz uma discussão inicial sobre a validade em se discutir a existência dos gêneros literários, vindo a definir o que ele enxerga como uma “variedade da literatura”. Desde a segunda página, ele explicita: “Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico.” (TODOROV, 2004, p. 8). Não há, em sua opinião, obra literária que prescindida das anteriores e exista isoladamente, sem estar relacionada às demais, em razão disso, “não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não

mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura.” (TODOROV, 2004, p. 12).

Para embasar o seu posicionamento teórico, o crítico búlgaro exemplifica suas colocações a partir da análise de *Le Diable amoureux* (1772), do francês Jaques Cazzote, e de *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1815), de Jan Potocki, este último, “um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica.” (TODOROV, 2004, p. 33), o século XIX. Como definição primária, afirma:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquela que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um ponto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós [...] O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2004, p. 31)

Todorov define o fantástico como um gênero efêmero, o qual existe apenas no exato instante em que o extraordinário desponta na narrativa, em um contexto que supostamente obedeceria às leis naturais, porém não se sabe se sua causa é, de fato, sobrenatural. Há, portanto, a hesitação entre uma explicação racional ou um reconhecimento da existência de forças ocultas. Ao se chegar a uma ou outra conclusão, definida a partir de sua relação com o imaginário e o real, o fantástico cederia ao estranho ou ao maravilhoso, gêneros que dele se avizinham.

Objetivando comprovar a validade da percepção do gênero fantástico a partir da hesitação, Todorov recorre às definições de outros estudiosos da área, enfatizando que “se não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem.” (TODOROV, 2004, p. 32). Em vista disso, são citados estudos contemporâneos à época do âmbito francês, como Pierre Georges-Castex e seu *Le Conte fantastique em France* (1951), *L’Art et la Littérature fantastiques* (1963), de Louis Vax, e Roger Caillois em *Au Coeur du fantastique* (1965). Ao examinar, respectivamente, o que é fantástico para cada um desses estudiosos, afirma, “estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda na ‘inalterável legalidade cotidiana.’” (TODOROV, 2004, p. 32).

O teórico conclui então que outros autores, além dele, concebem o fantástico a partir da existência de duas ordens, a do mundo natural e a do mundo sobrenatural. Contudo, afirma, a sua proposta vai além desses estudos anteriores, destacando o diferencial do fantástico em existir enquanto intermediário entre os gêneros do estranho e do maravilhoso. Para que o fantástico se estabeleça como tal e não se torne, ao longo da narrativa, uma história do estranho ou do maravilhoso, seria fundamental que a ambiguidade da situação fosse mantida até o desfecho, sem ser justificada.

Com o intuito de desenvolver seu raciocínio, Todorov destacará que, para que o efeito fantástico se produza, é necessário que algumas condições sejam respeitadas pelo ficcionista. Primeiro, o texto deve colocar-se de maneira que o leitor identifique o mundo diegético com o seu e hesite em explicar determinado acontecimento como natural ou sobrenatural. Todorov refere-se aqui a um leitor virtual, idealizado. Segundo, essa hesitação quanto à explicação racionalizada ou não para o acontecimento incomum pode também ser experimentada por uma personagem, não sendo, todavia, fundamental para o gênero. Por último, o acontecimento extraordinário presente no enredo não pode instigar uma leitura sob o ponto de vista poético ou alegórico.

Ao instituir a hesitação como uma condição *sine qua non* para a narrativa fantástica, pode-se pensar que, ao ser explicado o distúrbio sobrenatural, a obra mudaria de gênero, o que não é rechaçado pelo intelectual búlgaro, pois “nada nos impede considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente.” (TODOROV, 2004, p. 48). Aqui, Todorov estabelece um pensamento que pode ser relacionado ao conceito da dominante, proposto por Tomachevski (1971) para tratar dos procedimentos dominantes que organizam uma obra literária e a aproximam deste ou daquele gênero.

Tendo em vista a perenidade do fantástico, o qual só se mantém intacto no enredo caso não seja explicada a origem do sobrenatural, é inevitável estudar os gêneros que dele se avizinham, o estranho e o maravilhoso. Uma vez superada a hesitação,

o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da

natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

Esse desvanecer da hesitação implica a entrada da narrativa em outro campo ficcional. O estranho, na perspectiva apresentada acima, diz respeito ao sobrenatural racionalmente explicado, enquanto o maravilhoso refere-se ao sobrenatural aceito, como no caso dos contos de fada ou da ficção científica. Entre um gênero e outro, Todorov estabelece novas nomenclaturas, de acordo com a maior ou menor interação entre eles. A partir disso, propõe as seguintes classificações: estranho-puro, fantástico-estranho, fantástico-puro, fantástico-maravilhoso, maravilhoso-puro.

As divisões propostas por Todorov a respeito dos gêneros e subgêneros adjacentes ao fantástico são problemáticas quando aplicadas à ficção contemporânea, e por isso não me deterei em explicá-las, já que não farei dessas nomenclaturas. Apesar disso, cabe reconhecer a importância do teórico ao propor uma primeira visão do fantástico como gênero, pensando-o a partir de suas propriedades estruturais. O autor reitera seu posicionamento ao comentar a afiliação de seu trabalho aos princípios da poética, porque um gênero literário: “representa precisamente uma estrutura, uma configuração de propriedades literárias, um inventário de possíveis. Mas a pertença de uma obra a um gênero literário nada nos diz ainda sobre seu sentido.” (TODOROV, 2004, p. 151).

Essa preocupação constante do intelectual búlgaro em afastar-se de leituras interpretativas está diretamente relacionada à necessidade de desvencilhar-se de possíveis rotulações que o aproximem da crítica psicanalítica. Não seria infundado perceber a influência da psicanálise na divisão proposta por ele para os temas do fantástico, temas do “eu” e do “tu”⁴. No primeiro caso, estão as temáticas que orbitam a relação entre o homem e o mundo; já no segundo, problematiza-se o ser humano e as variantes do seu desejo sexual. O autor reconhece que, se lidas sob o

⁴ Todorov cita alguns exemplos correspondentes aos temas do “eu” e do “tu” que seriam pautados no fantástico. Temas do eu: a metamorfose, um pandeterminismo, isto é, “tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural.” (TODOROV, 2004, p. 119), o apagamento dos limites entre sujeito e objeto, a personalidade multiplicada, a transformação do tempo e do espaço. Temas do tu: o domínio do desejo sexual, o incesto, a homossexualidade, o amor a três ou mais, o sadismo, a morte.

ponto de vista da psicanálise, as redes de tema aproximar-se-iam, respectivamente, ao sistema “percepção-consciência” e ao produto do “inconsciente”.

Embora dialogue com a crítica psicanalítica em algumas de suas constatações, Todorov alerta que, ao fazê-lo, pode-se cair em um reducionismo interpretativo, “tal imagem tem tal conteúdo.” (TODOROV, 2004, p. 159). Em sua busca pelos temas recorrentes na literatura fantástica, o teórico almeja, antes de tudo, identificá-los, sem ter a ambição de interpretá-los. Por fim, adverte:

A psicose e a neurose não são explicações dos temas da literatura fantástica, tanto quanto não o é a oposição entre infância e idade adulta. Não existem dois tipos de unidades de natureza diferente, umas significantes, outras significadas, formando as segundas o resíduo estável das primeiras. (TODOROV, 2004, p. 163)

Talvez a relevância da psicanálise para o discurso de Todorov possa ser percebida, principalmente, em sua opção por circunscrever o fantástico aos séculos XVIII e XIX e responsabilizar tal abordagem pelo fim do gênero literário por ele analisado. Finalizado em 1968, *Introdução à literatura fantástica* é escrito sob o olhar de quem ainda está processando as mudanças de paradigmas do novo século. O intelectual sentencia: “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica [...] Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos.” (TODOROV, 2004, p. 169). O que antes era interdito e manifestava-se apenas através da arte, passou a ter vasão por outras formas de linguagem.

Ao vincular as funções social e literária do sobrenatural, a transgressão é vista como o fator comum a elas, uma vez que o “sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação.” (TODOROV, 2004, p. 174). É exatamente essa transgressão que Todorov afirma não existir na ficção do século XX, na qual o absurdo deixa de ser exceção e torna-se a regra da diegese, não permitindo nunca que a hesitação esteja representada no interior do texto.

Em diálogo com as proposições de Todorov, o pesquisador português Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), oferece suas próprias constatações a respeito dos procedimentos formais recorrentes na literatura fantástica que, uma vez acionados, colaborariam para que esse tipo de narrativa fosse exitosa. Apesar de observar com ressalvas algumas das colocações do teórico búlgaro, o autor exalta a importância do trabalho por ele realizado e afirma que é

com a obra *Introdução à literatura fantástica* que “a crítica do gênero atinge de certo modo a maioria.” (FURTADO, 1980, p. 14).

De modo geral, Furtado não se opõe às ideias de Todorov. A sua opção em definir a ambiguidade como característica primordial do fantástico parece afastar-se menos da concepção todoroviana do que pensara o crítico português. Em sua definição, a ficção fantástica prescinde de um equilíbrio diegeticamente elaborado entre um enquadramento alinhado à realidade, e a duplicidade na abordagem daquilo que ele chama de “ocorrência meta-empírica”, sendo que a “ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até o termo da intriga [...]” (FURTADO, 1980, p. 36).

A proposta exprimida no excerto acima transcrito é conceber o fantástico a partir de atributos internos ao texto, sem contar com elementos ou entidades exteriores para afirmá-lo. Nas palavras de Furtado,

facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no género. (FURTADO, 1980, p. 76)

Para que essa característica intrínseca ao texto seja concebida, o crítico português ressalta que é necessário que o discurso fantástico seja aliado da verossimilhança, de maneira a tornar crível a subversão das leis da realidade assimiladas pelo leitor. Sendo o verossímil orientado tanto pela opinião pública, quanto pelas regras do gênero, conceitos esses em constante transformação, o fantástico, assim como qualquer outro gênero literário, é historicamente circunscrito, e por isso não teve fim no século XIX. Antes, suas manifestações é que foram alteradas.

Anos mais tarde, em 2009, Furtado escreve dois verbetes para o *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado pelo professor Carlos Ceia. No primeiro, “Fantástico (gênero)”, o autor reitera o ponto de vista apresentado em *A construção do fantástico na narrativa*, segundo o qual “o traço distintivo fundamental deste gênero perante os que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa e, sobretudo, ambígua perante o metaempírico.” (FURTADO, s/p).

No segundo verbete, “Fantástico” (modo), o pesquisador português apresenta outras possibilidades de existência para a literatura fantástica, inspirando-se principalmente no que Rosemary Jackson propôs em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). A essa “ficção do metaempírico”, Furtado alinha uma variedade de textos muito diversa, englobando “desde os mitos, os contos de fadas ou o romance gótico de sobrenatural aceite a diferentes áreas da ficção científica, como as denominadas *heroic fantasy* ou *sword and sorcery*.” (FURTADO, 2009, s/p).

A citada estudiosa francesa Irene Bèssiere, ainda na década de 1970, afasta-se da perspectiva todoroviana e não se furta em criticar as propostas de leitura do fantástico oferecidas pela crítica, as quais o reduzem a um gênero ou a uma categoria narrativa. De acordo com sua percepção,

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE, 2009, p. 2)

Longe de estabelecer parâmetros rígidos que definam o que é a literatura fantástica, a autora atribui-lhe características menos normativas, como o fato de se tratarem de narrativas nas quais o surpreendente imerge. Na visão de Bessière, em *Le récit fantastique: la poétique de l'incertaine* (1974), o fantástico se dá, acima de tudo, a partir do diálogo entre temáticas e formas, cujo objetivo é estabelecer a incerteza e instigar interpretações diversas, sendo “um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica.” (BESSIÈRE, 2009, p. 2). Em sua opinião, o fantástico não deve ser isolado dos marcos socioculturais que o circundam, uma vez que esses refletem diretamente na ideia de real e surreal representada, correspondendo

à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. (BESSIÈRE, 2009, p. 3).

Desta maneira, o fantástico provoca uma fissura, propondo uma realidade outra, fazendo, contudo, uso de mecanismos do mundo extradiegético para isso,

como os pensamentos, as palavras e a própria ideia de realidade. Ele não é opositor da razão, uma vez que retira seu argumento de uma aliança “com aquilo que ela recusa habitualmente.” (BESSIÈRE, 2009 p. 13), e conta com o leitor como sujeito ativo desse processo:

O relato se afirma como uma pura gratuidade: a ruptura da causalidade e a antinomia, que ele pratica quase constantemente, definem o campo de liberdade do leitor, cuja leitura se torna uma intervenção no livro, uma maneira de instituir uma ordem pessoal, provisória e completamente incerta, como as propostas do autor e da narração. O relato fantástico marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem justificação nem função coletiva explícita. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário, e completa a ruptura da literatura com a realidade. (BESSIÈRE, 2009, p. 16)

Por último, é relevante perceber que Bessière contraria Todorov e sua sentença de morte do fantástico na literatura contemporânea. Em sua opinião, a literatura fantástica, em sua duplicidade, faz uso do irracional justamente para reafirmar a norma, isto é, a realidade. A inovação estética, adverte, “não é necessariamente portadora de mudança ideológica. A forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar.” (BESSIÈRE, 2009, p. 19).

Na mesma década em que Todorov e Bessière dedicavam-se ao estudo da literatura fantástica no contexto europeu, Lenira Marques Covizzi defendia sua dissertação de mestrado *Crise da mimese/mimese da crise – Algumas manifestações e significado do insólito em Guimarães Rosa e Borges*, pela Universidade de São Paulo, em 1970, sob orientação de Antonio Candido. O resultado de sua pesquisa foi apresentado no livro *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), o qual, conforme a autora afirma em nota prévia, foi publicado sem sofrer alterações em relação ao texto original, de anos antes.

Em seu relevante estudo, Covizzi propõe a utilização de um novo termo para referir-se à categoria das artes “do *insólito*, 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). A pesquisadora brasileira afirma tratar-se de uma literatura do sim e do não, das nuances, a qual lida com manifestações congêneres várias, como vai listar em:

ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
 mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador;
 fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
 absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
 sobrenatural – foram do natural ou comum; fora das leis naturais.
 irreal – que não existe; imaginário.
 supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36)

Ao propor, em seu trabalho, uma leitura da literatura fantástica sob um olhar outro, do ponto de vista do “insólito”, Covizzi vislumbra possibilidades múltiplas para a ocorrência desse tipo de ficção. Sem referir-se a critérios que engessariam esses textos em um gênero, a pesquisadora afirmar tratar-se de uma tipologia que lida com “a inadequação irrefutável da realidade perceptual e a sua representação artística.” (COVIZZI, 1978, p. 46). Como causa e também consequência, o estranhamento se daria no contato com tais manifestações artísticas, em especial na ficção, e o autor faria do leitor “cúmplice” em sua arquitetura da “perplexidade”, vocábulo este reiteradamente utilizado por ela.

O que Lenira Marques Covizzi faz, e raras vezes se tem comentado sobre isso, é efetivar uma proposta de leitura que expande os horizontes do olhar crítico. No insólito, tão múltiplo em sua escritura, a “obra é considerada como um campo de possibilidades, onde técnica combinatória, acaso, indeterminação, probabilidade, e desordem têm vigência, emprestando-lhe maior plurivocidade, ambigüidade, universalidade.” (COVIZZI, 1978, p. 41). As convenções são subvertidas, “determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção.” (COVIZZI, 1978, p. 41). Apesar de Covizzi, assim como Bessière, não se referir ao fantástico como um modo narrativo, suas colocações expandem e muito as possibilidades de efetivação do fantástico, distanciando-se de categorizações mais restritas.

Ainda no âmbito nacional, em 2003 o pesquisador paulista Roberto de Sousa Causo publica *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, emblemático estudo fruto de sua iniciação científica sob orientação do professor João Adolfo Hansen, vinculado à Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (USP). O também ficcionista propõe o levantamento daquilo que ele chama “ficção especulativa” sob um olhar que transita entre a teoria, a crítica e a história da literatura. São trezentas e trinta e sete páginas dedicadas a traçar um percurso que descreva essa literatura e suas ocorrências em solo brasileiro, em diálogo com

textos consagrados ou publicados nas *pulp magazines*⁵ de outros países, em especial os pertencentes à tradição norte-americana.

Na introdução de seu livro, Causo delimita a ficção especulativa como um gênero literário que se desdobra em três subgêneros – a ficção científica, a fantasia e o horror – cuja intenção reside em “especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas.” (CAUSO, 2003, p. 32). Recorrendo ao século XIX, o autor encontra em obras como *Noite na Taverna* (1878), de Álvares de Azevedo, *O Doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar e o conto “O imortal” (1872; 1882), de Machado de Assis, a gênese para o que se “consolidará” no século seguinte. Escrevo “consolidará” entre aspas porque, em seu levantamento, Causo discorrerá sobre a dificuldade de uma literatura fora do eixo, produzida por nomes externos ao *mainstream*, sobreviver no mercado editorial brasileiro.

Ao tratar da literatura fantástica⁶, o pesquisador sentencia que o mito é indispensável para seu desenvolvimento, em especial quando “assume um caráter de possibilidade.” (CAUSO, 2003, p. 26), contrapondo-se à visão positivista e racionalista. Assim Causo define sua investigação teórica e histórica da ficção especulativa brasileira:

Minha perspectiva é a da ficção especulativa como uma tradição diferenciada, que bebe de fontes míticas, satíricas, utópicas, romanescas e mesmo científicas, para realizar-se como um corpo multifacetado de possibilidades ficcionais, existindo em interação com o *mainstream* literário, mas não em uma chave de inferioridade artística. (CAUSO, 2003, p. 45)

A opção de Causo por partir do pressuposto da literatura fantástica como ficção especulativa permite que em sua pesquisa sejam mencionadas obras díspares entre si, ainda que todas pertençam a um dos três subgêneros escolhidos por ele. À época, isolado em seu recorte de pesquisa, o escritor ressalta que, até então, assuntos como a ficção científica, a fantasia, o horror e o fantástico tinham pouca repercussão no cenário acadêmico do Brasil, situação que sofreu uma

⁵ Causo enfatiza que as *pulp magazines*, surgidas no final do século XIX, publicavam textos de gêneros diversos, como a ficção científica, a fantasia, o horror, as histórias de detetive, entre outros. Essas revistas, impressas em papel de baixo custo, fabricado com a polpa (*pulp*) da madeira, foram responsáveis por um fenômeno editorial que carrega o nome de *pulp fiction*.

⁶ “Meu estudo é uma investigação teórica e histórica do fantástico (um termo que engloba, no meu emprego, a ficção especulativa em um extremo e, noutro, o fantástico como ‘a sensação pela sensação, sem a tentativa de situar possibilidades reais, embora longínquas, conforme definiu André Carneiro) [...]” (CAUSO, 2003, p. 45).

alteração significativa nos últimos anos e resulta em iniciativas como a escritura desta tese.

O que eu objetivo em minha pesquisa, ao fazer este levantamento teórico sobre diferentes propostas para a existência de um fantástico gênero ou modo, assim como ao apresentar a definição de insólito, é identificar alguns dos vieses possíveis para quem lida com a literatura do estranhamento. A proximidade temporal da elaboração das pesquisas de Todorov, Bessièrre e Covizzi, não implica atestar a linearidade desses estudos, nos quais hipoteticamente se partiria de uma perspectiva genérica, mais estrutural, até que uma percepção mais abrangente fosse sugerida. Ao contrário, são possibilidades que coexistiram na crítica e assim permanecem, sugerindo possibilidades.

Em razão disso, é importante que, ao escrever esta tese, eu explicito a qual literatura me refiro quando afirmo estar trabalhando com o fantástico e o insólito sul-rio-grandense. Importa apontar que me aproximo de Bessièrre, Covizzi e outros nomes que aparecerão mais adiante neste texto, como Flavio García, ao tratar o fantástico em sua volatilidade, propenso a constituir-se, historicamente, enquanto uma ficção do desconforto. Ainda, destaco também que emprego e empregarei, no discorrer deste empreendimento dissertativo, os vocábulos “fantástico” e “insólito” como unidades significativas sinônimas⁷.

Pesquisadores brasileiros como Marisa Martins Gama-Khalil, docente da UFU, e Flavio García, professor da UERJ, colaboram, na contemporaneidade, para disseminar o conceito de insólito ficcional no contexto dos estudos literários no país, fazendo parte de um grande grupo de acadêmicos responsáveis por mudar a situação que Causo identificou em 2003. Para não ser injusta e deixar de mencionar nomes de outros tantos profissionais interessados por essa vertente ficcional, aponto a iniciativa de criação do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*⁸, o qual reúne verbetes de um grande número de estudiosos da área, aglutinando as pesquisas do insólito que são desenvolvidas de norte a sul.

⁷ Flavio García, em sua contribuição para o livro *Novas palavras da crítica* (2021), destaca duas abordagens em relação ao “insólito ficcional”. Uma delas reconhece no insólito um “macrogênero”, permitindo que se estabeleça uma homologia entre ele e o fantástico modal. A segunda enxerga o insólito como “um processo composicional do discurso”. Os dois caminhos, enfatiza, são “não excludentes entre si, sem proveito de um em prejuízo de outro [...]” (GARCÍA, 2021, p. 288-289).

⁸ O *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, obra em constante atualização, tem como editores os professores doutores Carlos Reis, David Roas, Filipe Furtado, Flavio García e Júlio França. Os verbetes podem ser acessados em: < <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/>>.

Gama-Khalil, em artigo intitulado “A literatura fantástica: gênero ou modo?”, problematiza o uso de diferentes nomenclaturas para tratar de textos cuja paridade é a ocorrência insólita. Entre referir o fantástico enquanto modo ou gênero literário, a pesquisadora afirma que, no segundo caso, “reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos.” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

Flavio García, no que lhe diz respeito, vai ser um dos principais nomes ligados aos estudos do fantástico no Brasil – ou, utilizando um termo muito caro a ele, os estudos do insólito ficcional. Membro fundador do Grupo de Trabalho “Vertentes do Insólito Ficcional”, ao qual aludi na introdução deste texto, foi também seu coordenador entre os anos de 2011 e 2016. Na UERJ, ao lado de outros pesquisadores da área, como Maria Cristina Batalha, participa ativamente na organização de um dos principais eventos responsáveis por reunir os pesquisadores interessados na ficção fantástica, o “Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional”.

No ensaio “Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional” García aborda as diferenças existentes entre as abordagens do fantástico enquanto gênero ou modo discursivo. Apesar de constatar que o traço comum a essas duas vertentes é a irrupção do incomum no plano diegético, o pesquisador alerta: “Essa distinção implica diferenças fundamentais no estudo da literatura fantástica, determinando, principalmente, a eleição do *corpus*, muito mais restrito sob a visão genealógica e muito mais amplo sob a ótica modal.” (GARCÍA, 2011, s/p).

Ao analisar, no referido artigo, como esses processos discursivos se engendram em três representantes das literaturas de língua portuguesa, Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto, o professor carioca observa que, na escritura do fantástico,

senão genealógico, modal, representam o discurso alucinado do mundo às avessas, refletem a crise generalizada de valores que a contemporaneidade vive, são produto ficcional de um imaginário pós-moderno. Ou seja, exemplificam as tendências dos novos discursos fantásticos, que, passando por duas grandes guerras mundiais, pela chegada do homem ao espaço sideral, pela irreversível fratura de valores, foi, pouco a pouco, saindo da marginalidade e ganhando espaço tanto na produção ficcional quanto nas formulações teóricas e na crítica que sobre eles se desenvolve. Pensar o

fantástico, já no Século XXI, obriga a repensar as categorias, em sentido lato, que de sua literatura participam. (GARCÍA, 2011)

Essa dificuldade em aproximar o fantástico contemporâneo a este ou àquele gênero já se faz presente desde o século XX, conforme mostrarei nesta pesquisa. Talvez essa seja a razão que fez Todorov decretar o fim da literatura fantástica no século anterior, mais do que o desabrochar da psicanálise, a qual substituiria sua função prática. Os tabus, mesmo quando abertamente deslindados, ainda permanecem como tal, sendo atualizados no tempo e conservados nas representações artísticas.

Ademais, o pesquisador brasileiro, em outros estudos, aprofunda a problematização teórica acerca da ficção insólita ou do insólito ficcional, duas das denominações correntes que fazem uso de uma mesma palavra empregada ora como adjetivo, ora como substantivo. Em “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica”, García retoma o que Filipe Furtado definira como fundamental ao fantástico, a “fenomenologia insólita”, conforme consta no seguinte excerto:

Também é ponto pacífico, para teóricos e/ou críticos, que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço. Mas, significativamente, ainda é tarefa árdua definir esse traço da narrativa que, manifestado na construção de quaisquer de suas categorias – personagens, tempo ou espaço, e mesmo na estrutura das ações – interfere para/na poiésis – Poética –, aqui empregado em oposição à aisthesis – Estética. (GARCÍA, 2012, p. 23).

O que García atesta é que a ocorrência insólita no espaço ficcional é mencionada por críticos cujas propostas de leitura são, no geral, destoantes. Devido a essa constatação, ele considera que o termo “insólito” é adequado para se tratar da literatura fantástica, e instiga os leitores a produzir novas pesquisas cujo foco são as vertentes teóricas e ficcionais desse segmento, de modo a ampliar os conhecimentos sobre essa matéria tão rica e instigante. A literatura perpetua-se em um constante processo de (re)leituras, (re)escritas e renovação; a crítica, caminha a seu lado.

Para compreender de que modo esta pesquisa pretende-se como uma leitura do insólito na literatura sul-rio-grandense, na próxima seção serão expostos alguns conceitos básicos que guiam a escrita desta tese, para além da visão teórica sobre o

fantástico aqui abordada. O convite feito por Flavio García tem sido prolífico na academia brasileira, e esta que vos escreve almeja, humildemente, aceitá-lo.

2.2 AINDA HISTÓRIA DA LITERATURA?

A consolidação da história da literatura nos oitocentos acompanhou o fortalecimento dos ideais de nacionalidade, servindo a interesses que buscavam, em última análise, legitimar a autonomia dos estados-nação. No século XX, o prestígio dessa prática entra em declínio, sendo substituído, gradualmente, pela Teoria Literária em suas diferentes correntes de pensamento. Hans Robert Jauss aponta esse problema em 1967, em seu clássico texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

Ao intitular esta seção com um questionamento, “Ainda história da literatura?”, faço referência direta ao artigo do pesquisador brasileiro Luís Bueno, “Depois do fim: ainda história de literatura nacional?” (2012). No referido texto, Bueno problematiza a suposta morte da supracitada prática, oferecendo uma resposta que é radicalmente oposta à opinião de Paulo Franchetti, exposta em “História literária: um gênero em crise” (2002). Dentre as polêmicas constantes no artigo de Franchetti, destaco o trecho abaixo, o qual resume um de seus principais argumentos:

Desde que a construção da identidade nacional deixou de ser o objeto e o objetivo principal do discurso histórico, a história literária passou a ter pouco a oferecer, além do uso que ironicamente lhe atribuía Jauss no texto de 1967: repositório de informações. (FRANCHETTI, 2002, s/p)

Franchetti é explícito ao afirmar que a história literária narrativa não tem mais razão de ser na contemporaneidade, e será relegada à marginalidade dentro dos estudos literários. Bueno dispõe-se a provar o contrário. Mais do que suscitar uma discussão a respeito da sobrevivência daquela que parecia morta, ele foi além, colocando em prática o historiar que defende ao publicar *Uma história do romance de 30* (2006), obra na qual lida com a literatura produzida no Brasil em um recorte de tempo específico, mesclando as funções de historiador e de crítico. Sua réplica vem, uma vez mais, em forma de pergunta:

fazer história literária nacional no Brasil é, necessariamente, escrever uma narrativa épica evolutiva que depende de avaliarmos nossa experiência como rebaixada, mas resgatável em termos de valor histórico porque, afinal, esta é a forma de constituir uma literatura nossa? (BUENO, 2012, p. 205)

Sim e não, ele responde a si mesmo. Ao optar pela negativa, Bueno discute o que seria fazer história da literatura no Brasil hoje e busca soluções propositivas de substituição para três das características que Franchetti concebe como inviáveis no historiar contemporâneo: a personagem escolhida (o Brasil), o caráter épico dessa narrativa e o rebaixamento dos textos pertencentes a esse sistema quando comparados aos clássicos da literatura europeia.

O historiador literário sugere, respectivamente, possibilidades para essa problemática. Primeiro, a personagem central da história literária brasileira poderia ser “a *tradição literária* que se consolidou no Brasil”, ao invés da nacionalidade, conceito que não mais remete a um ideal coeso e unânime. (BUENO, 2012, p. 208). Em segundo lugar, a grande narrativa seria abandonada e o épico abriria caminho para abordagens mais singelas, “e problemas críticos mais comezinhos – e quem sabe mais decisivos – podem passar a ocupá-lo.” (BUENO, 2012, p. 211). Por último, a discussão da nacionalidade cederia lugar à discussão estética, todavia, “essa história literária tem que ler os textos sem fascinação excessiva pelas literaturas ditas centrais.” (BUENO, 2012, p. 209-210).

Bueno coloca em xeque as concepções tradicionais de história e, mais do que constatar suas limitações e a impossibilidade de sua permanência no século XXI, o crítico encontra possibilidades para que a história literária possa se reinventar. Além disso, o pesquisador defende que a ideia da história como algo totalizador e definitivo é anacrônica e inviável, sendo a síntese mais adequada e realizável. A respeito da escolha metodológica, afirma:

Ao invés do caráter enciclopédico, uma prática de história literária escrita segundo essa concepção procuraria concentrar-se num período circunscrito que seja possível conhecer bem, tendo sempre uma questão específica em mente ou, invertendo as prioridades, escolher um problema transversal que organize um olhar específico sobre um período mais longo, localizando nele os textos relevantes para o debate que norteia aquele trabalho. (BUENO, 2012, p. 213-214)

Defensor das histórias literárias restritas a um recorte específico e significativo, como o por ele implementado em *Uma história do romance de 30*, a prática histórica, sentencia, deve ser voltada a “sintetizar *um* movimento e não o movimento geral.” (BUENO, 2012, p. 214). Essa concepção de movimentos no contexto da arte literária permite assumir a existência de uma variedade de produções divergentes no contexto do Brasil, de norte a sul. Como resultado dessa

multiplicidade, cabe falar em literaturas brasileiras, deixando para trás aquela concepção una que outrora fora propagada.

Importa também comentar que mesmo no século XIX não existia uma única maneira de se fazer literatura por estas terras, tampouco as tendências literárias se seguiram umas às outras, harmoniosamente. Mulheres, negros e indígenas são apenas alguns dos grupos de escritores silenciados em prol da escritura de uma história literária unificada, nacional, elaborada no melhor estilo de defesa de um fazer artístico em constante aperfeiçoamento. Roberto Acízelo de Souza, em *Historiografia da literatura brasileira: introdução*, afirma que o estabelecimento de um cânone favorece algumas classes e grupos, enquanto marginaliza outros, gerando uma visão distorcida da composição daquela sociedade:

Ora, a constatação disso compromete a credibilidade da história da literatura, e assim seu conceito-chave, o de literatura nacional, acaba impugnado: desse modo, por exemplo, não haveria a literatura brasileira, mas tantas literaturas quantas forem as identidades de segmentos sociais discerníveis: literatura feminina, literatura *gay*, literatura de afrodescendentes, etc, etc. (SOUZA, 2018, p. 131)

Souza, assim como Bueno, reconhece as limitações existentes em um conceito único de literatura, mostrando-se afeito às reflexões contemporâneas que nos falam do que está para além do cânone. Ou, por que não, assumindo o seu lugar nele? Souza expõe as fragilidades da prática historiográfico-literária para, ao fim, defender a sua relevância, pois “não há como construir um entendimento do objeto cultural chamado *literatura* pelo caminho exclusivo da teoria, sem uma constante remissão à contínua reconfiguração desse objeto segundo o decurso do tempo, isto é, conforme o ritmo da história.” (SOUZA, 2018, p. 145-146, grifo do autor).

Se a legitimidade do fazer historiográfico ainda está presente no século XXI, desde que sejam consideradas as suas particularidades, a reflexão sobre a literatura fantástica brasileira se mostra ainda mais pertinente. Bueno reitera a urgência em pensar-se a historiografia literária enquanto recorte, sendo vista como uma história dentre as tantas possíveis. Esse fazer literário do insólito, tantas vezes ignorado, sempre esteve presente, desde o século XIX, como nos mostram Bruno Matangrano e Enéias Tavares em *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018). Resta saber onde, como e quando ele se manifestou.

Afiliando-me ao pensamento de Bueno, chego a algumas proposições que efetuo neste estudo, em conformidade com as problematizações por ele elaboradas, as quais promovem o repensar de uma história da literatura em uma nova versão, melhor adaptada à nossa pluralidade cultural. Quanto ao recorte temporal escolhido para esta pesquisa, optei por trabalhar com textos em prosa dos séculos XIX, XX e XXI, os quais possam ser lidos sob o viés do insólito ficcional, em concordância com o que foi descrito na primeira seção deste capítulo teórico.

Quanto à escolha por explorar uma literatura regional, trata-se mais de uma questão de recorte, do que da proposição de uma abordagem estritamente regionalista. Tenho em mente apresentar uma porção do que é a literatura fantástica brasileira, de maneira a alargar as percepções cristalizadas sobre esse tipo de fazer literário. Reitero que foi após a leitura de *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, livro que chegou às minhas mãos em 2018, que encontrei inspiração para colocar esta pesquisa em prática. Tal qual García, no prefácio do livro acima nomeado, os pesquisadores apresentam “um convite ao leitor para repensar nossa literatura a partir do viés do insólito, seja este leitor apenas curioso, um estudioso informal, um pesquisador ou um amante de literaturas desse viés.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 22). Uma vez mais, me senti instigada a colaborar.

Um dos aspectos que aproxima minha pesquisa do modelo de história da literatura escolhido por Matangrano e Tavares é o critério para o elenco de obras referenciadas, cuja justificativa varia de uma obra para outra. Já nas páginas iniciais os autores explicitam o porquê de suas escolhas:

Compilamos autores e obras que, por determinada conjuntura – seja o momento de produção, a qualidade literária identificada pela crítica, o elogio do público e da crítica ou o imenso sucesso comercial –, pareceram incontornáveis para se entender as transformações das diversas vertentes do insólito ficcional na literatura brasileira a partir do momento em que, de fato, surge uma consciência de literatura nacional. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 22)

Por outro lado, minha proposta se afasta da exposta acima na medida em que, ao invés de apresentar um grande número de obras, conforme o abrangente panorama elaborado pelos referidos pesquisadores, me deterei em um número restrito de narrativas, com o intuito de proporcionar uma leitura que abarque, prioritariamente, uma historicização do insólito e suas facetas ficcionais. O escopo de minha pesquisa será reduzido; as análises, porém, ocuparão uma posição

privilegiada. Ademais, não deixarei de, por vezes, aliar minha análise a uma perspectiva teórica, conforme as potencialidades apresentadas no interior da narrativa, em acordo com o que Roberto Acízelo de Souza defende: “sem teoria não se alcança a inteligência dos fatos, e por isso não menos importante é dedicar-se ao pensamento especulativo e abstratizante, à reflexão sobre os fundamentos teóricos e metodológicos da nossa disciplina.” (SOUZA, 2018, p. 142).

Convém retomar, neste ponto, os apontamentos que Jauss fez ao problematizar a escrita da história da literatura, afastando-se tanto do olhar estritamente formalista, quanto do exclusivamente marxista. Antes, o crítico alemão sugere que a literatura seja percebida em seu caráter dialógico, a partir do qual o leitor, em contato com a obra, é sujeito fundamental. A história da literatura, expõe,

é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da literatura convencionais é um mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado, por isso mesmo não constituindo história alguma, mas pseudo-história” (JAUSS, 1994, p. 25).

Jauss afirma que a literatura se efetiva no horizonte de expectativas do leitor. E o historiador é, antes de tudo, aquele que realizará um ato de leitura, com fim específico. Ao defender que a historiografia literária seja pensada a partir da observação diacrônica e sincrônica, problematizando a relação existente entre história da literatura e a literatura na história, o teórico expõe:

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 57)

O que se afere do excerto transcrito acima, é que a pesquisa histórico-literária não deve jamais perder-se em si mesma, posto que se delineie também em sua aproximação com a história em geral. De acordo com Jauss, historiar vai além de justapor fatos; no caso específico dos fatos literários, ele defende que a literatura deve ser historicizada a partir da relação que as obras estabelecem com seus pares na série literária. A respeito do binômio literatura/história, o crítico alemão afiança

que a primeira, “de função verdadeiramente constitutiva”, faz parte de um processo constante de desenvolvimento e transformação.

Conforme as palavras de um dos fundadores da escola dos Anales e responsável por contrapor-se ao pensamento histórico positivista, Marc Bloch, a história é a ciência não do passado, mas a ciência dos homens, no tempo. Sobre esse historiador, empreendido por um sujeito também ele historicamente situado, afirma: “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa.” (BLOCH, 2002, p. 75). A arte e os monumentos literários, nos diz, “estão carregados dos ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas.” (BLOCH, 2002, p. 42).

A apologia desenvolvida por Bloch objetiva reconhecer que a história, mesmo em suas supostas fragilidades, quando equivocadamente comparada às ciências mais exatas, ainda permanece ciência. Ao intelectual francês interessa a história em sua admitida inexatidão, a quem a lógica cartesiana naturalmente não se aplica, pois:

Não deixa de ser menos verdade que, face à imensa e confusa realidade, o historiador é necessariamente levado a nela recortar o ponto de aplicação particular de suas ferramentas; em consequência, a nela fazer uma escolha que, muito claramente, não é a mesma que a do biólogo, por exemplo; que será propriamente uma escolha de historiador. Este é um autêntico problema de ação. Ele nos acompanhará ao longo de todo o nosso estudo. (BLOCH, 2002, p. 52)

A Nova História ou História das Mentalidades, a partir de Marc Bloch e Lucien Febvre, advoga contrariamente ao positivismo que dominara o campo até então. O que Bloch enfatiza é que a prática do historiador de seleção, delimitação e recorte histórico é carregada de significações e influências, não podendo ser vista como um exercício de isenção. A verdade histórica é mutável e circunscrita ao tempo daquele que a escreve, não podendo nunca livrar-se dele. À história da literatura, por sua vez, cabe reconhecer-se enquanto uma das possibilidades do homem de situar-se e buscar a permanência no tempo.

Tendo em vista os pressupostos teóricos aqui evidenciados, inicio este percurso em busca de uma história da literatura fantástica sul-rio-grandense voltando-me às suas origens, no século XIX. Para tal, elejo a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879) como fonte principal de pesquisa.

3 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: O COMEÇO DE TUDO

*Memória do negro pastoreio
Da boi-guaçu, das lendas extraviadas
Das salamancas, das furnas encantadas
Dos cerros bravos, lagoas e peraus*

Vitor Ramil/ Juca Ruivo, *Memórias dos bardos das ramadas*

Em um dos ensaios de *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido afirma que “os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro.” (CANDIDO, 2014b, p. 179, grifo do autor), de maneira a estabelecer a gênese de uma tradição literária própria. Essa necessidade em justificar sua ascendência seria uma das contradições dessa geração, “entre o orgulho de ser criador de algo novo, e o desejo de ter uma velha prosápia.” (CANDIDO, 2014b, p. 179).

Meu foco principal neste trabalho são as escritas do século XX, período durante o qual a literatura do Rio Grande do Sul se consolida. Caberia então falar de suas origens, no século XIX? Confesso que cogitei deixá-lo para trás, perdido entre as páginas de tantos periódicos que circularam pelo estado e nomes que gozaram de algum prestígio, hoje esquecidos na historiografia literária nacional. Quero distanciar-me da tentação de contar uma história do fantástico sul-rio-grandense afinada aos ideais românticos, louvando sua genealogia e desenvolvimento pretensamente linear. Não obstante: seria possível escapar dessa narrativa que corrobora a tese de que há ocorrências de uma incipiente literatura fantástica no estado ao extremo sul do Brasil ainda nos anos de 1800?

Recorro, uma vez mais, ao *Fantástico Brasileiro*, no qual os autores imergem no século XIX em sua busca por resquícios de uma literatura fantástica no país. Para Matangrano e Tavares, a literatura do insólito desponta em solo nacional quase concomitante ao Romantismo, escola da qual sempre esteve próxima na tradição mundial:

Raros são os textos com elementos fantásticos antes de 1850 [...] Contudo, alguns românticos herdeiros do romantismo gótico, como Álvares de Azevedo (1831-1852) em seu *Noite na Taverna* e Fagundes Varela (1841-1875), já davam mostras de um insólito brasileiro. Salvo relatos esparsos de mitos e lendas de nosso folclore, quase todas as narrativas insólitas da época usavam o tema do sonho para evocar o fantástico. No entanto, ao longo do século XIX, mais e mais manifestações do insólito na literatura despontam. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 25)

Nesse primeiro estágio da literatura, os pesquisadores apontam traços fantásticos nas narrativas de escritores canônicos, como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Machado de Assis, entre outros. Como possível primeira narrativa fantástica brasileira, citam o conto “Um sonho”, publicado por Justiniano José da Rocha em 1838, no jornal *O Cronista*. Além das narrativas sob influência do gótico, são citadas como frequentes no século XIX as temáticas ligadas ao mundo onírico, o satanismo em oposição à forte presença cristã, a alegoria e a presença de elementos do horror.

Sem descartar a importância dessas manifestações literárias iniciais, Matangrano e Tavares observam “o quanto o fantástico permeava o imaginário brasileiro, não apenas nos oitocentos, mas ao longo de todo processo colonial.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 26). Aos primeiros viajantes creditam o registro dos folclores indígenas, dos mitos e religiões de matriz africana e do sincretismo religioso europeu, fatos que teriam colaborado para o pulular do insólito na mente de nossos escritores, conforme sugerem em:

Tudo isso somado e misturado resulta em um imaginário efervescente, muito rico e muito diverso, ao longo do século XIX, intensificado pela sugestiva fauna local, cujas criaturas tão excêntricas para o olhar europeu – que guiou nossa cultura nessa primeira fase – pareciam saídas de sonhos ou pesadelos, dando origens a mais lendas e causos [...] Nessa época também começa a surgir a preocupação cientificista, positivista e antirreligiosa, cujo propósito, nesse sentido, seria “deslocar” para a condição de mitos e lendas, muitas coisas vistas até então como verdade. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 27)

Conforme se constata no trecho acima, os pesquisadores associam essas amostras do fantástico iniciais a uma combinação de fatores, como o fato de um país com tão exuberante natureza suscitar especulações sobre seu território amplo e desconhecido, a multiplicidade de povos e crenças em convívio – jamais harmonioso, haja vista a prática escravagista e o genocídio dos povos originários – além da urgência positivista em racionalizar aquilo que lhe escapa aos olhos, à explicação lógica. A respeito deste último motivo, há um grande debate acerca da validade em se falar do folclore nacional sem respeitar suas raízes, adaptando-o à visão fantástica europeia e embranquecida. Entretanto, no caso específico deste trabalho, penso que deixar de considerar as narrativas de inspiração folclórica sob o viés abrangente do insólito seria excluí-las de uma história da qual elas indiscutivelmente fazem parte.

No caso do Rio Grande do Sul, esses mesmos fatores seriam possíveis vias que levaram à escritura fantástica, além, claro, das influências advindas da tradição

européia. Para que se possa entender a qual tipo de ficção me refiro quando falo de uma literatura do insólito sul-rio-grandense anterior ao século XX, defendo que essas manifestações iniciais se deram por meio de traços que, embora nem sempre dominantes, já se mostravam em relevo. A princípio, esses traços têm duas origens distintas: a ficção ultrarromântica que se aproximou de elementos estéticos goticizantes e as narrativas de ascendência lendária, marcadas pelo caráter popular.

Para tratar da incipiente produção literária sul-rio-grandense do século XIX, é imprescindível aludir à Sociedade Partenon Literário, responsável por sistematizar a literatura no Rio Grande do Sul, a partir de 1868. A agremiação de artistas e intelectuais teve como presidente honorário o médico Antônio Caldre e Fião, que agregava ao projeto a experiência de um escritor já publicado, e contou com o jovem educador Apolinário Porto Alegre como grande agitador e entusiasta das causas abolicionista e republicana. Sobre a instituição, Zilberman declara:

Extrapolou a pura atividade poética, ao enfatizar a participação social do letrado, contrariando a imagem estereotipada do artista boêmio e irresponsável, consagrada pela mitologia romântica. E manteve viva uma publicação regular por mais de dez anos, permitindo aos membros darem continuidade à sua atuação artística. Facultou, assim, a constituição de um sistema complexo de intercâmbio de idéias e produções literárias, bem como a consolidação de uma cultura com características próprias. (ZILBERMAN, 1992, p. 13)

Além de promover a interação da intelectualidade da época, reunida para produzir e prestigiar o fazer artístico no âmbito regional, o Partenon comprometeu-se diretamente com ideais políticos e educacionais progressistas. De acordo com o pesquisador Mauro Nicola Póvoas, em *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*, o Partenon “transitou entre o trabalho intelectual e a ação efetiva e direta sobre a sociedade.” (PÓVOAS, 2017, p. 110). Na entidade foram ministradas aulas noturnas gratuitas, havia uma biblioteca de temas variados e uma série de coleções referentes às ciências naturais constituía um museu.

Dentre as ações empreendidas pelo grupo, destaca-se a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, que circulou entre os anos de 1869 e 1879, totalizando dez anos de publicações entrecortadas por intervalos em que a mesma deixou de ser impressa. Ao total, foram setenta e um números, divididos em quatro séries, as quais representavam o período de publicação ininterrupta: 1ª série (março a dezembro de 1869, circulação mensal); 2ª série (julho de 1872 a maio de 1876,

circulação mensal); 3ª série (agosto a dezembro de 1877, circulação quinzenal até outubro e mensal nos demais meses); 4ª série (abril a setembro de 1879, circulação mensal). No período de 1874 a 1876 a publicação apareceu sob o nome de *Revista da Sociedade Partenon Literário* e, posteriormente, na última série, foi chamada *Revista Contemporânea do Partenon Literário, Consagrada às Letras, Ciências e Artes*.

Devido ao papel fundamental desempenhado pelo Partenon na sistematização da literatura no estado, adotei os exemplares de sua *Revista* como fonte preferencial para o desenvolvimento desta etapa da pesquisa, cujo enfoque é o século XIX. O período de tempo abrangente no qual o frutífero periódico circulou, o grande número de autores e a variedade de gêneros textuais nele publicados foram fatores decisivos para que tal escolha fosse feita.

Após efetuar a leitura de toda a produção em prosa dos setenta e um números da *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, constatei que são três os contos possuidores de traços insólitos mais acentuados. Já no primeiro número, datado de março de 1869, a narrativa “Um conto como muitos”, de Iriema, pseudônimo de Apolinário Porto Alegre, tem entre seus personagens um suposto ser diabólico. Ainda nesse primeiro ano de existência da publicação, no volume de número 3, “Boy-tata: lenda rio-grandense” é contada por José Bernardino dos Santos.

Anos mais tarde, entre os números 1 e 5 e 7 e 8 da *Revista Mensal*, em 1873, *A Mãe do Ouro* vem à público. Augusto Meyer crê ser essa a primeira versão menos incompleta da lenda recolhida no Brasil, por Alberto Coelho da Cunha, sob o pseudônimo de Vítor Valpério (MEYER, 1975). Sônia Nickel André, na dissertação *A trajetória da Mãe do Ouro na literatura gaúcha*, explica que “O escritor pelotense aproveitou o motivo difundido, até então, através das gerações, pela oralidade, para uma novela de costumes regionais com o mesmo título.” (ANDRÉ, 2006, p. 34).

Serão objeto de análise neste capítulo as narrativas breves anteriormente mencionadas: “Um conto como muitos”, “Boy-tata” e *A Mãe do Ouro*. No tocante aos autores dos textos elencados, Alexandre Lazzari, aproxima-os em razão do projeto retórico e literário por eles desenvolvido, voltado para as ideias de “nacional” e “rio-grandense”. Na tese *Entre a grande e a pequena pátria: literatos, identidade gaúcha e nacionalidade (1860 – 1910)*, o pesquisador afirma:

Cada um a seu modo, os três buscaram dar à luz uma literatura que integrasse província e nação, compartilhando a influência dos românticos europeus e brasileiros e a perspectiva da “descoberta do povo” e do resgate da tradição popular onde se depositaria o substrato espiritual da nacionalidade. (LAZZARI, 2004, p. 95)

De acordo com Lazzari, a preocupação desses três escritores em abordar a cultura popular local sem, contudo, distanciar-se da ideia de brasilidade, faz deles figuras importantes do florescer da literatura do Rio Grande do Sul. A busca por essa conciliação entre o local e o nacional fortalecia a ideia de um país independente, genuinamente constituído sobre um alicerce de características culturais riquíssimas, únicas. Não surpreende, portanto, que sejam Apolinário, Alberto Coelho e José Bernardino os responsáveis por registrar lendas que se encontravam em circulação e ficcionalizar as crenças e as superstições que perpassavam a existência de então.

Para além dos contos citados, pude constatar a existência de outros textos que dialogam com a ficção do insólito. São contos e peças dramáticas que em dado momento flertam com a tradição gótica e a literatura do sobrenatural, ou que se referem a relatos lendários. Devido à sutileza dos traços insólitos nessas histórias, penso ser relevante mencioná-las, ainda que brevemente, sem ater-me a uma leitura atenta aos pormenores e às referências nelas presentes.

Nas edições de junho e julho de 1869 o conto “A faca dum valeiro” desenvolve-se em torno do drama vivenciado pelos jovens apaixonados Jacínio e Amelia. Separados em lados opostos da Guerra dos Farrapos, o capitão Jacínio luta junto aos revoltosos e arrisca-se para visitar a amada em território inimigo. Acrescentando dramaticidade à trama, o antagonista Varena, um coronel imperial outrora rejeitado pela moça, ameaça os furtivos encontros dos amantes e é o responsável pela morte do desafortunado casal. Ainda que não explicitada, a autoria do conto é de Apolinário Porto Alegre.

Irmão de Amelia e amigo de Jacínio, a personagem Leonel ganha destaque na segunda metade do conto. Outrora fiel aos imperiais, Leonel passa a defender os ideais republicanos e jura vingar-se de Varena. Anos mais tarde, findada a guerra, em uma “noite de temporal”, Leonel, que passara a ser conhecido apenas como um misterioso valeiro que habitava o morro Sant’anna, concretiza sua vingança.

Desaparecido após o confronto, "ninguém mais o encontrara." (PORTO ALEGRE, 1869, p. 9)⁹:

Hoje entre os camponeses há uma superstição. Dizem que em horas tardias três sombras vagam no cemitério do Forte, derramando tristes vozes no silêncio das noites, cantos tão sentidos que arrancam lágrimas nos mais duros corações. (PORTO ALEGRE, 1869, p. 9)

Ao referir-se ao teor supersticioso da história que contam os camponeses, o narrador aparta-se de tais crenças, atribuindo-as a terceiros. Todavia, admite certa apreensão: "Certo é que não passo por aqueles sítios sem sentir calafrios correrem-me por todo o corpo." (PORTO ALEGRE, 1869, p. 9). O insólito irrompe em "A faca dum valeiro" apenas nas linhas finais, evidenciando-se por meio da menção às três "sombras" lamuriosas, cujo teor sobrenatural pode ser inferido pelo fato de serem encontradas em um cemitério, ao anoitecer, um cenário tradicionalmente ligado ao oculto.

Uma história de amor maculada pelos tempos de guerra e violência é o mote para Porto Alegre apresentar sua simpatia pela causa farroupilha. A exaltação do mitológico ideal farroupilha reaparecerá em outros de seus escritos publicados na *Revista*, como no romance seriado *O vaqueano* (1872) e no conto "A tapera" (1874). Em um processo autorreferencial, o autor encerra desculpando-se pelo "novo pecado literário": "É um trabalho concebido e escrito rapidamente para preencher algumas páginas da revista." (PORTO ALEGRE, 1869, p. 9).

Retomando *O vaqueano*, romance publicado nos números de 1 a 6 da *Revista*, no ano de 1872, Iriema reproduz, no plano diegético, uma suposta lenda¹⁰ que se passa em terras africanas, intitulada "O ressuscitado". O vaqueano da narrativa, José de Avençal, a escuta dos lábios de uma escrava que o colocava para dormir, ainda criança: "um desses contos que todo o mundo relembra saudoso dos dias da infância." (IRIEMA, 1872, p. 10). O narrador opta por reproduzi-la na íntegra, "pelo caráter peculiar de pertencer à província e mais certo ao Brasil inteiro." (IRIEMA, 1872, p. 10).

⁹ As citações extraídas da Revista Mensal tiveram sua grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (2009)

¹⁰ A despeito dos esforços empreendidos, não pude localizar outras versões dessa lenda. A única menção a ela é feita por Dante de Laytano, em *Folclore do Rio Grande do Sul: levantamento dos costumes e tradições gaúchas* (1984). O folclorista apresenta "O ressuscitado", de Apolinário Porto Alegre, no capítulo dedicado às lendas e mitos do estado, classificando-a no que ele define como o "ciclo do negro".

O caráter insólito da narrativa reside em seu entrecho, no qual se justifica a alegria dos africanos quando da morte de um de seus entes queridos: por meio dessa travessia para o mundo dos mortos, lhes seria permitido, enfim, retornar à terra natal. Para ilustrar, Mãe Maria, uma personagem anciã, aparece como narradora dessa trama secundária. Por meio do discurso direto, a idosa traz à tona a história de Inhabané, um antigo soberano de Cassange que fora escravizado e trazido à força para terras brasileiras, onde entristecido tirou a própria vida, enforcado: “quando foram buscar no outro dia o corpo para enterrar, tinha desaparecido [...] É verdade, Inhabané tinha dormido nas terras do cativo, para acordar nas terras da pátria.” (IRIEMA, 1872, p. 12).

Ainda no mesmo ano, no fascículo de número 6 da *Revista*, Vítor Valpério assina o artigo “Contos Rio-Grandenses”, no qual defende a emergência de uma literatura de matriz nacional. De acordo com Paulo Ricardo Nunes, na dissertação de mestrado *Lendas do Rio Grande do Sul: A literatura regional folclórica e a atualidade da tradição*, nesse ensaio encontra-se a primeira menção, em solo rio-grandense, à lenda do Negrinho do Pastoreio (NUNES, 2014). De fato, ao enumerar alguns costumes concernentes às crenças e à religiosidade do povo gaúcho, Valpério cita o “negrito do pastoreio”:

Entranhai-vos pelas campinas do Rio Grande, ide aos nossos pampas, e tomai pouso entre os generosos gaúchos. Convivei com ele algum tempo, o preciso para estudar-lhes a feição do caráter, costumes e índole: aprendei as suas frases pitorescas, as suas tradições – crenças e religiões. Velo-eis, por exemplo, ao mesmo tempo que fazem uma milagrosa promessa ao milagroso Santo Antônio, irem mais confiadamente acender uma vela de sebo no fundo da canhada ao negrito do pastoreio, para que lhes traga a água madrinha que se extraviou da manada. (VALPÉRIO, 1872, p. 31)

No trecho acima, Valpério incentiva os escritores do Brasil a conhecerem a cultura de seus conterrâneos e fazerem dessa diversidade de manifestações, matéria para sua pena. A autonomia das artes nacionais, alega, deve ser almejada, dado que “não podemos continuar intelectualmente escravos da velha mãe-pátria, nem sujeitarmos o pensamento nacional ao despotismo senhoril.” (VALPÉRIO, 1872, p. 29). No ano seguinte, o ensaísta publicará a narrativa de inspiração lendária *A Mãe do Ouro*, a qual será explorada mais adiante neste capítulo.

Em direção a outro tipo de narrativa dotada de traços insólitos, localizada nas páginas da *Revista Mensal*, desta vez calcada na escritura do ultrarromantismo, recorro ao pesquisador Antonio Hohlfeldt. Ao estudar a existência do romance-

folhetim nos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900, Hohlfeldt se debruça sobre “um determinado tipo de texto, uma narrativa longa, cheia de *melodramaticidade*, prenhe de personagens as mais variadas possíveis, com ações que se multiplicam através de seus capítulos, propiciando um enredo complexo.” (HOHLFELDT, 2003, p. 18, grifo do autor). Um dos autores que atrai o interesse de Hohlfeldt é o alemão radicado no Rio Grande do Sul, Carlos Jansen, e sua novela *A Filha da Cigana*, publicada no *Jornal do Comércio*, de 18 de julho de 1877 a 6 de abril de 1878, sobre a qual declara:

Tanto *A Filha da Cigana* como os outros textos ficcionais de Jansen apresentam um traço comum: o clima fantástico que cerca a narrativa. Um *Defunto Ressuscitado*, conforme o título sugere, e *O Patuá*, apresentam situações mórbidas, típicas do que se convencionou denominar *romance gótico*. Em *A Filha da Cigana* o caso parece mais complexo. (HOHLFELDT, 2003, p. 76, grifo do autor)

A respeito de *A filha da cigana*, Hohlfeldt destaca uma combinação de técnicas composicionais da ficção gótica ou de terror advindas desde *O Castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole. O crítico detecta, ainda, o “maniqueísmo típico do gênero que estabelece a tríade heroína sofredora/herói sofredor x vilão desalmado.” (HOHLFELDT, 2003, p. 79). Nesse sentido, a literatura sul-riograndense apresenta suas ascendências e afinidades com o que estava sendo produzido nas demais regiões do país e nas metrópoles europeias, sem, contudo, deixar de ornar a narrativa com elementos regionais.

Seguindo uma temática similar, a narrativa *Georgina*, de Apeles Porto Alegre, foi publicada em sete partes, a partir de setembro de 1973, na *Revista Mensal*. Ao longo de quatorze capítulos, o leitor acompanha o trágico destino da virginal personagem homônima ao título, jovem que vive isolada com sua família em uma paradisíaca ilha localizada no Rio Guaíba, apartada das corrupções da sociedade urbana. Ludibriada por um donjuanesco forasteiro, de nome Júlio Aguiar, o encanto do estrangeiro aparece como uma ameaça aos princípios familiares e morais da sociedade de então.

Em *Georgina*, a nuance insólita aparece, principalmente, na construção de uma atmosfera sombria, esteticamente simbolizada na espacialidade da ilha e na

sua transformação, paralela à degradação das personagens¹¹. O pesquisador Júlio França, ao comentar a influência gótica na literatura brasileira, garante que esta “é muito mais tributária do Gótico do que os estudos brasileiros nos séculos XIX e XX nos fizeram crer.” (FRANÇA, 2017, p. 26). Na ficção nacional, os espaços opressivos da diegese, as assombrações do passado e as monstruosidades ganham vida própria, ora adaptando-se à aridez do sertão, ora perdendo-se no infinito pampiano.

Por último, registro uma curiosa superstição em relação às borboletas, presente no drama *Martírios do mar*, de Joaquim Alves Torres. No texto, publicado entre os números 7 e 8 da terceira série do periódico partenonista, em 1877, há um sujeito, Hugo, que coleciona borboletas, cada qual simbolizando um ente querido. Segundo ele, em seus quadros de coleção, todas as borboletas que representavam alguém que posteriormente morrera, fizeram-se pó. Ademais, ao avistar uma panapaná preta, imputa-lhe a fama de trazer mau agouro: “As borboletas negras são fatídicas.” (TORRES, 1877, p. 153). Considerarei válida a alusão porque essa crença popular retornará em contos de Alcides Maya e Simões Lopes Neto, nomes importantes para esta pesquisa.

No intuito de oferecer uma visão panorâmica, nos parágrafos anteriores eu trouxe à tona alguns títulos que, mesmo que timidamente, apresentam ocorrências ou traços usualmente ligados ao insólito ficcional. São presenças fantasmagóricas, superstições, e narrativas de origem lendária ou de atmosfera sombria que denotam uma experiência diegética anuviada. Essas contribuições esparsas sugerem aquilo que se comprovará na leitura de “Um conto como muitos”, “Boy-tata” e *A Mãe do Ouro*: sim, os autores sul-rio-grandenses do século XIX já ornavam seus textos com traços e motivos usualmente relacionados à arte fantástica.

3.1 “UM CONTO COMO MUITOS”, DE IRIEMA

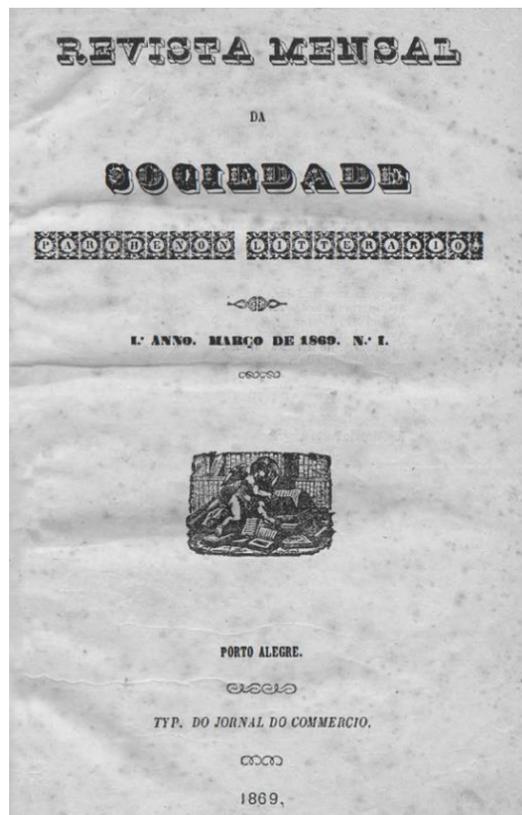
Apolinário José Gomes, o mais velho dos irmãos Porto Alegre, nascido na cidade do Rio Grande (RS), no ano de 1844, foi o escritor que mais colaborou com a *Revista Mensal*, tendo publicado oitenta textos de diferentes gêneros literários

¹¹ No artigo “Um paraíso perdido ao sul: traços de ambientação gótica e interdito familiar em *Georgina* (1873), de Apelles Porto Alegre”, publicado na Revista Literartes (nº 16, 2022), o Prof. Dr. Enéias Tavares e eu nos dedicamos a explorar essa perspectiva. O texto está disponível para acesso em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/203317>.

(HESSEL et al., 1976). Professor e jornalista, devido à intensa atuação junto à agremiação porto-alegrense desde a sua fundação, “Este, sem dúvida, é o grande nome da Sociedade Partenon Literário.” (PÓVOAS, 2017, p. 107).

No primeiro número do periódico (Figura 1), Porto Alegre dá indícios do papel de destaque que desempenhará nos dez anos de existência da *Revista*. Além de ser o redator do mês, o autor apresenta o romance seriado *Os Palmares*, contribui com a narrativa curta “Um conto como muitos”, objeto de interesse desta análise, sob o pseudônimo Iriema, e assina o “Ementário Mensal” com um terceiro nome, Boccacio. Esses três escritos são apenas uma amostra de sua versatilidade com a pena.

Figura 1 – Capa do primeiro número da *Revista Mensal*



Fonte: Edição Digital da *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*.

Enquanto *Os Palmares*, romance histórico inacabado publicado em nove números do periódico, se desenvolve em torno da fundação do quilombo nordestino, “Um conto como muitos” tem como cenário uma propriedade localizada no morro de Sant’Anna, em plena época de moenda da mandioca. Não por acaso, o autor rio-

grandino viveu parte de sua vida em uma localidade de mesmo nome, afastada da parte central, na cidade de Porto Alegre. A menção ao “mês de julho, mês de geadas inverniais e calores de verão.” (IRIEMA, 1869, p. 14) também remete à estação mais fria na região sul do Brasil.

Essa primeira narrativa curta de Porto Alegre publicada na *Revista Mensal* chama atenção pelo mistério que permeia o enredo, no qual a fabricação da farinha de mandioca se dá enquanto as personagens especulam as causas do mal que aflige uma das escravas, Luiza. O diabo, por sua vez, vem à tona a partir do relato de um avistamento feito pelo jovem João, envolvido na farinhada.

Um prefácio – ou “pródromos”, conforme colocado pelo autor – precede a contação da história e prepara o leitor para o que encontrará nas linhas seguintes. Ao melhor estilo fantástico, o narrador afiança tratar-se de um conto que “apesar de mil defeitos, tem a boa qualidade de ser verídico.” (IRIEMA, 1869, p. 14). Situando o relato no ano de 1867, às vésperas da data alusiva a Santa Ana, 26 de julho, introduz-se o mal estar que permeia a narrativa: “Por certo o diabo andava aí. Andava... ninguém o duvida.” (IRIEMA, 1869, p. 14). O subtítulo que se segue, “A possessa”, dá o tom da trama.

Dividida em seis partes, separadas por números romanos, a primeira, “Preleções científicas”, constitui-se como um manifesto contrário às crenças limitadoras perpetuadas pela Igreja Católica. A ciência e a medicina, responsáveis pelo questionamento dos dogmas religiosos, são tidas como forças antagônicas à autoridade católica. Afeiçoada ao sarcasmo, a voz narrativa impacienta-se com as modernas descobertas da ciência médica: “Negarem verdades da Bíblia! Que audácia!” (IRIEMA, 1869, p. 14).

O diabo do prólogo, que seria responsável por todos os males e mistérios que perturbam a ordem estabelecida no plano diegético, retorna nesse início opinativo. No que concerne à existência de tal entidade maligna e do seu poder sobre os humanos, o narrador ironiza: “Ora! A medicina estabelecer que o diabo não entra no corpo de ninguém! É heresia profunda. Dizer que os possessos da Escritura não são senão doentes do – nervoso! Paradoxo estúpido!” (IRIEMA, 1869, p. 14). Ao fim do discurso, uma falsa indignação: “Como pois há quem vá de encontro a tão santas verdades? Santo Padre, Index com eles...” (IRIEMA, 1869, p. 14).

A narrativa principal tem início na parte II, a partir da ambientação do espaço ficcional e da apresentação de algumas personagens. Conforme fora mencionado,

um moinho serve como palco para os acontecimentos iniciais. Uma rigorosa tempestade castiga a noite com relâmpagos e trovoadas, e a forte chuva de granizo adensa o ambiente: “A raspagem da mandioca, que é o serviço mais alegre e animado, ora é triste e cheia de maus presságios.” (IRIEMA, 1869, p. 14). Tia Brígida e o rapaz João comentam o mau tempo, aquela repreendendo este por trazer o nome do diabo à tona entre suas reclamações.

No subcapítulo terceiro, há a primeira menção ao nome de Luiza, a qual padece de um mal “incompreensível”. Isolada dos demais, em uma peça próxima à atafona, a mulher comporta-se de modo pouco usual, conforme o excerto abaixo:

Ela não gemia, mugia. Não admitia roupas sobre si. Em vão lutava-se para tê-la coberta. Em vão! Cobertores e lençóis, os arrojava longe de si; camisas e vestidos, despedaçava-os. Em quatro pés e nua, queria atirar-se no soalho e retouçar como os brutos [...] Dorme quase sempre durante o dia; de noite berra e preenche perfeitamente as funções de quadrúpedes de que incumbiu-se. (IRIEMA, 1869, p. 15-16)

À alterada Luiza são atribuídas características que a desumanizam, pois ela não apenas emitia sons próprios das vacas, como também, nas palavras do narrador, descera “à condição do quadrúpede e do réptil” e tornara-se “gastrônoma como um padre ou como uma avestruz.” (IRIEMA, 1869, p. 16). A ausência de uma explicação para a excêntrica conduta da personagem leva os demais a justificarem-na sob o signo do sobrenatural. João é quem levanta a hipótese, afirmando ter visto o diabo nas redondezas, em uma noite anterior.

Na história da literatura ocidental, o diabo é persona recorrente, tendo adquirido posição de relevo como a antítese de Deus a partir do Novo Testamento bíblico. Nos séculos XIV e XVII, Dante Alighieri e John Milton, respectivamente, reiteram a potência luciferiana na *Divina Comédia* e no épico poema *Paraíso Perdido*, assim como mais tarde o fariam os românticos. Em *O diabo: a máscara sem rosto*, o estudioso Luther Link retoma essas referências ao declarar que o Diabo – grafado por ele com letra maiúscula – como o conhecemos deriva “de três fontes: interpretações antigas do Novo Testamento, o herói rebelde criado por Milton e pela tradição literária romântica de Blake e Baudelaire e a tradição popular dos cultos satânicos e sabás de bruxas.” (LINK, 1998, p. 17).

Para a tradição literária do fantástico, a controversa figura é fonte riquíssima de inspiração, aparecendo em clássicos publicados em períodos diversos, como *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte – este referido por Todorov (2004) e

Bessière (2009) em seus estudos –, *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe e *O mestre e a margarida* (1967), de Mikhail Bulgákov. A respeito da presença do anjo caído na literatura brasileira, também é possível localizá-lo em diferentes momentos históricos das letras nacionais. No Romantismo, Álvares de Azevedo recorre a ele, tanto em *Noite na Taverna* (1855), quanto no drama *Macario* (1852). Posteriormente, é a vez de Machado de Assis, em contos como “A igreja do diabo” (1884) e “O sermão do diabo” (1893). Já nos anos de 1950, Ariano Suassuna atualiza o mito diabólico com *O auto da compadecida* (1955).

Paira, no conto em análise, uma aura negativa em torno do invernal mês no qual a trama se desenrola: “é que o diabo anda com este mês, insistiu João.” (IRIEMA, 1869, p. 16). As múltiplas referências ao diabólico ser, inicialmente uma figura abstrata, são reconfiguradas a partir da descrição feita pelo moço:

Vinha montado num touro negro [...] Era um touro ligeiro aquele! Corria mais que uma cotia... E ele vinha montado guapamente, trazendo um ponche encarnado e chilenas que faziam um barulho de atordoar... Seus cabelos e seus olhos pareciam de fogo. (IRIEMA, 1869, p. 16)

Deixando de ser uma apenas uma entidade genérica, consolidada negativamente no imaginário popular, o diabo ganha forma – e parece adaptado à moda campeira, trajando um poncho e usando esporas. A presença corpórea do ser não tarda a irromper na narrativa. Em meio à tempestade, três batidas na porta revelam “o original da descrição de João.” (IRIEMA, 1869, p. 16), o qual pede abrigo para passar a noite tempestuosa. Noite, tempestade, uma figura curiosa: está montada a cena para a insólita narrativa. Enquanto as demais personagens espantam-se com dita presença, o visitante apresenta-se muito cortês e simpático. Solícito põe-se a labutar, mostrando ser um exímio raspador de mandiocas.

Esbelto, ruivo, barba à moda inglesa, a intrigante visita, além dos trajes já apontados, orna a cabeça com um chapéu de abas largas, pontuado por uma pluma de galo, e calça botas de couro da Rússia – informação esta acrescentada por ele. A despeito dos olhos, “que derramavam um incêndio, que transbordava pelos vidros de óculos de aro de ouro.” (IRIEMA, 1869, p. 17), e do “terror soberano” que carrega com si, o sujeito “tinha bela presença.” (IRIEMA, 1869, p. 17).

Apesar de certa familiaridade com o contexto rural da diegese, o diabo não deixa de apresentar características estranhas ao meio. Os óculos, as botas “russas”, a barba “inglesa” e mesmo sua cor de cabelo alaranjada parecem destoar do meio

no qual ele se insere e do poncho e das esporas que usa. Os toques de requinte no visual da personagem lhe conferem um ar estrangeiro, o que intensifica o extraordinário de sua presença.

Ao identificar-se como médico, o forasteiro oferece seus serviços a Tia Brígida e, surpreendentemente, menciona Luiza. São recorrentes, na narrativa, afirmações que intensificam a ambiguidade dessa personagem e, conseqüentemente, do conto como um todo. Ora o hóspede afirma: “meu reino não é deste mundo.” (IRIEMA, 1869, p. 17), ora define-se como um cidadão pacato. Contudo, é o seu conhecimento sobre a situação da escrava que espanta mais, já que supostamente os dois não se conheceriam.

Se a singular figura parece oscilar entre uma existência sobrenatural ou não, seu juízo sobre o estado de saúde da escrava adoentada é enfático: “Uma pagã, nunca foi batizada. Nem outra é a causa das geadas, calores deste mês e da saraiva, raios e chuvas desta noite.” (IRIEMA, 1869, p. 17). Neste ponto, o embate entre ciência e religião volta à perspectiva, esta se sobrepondo àquela: “Minha ciência se esboroa contra os poderes do inferno que laboram naquela alma.” (IRIEMA, 1869, p. 17).

De acordo com Todorov, em sua obra estruturalizante da literatura fantástica clássica, a característica definidora do gênero seria a hesitação, podendo ser experimentada tanto na diegese, quanto fora dela. Porto Alegre não deixa de cumprir tal exigência, jogando com o leitor por meio de relatos e colocações díspares das personagens. De maneira a evidenciar a contradição dos discursos, o suposto diabo defende-se, acusando o papalvo João de ter mentido, um fabulador de mente imaginativa. O autor faz uso do discurso direto da personagem para desconstruir a atmosfera extranatural que prevalecera até então.

A restauração da lógica racional vigente na narrativa, todavia, não perdura, sendo novamente desestabilizada ao final do conto. Luiza expira pontualmente à meia-noite, emitindo um último grito feroz ouvido por todos na residência. O forasteiro não é mais visto. No dia seguinte, Brígida relata os acontecimentos da noite anterior a um vizinho:

Toda a casa encheu-se de cheiro de enxofre. Também o tempo estiou, e a noite limpou, como por milagre. Junto ao fogo o hóspede deixou-me um gato negro com uns olhos! Que olhos! Meu Deus! E de novo persignou-se. – Para enxotá-lo e afugentá-lo, queimei alecrim... todos queimaram alecrim. O bichano desapareceu, porém, ninguém inda pregou o olho. (IRIEMA, 1869, p. 19)

Os recursos narrativos utilizados pelo fantástico foram explorados por teóricos como Todorov, Furtado e Ceserani. Furtado refere-se inclusive a um processo criativo de “construção” comumente empregado por ficcionistas do gênero. Se mais tarde esses pressupostos seriam revistos pela literatura contemporânea, no século XIX eles parecem ser parte de um modelo excessivamente reproduzido.

Porto Alegre, a seu turno, elabora uma intriga cuja tensão crescente é essencial para que se instaure a dúvida quanto à validade do insólito relato. João, o Diabo e Tia Brígida argumentam, cada um a seu modo, pela ocorrência ou não de um fenômeno “metaempírico”, termo este utilizado por Furtado (1980) em sua abordagem à literatura fantástica. A percepção de cada uma das personagens é colocada em xeque pela outra: João diz ter visto o diabo; o hóspede nega ser ele a entidade maligna; já Tia Brígida faz menção ao rastro de enxofre e ao gato preto, os quais seriam evidências perceptíveis da passagem da diabólica criatura. Vale o adendo de que, no imaginário popular, o referido cheiro é próprio do inferno.

Cabe uma observação sobre o felino de pelagem escura e suas implicações representativas. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, apontam que, em diferentes tradições, “o gato preto simboliza a obscuridade e a morte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 463), além de por vezes “ser concebido como um servidor dos Infernos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 463). Ainda sobre o gato preto, o folclorista Luís da Câmara Cascudo, em verbete do *Dicionário do folclore brasileiro*, registra a crença de que “o diabo tome essa forma constantemente.” (CASCUDO, 2012, p. 326).

O fato de Porto Alegre evocar o gato preto enquanto simbolismo diabólico não implica em constatar sua leitura do conto “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe, hipótese que também não pode ser descartada. Contudo, essa é mais uma de suas escolhas que se alinham a um grande arcabouço temático que permeia as narrativas do fantástico. O candidato a diabo de “Um conto como muitos” parte, deixando no ar uma grande dúvida quanto a sua natureza. Encerrando o texto, são traçadas duas linhas pontilhadas que separam o corpo da narrativa daquilo que aparenta ser um epílogo:

Ao romper do dia, ainda no lusco-fusco, um tropeiro conta que vira subindo numa nuvem um homem de chapéu de penacho e poncho vermelho. Cavalgava um touro preto, levando na garupa uma coisa que parecia ser uma mulher. Se o tropeiro falava a verdade, eis o que não sabemos. (IRIEMA, 1869, p. 19).

O desfecho da história retoma elementos da parte inicial. Uma aparição de chapéu e poncho, montada em um touro preto, lança-se em direção aos céus, desta vez vai acompanhado – de Luiza? O narrador dá voz a uma terceira pessoa, mas não se furta de colocá-la em dúvida. Dessa forma, Apolinário Porto Alegre conserva, até a última sentença, o discurso ambíguo que propusera.

3.2 “BOY-TATA”, DE JOSÉ BERNARDINO DOS SANTOS

Outro membro fundador da Sociedade Partenon Literário que merece atenção nesta tese é José Bernardino dos Santos. Terceiro colaborador mais assíduo da *Revista Mensal*, o escritor porto-alegrense nascido em 1848 fica atrás apenas dos irmãos Apolinário e Aquiles, tendo assinado muitos de seus textos sob o pseudônimo Daimã. Na última fase do periódico partenonista, em 1879, o jornalista assumiu a função de redator-gerente. Funcionário público e ex-combatente da Guerra do Paraguai, Santos fundou, em 1870, a revista literária *Murmúrios do Guaíba*, a qual teve apenas seis edições.

A primeira narrativa de matriz lendária a aparecer na *Revista Mensal* é “Boy-tata: lenda rio-grandense”. Em relação ao conto, o folclorista Augusto Meyer informa, em *Guia do folclore gaúcho*, que: “A versão gaúcha mais antiga desse mito é a de José Bernardino dos Santos, na *Revista do Partenon Literário*, junho de 1869 [...]” (MEYER, 1875, p. 49). Faço uma pequena correção: o exemplar do qual a citada lenda faz parte é o do mês de maio de 1869.

Em tom prefacial, o narrador tece comentários sobre a universalidade das lendas, defendendo que essas fazem parte do imaginário de diferentes povos, dos “mais bárbaros” aos “mais cultos”. Assim ele justifica o fascínio exercido por esse tipo de narrativa:

O povo selvagem adora essas imagens em sua idolatria; o povo civilizado ama e venera essas crenças: aquele por ser-lhe a ciência um mistério, este porque respeita nessas tradições a inocente ignorância de seus antepassados; porque vê nessa extrema credulidade nos maus espíritos, uma parte influente desse ingênuo fanatismo religioso dos primeiros tempos. Ou quando não por esta causa, reconhecem e aceitam essas lendas como a fábula nacional, como as belas imagens da poesia nascente. (SANTOS, 1869, p. 13)

Antes tecendo um elogio do que diminuindo a função social das narrativas lendárias, o narrador atribui um caráter atemporal a essas histórias que “perpassam

o verbo de uma geração a outra.” (SANTOS, 1869, p. 13). Nos parágrafos iniciais, há o cuidado em situar o pertencimento das lendas à cultura popular, justificando, a partir disso, a sua legitimidade enquanto relatos imbuídos da “beleza nacional”, “mais ou menos verossímeis e fantásticas” (SANTOS, 1869, p. 13). De acordo com o discurso narrativo, o caráter supersticioso de tais histórias não as diminuiria.

No conto em análise, há a preocupação em localizar a trama na Província de São Pedro do Sul, nome outrora dado ao estado do Rio Grande do Sul. Traçando uma comparação entre os espaços sombrios da literatura estrangeira e os locais, o narrador faz a seguinte correlação: “Como as ruínas dos castelos góticos, que o Reno assoberbado pelas moles de neve que o sol da primavera começa a fundir [...] nós temos também em nossa bela Província capões, cavernas e lagoas encantadas ou mal assombradas, que dão origem a muitas e lindíssimas lendas.” (SANTOS, 1869, p. 13). O *locus horribilis* da literatura gótica, “elemento essencial para a produção do medo como efeito estético [...]” (FRANÇA, 2017, p. 25), teria, portanto, seu lugar no imaginário do sul, estando ligado, em geral, a espaços naturais.

Ao evidenciar a característica assombrada dos espaços naturais que originam as narrativas lendárias, e ao aproximá-los de um símbolo da tradição gótica, o castelo medieval, Bernardino dos Santos se mostra conhecedor desse tipo de ficção. A despeito disso, é da paisagem regional que o autor retira os motivos para sua escrita, valendo-se de um recurso muito utilizado pelos românticos e replicado nas páginas da *Revista Mensal*.

Segundo Lazzari, a “Boy-tata” de Bernardino dos Santos “ocultava qualquer referência à presumida origem indígena [...]” (LAZZARI, 2004, p. 97), citando apenas a etimologia tupi-guarani dos vocábulos “boy” e “tata”, respectivamente, serpente e fogo. Com o objetivo de envolver o leitor na trama, o narrador pede que ele suponha estar viajando à noite, nas proximidades das antigas Missões Jesuíticas, acompanhado de três camaradas, quando são surpreendidos pela “misteriosa almenara” do “leque de fogo”.

A todo momento o narrador distancia-se daqueles que acreditam na aura maldita e sobrenatural do que “conhecemos pela denominação de *fogo efêmero*, ou *fogo fátuo*.” (SANTOS, 1869, p. 14, grifo do autor). Aos viajantes de sua história, os quais acompanham o leitor em sua virtual viagem e se assustam com o fenômeno luminoso, chama “ignorantes”, salientando que são “eles” que creem na ira do “espírito errante”.

Uma vez recuperadas do choque, as personagens pedem abrigo em uma fazenda, onde conhecem “um velho xiru” – termo derivado do tupi-guarani que remete a uma pessoa idosa, estimada e sábia – que irá contar-lhes de onde vem a boitatá e qual é a sua sina ao vagar. Eis então o mote para uma segunda parte do conto, na qual a lenda será revelada por esse contador de “causos”, sujeito simples e virtuoso, conhecedor do mundo rural e dos mistérios que nele se escondem. Embora não possa trazer a história da cobra de fogo em primeira mão, como testemunha ocular de sua existência, o xiru incumbe-se dessa função, reportando o que lhe fora contado pelo avô.

A fascinação do ser humano pela figura do diabo, conforme demonstrado na leitura de “Um conto como muitos”, perpassa a tradição literária mundial, sendo o pacto fáustico um dos mitos recorrentes. Na “Boy-tata” de Bernardino dos Santos, uma negociação entre o diabo e um “ilhéu muito usurário” ocasionam a condenação de sua alma. Sem questionar o que haveria de dar em troca, o avarento homem aceita a oferta diabólica de triplicar sua fortuna. A partir de então, “todas as sextas-feiras à meia-noite em ponto, a casa do usurário ardia em línguas de fogo da cor da chama da cachaça, e no outro dia ia se ver e a casa estava tal e qual.” (SANTOS, 1869, p. 16).

Os acontecimentos insólitos abundam na supracitada lenda: há a presença do diabo, uma “procissão de demônios” que assombra a residência do ilhéu, a efetivação de um pacto e, como consequência, a gênese do fogo-serpente. No trecho transcrito abaixo, o xiru explica a origem da errante entidade:

Uma noite porém uns viajantes que não sabiam que esse lugar era *mal-assombrado*, vieram dar aí, mas encontraram uma porção de homens embuçados em capotes pretos, todos gemendo ao redor da casa, que estava ardendo e donde de repente saltou uma luz sobre cada um deles, e os matou a todos queimados. Desde então todas essas luzes se espalharão pelo mundo, e andam por toda a parte a fazer mal. O ilhéu tinha morrido e essas luzes eram os pedaços de sua alma, que os Diabos repartiram, e que andam errando sempre entre o fogo; e é isto que é o *Boy-tatá*; que é um *espírito mau*, que persegue a todos os pecadores. (SANTOS, 1869, p. 16-17, grifo do autor)

A explicação oferecida pelo xiru para a existência da boitatá dialoga com as crenças cristãs: após o pacto, o ilhéu é excomungado pelos padres jesuítas da localidade e fica entregue à danação eterna. O contador encerra o seu relato e sua participação no conto. Ao colocar a lenda nos lábios de um segundo sujeito, também ele uma personagem, o narrador primário, aquele que dialoga diretamente com o

leitor, distancia-se das tais “crenças supersticiosas” e mantém seu viés racional. Ao retratar perspectivas destoantes, Bernardino dos Santos enriquece o teor insólito da trama.

Assim como em “Um conto como muitos”, o fantástico tradicional se estabelece no plano ficcional, uma vez que o extraordinário da narrativa permanece sob julgamento. A oscilação entre esses dois polos, racional/irracional é trabalhada ao longo de todo o conto, por meio de narradores cujas ideias opostas correspondem a visões de um mundo que oscila entre o arcaico e o moderno. Lazzari corrobora essa percepção:

O que o autor faz em seu artigo, no entanto, ao descrever em detalhes vestimentas, moradias, costumes e crenças, é construir desse modo a representação de um ambíguo mundo dos pobres rurais, onde convivem e se confundem ignorância e poesia, superstição e cristianismo, mestiçagem e pureza. (LAZZARI, 2004, p. 97)

O narrador extradiegético não afiança a veracidade da lenda, assumindo apenas a responsabilidade de preservá-la e transmiti-la: “É esta mais ou menos, senão a mais bela, uma das mais lindas lendas, cuja narração me foi confiada, e que o mais que pude esforcei-me em aproximar de sua originalidade.” (SANTOS, 1869, p. 17). Seu interesse principal é o potencial artístico dessas narrativas, que podem inspirar uma literatura que reflete o local – ainda que por meios nem sempre realistas.

3.3 A MÃE DO OURO, DE VÍTOR VALPÍRIO

Outro nome a ser destacado, no tocante à presença do insólito nas páginas da *Revista Mensal*, é o do pelotense Alberto Coelho da Cunha (1853-1939). Segundo o pesquisador Eduardo Arriada, foi a convite de Aquiles Porto Alegre que o jovem “animou-se a, em momentos de folga, que lhe deixava o seu serviço de caixeiro, alinhar alguns continhos e fantasias que, sob os pseudônimos de Vítor Valpírio e de Jatyr, a Revista Partenon admitiu nas suas colunas.” (ARRIADA, 1997, P. 85).

Publicada pelos títulos *A Mãe de Ouro* e *Mãe do Ouro*, a novela de Vítor Valpírio conta com dezesseis capítulos, distribuídos em sete números do periódico partenonista. O enredo tem como protagonista “Anita, a morena flor desse rincão.” (VALPÍRIO, 1873a, p. 34), uma adolescente que vive nos arredores do rio Piratini

com a mãe, Angelita, e, o irmão mais velho, Miguel. A família mora nas terras do major Raphael Barbosa, estando sob sua proteção desde o assassinato do patriarca Janjoca, posteiro e peão mais antigo da estância, ocorrido doze anos antes.

A primeira referência insólita constante na narrativa de Valpírio se dá no relato da violenta morte de Janjoca, que fora ferido no peito com objeto cortante e tivera seu corpo abandonado entre as taquaras de uma sanga. A despeito dos esforços do major, o criminoso não é identificado. A impossibilidade de justificar o ataque sofrido pelo estimado peão leva seus colegas a especulações: “Alguns da peonada quiseram dar a explicação pelo sobrenatural e atribuíram ao Caapora. Caiu, porém, este expediente por pouco verossímil.” (VALPÍRIO, 1873b, p. 63). A respeito dessa criatura de gênio “maléfico”, que vitima pessoas que estão adormecidas, uma descrição aterrorizante é oferecida:

O descuidado viajor sente sobre si uma pressão horrível. Sente a pele romper-se debaixo dos lábios grossos, viscosos e frios do monstro, uma língua pontuda e rija como uma espada introduzir-se pelo corpo e verrumar-lhe a carne, e espalhar-se-lhe depois pelos membros inteiriçados em uma indefinível agonia, dores cruelíssimas. Paralisado, sem poder mover-se, sente-se sugado em vida por uma boca disforme, bebido e vazado num pavoroso monstro – o Caapora. (VALPÍRIO, 1873b, p. 63)

Na imagem esboçada pelo narrador, o Caapora seria uma criatura monstruosa, de aspecto repugnante, cuja boca, “ventosa aterradora”, sorveria o sangue e a vida da desditosa vítima. Tanto Augusto Meyer, quanto Luís da Câmara Cascudo tratam como correspondentes os mitos do Caapora e do/da Caipora, “o fantasma do mato, que é a protetora da caça, uma espécie de Diana indígena.” (MEYER, 1875, p. 53).

Em *Geografia dos mitos brasileiros*, Câmara Cascudo apresenta as diferentes formas que o Caapora assumiu, historicamente, em cada região do país, podendo ser anão ou gigante, homem ou mulher (CASCUDO, 2022). A sanha punitivista da mítica figura se faz presente em todas as caracterizações citadas pelo folclorista, devendo o caçador seguir certo código de conduta para escapar ao justicamento, como por exemplo evitar a caça aos domingos e a perseguição a fêmeas grávidas e filhotes. Destaco que a nenhuma dessas figuras são atribuídas a boca “de ventosa” ou o hábito de drenar o sangue daqueles que ataca, conforme a ficcionalização de Valpírio.

O narrador coloca em dúvida a versão dos peões para o assassinato de Janjoca, mas não por desacreditar da existência de tão sobrenatural criatura, e sim

porque os múltiplos ferimentos no peito do cadáver não correspondiam às práticas do Caapora. Em suas palavras: “A suposição da peonada, absurda, porém tida em muito crédito se certas circunstâncias a favorecessem, caiu por terra.” (VALPÍRIO, 1873b, p. 64). A escolha do autor por trazer o Caapora à tona introduz na trama uma aura de transcendência da realidade, a qual retornará com a lenda que dá título à novela.

Essencialmente, a novela de Alberto Coelho da Cunha em análise desenvolve-se em torno de Anita e do seu desabrochar para a mocidade. As novas sensações experimentadas pela jovem a inebriam e conduzem-na por um labirinto hedônico: “Uma embriaguez voluptuosa se apoderava do seu corpinho gentil [...] e seus lábios tremiam como que a receber beijos de fogo.” (VALPÍRIO, 1873c, p. 206). O despertar sexual de Anita é descrito em pormenores pela voz narrativa: “Em seu seio trêmulo se esponjava uma languidez lasciva, tudo se arrepiava ao tépido contato da roupagem, e os dois peitinhos entumecidos, cheios, se roçavam e tremiam de emoções.” (VALPÍRIO, 1873c, p. 206). A personagem abandona a infância para adentrar o enigmático universo adulto de prazeres e pesares.

Na mitologia bíblica, a serpente, dotada do poder de sedução, engana Eva e é a responsável pela expulsão do primeiro homem e da primeira mulher do paraíso. Em *A Mãe do Ouro*, o animal peçonhento aparecerá em momentos diversos da história. Na primeira aparição, o encontro entre uma jararaca e um sapo é visto sob os olhos de Anita. Encurralado, este não consegue escapar ao “magnetismo fatal” e à “influência maldita” daquela, lançando-se à boca da rastejante, em uma cena que impacta a protagonista, causando-lhe tanto admiração, quanto horror.

Em alusão ao episódio bíblico e ao encantamento causado pela jararaca no sapo, o narrador adverte Anita: “Olha, criança, que um instante de prazer te trará cem dias de lágrimas.” (VALPÍRIO, 1873c, p. 208). O enredo, à moda da época, terá seu ponto de virada a partir do envolvimento amoroso da protagonista com um jovem forasteiro, Leonel, que mais tarde parte e não cumpre a promessa de união matrimonial. O amadurecimento sexual, a paixão e o abandono de uma jovem pelo seu par são temas centrais também para *Georgina*. Além disso, ambas protagonistas têm um desfecho trágico após uma decepção amorosa.

Nos parágrafos acima, apresentei o enredo e alguns acontecimentos da narrativa principal que são de interesse desta análise. A lenda da Mãe do Ouro é reproduzida apenas no décimo quinto capítulo da novela, por meio de uma segunda

história, narrada pela matriarca Ângela. Esse procedimento, muito usado pelos escritores do fantástico, se assemelha ao escolhido por José Bernardino dos Santos em “Boy-tata”.

Um estampido ao longe, como se fora uma “explosão terráquea”, seguido da visão de “uma espiral vaporosa como uma tira de neblina rarefeita ao sol, aos ares ascender...” (VALPÍRIO, 1873d, p. 291): eis o ensejo para que dona Ângela rememore uma lenda conhecida, explicando que tal ocorrência se dera porque a Mãe do Ouro mudara-se. Questionada pela filha sobre quem seria esse ser, responde: “Uma mulher muito formosa que é dona de todos os metais que há debaixo da terra, dentro das pedras e dos arroios. É ela quem faz o ouro, quem fabrica a prata...” (VALPÍRIO, 1873d, p. 291).

Atendendo ao pedido de Anita, Ângela aceita contar a história da Mãe do Ouro e afirma que tudo sucedera há muito tempo, na estância de seu próprio pai, à época recém-chegado no Rio Grande. A retórica inicial utilizada pela narradora torna o maravilhoso lendário mais verossímil, uma vez que situa o conto em um espaço familiar. Por outro lado, a circunscrição a uma temporalidade distante impossibilita a averiguação da veracidade dos eventos, cabendo ao ouvinte escutar e corresponder ao tratado de confiabilidade implicitamente proposto por aquele que narra.

Junto à propriedade rural de seu pai, inicia a narradora, vivia uma china com seus filhos, entre eles, uma quase mocinha, a quem chama “chininha”. O primeiro sinal de algo fora da normalidade se dá quando a família, que cuidava com esmero de uma horta que de tudo lhe provia, percebe que as hortaliças, outrora viçosas, passam a aparecer murchas, destroçadas, como se alguém as tivesse sugado o sumo. Em uma agradável noite de verão, a menina, ao atravessar o canteiro, depara-se com uma extraordinária figura na sanga próxima à sua casa: “Asfixiada de pasmo não deu um passo!” (VALPÍRIO, 1873d, p. 292). A desconhecida criatura era fabulosa:

Uma moça lindíssima, nuazinha estava assentada sobre a pedra. A sua pele alvíssima, cetinosa, tinha ondeações brilhantes e reflexos dourados: uma nuvem de cabelo d’ouro lhe desabava sobre o colo; os olhos, esses não tinham cor, porque eram dois centros de fulgores. (VALPÍRIO, 1873d, p. 292).

Inicialmente perturbada, a chininha tem o intento de fugir, mas é dissuadida pela bela figura, por quem fica “fascinada”. Em um segundo encontro, a garota oferece à moça um pente para cabelos, conforme lhe fora pedido. Na mesma

oportunidade, ouve a presenteada falar de esplendorosos reinos existentes sob a terra, “ouvindo a sua voz de condão irresistível acender-lhe na alma mil desejos de uma vida diversa.” (VALPÍRIO, 1873d, p. 293). Fascinada, a menina faz um pacto com a moça, prometendo acompanhá-la em cinco dias e jurando-lhe guardar segredo acerca das conversas entre as duas.

O encontro da menina com a moça, a despeito dos olhos “de fulgores” dessa, rapidamente é assimilado pela juvenzinha, que cede aos encantos da extraordinária figura. O pacto, usualmente selado entre um humano e o diabo, conforme exemplificado em “Boy-tata”, aqui é proposto por outro tipo de criatura, a Mãe do Ouro. A possibilidade de uma existência outra, no reino dos metais preciosos, é o motivo que leva a chininha a comprometer-se sem questionar o que haveria de dispor em troca.

Em *O fantástico*, Remo Ceserani elenca procedimentos formais e sistemas temáticos que são comumente utilizados pelos escritores do modo fantástico. Entre eles, cita o “objeto mediador”, o qual “se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo.” (CESERANI, p. 74). Na novela de Valpírio, uma concha de marisco é oferecida pelo ser encantado à menina. Ao retornar para a casa, a chininha entrevê o ouro cascatear no interior da concha e, embevecida, mostra para a mãe o presente que lhe dera a Mãe do Ouro, quebrando a promessa de não contar a ninguém sobre o acordo entre as duas. Nesse caso, o artefato encantado fora intencionalmente usado pela Mãe do Ouro para testar a fidelidade da menina, desmanchando-se assim que o pacto é rompido:

Quando pronunciou estas palavras reveladoras, como por encanto a dobradiça da concha partiu-se, e uma metade caiu ao chão; outra ficou-lhe na mão: um bando de cobrinhas rolou. Dera-se a mudança do ouro em víboras. Uma cobrinha ficou-lhe enroscada no braço. Ela sacudi-o com doido frenesi. A cobrinha desvencilhando-se, num prisco escorregou-lhe pela manga ao seio, mordeu-a no peito. (VALPÍRIO, 1873d, p. 294)

A promissora concha, antes valiosa, torna-se uma armadilha fatal; ao invés do precioso metal, dela brotam serpentes. A Mãe do Ouro, por meio do objeto encantado, seduzira a inocente menina, retomando, uma vez mais, a tentação do fruto proibido e do convite a um universo desconhecido. À desobediência da

chininha, a moça dos olhos em chama penaliza com a morte. Finda assim a lenda, causando forte comoção na jovem Anita.

A respeito do mito da Mãe do Ouro, Câmara Cascudo afirma que esse teria saído do sul, por meio dos índios guaranis das terras missioneiras, em direção ao leste (CASCUDO, 2022). Além disso, relaciona-o às demais lendas do ciclo do ouro correntes na região, como as salamancas, cerros bravos e teiuiaguás. Quanto à sua constituição física, no contexto sul-rio-grandense, “é informe, agindo com trovões, fogo, vento, dando o rumo da mudança.” (CASCUDO, 2012, p. 415). Em *Mitos e lendas do Rio Grande do Sul*, Antonio Augusto Fagundes, ao explorar a lenda da Salamanca do Jarau, diz que no mesmo Cerro encantado vive a Mãe do Ouro, “na forma de uma grande bola de fogo.” (FAGUNDES, 2000, p. 46).

Na ficção de Alberto Coelho da Cunha, a Mãe do Ouro apresenta-se tanto como uma força da natureza, aproximando-se aos fenômenos meteorológicos apontados por Cascudo, quanto em constituição corpórea feminina e atraente. Sob esta segunda forma, o olhar é o único indicador de sua compleição sobrenatural. Tudo nela encanta, é extraordinário: a beleza, o tom de voz, a conchinha que oferece à menina; vindo a assumir sua índole maléfica apenas ao afinal, ao ocasionar a morte da jovencinha. Retomando uma definição bíblica, o historiador francês Jean Delumeau, na *História do medo no ocidente*, refere-se ao diabo como “adversário sobre-humano”, “sedutor”, “ardiloso” e “enganador”, “um extraordinário ilusionista, um prestidigitador temível.” (DELUMEAU, 2009, p. 379), atributos que se ajustam perfeitamente ao caráter da ardilosa senhora dos metais.

No último capítulo da narrativa de Valpério, o título, “Tempestade e morte”, adianta o desenlace da narrativa. Trovoadas, relâmpagos e chuva forte cobrem a paisagem pampiana, observada pela desiludida Anita de sua janela. “Um cheiro de enxofre” espalha-se pelo recinto, precedendo à queda de uma das árvores estimadas pela jovem, um umbuzeiro, partido por um raio. Findada a tempestade, a moça, dilacerada pelo abandono amoroso e pela perda de uma das árvores companheiras de sua infância, segue até o açude e deste colhe uma flor branca. Uma vez de volta a casa, acomoda-a no peito:

Mas súbito sentiu debater-se sob seu seio dando lategadas de desespero, um animal qualquer; e da flor se esguichou assanhada uma coral. A menina fulminada de susto não deu um passo. A coral enleando-se-lhe no braço mordeu-a, e esgueirou-se pela janela abaixo... (VALPÉRIO, 1873e, p. 330).

O desfecho de Anita remete diretamente ao da chininha, uma vez que ambas são vitimadas por uma serpente, animal que já aparecera em outro ponto da história, no episódio da jararaca e do sapo. Se até esse momento a lenda da Mãe do Ouro parecera apenas mais uma historieta corrente no universo diegético, a partir daí é impossível não atentar para as coincidências entre as duas narrativas, nas quais as jovens meninas são tentadas pelas promessas do desconhecido, entregam-se à tentação e têm seu destino selado por um animal peçonhento. Ainda, seria possível relacionar a obscura morte de Jonjoca à lendária criatura, cuja aparição se dera em uma sanga – quiçá a mesma onde o corpo do peão fora localizado?

Para salientar a importante relação existente entre as duas histórias em foco, cito Tzvetan Todorov, que denomina “encaixe” à prática de englobar uma segunda narrativa em uma primeira. Segundo o autor, as narrativas encaixadas têm papel fundamental, servindo como argumento para o fio condutor do enredo inicial. Na sua concepção, exposta em *As estruturas narrativas*, a narrativa encaixante é “a narrativa de uma narrativa”, pois, ao contar “a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma [...]” (TODOROV, 2006, p. 125). São dois organismos literariamente pensados para influir um no outro.

De volta ao desenlace de Anita, ressalto que a menção ao cheiro de enxofre que invadira o ambiente onde a protagonista se encontrava nos parágrafos finais instaura uma dúvida quanto à natureza do derradeiro acontecimento, conferindo possíveis contornos sobrenaturais a este. Essa suspeita se dá, em parte, porque a narrativa encaixada lida diretamente com o extraordinário e deflagra um segundo horizonte de expectativas ao leitor, intensificando o suspense do trecho primário. Assim, a narrativa lendária, aparentemente secundária, é utilizada por Alberto Coelho da Cunha para sugerir o insólito da história em primeiro plano, e sua importância é explicitada desde o título escolhido.

Em sua tese de doutorado, *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*, Oscar Nestarez estuda narrativas que se afiliam tanto ao imaginário do horror no país, quanto ao gênero *stricto sensu*. O percurso traçado pelo autor tem sua origem na segunda metade dos anos de 1800, contexto no qual “as lendas e os mitos tiveram lugar restrito.” (NESTAREZ, 2022, p. 86). Entretanto, um olhar mais atento, assegura, “revela que essas histórias existem: obras de ficcionistas que adotaram o registro do folclore e de crenças populares, dando vida

literária às lendas rurais ou urbanas difundidas pela oralidade.” (NESTAREZ, 2022, p. 86).

Ao encontro dessa perspectiva, dentre os autores do século XIX estudados por Nestarez, o paraense Inglês de Sousa figura com “Acauã”, originalmente publicado em *Contos amazônicos* (1893). Nas palavras do pesquisador brasileiro, essa “narrativa traz a lume um referencial caro às literaturas fantástica e, posteriormente, de horror no Brasil: a utilização do folclore, de mitos e de lendas com vistas a produzir efeitos estéticos.” (NESTAREZ, 2022, p. 87). Matangrano e Tavares também citam, em seu levantamento, o mesmo conto de Sousa, destacando a inspiração advinda do folclore nacional e dos mitos amazônicos (MATANGRANO; TAVARES, 2019).

Se em “Um conto como muitos” o contexto rural aproxima a narrativa da paisagem local, as outras duas narrativas da *Revista Mensal* aqui analisadas aludem a personagens folclóricas e lendas correntes no Rio Grande do Sul do século XIX. José Bernardino dos Santos e Alberto Coelho da Cunha colhem no rico imaginário popular a matéria para sua escrita, em um processo criativo similar ao de outros autores brasileiros do período, antecedendo, inclusive, o citado Inglês de Sousa. Essa prática se perpetuará na literatura do estado, refletindo em escritos posteriores, tópico que exploro no próximo capítulo.

4 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: A PRIMEIRA METADE DO NOVO SÉCULO

*Quando ali passa o gaudério
De noite com tempo feio
Quase sempre tem receio
Que ali exista um assombro
Atira o poncho no ombro
E levanta o pingo no freio*

Vitor Ramil/ João da Cunha Vargas, *Tapera*

Inicialmente, nesta tese, o fantástico sul-rio-grandense da primeira metade do século XX seria observado a partir de dois autores, Alcides Maya e João Simões Lopes Neto. Maya foi escolhido porque, a despeito de sua pálida presença na historiografia nacional, gozou de certo reconhecimento no passado, tendo sucedido Aluísio Azevedo na cadeira de número quatro da Academia Brasileira de Letras. A pertinência da obra de Lopes Neto, por sua vez, levou-me a trabalhar com dois livros de sua autoria. Um terceiro escritor, Darcy Azambuja, que receberia menos atenção, aparecendo junto de outros autores e obras no panorama que apresento a seguir, foi incorporado ao *corpus* principal.

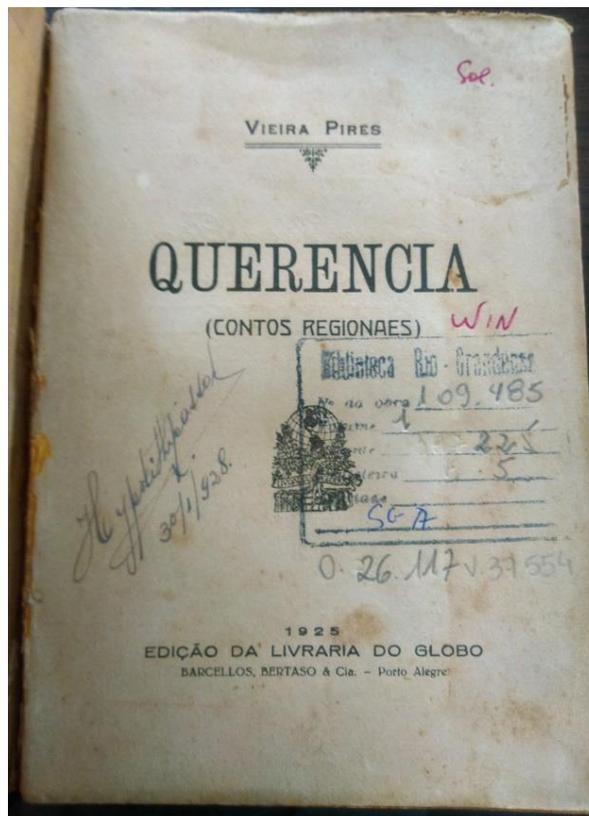
Em continuidade à organização do capítulo anterior, procederei com apontamentos gerais sobre a ficção sul-rio-grandense da primeira metade do século XX, elencando alguns títulos que exemplificam como o insólito foi trabalhado no período. Abordo os escritos dos anos de 1900 em dois capítulos, dedicados, separadamente, à primeira e à segunda metade de um longo e frutífero período de cem anos, ao longo dos quais atestar o amadurecimento da literatura produzida no estado é uma conclusão irrefutável. A divisão contempla também o distanciamento gradual dos títulos mais contemporâneos em relação aos temas do regionalismo.

Darcy Azambuja e Vieira Pires estão entre os autores sul-rio-grandenses que Milton Hermes Rodrigues menciona em sua tese, citada no capítulo introdutório deste trabalho (RODRIGUES, 2000). Segundo o pesquisador, os dois nomes, ficcionistas de “preocupações irrealistas”, constam no levantamento feito por Lígia Chiappini em *Regionalismo e modernismo* (1978). Cabe comentar, ainda, que *No galpão* e *Querencia: contos regionaes*, este último de Vieira Pires, foram ambos editados e publicados pela Editora Globo no mesmo ano, 1925.

Ao contrário de Azambuja, Pires é pouco conhecido, e, em razão disso, o livro *Querencia*, mencionado por Rodrigues, não é facilmente encontrado. No acervo da

Biblioteca Rio-Grandense, a mais antiga do estado, localizada na cidade do Rio Grande (RS), encontram-se dois exemplares da única edição de *Querencia* (Figura 2). Um tanto conservador em sua abordagem da temática regional, Pires fez parte de uma geração de escritores dos anos 1920 dedicada a propagar um regionalismo “heroico”, de alta valorização do gauchismo, ao lado de nomes como João Maia e Clemenciano Bernasque (ZALLA, 2018).

Figura 2 – Fotografia da folha de rosto de *Querencia: contos regionaes* (1925)



Fonte: A autora.

Em nota à segunda edição de *História Literária do Rio Grande do Sul*, de 1928, João Pinto da Silva menciona alguns autores que não haviam sido contemplados no texto original. Incluído ao lado de nomes como Darcy Azambuja e Roque Callage, Vieira Pires está entre as novidades da prosa de ficção, “todos mais ou menos apreciáveis pintores da paisagem [...]” (SILVA, 2013, p. 18). Em “Conto nocturno”, o narrador, entediado em seu gabinete, decide-se a cavalgar a esmo pelos campos, sendo levado pelo animal até uma tapera. As ruínas, remanescentes

de um incêndio na Guerra dos Farrapos, eram “lúgubres e soturnas” e o luar “dava-lhes incisivo aspecto de evocação de uma era morta.” (PIRES, 1925, p. 175).

Envolvido pela atmosfera bruxuleante do lugar, o narrador permite à imaginação aflorar, sentindo-se ao mesmo tempo excitado e aturdido ao observar o claro e escuro das sombras projetadas nas paredes marcadas pelo fogo e pelo passar dos anos. Impressionado, o sujeito diz ver um monstro pavoroso, acocorado, “dominando os campos, como o seu espírito maligno, qual um Cérbero de guarda às várzeas e coxilhas [...] esse monstro que eu enxergava agachado, com os olhos acesos, desconformes, como pronto a empolgar-me de um salto.” (PIRES, 1925, p. 176). O cavalo vacila e a personagem, tomada por calafrios de pavor, esgoela-se, fugindo, em seguida, em direção oposta à construção.

O cenário escolhido por Vieira Pires é uma replicação dos contos clássicos horríficos, adaptado à paisagem local, como já aparecera em textos de Apolinário Porto Alegre e Alcides Maya. As desoladas taperas, ficcionalmente erguidas como casas de Usher espalhadas pela vastidão do pampa gaúcho, são vistas pelas personagens como espaços de atuação do oculto e, conseqüentemente, operam como gatilhos para as mais desagradáveis sensações. Distante desse ambiente opressivo, de volta ao aconchego do lar, o narrador de “Conto noturno” recompõe-se e diz ter sido vítima dos próprios “sentidos desvairados”: “A noite era uma vasta imprimidura, o espírito superexcitado, um pintor bizarro a ilustrá-la de terríveis avejões em uma paisagem caótica [...] como uma fosfina que me estivesse bailando diante dos olhos. São assim as assombrações.” (PIRES, 1925, p. 178-179).

De um ambiente natural a outro, deixo o bioma pampiano para adentrar a exuberante e labiríntica “floresta cifrada” do poema de caráter épico-dramático *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp (1898-1984). Nascido em uma localidade do atual município de Itaara, outrora pertencente a cidade de Santa Maria (RS), Raul Bopp deixou a cidade natal e aventurou-se por terras distantes. Usualmente apontado como integrante da chamada “primeira geração modernista”, Bopp foi muito próximo dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, em especial dos paulistas Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral¹².

¹² No canto final de *Cobra Norato*, o eu-lírico pede ao compadre tatu que todos sejam convidados para a grande festa de seu casamento com a filha da rainha Luzia, fazendo menção a personalidades históricas estimadas por Raul Bopp: “O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha/ Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo.” (BOPP, 2014, posição 3129).

Ao agregar motivos e ocorrências linguísticas de origem indígena e africana, exaltando o primitivismo estético, aspecto de alto valor para os modernistas da primeira fase, a “rapsódia amazônica”, conforme Alfredo Bosi define o texto de Raul Bopp, aproxima-se de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Tendo viajado por várias regiões do país, foi na Amazônia que o poeta assimilou mitos e histórias que mais tarde seriam incorporados ao seu poema narrativo. Vestindo a pele de Cobra Norato, a quem estrangulara, o eu-lírico embrenha-se na selva amazônica, lançando-se em uma jornada de busca pela cobiçada filha da rainha Luzia, durante a qual cruza com criaturas folclóricas, como a Cobra Grande/Boiuna e o Lobisomem. Curupira e o Boto também são mencionados ao longo dos versos, reiterando a afinidade do poeta com as entidades do folclore nacional.

Retornando às espacialidades sulinas, a década de 1940 chega ao fim com a publicação da primeira parte da série *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. Dividido em dois volumes, *O continente* (1949) apresenta a fictícia família Terra-Cambará, cuja saga é entremeada pelos acontecimentos históricos dos quais o Rio Grande do Sul foi palco. Entre tantos olhares através dos quais o romance histórico de Erico Verissimo pode ser observado, comento algumas ocorrências insólitas presentes no enredo, de maneira a demonstrar que o regime realista e o regime fantástico não são, necessariamente, excludentes entre si.

O fio narrativo de *O tempo e o vento* é organizado de forma não sequencial, já que os eventos diegéticos são narrados em ordem variada, sem corresponder a uma cronologia linear. No segundo capítulo do volume I de *O continente*, “A fonte”, são introduzidas as personagens que originarão as famílias Terra e Cambará. De maneira semelhante, as missões jesuíticas nos anos de 1700 e o correspondente conflito no qual tomaram parte os indígenas missioneiros e os soldados de Espanha e Portugal são o ambiente embrionário para a posterior fundação da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, ocorrida em 1821, que servirá de pano de fundo para a trama.

Nascido de mãe indígena, morta no parto, Pedro é um garoto esperto, sabe ler e escrever e atua como coroinha junto ao jesuíta Alonzo, na região dos Sete Povos das Missões. Temente a Deus, o juvenzinho tem a mente fértil, ornando o seu mundo com anjos e demônios, em uma eterna batalha do bem contra o mal. O pequeno indígena ocupa os dias com os afazeres cristãos e com as andanças pelas coxilhas, mirando pássaros com o seu arco e flecha e aprisionando lagartixas vivas:

“Talvez um dia conseguisse até prender numa guampa a teiniaguá, a lagartixa encantada!” (VERISSIMO, 2004a, p. 69). Certo de ter avistado Nossa Senhora no cemitério onde a mãe fora enterrada, o menino garante que as duas são uma única criatura que desce dos céus e o visita diariamente, levando-o para um passeio montados no lombo de um cavalo de cor branca, durante o qual sobrevoam o Rio Grande de São Pedro.

O histórico guerreiro Sepé Tiaraju, herói guarani que liderou a resistência das comunidades indígenas à desocupação dos Sete Povos das Missões exigida pelo Tratado de Madrid, entre os anos de 1753 e 1756, aparece na prosa de Erico Verissimo sob a percepção de Pedro. O menino admira José Tiaraju, para quem compõe uma melodia na chirimia intitulada “O lunar de Sepé” – Simões Lopes Neto dera esse mesmo título a um poema narrativo. Durante a Guerra Guaranítica, Pedro, resguardado dos campos de batalha, relata visões nas quais o Corregedor do Povo de São Miguel escapa, triunfante, dos soldados inimigos enviados pelos reinos da Espanha e de Portugal. As cenas por ele descritas coincidem com relatos que posteriormente são trazidos pelos mensageiros que chegam à comunidade missioneira.

Pedro também afirma ter conversado com Tiaraju, que permanecia longe dali, e noticia sua morte em combate. Padre Alonzo, confuso, questiona-o em relação ao assunto tratado pelos dois: “Dizia que seu corpo tinha sido atirado num mato perto dum rio. E que a batalha estava perdida. [...] A alma de Sepé subiu ao céu e virou estrela.” (VERISSIMO, 2004a, p. 87). Em alusão à cicatriz em forma de meia lua¹³ que o valente guerreiro trazia entalhada na fronte e o jovem admirador acreditava ser obra divina, o garoto aponta para a lua crescente no céu e conclui: “Deus botou também na testa da noite um lunar como o de são Sepé.” (VERISSIMO, 2004a, p. 87).

A figura de Sepé Tiaraju transcende a existência histórica do homem e inscreve-se no terreno do mítico. Glorificado pelo povo, que a ele se referia como santo, Sepé aparece nas páginas de *O continente* como parte fundamental da história e do imaginário do Rio Grande do Sul. A sobre-humana personagem encarna a porção indígena primordial, e tantas vezes esquecida, da fundação do estado sulino. O menino Pedro, mais tarde chamado “Missioneiro”, filho de uma

¹³ Em espanhol, “lunar” pode significar também “pinta” ou “mancha”, independente do formato em meia-lua.

mulher indígena e de um homem branco anônimo, ele próprio representativo das raízes das quais descenderiam os sul-rio-grandenses, deixa as arrasadas terras das Missões e segue para um futuro distante dali. Do encontro de Pedro e Ana Terra nascerá um único descendente, Pedro Terra.

No primeiro volume da saga de Erico Verissimo, aparecem outras referências a narrativas lendárias, como quando Pedro Missioneiro reconta as desventuras do sacristão que se apaixonara pela lagartixa encantada, resumindo o conto escrito por Simões Lopes Neto. Outras criaturas folclóricas, como o lobisomem, a boitatá, e a mulita, também são citadas ao longo da narrativa. Pela perspectiva de um cético padre, são essas apenas “invenções dos homens que andavam sedentos de milagres.” (VERISSIMO, 2004a, p. 322):

conhecia muitos homens que não tiravam o chapéu ao passar pela igreja nem tinham fé em santos e anjos; no entanto, esses mesmos homens esperavam um dia encontrar uma Salamanca, acendiam velas para o Negrinho do Pastoreio e acreditavam em almas do outro mundo. (VERISSIMO, 2004a, p. 322).

A partir do julgamento que o padre faz das crenças externas ao catolicismo, conforme o excerto acima, o religioso traça uma hierarquia entre o que pode ou não ser cultuado pelos homens do Rio Grande. Rogar aos santos e anjos, respeitando a santa madre igreja, seria uma obrigação de todo o indivíduo de bem. Na contramão disso, adorar criaturas lendárias e acreditar em visões sobrenaturais seriam conseqüências de uma vida apartada da vivência cristã e, portanto, provas de uma existência pecaminosa. Essas alusões às práticas e crenças populares se fazem presentes em toda a saga de Erico Verissimo.

Já no segundo volume de *O continente*, a teiniaguá é referência tão importante, que dá título ao primeiro capítulo do livro. O tempo histórico é outro: a neta de Pedro Missioneiro e Ana Terra, Bibiana, casa o filho Bolívar com Luzia, uma abastada moça da cidade grande que não se habitua à interiorana Santa Fé, onde a maior parte da saga se dará. Bonita, orgulhosa e malévola, Luzia faz pensar na “jovem bruxa moura que o diabo, segundo a lenda que corria pela Província, transformara numa lagartixa cuja cabeça consistia numa pedra preciosa de brilho ofuscante.” (VERISSIMO, 2004b, p. 64). O responsável por estabelecer tal paridade é o médico alemão Carl Winter, que residia na localidade e interessara-se pela jovem, julgando que ela poderia ser personagem em uma “tragédia de Sófocles ou de Schiller, num conto de Hoffmann [...]” (VERISSIMO, 2004b, p. 75). O escritor

alemão E. T. A. Hoffmann, reitero, é um dos grandes nomes da literatura fantástica mundial.

O fantástico em *O continente* se faz presente, de modo acentuado, por meio das referências às narrativas de caráter lendário, em especial àquelas escritas por João Simões Lopes Neto. Ainda, há episódios menores, de caráter extraordinário, que sugerem a irrupção do sobrenatural no plano diegético. Como exemplo dessas ocorrências, cito as visões de Pedro Missioneiro e os ruídos ouvidos por Ana Terra e Pedrinho, durante a noite, emitidos pela roca da falecida Henriqueta: “Em outras madrugadas Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim, convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite.” (VERISSIMO, 2004^a, p. 150). Finalizado este comentário preambular, procedo a uma leitura mais atenta de trabalhos de ficção escritos por Alcydes Maia, João Simões Lopes Neto e Darcy Azambuja.

4.1 TAPERA – OU SOBRE OS CASTELOS DO PAMPA

Contemporâneo de João Simões Lopes Neto, Alcides Maya (1878-1944) é um dos nomes da vertente regionalista sul-rio-grandense que dialogou com o insólito em suas narrativas. Gaúcho de São Gabriel, este foi o primeiro escritor do estado a ocupar uma posição na Academia Brasileira de Letras. Apesar disso, seu lugar na historiografia literária brasileira é mínimo, aparecendo quase sempre associado ao pelotense anteriormente citado, ou recebendo reconhecimento pelo relevante trabalho que desempenhou como crítico, principalmente por *Machado de Assis (Algumas notas sobre o “humour”)*, de 1912.

A respeito de Maya, Alfredo Bosi comenta que o gaúcho “representa o regionalismo artificioso dentro de um estilo entre parnasiano e decadente.” (BOSI, p. 227). Já João Pinto da Silva reconhece em *Tapera: cenários gaúchos*, livro de contos de 1911, “a poesia melancólica da decadência dos nossos velhos hábitos rurais.” (SILVA, 2013, p. 119), ainda que não se furte de comentar o rebuscamento de sua prosa: “O sr. Alcides Maya, pelo contrário, esforça-se por se mostrar profundo. O seu *defeito*, para o homem do campo, nalgumas passagens da sua obra, há de ser mesmo esse – a profundidade.” (SILVA, 2013, p. 119, grifo do autor).

Os títulos de duas de suas obras o romance *Ruínas vivas* (1910) e *Tapera* (1911), são um prenúncio da temática que predomina em sua ficção. Acerca das

imagens evocadas por esses títulos e da visão explorada por Maya, o pesquisador Luís Augusto Fischer comenta: “trata de fixar uma série de quadros humanos de gente do decadente mundo do campo, vista com lente naturalista, com linguagem de extremo preciosismo, que hoje atrapalha a leitura mas na época era tida como elevada – à maneira de um Coelho Neto ou de um Bilac.” (FISCHER, 2004, p. 59-60). Neste estudo me deterei, especificamente, a tratar das narrativas curtas presentes nas páginas de *Tapera*.

Para quem percorre a zona rural das cidadezinhas do Rio Grande do Sul, as taperas são uma ocorrência frequente, desde pequenas moradias abandonadas, até hotéis ou estabelecimentos comerciais em ruínas, entregues à interferência da natureza. Não raro as taperas são tomadas por ervas daninhas, lianas, cipós e árvores, as quais extrapolam os limites do tempo impostos pelos tijolos e pelas pedras.

Em “Tapera”, conto homônimo que inicia a obra, a descrição dessas construções que fissuram a paisagem do pampa vai apresentá-las como se fossem uma entidade, a quem o narrador se dirige: “Morta, mas ainda de pé, em debuxo ao fundo ermo dessa imensidão triste, que sensações estranhas provocas.” (MAYA, 2003, p. 37). O tom lúgubre do texto situa o leitor no cenário de desolação e crueldade que permeará muitas das narrativas seguintes. No imaginário sul-rio-grandense, a espacialidade dos medievais castelos góticos cede lugar ao símbolo máximo da decadência e do abandono do meio rural:

Nada, porém, te resta, merencório tijupar. O tempo, irônico, depois de dispersar aos acasos da sorte a modesta que lutou e sofreu sob esse teto humilde, deixou erguidos no anonimato da morte, sem sombra de tradições, os teus muros solitários, que ora parecem rir para o caminho, pelas janelas e pelas portas escancaradas, um riso escarninho, doloroso do vazio que és sob o firmamento radiante, ora ameaçar soturnamente, enoutecidos e torvos, o horizonte remoto. (MAYA, 2003, p. 37-38)

Há outras narrativas nas quais também não se constata nenhuma irrupção insólita. Contudo, a temática abordada e a escolha lexical surpreendem pelo brutalismo ali representado e pelo olhar crítico com que o autor aborda temas poucos usuais à época, em especial por estar em solo sul-rio-grandense. Na narrativa “Charqueada”, um narrador observador descreve a prática corrente nas charqueadas entre os meses mais quentes do ano: “a charqueada soturna, burburinhava na rubra faina das matanças. Da alvorada à noite, ali dentro, a morte impava em golfantes caudais de cruor sadio [...] e abatidas as reses, estrebuchantes

no saguão vermelho, a morte, dilúculo a dilúculo, impava cá fora [...]” (MAYA, 2003, p. 75).

As charqueadas, propriedades rurais historicamente localizadas, em sua maioria, na cidade de Pelotas, foram um grande motor da economia no Rio Grande do Sul do século XIX. À época, a principal mão de obra nesses estabelecimentos era de pessoas escravizadas, o que explica a decadência iniciada após a abolição da escravatura, em 1888. A narração enfoca, principalmente, a violência envolvida nessa produção, perpetuada por mãos humanas que tampouco gozam de uma existência autônoma. Assim o narrador retrata a labuta na indústria saladeiril:

Lá no alto, em plena luz estiva, a esplendor fecundante, continuava o massacre; de uma em uma, “desnucadas” a golpe seco, as reses abatiam nas lájeas enrojadas; esfolavam-nas às centenas; esquartejavam-nas com perícia; e cada sacrificador, ao pisar o portal, goteava sangue dos facões, tinha nódoas de sangue pelo corpo, exsudava sangue do vestuário roto.” (MAYA, 2003, p. 78).

A crítica tecida a uma das mais tradicionais atividades econômicas sul-riograndense do século XIX revela a faceta de Maya como um intelectual republicano que problematiza o contexto que lhe circunda. A abordagem escolhida, por sua vez, atrai atenção devido à sua percepção progressista, que vai de encontro aos modos de produção rural no estado, os quais foram historicamente romantizados no imaginário saudosista gaúcho. Ao final do conto, o narrador contemplativo resigna-se em sua posição passiva externa à trama: “e na fecunda rutilância dos sóis merídeos e na poesia serena das tardes de ouro, o homem continuaria a matar, a matar, a matar...” (MAYA, 2003, p. 78).

O olhar crítico de Maya reaparece em “Estaqueado”, no qual a brutalização do ser humano em um cenário de guerra é o mote para comparar passado e presente na província. O índio Afonso, “antigo farroupilha”, é quem lamenta, nostalgicamente, a má índole dos soldados que estão em combate e o “modo de se guerrear hoje em dia [...] era só roubo e mais roubo, degola e mais degola.” (MAYA, 2003, p. 128). A partir desse comentário, há uma referência indireta a dois combates travados em solo sul-riograndense: a Guerra dos Farrapos (1835-1845) e a Revolução Federalista (1893-1895).

Em “Estaqueado”, o horror não advém de uma ocorrência sobrenatural ou mágica, que perturba a ordem estabelecida. No conto, a imagem de um defunto empalado, “deixado ali, por vingança decerto [...]” (MAYA, 2003, p. 132), é o símbolo

de um conflito que se pauta por uma lógica assassina – como se em outras peijas pudesse ter havido embates mais justos, travados sob o regimento de um código ético e moral próprio à situação. O homem é, por si, a personificação da maldade e da monstruosidade, espantando até mesmo àqueles que atuaram nas batalhas de outrora. Sem furtar-se de descrições minuciosas, o narrador reproduz a impactante cena, que a uns causará repulsa, a outros, indignação e piedade:

Quatro estacas ensagüentadas erguiam-se palmos acima do chão e, entre elas, ainda preso a duas pelos artelhos, que um maneador ligava aos tocos cravados no solo, um cadáver jazia ressupino, entregue aos abutres, carcassa à mostra, órbitas vazias, vente rasgado, restos de carne em sânie sobre os ossos nus [...] Vira talvez baixar do azul o primeiro urubu esfaimado, sentindo no peito e nos olhos a dor terebrante das primeiras picadas. (MAYA, 2003, p. 132)

Será em “Sibila” que Alcides Maya mostrar-se-á como um escritor que vai além do realismo sem, entretanto, afastar-se da linha temática que percorre a sua obra ficcional. Uma vez mais, a espacialidade escolhida é uma estância, onde vivem Isidoro, o filho Jango, de idade não especificada, e a “mulher” – também chamada de “china”, nunca referida por um nome próprio –, “que se ralava de ter o filho pagão.” (MAYA, 2003, 96). A mãe, desejosa de batizar o filho o quanto antes, explica a urgência:

– Era promessa feita a Nossa Senhora, com o guri doente, replicava, obstinada, aos remoques do gaúcho; e este (que remédio!) consentira, consolado à idéia de não ter de sair de casa, pois morava à margem da estrada e o “reverendo podia ali mesmo esconjurar a gente”... (MAYA, 2003, p. 96)

Descontente com a desestima que Isidoro tem pelos sacramentos católicos, a mulher retruca: “– Toma tento! Olha o castigo! – ameaçava a amásia, entre risonha e medrosa, envolvendo no mesmo olhar de amor o caboclo e o filho.” (MAYA, 2003, p. 96). Ao longo dos diálogos, o pai persiste nas zombarias, percebidas pela companheira como uma “indiferença religiosa”, a qual seria colocada em xeque ante a primeira urgência experimentada pelo homem. Uma vez mais, ele desdenha: “– Isso *inté aminhã*, – retorquiou o Isidoro; mal o ‘reverendo’ venha e engrole pra aí umas rezas fica tudo bento, ninguém mais se ‘aplata’...” (MAYA, 2003, p. 100).

As blasfêmias proferidas pelo homem causam temor à mãe de Jango, que adverte: “– Olha o castigo! – repetiu a mulher. Neste mundo quem peca...” (MAYA, 2003, p. 100). Enquanto isso, os preparos para o batismo não cessam e a festa

comemorativa é preparada. Um dia antes do evento, no momento em que o alerta transcrito acima é emitido, um fato estranho se dá:

Interrompeu a frase; uma bruxa, vinda ao acaso da treva, batera, inopino, as asas de encontro à taipa, resvalando trépida pelos torrões, ficando-se num caibro, esvoaçando depois às tontas por entre a fumarada. Foram-se-lhe à china os olhos pós o inseto, uma linda sibila, de um preto levemente azulado e com uma charpa diáfana ao través das alas tênues. – Agouro! – pensou e repetiu em voz alta [...] (MAYA, 2003, p. 100-101).

Para que se possa entender esse excerto, é fundamental estar ciente de que “bruxa” é uma denominação popular conferida às mariposas grandes, de cores escuras, cujo comportamento noturno predomina. Os entomólogos Elidiomar Ribeiro da Silva e Luci Boa Nova Coelho afirmam que, provavelmente, “a mais famosa por tal associação seja a mariposa-bruxa, mariposa-negra ou bruxa-negra, *Ascalapha odorata* (Linnaeus, 1758) (Erebidae), um dos maiores integrantes da superfamília Noctuoidea.” (DA-SILVA e COELHO, 2017, p. 3). Já Luís da Câmara Cascudo explica que, no Brasil, a figura da bruxa deriva da concepção europeia, via Portugal, podendo manifestar-se sob formas não humanas: “Todos os insetos crepusculares, fazendo irrupções bruscas pelas salas, atraídos pela luz, são metamorfoses da bruxa, borboletas, besouros, sapos, corujas.” (CASCUDO, 2012, p. 135).

É relevante apontar também que “sibila” é utilizada por Maya como sinônimo para “bruxa”, o inseto, acarretando mais uma referência para justificar a percepção da mariposa preta como representativa de mau presságio. De acordo com a mitologia grega, as sibilas foram profetisas, dotadas de uma “condição transnatural” que lhes permitia comunicar mensagens do divino. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant revelam que essas mulheres oraculares “foram até consideradas como *emanações da sabedoria divina*, tão velhas quanto o mundo e depositárias da revelação primitiva; a este título, seriam um símbolo da revelação.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 832, grifo dos autores).

Sibilas e mariposas, bruxas a seu próprio modo, perscrutam o futuro, sendo capazes de revelar o devir. No conto em análise, esse ser, representativo de uma ordem transitória entre o real e o sobrenatural, irrompe – literalmente – no cotidiano familiar, causando incômodo imediato à mulher. “– Vai-te [...] “Maldita!” (MAYA, 2003, p. 101). Na tentativa de explicar a origem das crenças da personagem, o narrador incorrerá em uma explicação simplista e determinista, como se percebe em: “Era supersticiosa: guardava intacta a herança de terror da gente velha, misto de

africano feiticismo e da cabala dos pajés; cria em presságios; e hoje um indício, amanhã outro, cativa e atenta, vivera sempre a augurar desgraças.” (MAYA, 2003, p. 101). A respeito dessa lógica racionalista de meados do século XX, Roberto Causo atenta para a existência de perspectivas que transcendem a cultura ocidentalizada, as quais também devem ser consideradas no fantástico: “As novas regras de nosso mundo multicultural nos obrigam a compreender outras culturas como soluções igualmente válidas de existência social e de cognição da realidade.” (CAUSO, 2003, p. 28).

Diferentemente da mulher, Isidoro faz questão de afirmar seu ceticismo ou, como classifica o narrador, sua “irreligião”. Frente à bruxa que adentra seu lar, provoca a mãe de seu filho, ri-se dela, dizendo-a fraca e medrosa, características que associa ao sexo feminino e explicariam seu comportamento, oposto ao dele. No dia do batismo, o anfitrião, acompanhado do compadre, ocupa-se em abater um boi: “Então o Isidoro, que nada obstante zombar das crendices da mulher, acreditava possuir ‘boa mão’, desembainhou a faca e, curvando-se sobre a rês, deu-lhe o primeiro corte.” (MAYA, 2003, p. 102.) Mais do que pensar-se destemido, o homem reivindica sua virilidade na prática e a tragédia anunciada se concretiza:

Foi rápido o desenlace: a escabujar, de arranque, aos bufos, o touro, que se aproveitara de um movimento falso do cavalo do “tocaio”, “bambeando” um dos laços, levantou-se e engravou a guampa retorta e lisa no corpo do homem, entre a virilha e o ventre. Quando os outros, surpresos, “tironearam”, sobre o peito do gaúcho, jogado ao solo, já assentara o touro, com desprezo, a pata vencedora. (MAYA, 2003, p. 102)

O acidente de Isidoro se dá bruscamente, levando-o à morte quase imediata: “‘abria a boca’, de tripalhada à mostra...” (MAYA, 2003, p. 102). Para que a dúvida quanto à ‘presença do extraordinário no enredo não se esvaneça, o narrador anuncia o desfecho da sibila que outrora assombrara a casa da família, relacionando-a aos acontecimentos da trama: “No pátio, com a charpa diáfana das alas tênues apagada na poeira, lá estava morta, junto à taipa escura da parede, a famosa sibila azul-negra da véspera...” (MAYA, 2003, p. 102). Punição à descrença da personagem ou coincidência, as possibilidades de leitura são dúbias.

Por último, outro conto relevante de ser mencionado neste estudo é “Estrangeira”, intitulado em referência à personagem “gringa”, italiana de nome desconhecido que emigrou para o sul do Brasil e vive junto de Manuel Lopes, peão de fazenda e “membro dedicado de rudimentar milícia primitiva.” (MAYA, 2003, p.

121). A rusticidade da localidade para onde fugira causa espanto na estrangeira, que teme o infinito do horizonte rural e o isolamento da campanha. Assustada pela impressão que lhe causava a existência em meio ao descampado, a personagem se acerca do bruto companheiro apenas à noite, “quando a treva caía, supersticiosa, a mulher procurava-o, deixava-se possuir, pávida, refugiando-se nele.” (MAYA, 2003, p. 123).

Mais do que sentir-se vulnerável nas mãos de quem outrora lhe protegera, a gringa receia o desconhecido e os mistérios que lhe cercam, entre os quais se encontram aqueles perpetuados no imaginário local, conforme explicitado em:

Contavam-lhe lendas, em macabro desfile na sua imaginação assustadiça; era o *boitatá*, a cobra da grande noite, que devorara os olhos de todos os animais mortos; era *Santa Josefa*, a negra que aparecia de noite entocada nos caibros dos galpões e das cozinhas; era o *lobisomem*; era o *Crioulo do Pastorejo*, o peãozinho encerrado num tacuru e que ressurgira e a quem se faziam promessas; eram aparições; eram assombramentos. (MAYA, 2003, p. 124)

Não há, em “Estrangeira”, uma irrupção insólita, como em “Sibila”. Apesar disso, em ambos os casos as crenças de uma localidade, historicamente circunscritas, são responsáveis por colocar o pensamento racional em xeque. Ainda, nas duas narrativas as personagens femininas são as responsáveis por perpetuar essas concepções. Tal qual Isidoro, Manuel Lopes ironiza os comentários da mulher: “Eu! Vou lá atrás de bobagens. Morreu, ‘stá debaixo da terra. Meteram num cupim? perguntá às formigas. Me importa lá! Tenho cruzado toda essa campanha e nunca topei alma penada nenhuma!...” (MAYA, 2003, p. 125).

O interesse de Alcides Maya pelas lendas do Rio Grande do Sul, já presente em *Tapera*, será mais tarde desenvolvido no artigo “Lendas do Sul”, publicado no número 26 da revista *Ilustração Brasileira*, em outubro de 1922. Maya faz um breve comentário sobre os relatos populares na história ocidental e sua relação com o totemismo para então deter-se nas especificidades culturais sul-rio-grandenses (MAYA, 1922). Como exemplo, cita a versão do “*boi-tatá*” que ouvira de seu mestre, o também escritor Apolinário Porto Alegre. O caráter ensaístico do artigo de Maya promete uma continuação de sua argumentação no volume seguinte da publicação, o que infelizmente não se concretizou.

O título escolhido por Maya, o mesmo que Simões Lopes Neto havia dado a um dos seus livros, em 1913, será apenas mais uma das aproximações entre os

dois autores gaúchos. A seguir, darei seguimento ao estudo da temática insólita em textos regionalistas, dedicando-me, desta vez, à leitura de Lopes Neto.

4.2 O INSÓLITO FLORESCER DE UMA ROSEIRA DE NARRATIVAS BAGUALAS

Nas primeiras décadas do século XX, nascido na cidade de Pelotas, Simões Lopes Neto (1865-1916) é um dos autores responsável por figurar o insólito em narrativas de caráter popular. Suas histórias abordam a vida cotidiana do povo simples sul-rio-grandense, fazendo uso acentuado do linguajar outrora utilizado na campanha, em um contexto de vida no campo que já havia ficado no passado. Nas palavras de Alfredo Bosi, trata-se do “exemplo mais feliz de prosa regionalista no Brasil antes do Modernismo.” (BOSI, 2013, p. 226).

A respeito da destreza de Simões Lopes Neto em representar os tipos e costumes da rudimentar sociedade pastoril gaúcha do século XIX, o historiador João Pinto da Silva afirma que:

A sua modelar fidelidade aos motivos regionalistas não lhe vinha somente do profundo conhecimento das nossas tradições, hábitos e costumes. Era, também, efeito do seu vocabulário, da íntima, indissolúvel consonância do assunto com o estilo. Poucas são, de fato, nas suas páginas, as impropriedades, de palavras ou imagens, em relação aos temas. (SILVA, p. 122)

Para além de sua escrita geograficamente localizada e de seu comprometimento em ficcionalizar fatos históricos, há, na literatura do referido autor, uma reafirmação idealizada de quem seria “o gaúcho” – homem corajoso, virtuoso e leal aos seus – e a propagação de uma suposta harmonia social no campo. Essa ideologia está presente, em especial, nos *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*. Contudo, a elevação do passado como um tempo idealizado, em oposição à sua visão negativa do presente, faz com que:

Sua nostalgia converta o passado num mito, porque perfeito, unitário e globalizante; mas sua consciência do presente dimensiona sua crítica e faz com que percorra o caminho inverso, dessacralizando o mito instituído e alertando a respeito do tipo de dominação exercida em sua época. (ZILBERMAN, 1992, p. 59).

Apesar de seu inegável viés regionalista, é possível perceber, nas primeiras publicações de Lopes Neto em prosa, *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), a presença de temas que fogem ao regime real-naturalista. No primeiro caso, são contos que apresentam ocorrências sobrenaturais ou cujos

acontecimentos narrados são permeados por uma aura mágica ou mesmo divina. Já em *Lendas do Sul*, o autor apresenta sua versão para narrativas lendárias correntes no Rio Grande do Sul: “A Mboitatá”, “A Salamanca do Jarau” e “O Negrinho do Pastoreio”.

Em *Contos gauchescos*, logo no início do livro, um narrador convida o leitor a ouvir os causos contados por Blau Nunes: “Patrício, escuta-o!” (LOPES NETO, 2012, p. 17). Mas afinal, pergunta o interlocutor, quem é Blau Nunes? Essa mesma voz oferece a resposta:

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco. (LOPES NETO, 2012, p. 16)

A partir dessa apresentação, Blau assumirá a função de narrador personagem, ora protagonizando o enredo, como em “Trezentas onças”, ora como testemunha de um acontecimento, também por vezes como alguém que soube da história por terceiros. O velho tipo rio-grandense, “desempenado arcabouço de oitenta e oito anos [...]”, personifica as qualidades do homem campeiro heroicizado: um sujeito destemido, que não fugiu à guerra, defendeu seu território e manteve “o seu aprumo de furriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré.” (LOPES NETO, 2012, p. 16).

Outro aspecto imprescindível para compreender o universo simoniano é o uso que ele faz de uma linguagem regionalizada, unificada no contexto de vida no campo. Guilhermino Cesar vai saudar essa prática:

O que vale acentuar, na oportunidade, é o seivoso, o original da linguagem coloquial gaúcha, tão artisticamente transladada à ficção por um escritor admirável como J. Simões Lopes Neto. É a vitória, na luta pela expressão, de uma linguagem que pende à terra, busca raízes no âmago da campanha. (CESAR, 2012, p. 42)

Através dessa linguagem estilizada, evocada como um tributo às raízes do povo sul-rio-grandense, Simões Lopes Neto aproxima-se ao telúrico e ao neo-regionalismo que ecoará na tradição literária brasileira. Não por acaso, pesquisadores como Luís Augusto Fischer defenderão que o escritor pelotense foi um dos precursores de um regionalismo sincero, que transcendeu o retrato distorcido do Brasil agrário e dialoga com nomes como Guimarães Rosa, o mestre

das palavras de um outro regionalismo, o modernista. Fischer destaca um dos diferenciais das produções do embrionário século XX que foi exemplarmente desenvolvido por Lopes Neto:

Mais importante: além do conto, houve também uma revolução da linguagem nessa geração. Eles souberam colher, da experiência rural, sertaneja ou pampiana, não apenas os enredos, os personagens e os causos, mas também a forma de falar, o sotaque, as inflexões e o colorido da oralidade. (FISCHER, 2014, p. 184)

Apesar da mencionada intenção regionalista da prosa de Simões Lopes Neto e da configuração espacial dar-se sempre no interior do estado sulino ou na fronteira com os países vizinhos, o autor sul-rio-grandense aborda temas universais, tais como as paixões, a guerra e a vingança. Exemplo disso é “No manantial”, a terceira narrativa de *Contos gauchescos*, uma história de amor que culminará em um trágico desfecho.

Em “No manantial”, uma visão ao longe ativará na memória do narrador a suposta história daquele local; ao seu interlocutor, ele questiona: “Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão? Pois ali é a tapera do Mariano.” (LOPES NETO, 2012, p. 32). A partir daí, a narrativa se desenvolverá das reminiscências de quem sabe o que lhe disseram “os antigos” sobre um lagoão que foi coberto por pasto, lama e aguapés, tornando-se uma armadilha para aqueles que ali adentravam. No meio do manantial, um ponto de cor atrai o olhar: “uma roseira, e sempre carregada de rosas...” (LOPES NETO, 2012, p. 33).

A roseira, o narrador explicará, foi plantada por um defunto, e, por tal razão, “era até agouro um cristão enfeitar-se com uma rosa daquelas!...” (LOPES NETO, 2012, p. 34). O tom sobrenatural do conto é introduzido aos poucos, conforme são oferecidas as pistas de um caso extraordinário: “Mas, mesmo ninguém poderia lá chegar; o manantial defende a roseira baguala: mal um firma o pé na beirada, tudo aquilo treme e bufa e borbulha...” (LOPES NETO, 2012, p. 34).

Se a existência de uma roseira em meio a um inóspito sumidouro já seria um fato curioso, a constante presença de uma flor tão delicada quanto a rosa, que costuma despetalar-se rapidamente, aumenta a singularidade da paisagem. Todavia, é a suposta “defesa” que o manantial faz da planta que irá causar estranhamento. Para não restar dúvidas quanto à natureza do relato, o contador acrescenta:

Uns carreteiros que acamparam na tapera do Mariano contaram que, pela volta da meia-noite viram sobre o manancial duas almas, uma, vestida de branco, outra, de mais escuro... e ouviram uma voz que chorava um choro mui suspirado e outra que soltava barbaridades. (LOPES NETO, 2012, p. 34)

A aparição de duas figuras fantasmagóricas intensifica e ratifica a ocorrência insólita no enredo. O que antes fora sugerido, agora é explicitado. Uma vez mencionada a existência de assombrações no lamacento local, a voz narrativa regressará ao passado, a um tempo anterior ao do discurso, para revelar a origem de tais criaturas: “Mas, onde quero chegar: foi assim, como lhe vou contar.” (LOPES NETO, 2012, p. 34).

É nessa segunda parte da narrativa, como podemos chamá-la, que iremos conhecer Mariano, a personagem a quem pertencem a construção que mais tarde acabaria em escombros, Maria Altina, sua preciosa filha de dezesseis anos, seu noivo, André, e Chicão, jovem agressivo que nutre uma paixão platônica e irracional pela moça. O desenrolar dos acontecimentos da vida dessas personagens vai exemplificar como se dá o surgimento de uma lenda, do processo de ficcionalização pelo qual pessoas anônimas passam até tornarem-se parte de uma narrativa oral.

Embora no conto existam outras personagens, serão os nomes mencionados anteriormente os protagonistas do conflito entre a família de Mariano e Chicão. O último “era um bruto, que só queria a Maria Altina – de carne e osso.” (LOPES NETO, 2012, p. 37), o que fazia com que a moça, sempre muito educada, se esquivasse de suas investidas, pois “tinha-lhe quase tanto medo como raiva.” (LOPES NETO, 2012, p. 37). Conforme as negativas da moça aumentam, Chicão torna-se mais inconveniente, e assim que fica ciente do noivado de Altina com o furriel André, “apanhou uns quantos filhotes de avestruz e a tirões arrancou-lhes – ainda vivos, criatura! – as pernas e as asas, e assim arrebutados e estrebuchando, mandou-os à Maria Altina;... a pobre desatou num pranto de choro ao ver a malvadez daquele judeu¹⁴...” (LOPES NETO, 2012, p. 37).

¹⁴ Cabe aqui fazer um comentário a respeito do uso pejorativo que é feito do vocábulo “judeu” no excerto acima transcrito. Quando analisada sob um ponto de vista diacrônico, a língua apresenta multiplicidades de sentidos para uma mesma palavra e, por vezes, alguns deles se distanciam de sua raiz semântica. Esse é o caso de “judeu”, cujo sentido popular, fortemente preconceituoso, pode remeter a uma pessoa avarenta ou má, em especial no contexto do início do século XX, do qual estamos tratando, quando a defesa das minorias não era uma pauta corrente.

No primeiro encontro de Maria Altina e André, este lhe entrega uma rosa colorada, a qual acomoda em seu chapéu de palha. Posteriormente, a jovem faz uma muda da planta e a coloca na terra; vindo a colher suas flores, gosta de adornar o cabelo com uma delas. O narrador destaca: “A roseira estava em todo o viço: recendia que era um gosto e bordava de vermelho o caniçado da horta, que se via desde longe.” (LOPES NETO, 2012, p. 36).

O pretense ouvinte sabe, desde o início do conto, que algo irá acontecer na residência de Mariano, uma vez que ali aparecem os fantasmas descritos na primeira parte da fala do narrador. Entretanto, para saber do que se trata, é preciso seguir a voz narrativa e estar atento aos seus comentários que adiantam o próximo acontecimento da trama, como em “perto da pomba andava rondando o gavião” (LOPES NETO, 2012, p. 36) e a “véspera da barbaridade” (LOPES NETO, 2012, p. 38). A narração, típica de um contador de causos, faz uso dessas artimanhas para transmitir a tensão e o mistério que circundam a sobrenatural história, dirigindo-se diretamente ao seu narratário:

Vancê acredita?... Nesta manhã, desde cedo, os pica-paus choraram muito nas tronqueiras do curral e nos palanques... e até furando no oitão da casa;... mais de um cachorro cavoucou, embaixo das carretas;... e a Maria Altina achou no quarto, entre a parede e a cabeceira da cama, uma borboleta preta, das grandes, que ninguém tinha visto entrar... (LOPES NETO, 2012, p. 38)

O mau presságio é reforçado através da menção a fatos do dia da tragédia que sugeririam o que estava por vir. Para tanto, são mencionados alguns acontecimentos relacionados às crenças que pululam o imaginário popular, como a crença de que o cão pode anunciar a morte de seu dono ou de alguém da vizinhança; tal qual a borboleta preta, que também seria a mensageira do falecimento de um ente querido quando dentro de casa. Destaco aqui a semelhança simbólica existente entre a borboleta, de Simões Lopes Neto, e a mariposa que dá título ao conto “Sibila”, de Alcides Maya. As imagens escolhidas pelo narrador indicam que a natureza, aqui representada pelo reino animal, manifesta-se através de uma linguagem própria, de maneira a antever o futuro.

A tensão máxima na narrativa dá-se no momento em que Chicão, embriagado, invade a casa de Mariano e encontra apenas Maria Altina e a avó. Além delas, nos confirma o narrador: “Ficou também a negra mina, que viu tudo e foi quem depois fez o conto.” (LOPES NETO, 2012, p. 38). Acuada por seu algoz, a

rapariga tenta escapar e encontra o corpo da avó, “a cabeça branca numa sangueira... e então desatinada, num pavor, correu para o umbu e foi o quanto pulou a cavalo e já tocou, a toda, coxilha abaixo!...” (LOPES NETO, 2012, p. 40). Neste ponto, inicia-se a perseguição da mocinha pelo vilão; a heroína, aqui, personifica-se como a “donzela em apuros”, figura clássica da literatura gótica:

E os dois – à que te peço! À que te largo! – se despendem por aquele lançante, em direitura ao manantial! E ou por querer atalhar, ou porque perdesse a cabeça ou nem se lembrasse do perigo, a Maria Altina encostou o rebenque no matungo, que, do lance que trazia costa abaixo, se foi, feito, ao tremedal, onde se afundou até as orelhas e começou a patalejar, num desespero!... A campeirinha, varejada no arranco, sumiu-se logo na fervura preta do lodaçal remexido a patadas!... E como rastro, ficou em cima, boiando a rosa do penteado. (LOPES NETO, 2012, p. 40)

Chicão não deixa a jovem escapar: “E da mesma carreira, o cavalo do Chicão que também vinha tocado a espora e relho, chapulhou no pantanal, um pouco atrás do outro, coisa de braça e meia... e ali ficou, o corpo todo sumido, procurando aguentar as ventas, as orelhas fora da água.” (LOPES NETO, 2012, p. 40). Preso pelas esporas ao corpo do equino, o perseguidor não consegue escapar e permanece em meio ao lodaçal, presa de sua própria emboscada.

Quando Mariano fica sabendo do acontecido e retorna à residência, inicialmente, tenta atirar contra o assassino de sua filha e desiste, dissuadido pela mãe deste. Subitamente, o pai lança-se ao manantial e agarra-se ao pescoço de Chicão com as duas mãos, entrando em luta corporal com o criminoso. Juntos, escorregam e são engolidos pelo sumidouro como se esse fora um animal, “e tudo sumiu-se na fervura que gorgolejou logo por cima!...” (LOPES NETO, 2012, p. 45).

O trágico desfecho de “No manantial” não será um caso isolado em *Contos gauchescos*. Outros contos também terminam pontuados por alguma ocorrência trágica, como “O negro Bonifácio”, “O boi velho” e “Contrabandista”. O espaço interiorano, supostamente idealizado na escritura regionalista, mostra-se um campo fértil para que o homem revele toda a sua vilania. Simões Lopes Neto aponta, desta maneira, que mesmo que o sujeito que vive afastado da cidade pareça conter em si uma alma pura, seu coração é demasiado humano, repleto de paixões, vícios e impulsos violentos.

Durante sua contação, a voz narrativa por diversas vezes dirige-se ao seu interlocutor, através de colocações que reiteram a importância do que está sendo narrado e asseguram a atenção daquele que o escuta. São interjeições que se

aproximam de um bordão poético, diversas vezes reiterado: “Vancê acredita?”, “Vancê lembra-se?”, “Imagine vancê”, “Veja vancê”. Assim arremata:

Olhe! Veja vancê: ali embaixo... hem? ‘Stá vendo?... aqueles coqueiros, o matinho de araçás? Pois é ali o manancial, que virou sepultura daquele dia brabo em que desde manhã tanto agouro apareceu de desgraça: os pica-paus chorando... os cachorros cavoucando... a bruxa preta entrada sem ninguém ver... Sempre dói mexer nestas lembranças. E há quem não acredite! A cruz... onde já foi!... mas a roseira baguala, lá está [...] Vancê está vendo bem, agora? Pois é... coloreando, sempre! Até parece que as raízes, lá no fundo do manancial, estão ainda bebendo sangue vivo no coração da Maria Altina... (LOPES NETO, 2012, p. 47)

Ainda, o narrador Blau Nunes afiança ter sido testemunha do embate final entre Mariano e Chicão, tendo participado da “arrancada” que seguiu o primeiro até sua casa após o recebimento da triste notícia. Devido a isso, justifica-se seu envolvimento emocional com a história narrada, uma vez que ele próprio testemunhou os fatos, guardou-os na memória e os recontou, remetendo a um processo de legendificação. As palavras finais são oferecidas em forma de verso, intensificando o tom oral do relato:

Saudade é dor que não dói,
Doce ventura cruel,
É talho que fecha em falso,
É veneno e sabe a mel...” (LOPES NETO, 2012, p. 47).

A proximidade do narrador com o relato por ele elaborado, contando com sua participação secundária, faz uso do testemunho como prova da veracidade dos fatos. Afinal, Blau Nunes, um sujeito virtuoso e de confiança, “genuíno tipo rio-grandense”, não seria capaz de ludibriar seus ouvintes. Devido a esse fato, a existência de fantasmas dos envolvidos nos trágico acontecimentos do manancial não só seria possível, como estaria simbolizada na roseira que lá crescera vistosa, testemunha de um caso sobrenatural, tendo ela mesma uma aura extraordinária, vampírica, como se fosse nutrida pelo “sangue vivo no coração da Maria Altina...” (LOPES NETO, 2012, p. 47).

Muitos anos depois, em 1997, o músico, compositor e escritor Vitor Ramil se apropriou da narrativa do conterrâneo e apresentou a sua versão para o caso do manancial. Em seu álbum *Ramilonga – A estética do frio*, a faixa homônima ao conto de Lopes Neto é embalada por uma melodia melancólica e soturna, inspirada na milonga, ritmo comum ao estado do Rio Grande do Sul e aos países vizinhos, Uruguai e Argentina:

“Está vendo aquele umbu lá embaixo,

À direita do coxilhão?”
 No manantial
 Eu vi nascer
 Uma rosa
 Baguala
 “Vancê está vendo bem agora?” (RAMIL, 1997)

Em poucos versos, Ramil retoma o símbolo que conserva a história do manantial na memória coletiva de uma localidade: a roseira vermelha que nascera em solo inóspito e ali se mantivera, sempre florescendo. Ainda que esse fato seja curioso, a presença do insólito no conto fica evidente através da menção aos fantasmas que assombrariam o referido espaço, algo não mencionado na letra da música.

Já em outra narrativa curta de Simões Lopes Neto, “Os cabelos da china”, vai ser sugerida, de modo sutil, a possível presença do sobrenatural encarnado em um buçalete feito de cabelos humanos. Trata-se de um arreio, usualmente confeccionado em couro ou corda, que é colocado na cabeça do cavalo e auxilia a controlar sua marcha e dirigi-lo. O velho Blau, fazendo uso de seu linguajar característico, iniciará a contação mencionando o artefato:

Vancê sabe que eu tive e me servi muito tempo dum buçalete e cabresto feitos de cabelo de mulher?... Verdade que fui inocente no caso. Mais tarde soube que a dona dele morreu; soube, galopeei até onde ela estava sendo velada; acompanhei o enterro... e, quando botaram a defunta na cova, então atirei lá para dentro aquelas peças, feitas do cabelo dela, cortado quando era moça e tafulona... Tirei um peso de cima do peito: entreguei à criatura o que Deus tinha lhe dado. Eu conto como foi. (LOPES NETO, 2012, p. 72)

Similar ao conto anteriormente analisado, neste, o narrador primeiro faz referência a um aspecto importante da trama, para em seguida organizar cronologicamente sua história. Sabendo-se portador do dom de compartilhar causos, sentencia: “Eu conto como foi.” (LOPES NETO, 2012, p. 71). Blau Nunes introduz Juca, talentoso ginete e exímio trançador que lhe ensinara a courear e trançar na juventude. Chamado “Picumã” devido a seus hábitos higiênicos duvidosos, “tinha cascão grosso no cangote” (LOPES NETO, 2012, p. 72) e nunca guardava o dinheiro que recebia para si, enviando-o para a filha Rosa: “Linda como os amores! Mas não é para o bico de qualquer lombo-sujo, como eu...” (LOPES NETO, 2012, p. 73).

Neste conto, o extraordinário recebe pouco destaque e aparecerá apenas no final do enredo. Ao longo da narração, tomamos conhecimento de uma história outra

que servirá como meio para que, ao final, o narrador-personagem receba em mãos o buçal mencionado nas primeiras frases. Toda construção de sua relação com Juca Picumã e suas andanças, anos mais tarde, lutando juntos na Guerra dos Farrapos, tem como objetivo principal explicar a origem do supracitado artefato e sobre como ele chegou às mãos de seu possuidor.

Companheiros de batalha, Picumã escolhe o jovem Blau para acompanhá-lo em uma missão especial que lhe fora incumbida pelo capitão. Os dois deveriam procurar o comandante de uma das tropas caramurus, formada pelos soldados imperiais, e entregarem-se como desertores. A real intenção por trás disso seria distrair a tropa – o que Blau faria com sua viola – para que o chefe farrapo pudesse surpreender o inimigo que lhe causara uma ofensa pessoal: “A minha china fugiu-me, seduzida, pelo comandante desta força.” (LOPES NETO, 2012, p. 76).

Fazendo uso de sua lábia, os dois soldados farroupilhas conseguem adentrar os limites do acampamento imperial e lá se estabelecem, agindo conforme fora planejado. Ao colocar os olhos na amante do “ruivo”, como é conhecido o comandante, Juca “afundou a cabeça pra diante, escondendo a cara... e o chapéu ainda ficou impressado entre a testa e a curva do braço” (LOPES NETO, 2012, p. 80).

Quando os revoltosos invadem o terreno dos imperiais, o comandante é um dos primeiros a fugir. A china, por sua vez, personagem que também não possui nome próprio e é conhecida apenas pela função que desempenha naquele contexto, fica para trás e é, primeiramente, segurada pelo braço pelo trançador, que lhe grita “Cachorra! Laço, é o que tu mereces!...” (LOPES NETO, 2012, p. 82). Logo em seguida, a moça tem seus cabelos trançados agarrados pelo antigo companheiro, o qual puxa “pra trás a cabeça da cabocla..., com a outra mão pelou a faca, afiada, faiscando, e procurou o pescoço da falsa...”, sendo, por fim, interpelado por Juca Picumã:

Chegou a riscar... riscar, só, porque o chiru velho, o Juca Picumã, foi mais ligeiro: mandou-lhe o facão, de ponta, bandeando-o de lado a lado, pela altura do coração!... – Isso não!... é minha filha! – disse. O capitão revirou os olhos e deu um suspiro rouco... depois respirou forte, espirrou uma espumarada de sangue e afrouxou os joelhos... e logo caiu, pesado, com uma mão apertada, sem largar a faca, com a outra mão apertada, sem largar a trança [...] Então, sem perder tempo, com o mesmo facão matador cortou a trança, rente entre a mão do morto e a cabeça da viva... Foi – ra... raaac! – e a china viu-se solta, mas sura da trança, tosada, tosquiada, como égua xucra que se cerdeia a talhos brutos, ponta abaixo, ponta acima... (LOPES NETO, 2012, p. 82-83)

Não obstante Lopes Neto apresente um retrato violento do cotidiano de uma guerra, na qual homens e mulheres são levados a situações extremas, o autor não faz menção a nenhum fato que gere particular curiosidade até então. Trata-se, mais uma vez, da abordagem de temas universais, aqui representados pelo ciúmes, a vingança e a objetificação feminina. Passados alguns meses, Blau Nunes receberá um buçalete preto trançado pelas mãos de Juca Picumã, passando a utilizá-lo em seu cavalo a partir daí.

Entre os encontros e desencontros das batalhas, ao narrador será revelado pelo “chiru velho”, no leito de morte deste, que o buçalete fora trançado com a cabeleira cortada de Rosa, sua filha. Surpreso, Blau Nunes não logra retornar o objeto ao amigo, morto no ato, guardando-o em sua maleta de viagem. A respeito do fato, comenta:

Nessa mesma madrugada fui mandado num piquete de reconhecimento, de forma que não soube onde nem como foi enterrado o Picumã, porque o meu desejo era atirar-lhe pra cova aquele presente agourento... Agourento... agourento, não digo, porque afinal enquanto usei aquele buçalete nunca fui ferido... e ganhei de uma a quatro divisas. (LOPES NETO, 2012, p. 85)

Surge então, nos parágrafos finais, a primeira referência insólita no conto. Ao buçalete tantas vezes mencionado, é conferido um caráter mágico, sendo esse referido como causador de boa e má sorte, embora a ventura pareça ter sido predominante na vida do narrador desde que o possui. Mesmo assim, Blau procura livrar-se dele, devolvendo-o “para a cova da china os cabelos, daquela trança... doutro jeito, é verdade... mas sempre os mesmos!...” (LOPES NETO, 2012, p. 85).

Regina Zilberman, em seu ensaio “As funções do maravilhoso na literatura brasileira”, propõe uma aproximação entre os textos de Simões Lopes Neto e as funções do mágico observadas pelo teórico Vladimir Propp em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. Para a pesquisadora, os modelos europeu e brasileiro de narrativas curtas, ainda que não seja o mesmo, compartilham de uma origem popular.

Todavia, Zilberman afirma que o maravilhoso brasileiro se constitui de maneira diferente, sendo prejudicial à personagem que entra em contato com ele. No caso específico do conto “Os cabelos da china”, os poderes extraordinários do buçalete existiriam porque foram associados às crenças supersticiosas do narrador, “sem colaborar num processo de melhora, ainda se revela prejudicial ou inibidor.” (ZILBERMAN, 1981, p. 77). Conseqüentemente, argumenta, “a impraticabilidade da

terapia mágica suscita a aceitação passiva do que de antemão existe.” (ZILBERMAN, 1981, p. 78), da condição social estabelecida.

O narrador-personagem, por outro lado, demonstra não ter certeza do real impacto que o buçalete tivera em sua vida. É aí que o fantástico se manifesta em seu estado tradicional de hesitação, afinando-se à clássica concepção todoroviana. Seria o artefato, de fato, mágico? Além disso, seria ele o responsável pelos azares na vida de Blau, ou pelas suas campanhas vitoriosas, das quais saiu sem um arranhão?

Em outro conto, “O menininho do Presépio”, um objeto também será o desencadeador da atmosfera fantástica da trama. Desta vez, o elemento que proporcionará esse efeito será um boneco representativo do Menino Jesus em um presépio natalino. A época do ano escolhida para a ambientação do enredo, o Natal, funcionará como pano de fundo para o mágico, estabelecido em um momento de esperança, fé e renovação, no qual tudo parece ser passível de concretizar-se.

Desta vez, a voz narrativa não convida seu interlocutor a ouvi-la, tampouco anuncia a história que irá contar. O mote para a narrativa é uma conversa entre dois sujeitos que comentam sobre a festa natalina do major Vieira, “gauchão buenaço!” (LOPES NETO, 2012, p. 139), ao que o narrador emenda: “E é que o seu major Vieira não era assim, não; pro caso que ele, em moço, até que era um virado, da gente se benzer três vezes!” (LOPES NETO, 2012, p. 139).

O regresso ao passado, recurso frequentemente utilizado por Simões Lopes Neto em sua prosa, vai trazer à tona o início da história de amor do major Vieira, à época cadete, e de Nhã Velinda, filha de Miguelão. O primeiro, como fora afirmado pelo narrador anteriormente, era um sujeito inconsequente e malandro, o “mocito era abusador, e mais duma feita saiu ventando de certos ranchos daqueles pagos...” (LOPES NETO, 2012, p. 139) depois de ter se envolvido com alguma moça inocente. Nhã Velinda, por sua vez, “era uma criatura boa como uma santa, morocha linda como uma princesa.” (LOPES NETO, 2012, p. 140).

Obrigada pelo pai a casar-se com um dos seus parceiros de patifaria, muito mais velho do que ela, o casal tinha pouco em comum, “ele como o jerivá velho, ela como um cacho de flor.” (LOPES NETO, 2012, p. 140). Em uma de suas campereadas, o cadete conhece a jovem e apaixona-se por ela, “gostava da moça numa paixão de verdade [...]” (LOPES NETO, 2012, p. 141), afiança o narrador.

Com a chegada das festas de final de ano, a família Vieira monta um presépio em sua estância e convida a vizinhança para cantar um terço de festa na véspera do Natal. Miguelão e sua família comparecem ao evento e o inesperado acontece: os jovens encontram-se, por acaso, e beijam-se escondidos, “e um beijo, um beijo que jurou pelos dois, para toda a vida, um beijo só derrubou todas as negaças, como uma represa de açude aluída é derrubada por uma muita descida de águas...” (LOPES NETO, 2012, p. 142).

Flagrados pelo pai de nhã Velinda, os dois separam-se e juntam-se aos demais para iniciar a reza ao redor do presépio. O narrador sugere que Miguelão “decerto já lo foi xeretar ao genro, e atossicá-lo, suscitando-lhe maldades...” (LOPES NETO, 2012, p. 142), oferecendo pistas do que poderia acontecer a seguir, assim como o faz em:

Todos se ajoelharam de roda, mas nessa ponta do presépio que a nhã Velinda ajoelhou-se; e no costado dela, como um precipício ou um encorrentado, aí amoitou-se o cadete Vieira, talvez até para dar o seu peito em resguardo dalgum perigo [...] os olhos dela estavam como amarrados no presépio, mas os olhos dele estavam no rosto dela, como se aí estivesse o próprio presépio, com suas velinhas e prateados e bichinhos mimosos...; era até um pecado do inferno, aquela maneira de adorar gente, ali assim, nas barbas dos santos e da Senhora Virgem e do seu Menino!... (LOPES NETO, 2012, p. 143)

A despeito de demonstrar simpatia pelo casal, o narrador de “O menininho do Presépio” julga as ações dos jovens sob um olhar de reprovação, uma vez que o envolvimento deles fora do casamento caracterizaria um pecado. Atento também para o comentário que é feito sobre a adoração pecaminosa de uma pessoa de carne e osso, apesar das santidades ali representadas nas figuras do presépio. A transgressão dos dois seria então motivo para que fossem punidos? O marido traído, fora de si, com o facão em mãos, acredita que sim:

Quando a ponta do ferro matador estava a uma mão atravessada... a quatro dedos só da carne macia, aí – credo! Louvado seja Deus! – aí rolou da sua caminha milhã... rolou e caiu no boleado do seio da moça, na canhadita dos dois, caiu no regaço da nhã Velinda o Menininho Jesus como uma defesa... e aí no regaço delicado ficou, como um dono na sua casa... (LOPES NETO, 2012, p. 144)

Incapaz de encontrar uma explicação racional para o que acontecera às voltas do presépio, o *maravilloso cristiano* se instaura nesse instante, fazendo com que o insólito desponte na narrativa. No tocante a essa modalidade narrativa, David Roas afirma que a justificativa inspirada pela crença divina tem características

próprias, pois os “*fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinários pero no imposibles.*”¹⁵ (ROAS, 2011, p. 53).

A data comemorativa católica e o clima harmônico que se estabelecera, com uma reza entoada ao fundo, favorecem a ocorrência de um milagre: nhã Valinda sobrevive e é redimida, sendo salva pela intervenção divina que teria se dado através do Menino Jesus. O objeto mágico aqui não tem poder por si só, ele necessita de Deus, o qual escolhe atribuir-lhe uma aura sagrada. No texto em análise, o insólito se apresenta com suas singularidades, distanciando-se dos demais, nos quais o sobrenatural é fortemente marcado, como em “No manantial”, ou apenas cogitado, como em “Os cabelos da china”.

Além disso, nas três narrativas curtas analisadas há a recorrência de personagens femininas vítimas de violência, sujeitas aos impulsos e desejos masculinos. Não há dúvidas de que Simões Lopes Neto tenha sido um escritor voltado ao meio regional. Contudo, isso não o impediu de trazer para a ficção supostamente realista características comuns ao fantástico como modo narrativo, retratando as crenças presentes no imaginário coletivo sul-rio-grandense do final do século XIX e do início do XX.

Cabe mencionar, ademais, seu tributo à literatura oral e às lendas contadas no estado, o que culminará na publicação de *Lendas do Sul*, um ano após o lançamento de *Contos Gauchescos*. A análise das narrativas de origem lendária de Lopes Neto fará parte, futuramente, da continuação deste trabalho. Busco, através dessa, observar como o escritor pelotense fixa em suas páginas as ocorrências insólitas e as figuras míticas próprias do contexto do Rio Grande do Sul.

4.3 AS LENDAS AO SUL

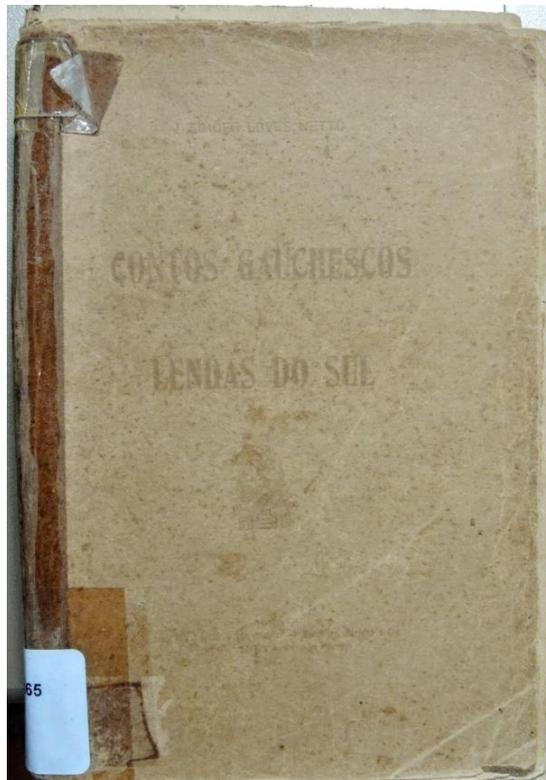
4.3.1 “A Mboitatá”

As edições correntes das obras centrais de João Simões Lopes Neto usualmente contêm *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* em um mesmo exemplar. A primeira edição dupla das referidas obras data de 1926, tendo sido organizada pela Livraria do Globo (Figura 3). Todavia, trata-se de publicações distintas, datando

¹⁵ “os fenômenos sobrenaturais adentram o domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis.” (ROAS, 2011, p. 53, tradução minha)

a primeira de 1912 e a segunda do ano seguinte, 1913. O conjunto de narrativas lendárias é composto por três contos: “A Mboitatá”, “A Salamanca do Jarau” e “O Negrinho do Pastoreio”. Em uma carta endereçada ao escritor pelotense¹⁶, Coelho Neto comenta as histórias da boitatá e do Negrinho escritas por Lopes Neto e o incentiva: “Prossegue, porque fazes trabalho de valor e muito me alegro por haver insistido com a tua modéstia para que continuasses a colher, aqui, ali, essas flores eternas da Poesia do povo [...]” (COELHO NETO, 1909 apud LOPES NETO, 2011, p. 234)¹⁷.

Figura 3 – Capa da primeira edição conjunta de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*



Fonte: A autora.

¹⁶ A referida carta de Coelho Neto endereçada a Simões Lopes Neto data de 1909. Posteriormente, ela figura como prefácio à primeira edição de *Lendas do Sul* (1913). Os dois se conheceram em uma visita do maranhense a Pelotas, em dezembro de 1906.

¹⁷ Este excerto foi retirado da edição comentada, revisada e anotada de Aldyr Garcia Schlee para *Os contos & lendas de João Simões Lopes Neto* (2011). As demais citações relativas às *Lendas do Sul* provêm dessa mesma edição.

As narrativas registradas em prosa por Simões Lopes Neto divergem das analisadas no capítulo anterior deste trabalho na medida em que assumem a inspiração lendária desde o princípio. Não há, por exemplo, uma reflexão introdutória, como em “Boy-tata”, ou uma trama primária privilegiada, como em *A Mãe do Ouro*, que preceda à história. Mesmo em “A Salamanca do Jarau”, cujo enfoque nos primeiros parágrafos é direcionado a Blau Nunes, as referências iniciais a criaturas míticas não são uma escolha arbitrária do ficcionista.

O conto “Boy-tata”, de José Bernardino dos Santos, traz a punição eterna como motivo para a existência do luminoso ser. No conto, ao diabo incumbe castigar o homem que a ele se sujeitara em troca de fortuna. Há muito a diabólica personagem é relacionada ao controle das almas dos pecadores: Luther Link, ao investigar a iconografia dogmática do Juízo Final, aponta que nele “o Diabo normalmente desempenha três tarefas: participa do julgamento, da separação efetiva e da execução do castigo.” (LINK, 1998, p. 129). Sob o julgo satânico, o infiel criado por Bernardino dos Santos é condicionado à forma de boitatá e obrigado a perseguir outros pecadores.

Na versão simoniana, sob outra perspectiva, a criatura encantada não tem origem humana, sendo inicialmente denominada “boiguaçu”. Sua aparição é precedida por uma série de comentários cujo fim é aclimatar o leitor ao teor soturno da trama. Antes de adentrar o terreno do fantástico, o narrador discorre sobre uma noite muito comprida, “escura como breu”, “que pareceu que nunca mais haveria luz do dia.” (LOPES NETO, 2011, p. 235). Os homens, tristes e abatidos, tinham os olhos “enfarados da noite”, e o canto do téu-téu era o único som a romper o “silêncio morto”.

A voz narrativa, tratando sempre de um tempo “muito antigo”, retrocede ainda a um momento anterior ao período de escuridão, na última tarde ensolarada, a qual terminara sob forte chuva. O alagamento dos campos teria sido completo, enchendo as tocas dos animais de água, entre os quais estava a “cobra-grande”, também chamada “boiguaçu”. A serpente, “que, havia já muitas mãos de luas, dormia quieta [...]” (LOPES NETO, 2011, p. 237), deixa sua morada à procura de alimento:

Começou depois a mortandade dos bichos e a *boiguaçu* pegou a comer as carniças. Mas só comia os olhos e nada, nada mais. A água foi baixando, a carniça foi cada vez engrossando e a cada hora mais olhos a cobra-grande comia. (LOPES NETO, 2011, p. 237, grifo do autor)

Até esse ponto da narrativa, o insólito aparece apenas como uma possibilidade, sendo uma sugestão que poderia ou não se confirmar. Se observados sob o prisma da racionalidade, a “cobra-grande” poderia ser apenas um réptil de largas proporções, enquanto a “noite tão comprida” não seria mais do que uma construção hiperbólica. Entretanto, conforme a história avança, novas informações são apresentadas e o extraordinário é estabelecido na diegese. A boiguaçu, “que tantos olhos comeu”, diz o narrador, ingeriu também a imagem contida nessas retinas, as quais “guardavam, entranhado e luzindo, um rastilho da última luz que eles viram do último sol, antes da noite grande que caiu...” (LOPES NETO, 2011, p. 238).

Boiguaçu e boitatá são, na versão de Simões Lopes Neto, uma mesma criatura, tendo esta derivado daquela. O elevado número de olhos luminosos devorados pela cobra-grande, tornou seu corpo “transparente, transparente, clareado pelos miles de luzezinhas [...] a *boiguaçu* toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas [...] de luz amarela e triste e fria, saída dos olhos, que fora guardada neles, quando ainda estavam vivos...” (LOPES NETO, 2011, p. 238, grifo do autor). Uma vez transformada, a boiguaçu não é mais reconhecida pelos homens, que passam a chamá-la “boitatá”, cobra de fogo.

A iluminada serpente percorre os campos em busca de comida e leva o terror junto de si, sendo sempre anunciada pelo téu-téu, que alarma os viventes temerosos de terem os próprios olhos devorados. Nesse contexto, a boitatá performa uma monstruosidade clássica, ligada à vilania. Ao contrário da boitatá de José Bernardino dos Santos, cuja própria existência e função deu-se em torno do punitivismo diabólico, a criatura de Simões Lopes Neto não desempenha nenhum papel prático – como perseguir os pecadores pelos campos. Boitatá, assim como boiguaçu, existe *per se*. Rolar por cima das carcaças dos animais e alimentar-se de olhos, eis suas únicas ações na narrativa.

Faço aqui uma alusão ao conto “O homem da areia” (1817), de autoria do alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, mais conhecido como E. T. A. Hoffmann. Nesse, o jovem Nathaniel é aterrorizado, desde a infância, pelo medo de ser atacado pelo Homem da Areia e ter seus olhos por ele arrancados. A permanência dessa crença infantil na vida adulta da personagem tem consequências nefastas, levando-o à insanidade. Sigmund Freud, em seu texto “O infamiliar” (1919), usa a citada narrativa de Hoffmann para referir-se à percepção

psicanalítica de que a angústia de machucar ou perder os olhos, vivenciada por crianças e adultos, pode ser uma substituição do medo da castração (FREUD, 2019). Nessa perspectiva, os homens de “A Mboitatá” choram desesperadamente ante a possibilidade de perda da visão porque isso os tornaria mais vulneráveis.

Diferentemente do fictício Nathaniel, que permitiu a Freud escrever um estudo citando-o como exemplo, em “A Mboitatá”, não há um aprofundamento quanto ao caráter das personagens, sejam elas humanas ou não. De fato, trata-se do menor conto de *Lendas do Sul* e do mais carente de desenvolvimento formal e criativo. Conforme mostrarei a seguir, principalmente “A Salamanca do Jarau”, e, em menor grau, “O Negrinho do Pastoreio”, são narrativas nas quais o espaço diegético e a caracterização das personagens recebem mais atenção por parte do autor.

De tanto comer olhos, matéria com pouca “sustância”, a boitatá simoniana morre: “E foi então, que a luz que estava presa se desatou por aí. E até pareceu coisa mandada: o sol apareceu de novo!” (LOPES NETO, 2011, p. 239). A luz da boitatá passou então a vagar por aí, solitária, dormindo no inverno e saindo de seu esconderijo nas épocas mais quentes do ano:

A boitatá, toda enroscada, como uma bola – tatá de fogo! – empeça a correr o campo, coxilha abaixo, lomba acima, até que horas da noite!... É um fogo amarelo e azulado, que não queima a macega seca nem aquece a água dos mananciais; e rola, gira, corre, corcoveia e se despenca e arreventa-se, apagado... e quando um menos espera, aparece, outra vez, do mesmo jeito! (LOPES NETO, 2011, p. 240)

As cobras de fogo de José Bernardino de Santos e de João Simões Lopes Neto se aproximam na aparência e nos hábitos, divergindo no tocante à origem. Acerca do fogo-fátuo, Câmara Cascudo afirma ser este “um tema universal no Folclore e não há país que desconheça narrativas que procuram justificar-lhe a corrida noturna e coruscante.” (CASCUDO, 2022, p. 144). Em terras brasileiras, Câmara Cascudo afiança que o primeiro registro escrito sobre a boitatá consta na “Carta de São Vicente”, relato de José de Anchieta que descreve a Mata Atlântica, escrito em 1860 (CASCUDO, 2022).

No caso de Simões Lopes Neto, não se sabe o quanto suas narrativas correspondem a relatos orais da época, ou se, ao contrário, sua verve imaginativa prevaleceu. Independente disso, no cerne de “A Mboitatá” as ocorrências insólitas dão o tom de fantasmagórico a um conto que tem como agente principal uma cobra-grande cujo enorme corpo irradia a luz dos olhos por ela devorados. Além disso, há

a transmutação da criatura em uma cobra em chamas, a qual aterroriza aqueles que a encontram na imensidão do pampa.

Ao final do conto, o narrador adverte: “Quem encontra a *boitatá* pode até ficar cego...” (LOPES NETO, 2011, p. 241, grifo do autor), retomando a temática relativa aos olhos e à visão. Como última ponderação, o narrador aborda as duas maneiras de o “campeiro precatado” escapar da boitatá: a primeira seria ficar imóvel, de olhos cerrados, sem respirar, até a sua partida. A segunda opção seria “fazer uma armada grande e atirar-lha em cima, e tocar a galope, trazendo o laço de arrasto [...]” (LOPES NETO, 2011, p. 241) de modo que ela “de repente, batendo numa macega, toda se desmancha, e vai esfarinhando a luz, para emulitar-se de novo, com vagar, na aragem que ajuda.” (LOPES NETO, 2011, p. 241). Não há dúvidas de que o narrador crê na existência da tatá de fogo e teme ser por ela vitimado: “Maldito! Tesconjuro!” (LOPES NETO, 2011, p. 240).

4.3.2 “A Salamanca do Jarau”

A segunda e mais extensa narrativa de *Lendas do Sul* é “A Salamanca do Jarau”. Blau Nunes, gaúcho pobre e “guasca de bom porte”, o simpático campeiro de *Contos gauchescos*, retorna à cena. Desta vez, sua atuação se dá, primordialmente, como personagem da trama. Uma vez mais, os lugarejos e as coxilhas interioranas, conhecida paisagem rural do estado do Rio Grande do Sul, são palco para o conto de inspiração lendária de Simões Lopes Neto.

De início, Blau percorre as coxilhas atrás do mítico boi barroso, cantando uma canção que Simões Lopes Neto registrara em *Cancioneiro guasca* (1910). Fracassando em sua missão, o gaúcho medita sobre sua pobreza e pouca sorte, lembrando o “atraso das suas cousas, desde o dia em que topou – cara a cara! – com o Caipora num campestre da serra grande, pra lá, muito longe, no Botucaraí.” (LOPES NETO 2011, p. 247). Enquanto o boi mágico aparece como um animal cobiçado, ao Caipora o sujeito atribui sua má sorte.

Essas são apenas as primeiras criaturas folclóricas que fazem parte do caminho trilhado por Blau. Durante sua busca, a personagem vislumbra um vulto, do qual distingue, em um primeiro momento, a face “tristonha e mui branca”, para em

seguida assumir tratar-se do santão do Cerro do Jarau. No diálogo entre os dois, o protagonista evoca uma história que lhe fora passada pela avó charrua, assumindo, por poucas páginas, a condição de narrador.

Dividido em dez partes, Blau Nunes toma o discurso para si no segundo minicapítulo do conto, viabilizando a transmissão de uma história ancestral: “A mãe da minha mãe dizia assim:” (LOPES NETO, 2011, p. 249). O peão conta de uma fada velha, “que era uma princesa moça, encantada, e bonita, bonita como só ela!..” (LOPES NETO, 2011, p. 249), a qual carregava um condão mágico capaz de desfazer bruxarias. A fada-princesa acompanhara os mouros, “mestres nas artes de magia”, que, expulsos da Espanha durante a reconquista cristã, partem da esotérica cidade de Salamanca e cruzam o oceano em busca de riquezas, vindo a atracar em território gaúcho. Uma vez em terra firme, os mouros e outros espanhóis renegados, todos “de alma condenada”, recebem a visita de Anhangá-pitã – em tupi-guarani, “diabo vermelho” – por quem são repreendidos:

Por isso Anhangá-pitã folgou, porque assim minava para o peito dos inocentes as maldades encobertas que aqueles chegados traziam...; e pois, escutando o que eles ambicionavam para vencer a Cruz com a força do Crescente, o maldoso pegou do condão mágico – que navegara em navio bento e entre frades rezadores e santos milagrosos –, esfregou-o no suor do seu corpo e virou-o em pedra transparente; e lançando o bafo queimante do seu peito sobre a fada moura, demudou-a em teiniaguá, sem cabeça. E por cabeça encravou então no novo corpo da encantada a pedra, aquela, que era o condão, aquele. (LOPES NETO, 2011, p. 250)

Nas notas de “Elucidação” publicadas junto ao texto original, Lopes Neto explica que o termo “teiniaguá”, em tupi-guarani, corresponde a “lagartixa”. A partir daí, a fada-princesa assume uma nova forma e fica sob guarda de Anhangã-pitã. O local onde se deu o encontro entre as duas poderosas entidades torna-se conhecido como Salamanca, em referência à cidade espanhola, nome que passa a ser usado para “as furnas todas, em lembrança da cidade dos mestres mágicos.” (LOPES NETO, 2011, p. 251).

Blau encerra o conto que fora passando de geração a geração sugerindo que a teiniaguá, muito perspicaz, conseguiria escapar da vigilância de Anhangá-pitã, uma vez que este “não tomou tenência que a teiniaguá era mulher...” (LOPES NETO, 2011, p. 251). No contexto de fala do narrador, são acionados adjetivos potencialmente negativos para o signo “mulher”, tais como “ardilosa”, “sorradeira” e “libidinosa”, o que justificaria a suspeita de sua capacidade de engambelar o “diabo vermelho”. Nesse ponto, a narrativa encaixada finda; e a história perpetuada pela

avó charrua aparenta pertencer ao reino da ficção, espaço hipotético onde não há amarras para a imaginação. O que o leitor descobre a seguir, é que o próprio sujeito da face “mui branca”, interlocutor de Blau Nunes, é testemunha da existência de mulheres encantadas e lagartixas preciosas.

Sintetizar o enredo de “A Salamanca do Jarau” é uma tarefa que, no mínimo, culmina em uma redução de sua complexidade narrativa. Augusto Meyer afirma que, ao escrevê-la, Simões Lopes Neto “sentiu a profundidade de horizonte histórico e lendário que se desdobrava além de sua visão vocativa. Tema complexo tramado de incidências e alusões, não podia ser tratado como as outras ‘lendas’ que tentou estilizar [...]” (MEYER, 1975, p. 234). Meyer aponta como fonte primordial para o escritor pelotense o estudo *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata* (1896), de Daniel Granada, constituído de capítulos como “Salamanca”, “Cerros Encantados” e “Cerros Bravos”, do qual teriam saído os elementos centrais para a escrita do pelotense (MEYER, 1975).

Uma vez encerrado o relato de Blau, o sujeito do rosto esbranquiçado toma a palavra, apresentando-se como o antigo sacristão da igreja pertencente à Missão de Santo Tomé, uma comunidade jesuítica localizada às margens do rio Uruguai. Foi em uma tarde abafada, na qual o sol brilhava intensamente, que o santão sentiu na pele o “entanguimento” que o “encantamento” desencadeia das pessoas. De uma lagoa borbulhante, vira sair a teiniaguá, com seu corpo de lagartixa e sua cabeça transparente. Assustado, ele rapidamente conclui que o melhor seria encher uma guampa com água e nela aprisionar a criatura.

Desse primeiro contato em diante, uma série de acontecimentos transformará a vida do santão. Os velhos causos, repassados oralmente, prepararam o santão para que, ao encontrar a encantada criatura, não se assustasse com sua existência. Sabedor de que aquele que a possuísse se tornaria o homem mais rico do mundo, a personagem opta por mantê-la escondida dos padres. Quando abre a guampa para alimentar àquilo que ele chama “animalzinho”, dela surge uma mulher lindíssima:

– Eu sou a princesa moura encantada, trazida de outras terras por sobre um mar que os meus nunca sulcaram... Vim, e Anhangá-pitã transformou-me em teiniaguá de cabeça luminosa, que outros chamam – carbúnculo – e temem e desejam, porque eu sou a rosa dos tesouros escondidos dentro da casca do mundo [...] Sou jovem... sou formosa..., o meu corpo é rijo e não tocado!... E estava escrito que tu serias o meu par. (LOPES NETO, 2011, p. 258)

Incapaz de resistir à lascívia e às promessas da princesa, o sacristão, ao invés de esconjurá-la, inicia um relacionamento com ela, refugiando-se no seu regaço noite após noite. Em dado momento, os sacrilégios do narrador são descobertos pelos padres, levando-os a sentenciá-lo à morte por garrote, “por ter dado passo errado com bicho imundo, que era bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira.” (LOPES NETO, 2011, p. 260-261). Salvo pela teiniaguá, os dois atravessam o rio Uruguai e passam a habitar o Cerro do Jarau, “que ficou sendo o paiol das riquezas de todas as salamancas dos outros lugares.” (LOPES NETO, 2011, p. 265).

No ato da conversa com Blau, o sacristão afirma estar vivendo nos arredores do Cerro há duzentos anos, à espera da quebra do encantamento que o retém e, conseqüentemente, da salvação de sua alma¹⁸. Essa segunda parte da narrativa, relativa ao sacristão e sua relação com a teiniaguá, é a concretização, no plano diegético, do relato repassado pela avó ao neto, Blau Nunes. Nesse universo, lagartixas são capazes de transmutarem-se em mulher, tesouros são guardados nos cerros rio-grandenses, e um antigo sacristão sob encantamento amarga uma punição de 200 anos, superando qualquer possibilidade factível de uma existência longeva.

Embora Blau Nunes sinta, na parte inicial da narrativa, um “arrepio no corpo” ao divisar, ao longe, o sacristão, o estranhamento cessa aí. Para o vaqueiro, não há dúvidas de que tal indivíduo seria o santão do cerro, ele não se surpreende, questiona ou duvida da materialização em sua frente de tal figura. Esse comportamento da personagem principal remete ao que a pesquisadora brasileira Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, enxerga como uma comunhão de ideias opostas ligadas à escrita do realismo maravilhoso latino-americano, em cujas obras aponta existir ora uma “desnaturalização do real”, ora uma “naturalização do maravilhoso” (CHIAMPI, 2015).

A menção ao trabalho da estudiosa brasileira citado no parágrafo anterior é oportuna porque as atitudes de Blau Nunes, em “A Salamanca do Jarau”, denotam a assimilação total de uma realidade outra, a qual se justifica por meio da retomada

¹⁸ “Foste o primeiro, até agora; quando terceira saudação de cristão bafejar estas alturas, o encantamento cessará, porque eu estou arrependido [...] Está escrito que a salvação há de vir assim [...]” (LOPES NETO, 2011, p. 267).

que a personagem faz das crenças e histórias da avó indígena. A lógica interna à narrativa simoniana se aproxima daquela que Chiampi diz ser própria do realismo maravilhoso,

afinado com a linhagem milenar do conto maravilhoso (e com a do seu ancestral, o mito) à qual se soma a mais recente do realismo romanesco [...] A confrontação dessas duas tradições – a popular e a culta, a ingênua e a elaborada, a oral e a escrita – lhe provê a plataforma textual, o corpo de motivos, o tom narracional e a própria inflexão ideológica.” (CHIAMPI, 2015, p. 70-71)

Entendo ser um anacronismo rotular um texto publicado no início do século XX, no Brasil, a partir de um conceito que lhe é posterior e, em certa medida, divergente; por tais razões, não o faço. De fato, Chiampi dedica-se, especialmente, a tratar de um fenômeno literário surgido nos anos de 1950, na América Hispânica, décadas após a publicação de *Lendas do Sul*. Contudo, se o discurso do realismo maravilhoso, produzido por mestres como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez “obriga a constituir o natural como não natural e o sobrenatural como não sobrenatural.” (CHIAMPI, 2015, p. 168), concluo que caminho parecido fora seguido anteriormente por Simões Lopes Neto em suas fabulações de inspiração lendária, nas quais crenças e saberes populares são incorporados como verdades validadas pelo imaginário comum.

Após o primeiro contato entre Blau Nunes e o sacristão, no qual foram trazidas à tona a história que a personagem principal ouvira de sua avó, seguida do relato do sujeito de cara “mui branca” sobre seu relacionamento com a teiniaguá, tem início um terceiro arco narrativo. “Alma forte, coração sereno!” recomenda o sacristão àquele que deseja entrar na furna e tocar o condão mágico da princesa moura: “Se entrares assim, se te portares lá dentro assim, podes então querer e serás servido!” (LOPES NETO, 2011, p. 268.)

O interior da furna é habitado por sombras “com feitios de homens”, as quais travam uma batalha de espadas entre si; os confusos corredores serpenteantes abrigam jaguares e pumas ameaçadores, além de uma temível boicininga em posição de guarda de uma das passagens. O espaço opressivo impressiona, e o peão é surpreendido por ossadas e caveiras humanas, típicas figuras/ornamentos goticizantes, que promovem um espetáculo medonho: “pernas e pés em passo de dança, alcatras e costelas maneando-se num vagar compassado, outras em saracoteio...” (LOPES NETO, 2011, p. 270). Atento, o protagonista mantém-se fiel

ao conselho que o sacristão lhe dera – “alma forte, coração tranquilo”, sendo afagado por mãos encorajadoras a cada desafio superado.

Dentro da salamanca, o vaqueiro vence sete provas que lhe testam o ânimo e o caráter, e, ao fim, encontra a teiniaguá: “sentada numa banquetta transparente, fogueando cores como as do arco-íris, estava uma velha, muito velha, carquincha e curvada [...] E segurava nas mãos uma varinha branca [...]” (LOPES NETO, 2011, p. 273-274). Blau Nunes renuncia às recompensas que lhe são oferecidas pela dona do condão enfeitado, deixando de escolher um entre sete desejos que poderiam ser por ela realizados. Contrariamente ao que esperara a fada velha, o homem declara: “–Teiniaguá encantada! Eu te queria a ti, porque tu és tudo!... És tudo o que eu não sei o que é, porém que atino que existe fora de mim, em volta de mim, superior a mim... Eu te queria a ti, teiniaguá encantada!...” (LOPES NETO, 2011, p. 276).

Sem saber exatamente o que deseja, ou por buscar, em vão, uma totalidade que dê sentido à própria existência e à da teiniaguá, Blau Nunes fica sem nada, sendo subitamente conduzido para fora do cerro. Desolado, o campeiro recebe, das mãos do santão, como recompensa por sua “alma forte e coração sereno”, uma onça que fora trespassada pelo condão e, por isso, é capaz de produzir outras, infinitamente, ainda que uma por vez. Esse segundo artefato mágico, derivado do primeiro, traz tanto fortuna, quando agruras à vida do premiado, que decide restituí-lo ao antigo possuidor.

O vaqueiro Blau retorna uma última vez ao Cerro do Jarau. Na ocasião, ele saúda o sacristão “Laus Sus-Cris!...¹⁹”, devolve-lhe a moeda e despede-se: “Fica-te com Deus, sacristão!”. Três saudações cristãs seriam necessárias para desfazer o encantamento do sacristão, e por três vezes, ao longo da narrativa, o vaqueiro as diz em voz alta. As poderosas palavras mágicas por ele repetidas desfazem o feitiço antigo e os tesouros dos Cerro do Jarau entram em combustão:

Ainda uma vez a velha carquincha transformou-se na teiniaguá... e a teiniaguá na princesa moura... a moura numa tapuia formosa;... e logo o vulto de face branca e tristonha tornou à figura do sacristão de S. Tomé, o sacristão, por sua vez, num gasca desempenado...
E assim, quebrado o encantamento que suspendia fora da vida das outras aquelas criaturas vindas do tempo antigo e de lugar distante, **aquele par, juntado e tangido pelo Destino, que é o senhor de todos nós**, aquele par novo, de mãos dadas como namorados, deu costas ao seu desterro, e

¹⁹ Essa saudação fora anteriormente proferida por Blau, em seu primeiro contato com o sacristão. Em nota, Simões Lopes Neto afirma tratar-se de uma forma abreviada “e estranha” para “Louvado seja Jesus-Cristo”.

foi descendo a pendente do coxilhão, até a várzea limpa, plena e verde, serena e amornada de sol claro, toda bordada de boninas amarelas, de bibis roxas, de malmequeres brancos, como uma cancha convidante para uma cruzada de ventura, em viagem de alegria, a caminho do repouso!... (LOPES NETO, 2011, p. 284-285, grifo meu)

A respeito do trecho transcrito acima, em nota elucidativa, o escritor pelotense justifica o uso da expressão “tangido pelo Destino”, a qual define o desfecho do sacristão e da teiniaguá como predeterminado por forças superiores. O autor afirma que: “É característico este traço no indivíduo rio-grandense, que até por hábito doméstico emprega como vulgares as expressões – sorte, destino, fado –.” (LOPES NETO, 2011, p. 287). Ademais, emite um julgamento acerca das crenças sobre as quais alicerçou sua história: “Na gente inculta torna-se curiosa a indistinta veneração prestada ao divino e ao diabólico, como forças superiores que atuam sobre os homens.” (LOPES NETO, 2011, p. 287)

No plano ficcional, a teiniaguá é a transcendência das etnias que a constituem: criatura que outrora habitara terras espanholas é moura e também é indígena. O sacristão, advindo da região missioneira, comunga da transformação da princesa e a ela se une em um desenlace que mitiga suas diferenças e os une enquanto casal, simbolizando a diversidade na ascendência do povo gaúcho – este, personificado no virtuoso Blau Nunes. Nas palavras de Ligia Chiappini, no estudo *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*, o autor pelotense promove uma reunião utópica dos opostos, pacificando a batalha “entre as forças de um mundo demoníaco (feminino, tenebroso, mas também luminoso, reprimido, inconsciente) e as forças diurnas (luminosas, mas também tenebrosas) de um mundo masculino, divino, dominante e consciente.” (CHIAPPINI, 1988, p. 227). No corpo narrativo, esse conflito é constantemente reforçado pelas referências às imagens da cruz cristã e da meia-lua dos mouros.

Simões Lopes Neto, em “A Salamanca do Jarau”, explora mitos e lendas correntes pelo mundo como fonte de inspiração. Entretanto, é por meio de seu cuidadoso trabalho de estilização e artesanía imaginativa que a história ganha forma e unicidade – processo parecido ao que Mário de Andrade seguirá anos mais tarde, ao justapor mitos, lendas e contos populares para criar o seu *Macunaíma*, “herói de nossa gente”. Retomando Augusto Meyer, Ligia Chiappini aponta que a associação entre a Princesa Moura Encantada e a teiniaguá, fundamental para o enredo, é um dos principais diferenciais acrescentados pelo escritor sul-rio-grandense em relação

às suas fontes (CHIAPPINI, 1988). Os motivos por ele agrupados intensificam a aura fantástica do conto, tornando-o uma primorosa peça ficcional que mitifica a fundação do sujeito sul-rio-grandense.

4.3.3 “O Negrinho do Pastoreio”

A lenda do Negrinho do Pastoreio talvez seja a mais conhecida dos residentes do Rio Grande do Sul. Frequentemente apresentada aos estudantes nos primeiros anos do ensino fundamental, são poucas as crianças em idade escolar que nunca ouviram a história do maltratado menino escravizado. No artigo “Leitura escolar como construção ideológica: o caso na lenda do Negrinho do Pastoreio (1857-1906)”, o pesquisador Elomar Tambara investiga o processo de transformação sofrido pela lenda até tornar-se um saber escolar, explorando as versões de Antonio Maria do Amaral Ribeiro (1857), Alfredo Varela (1897) e João Simões Lopes Neto (1906), sendo esta última “a versão mais conhecida e, reconhecidamente, a de melhor compleição literária.” (TAMBARA, 2005, p. 89).

Ao longo dos anos, especialmente na primeira metade do século XX, a procedência da citada lenda foi motivo de acalorado debate intelectual. Não endossarei tal polêmica porque entendo que a necessidade de discutir a origem do mito do Negrinho é, por si só, representativa de sua importância para a construção identitária sul-rio-grandense. De modo a ilustrar a questão, apresento o posicionamento assumido por dois folcloristas que estão entre as principais referências desta tese. O primeiro deles, Augusto Meyer afiança se tratar de um mito “genuinamente rio-grandense, nascido do estrume da escravidão e refletindo o meio pastoril em que se formou [...]” (MEYER, 1975, p. 186). Câmara Cascudo, a seu turno, afirma que a lenda do menino escravizado é cristã e regional (CASCUDO, 2022); e que ocasionalmente, “aparece um ato de devoção ao Negrinho, num ou noutro ponto do Brasil, espalhado o mito pelas famílias gaúchas.” (CASCUDO, 2012, p. 476-477).

Em relação ao primeiro registro da lenda, esse foi veiculado no *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro de 1858*, sob o título “Uma lenda do Rio Grande”. Concebida por António Maria do Amaral Ribeiro, cônsul de Portugal na cidade de Porto Alegre, a citada versão, a despeito de ter sido veiculada na imprensa

portuguesa em 1857, tem estreita relação com o Rio Grande do Sul e com o que o seu autor define como “superstições” do povo da Província.

Foi na edição de 26 de dezembro de 1906 do *Correio Mercantil* que a estilização simoniana para a lenda do Negrinho veio à luz. Na publicação, a narrativa fora dedicada a Coelho Neto, que recentemente visitara a cidade de Pelotas. Grato pela gentileza da dedicatória, o maranhense escreve à Lopes Neto, destacando a importância de se registrar “as trovas e narrativas dos velhos tempos.” (COELHO NETO, 1907 apud LOPES NETO, 2011, p. 295), visto que essas relíquias “representam o sonho dos que passaram, são a bem-dizer, o rastro das almas.” (COELHO NETO, 1907 apud LOPES NETO, 2011, p. 295). A simplicidade, salienta, é um dos triunfos do texto: “Lendo-a tive a impressão de a estar ouvindo contada, em tom lento, por uma dessas velhinhas que são as conservadoras de muito primor da Poesia popular, tão rica em nossa pátria e tão desestimada.” (COELHO NETO, 1907 apud LOPES NETO, 2011, p. 295). Assim como na missiva de 1909, nesta, Coelho Neto enfatiza a importância da missão assumida por autores como Simões, os quais se dedicam a registrar e perpetuar as histórias que a população conta.

A personagem-título do conto de Simões Lopes Neto pertence a um espaço-tempo distante – supostamente melhor –, sujeito de uma época na qual os campos eram abertos e os animais corriam livres, não havendo delimitações marcadas por cercas. Contraditoriamente, é nesse mesmo cenário do passado que a escravidão, em toda sua existência absurda e violenta, era prática legalizada, maculadora da idealização pastoril. O narrador descreve o menino como “um escravo, pequeno ainda, muito bonitinho e preto como carvão e a quem todos chamavam somente o – Negrinho.” (LOPES NETO, 2011, p. 296). Sem nome próprio e carente de padrinhos, ele “se dizia afilhado da Virgem, Senhora Nossa, que é a madrinha de quem não a tem.” (LOPES NETO, 2011, p. 296).

O senhor do menino, por sua vez, é um estancieiro “cauila” e “muito mau, muito”. Sua avareza, segundo a voz narrativa, era tão grande, que ele não seguia o silencioso código de solidariedade que prevalecia no meio rural daquele tempo: nunca abria as portas de sua casa para alguém que necessitasse de abrigo, jamais emprestava um de seus cavalos e tampouco partilhava a água que extraía de sua cacimba. A ganância é a característica primária dessa personagem, cujo sentido da existência é definido a partir da importância que dá às “onças” e à “prataria” que lhe pertencem. A despeito de o Negrinho estar entre as três únicas criaturas – as outras

duas são o próprio filho, de índole vil, e um cavalo baio parelheiro – a quem o fazendeiro olhava diretamente nos olhos, engana-se o leitor que espera dele algum gesto de afeto ou compaixão para com o juvenzinho.

Em certa ocasião, o avarento fazendeiro aposta parelha entre seu cabo-negro, montado pelo Negrinho, e o cavalo mouro de um vizinho, conduzido por um segundo ginete. Derrotado, o usurário perde o montante de mil onças de ouro que haviam sido apostadas, algo que “tinha-lhe arrebetado a alma.” (LOPES NETO, 2011, p. 298). Furioso, o fazendeiro sentencia o menino a ser amarrado pelos pulsos e repetidamente golpeado por um relho. Após o espancamento, exige: “–Trinta quadras tinha a cancha de carreira que tu perdeste: trinta dias ficarás aqui pastoreando a minha tropilha de trinta tordilhos negros... O baio fica de piquete na sogá e tu ficarás de estaca!” (LOPES NETO, 2011, p. 299).

A partir do insucesso na cancha de corrida, tem início o martírio do Negrinho. Durante a guarda dos trinta cavalos, o menino adormece, o baio escapa e no seu rastro seguem os tordilhos. Na trama, o baio não soltara a corda que o prendia ao pulso de seu guarda por iniciativa própria, teriam sido os guaraxains ladinos que a cortaram. O narrador descreve a cena conferindo aos furtivos animais uma astúcia quase humana, já que esses “fugiram, dando berros de escárnio.” (LOPES NETO, 2011, p. 299). O garotinho mimado, em uma atitude premeditada, comunica ao pai o desaparecimento dos animais. Uma vez mais, o estancieiro mandou “dar-lhe, dar-lhe uma surra de relho.” (LOPES NETO, 2011, p. 300) e ordenou que o espancado rastreasse os animais que perdera:

Rengueando, chorando e gemendo, o Negrinho pensou na sua madrinha Nossa Senhora e foi ao oratório da casa, tomou o coto de vela aceso em frente da imagem e saiu para o campo. Por coxilhas e canchadas, na beira dos lagoões, nos paradeiros e nas restingas, por onde o Negrinho ia passando, a vela benta ia pingando cera no chão: e de cada pingo nascia uma nova luz, e já eram tantas que clareavam tudo. (LOPES NETO, 2011, p. 300)

No trecho acima, o Negrinho vivencia uma nova provação, invocando Nossa Senhora para auxiliá-lo na ingrata tarefa. A voz narrativa estabelece uma relação de causa e consequência entre a fé do menino e seu sucesso na busca pelo pastoreio. O elemento insólito desponta na narrativa a partir da transformação dos pingos de cera de vela que, ao caírem no chão, originam novas fontes de luz, as quais iluminam não apenas o caminho percorrido, como também concedem ao menino uma aura reluzente, permitindo a ele rir-se de alegria. Segundo Elomar Tambara, o

advento da entidade católica no enredo é um elemento-chave acrescido por Simões Lopes Neto, o qual estabelece o embate do bem contra o mal como central à trama, reforçando a ideologia católica que, naquele momento, atravessava uma crise de perda de poder no contexto brasileiro e, especialmente, no estado do Rio Grande do Sul (TAMBARA, 2005).

Todavia, a boa sorte do Negrinho não perdura. Desta vez, não são os “bichos maus” os responsáveis pela desdita, como as corujas do mau agouro, ou os guaraxains malandros. O herdeiro do estancieiro, reiteradamente adjetivado como “maleva”, espanta os cavalos, dispersando-os. Como represália, o Negrinho é sentenciado a receber uma terceira surra de relho. Sucumbindo ao flagelo que fustiga seu corpo, o narrador declara: “pareceu que morreu.” (LOPES NETO, 2011, p. 301).

Há, na trama, uma acentuada ênfase no antagonismo das duplas de personagens. Na esquematização maniqueísta do enredo, os pares atuam em parceria: o filho está alinhado à malignidade do progenitor, assim como o menino escravizado partilha da benevolência da santa. O fazendeiro é detentor do poder econômico, o que o permite subjugar outro ser humano e violentá-lo; já o Negrinho, tão vulnerável em sua condição social precária, é abençoado pela graça divina, transformando-se em detentor de outro tipo de poder, que está além das imposições e limitações terrenas.

O ato final da vilania do estancieiro é atirar o corpo do garoto a um formigueiro, negando a ele um enterro digno. Na sequência, o fazendeiro é atormentado por um sonho perturbador que se repetirá nas duas noites seguintes: “sonhou que ele era ele mil vezes, e que tinha mil filhos e mil negrinhos, mil cavalos baios e mil vezes mil onças de ouro... e que tudo isto cabia folgado dentro de um formigueiro pequeno...” (LOPES NETO, 2011, p. 301). Além disso, durante esses três dias o sol esteve ausente e houve “cerração forte”. As condições climáticas refletem a atmosfera densa que permeava o espaço após tantos atos de crueldade perpetrados contra um indefeso menino. A manada de cavalos, a seu turno, não voltara a ser localizada.

Retornando ao formigueiro, em uma mórbida tentativa de ver os restos mortais de sua vítima, o fazendeiro é surpreendido. Na última noite que lá estivera ele “assanhou bem as formigas” e certificou-se de que elas, “raivosas”, haviam coberto o corpo e começado a “trincá-lo”, em uma atitude representativa de sua extrema desumanidade. Portanto, nada fazia sentido no quadro que se desenhava:

Qual não foi o seu grande espanto, quando chegado perto, viu na boca do formigueiro o Negrinho de pé, com a pele lisa, perfeita, sacudindo de si as formigas que o cobriam ainda!... O Negrinho de pé, e ali ao lado, o cavalo baio e ali junto, a tropilha dos trinta tordilhos... e fazendo-lhe frente, de guarda ao mesquinho, o estancieiro viu a madrinha dos que não a têm, viu a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu... Quando tal viu, o senhor caiu de joelhos diante do escravo. E o Negrinho, sarado e risonho, pulando de em pelo e sem rédeas, no baio, chupou o beíço e tocou a tropilha a galope. E assim o Negrinho pela última vez achou o pastoreio. Não chorou, e nem se riu. (LOPES NETO, 2011, p. 302)

A imagem do menino que presumia estar morto deixa o seu antigo senhor estupefato. Entretanto, a cena pouco tem de assombrosa. Como um Cristo crucificado que ressuscita ao terceiro dia, o Negrinho, após uma existência martirizante, retorna sadio e alegre, acompanhado de sua tropilha. Nossa Senhora, interventora divina, protege o afilhado e, por sua vez, impressiona o algoz, que se dobra frente àquele que tantas vezes violentara. O narrador não fornece pistas que possibilitem sentenciar a veracidade da cena final e tampouco indica tratar-se de sonho ou de alucinação de uma mente perturbada.

Nas últimas páginas do conto, são acrescentadas informações que sucedem ao fecho do enredo principal. A voz narrativa comenta que o “fadário” do Negrinho – isto é, o destino ao qual não poderia escapar – e sua morte – ou renascimento – tornam-se conhecidos pelos habitantes da região. Aos poucos, o milagroso caso do menino propaga-se em localidades mais distantes, assim como as histórias de pessoas que avistaram “como levada em pastoreio, uma tropilha de tordilhos, tocada por um Negrinho, gineteando de em pelo, em um cavalo baio!...” (LOPES NETO, 2011, p. 303).

Ao contrário das figuras fantasmagóricas de “No manantial”, chorosas e ressentidas, a imagem do Negrinho em seu estado de transcendência é positivamente construída pelo narrador simoniano. O menino que em vida encarnava as sevícias e tristezas da escravidão, viaja liberto pelos campos, “sarado e risonho”, na companhia do baio corredor e da manada de cavalos que tantas vezes perdera. Sua passagem para o plano espiritual é garantidora da alforria e da autonomia que nunca antes lhe pertencera. Deste modo, a aparição espectral do ginete, ainda que sobrenatural, não pode ser adjetivada de assustadora. Ao contrário, ela inspira devoção:

Então, muitos acenderam velas e rezaram o Padre-nosso pela alma do judiado. Daí por diante, quando qualquer cristão perdia uma cousa, o que fosse, pela noite velha o Negrinho campeava e achava, mas só entregava a

quem acendesse uma vela, cuja luz ele levava para pagar a do altar da sua Madrinha, a Virgem, Nossa Senhora, que o remiu e salvou e deu-lhe uma tropilha, que ele conduz e pastoreia, sem ninguém ver. (LOPES NETO, 2011, p. 303)

Se por vezes o Negrinho guia uma manada invisível, em outras ocasiões, quando retorna da visita anual de três dias que faz às formigas, “suas amigas”, ele é quem fica imperceptível ao recolher as cavalhadas. A capacidade de aparecer e desaparecer do menino é mais uma característica que o situa no entre-lugar da narrativa: entre vida e morte, entre o plano mundano e o espiritual, entre humano e divino. Essa dualidade diegeticamente instituída reforça a filiação fantástica do conto e coaduna com a prática do escritor pelotense, cuja versão para a lenda, pensada a partir de um mito regional, é ornada com elementos inéditos, produto de sua profícua criatividade.

Ao fim, o narrador ensina um refrão a ser repetido por quem perde algo no campo e deseja reavê-lo: “Foi por aí que eu perdi... Foi por aí que eu perdi... Foi por aí que eu perdi!...” (LOPES NETO, 2011, p. 304). E encerra exaltando os poderes extraordinários do menino: “Se ele não achar... ninguém mais.” (LOPES NETO, 2011, p. 304). Enquanto o povo canonizou o Negrinho no imaginário sul-rio-grandense e a ele tantas vezes recorreu, Simões Lopes Neto inscreveu o nome da personagem na história da literatura brasileira.

No contexto cultural sul-rio-grandense, o Negrinho do Pastoreio reaparecerá como motivo não apenas na literatura, como também será representado através de linguagens artísticas diversas. O trecho da canção “Memórias dos bardos das ramadas”, de Vitor Ramil, umas das epígrafes desta tese, é um exemplo. Já na sede do governo do estado, o Palácio Piratini, os murais do pintor italiano Aldo Locatelli reproduzem a saga do menino em dezessete cenas (Figura 4) nas paredes do Salão Negrinho do Pastoreio, e nos jardins, uma escultura do artista plástico Vasco Prado (Figura 5) é destaque.

Figura 4 – Mural “Aparição de Nossa Senhora” (Aldo Locatelli, 1951-1955)



Fonte: Fotografia de Fernando Bueno (2021).

Figura 5 – Escultura “O Negrinho do Pastoreio” (Vasco Prado, 1943)



Fonte: Facebook: @arquiteturapalaciopiratini.

A boitatá, a teiniaguá e o Negrinho do Pastoreio de Lopes Neto ressurgirão na literatura produzida no Rio Grande do Sul nas décadas seguintes. É o caso da reunião de contos *No galpão*, de Darcy Azambuja.

4.4 NARRATIVAS DE GALPÃO

No ano de 1925 o livro *No galpão* (1925) foi laureado na primeira edição do prêmio de contos promovido pela Academia Brasileira de Letras. A obra, escrita pelo jurista e professor Darcy Azambuja (1901-1970), tem como subtítulo “contos gauchescos”, o que a vincula diretamente à ficção de Simões Lopes Neto. Não é acaso o encruzilhadense ser tido como “sucessor” do criador de Blau Nunes (ZILBERMAN, 1992). O “galpão” do título faz referência à rústica construção de múltiplas funções, a qual acolhe ferramentas de trabalho, animais e peões, situando o leitor na espacialidade rural que predominará no plano diegético.

Em “Fogão gaúcho”, narrativa de abertura do livro, a prática de contar histórias é o eixo em torno do qual a narrativa é desenvolvida. Inicialmente, um narrador extradiegético introduz o ambiente no qual o enredo se desenrola: “Recém anoitecera. Pelas coxilhas corria o vento frio de agosto.” (AZAMBUJA, 1960, p. 11). O invernal anoitecer sobre os campos cobertos de geada faz todos procurarem abrigo, o que leva as pessoas a se reunirem e propicia o compartilhar de histórias de aventura, de magia e de mistério, “porque era a hora em que o aconchego ante a noite e o frio acorda a memória e convida à fantasia.” (AZAMBUJA, 1960, p. 18).

A voz narrativa extradiegética, de tom impessoal, cede lugar a uma personagem, chamada “velha Silvina”, responsável por entreter três crianças de idades variadas. Os pequeninos, reunidos na varanda da casa, pedem que a tia conte a história do Graxaim e do Gambá, “tantas vêzes repetida e sempre nova [...]” (AZAMBUJA, 1960 p. 16), ouvindo-a atentamente. Quando essa termina, insistem para que a contação prossiga com “aquela da Princesa Moura”, sendo rapidamente atendidos pela narradora, a qual menciona “os milagres, as fadas, os palácios encantados, os valorosos cavalheiros do duelo secular entre cristãos e sarracenos, as lendas das longes terras ibéricas.” (AZAMBUJA, 1960, p. 16).

A história da Princesa Moura, narrada pela idosa em poucos parágrafos, difere do conto “A Salamanca do Jarau”, de Simões Lopes Neto, porque não acrescenta à lenda elementos como a teiniaguá e o sacristão. Contudo, estão ali referências em comum, como a origem europeia, a tensão entre mouros e cristãos e a paixão proibida de dois jovens. Tia Silvina, assim como Blau Nunes, insere-se no relato, afirmando ter participado das bodas do príncipe e da princesa: “fui convidada

e comi muito doce, mas não pude trazer nem um pouquinho.” (AZAMBUJA, 1960, p. 17).

No texto em análise, são feitas referências explícitas às *Lendas do Sul*. Além da história da Princesa Moura, tia Silvina fala às crianças do Negrinho do Pastoreio e da “cobra-gibóia, que comeu tantos olhos de viventes, no tempo da noite grande e virou boi-tatá.” (AZAMBUJA, 1960, p. 17-18). Simultaneamente, no galpão, os peões sentados à beira da fogueira passam o chimarrão de mão em mão e contam os “rudes casos”, de perigo, amor e guerra.

Há certa ingenuidade na equivalência traçada pelo narrador entre os habitantes da casa e do galpão, dois espaços socialmente demarcados. Essa impressão inicial, contudo, se desfaz conforme o conto avança, uma vez que há diferenças nos relatos de tia Silvina e dos peões. Enquanto aquela recorria à imaginação para adornar lendas e fábulas já existentes, voltadas aos pequenos interlocutores, estes falavam de sua própria “existência vibrante de lutas”, cujas experiências são consequência direta de sua condição econômica vulnerável. Mesmo que de maneira sutil, Azambuja traça um limite de classes que aparta os narradores.

Já em “Juca da Conceição”, um milagre atribuído a uma imagem de Nossa Senhora da Conceição é amplamente divulgado e beneficia seu proprietário, Juca Pinto. Muito astuta, a personagem monetiza os rituais e regulamenta as constantes romarias que chegavam até sua casa para visitar a santa, a qual “singularizava em si todo o poder do céu, no entender daquela gente.” (AZAMBUJA, 1960, p. 62). O narrador ironiza as supostas curas intermediadas por Juca e coloca em xeque o prestígio da Nossa Senhora, sem, contudo, afiançar tratar-se de charlatanismo. A comicidade é o objetivo final de Azambuja neste conto. Todavia, são os pretensos fenômenos milagrosos na trama que me fazem identificar nela um eco do fantástico.

Destaco também “Beira de estrada”, conto que embora não seja diretamente ligado ao fantástico, lida com as atrocidades perpetradas em tempos de guerra, as quais incluem saques, estupros e degolas praticados dentro e fora do campo de batalha. Covas coletivas contendo os corpos dos soldados, cavalos mortos e poças de sangue espalhadas conferem um aspecto horrorífico ao quadro dantesco: “Chegamos perto e vimos que era um homem estaqueado, com a cabeça quase separada dos ombros. Que barbaridade! Aquilo até me deu uma agonia por dentro.”

(AZAMBUJA, 1960, p. 190). Alcides Maya abordara temática semelhante em “Estaqueado”, já citado neste trabalho.

Um lagoão enlameado, borbulhante, que abriga uma roseira vermelha e a defende daqueles que tentam alcançá-la: esse é o quadro que associo ao título “Lagoa morta”, outra narrativa de Azambuja que presta tributo aos escritos de Lopes Neto. “Triste”, “sem vida”, “ermo”, “silencioso” são algumas das escolhas lexicais do narrador para descrever a paisagem ao redor do charco. No inverno, a névoa encobrendo a visão tornava o local ainda mais tétrico, “como se aquele trecho amargurado de terra, sepultado no frio e no silêncio da bruma, se separasse do resto do mundo, onde havia sol.” (AZAMBUJA, 1960, p. 156). Nem mesmo as altas temperaturas do verão eram capazes de secar a água, ao contrário, “as relvas e as algas da lagoa reverdeciam, úmidas, seivosas.” (AZAMBUJA, 1960, p. 157).

Para além dos limites da lagoa, espaço e também protagonista do conto em análise, havia uma desditosa família que habitara as redondezas e passara por uma série de trágicas mortes. João Nunes ali se estabelecera com a mulher e um casal de filhos em 1895, tendo sido assassinado pelo filho anos mais tarde, devido a um desentendimento relativo a jogos de azar. Para vingar-se do crime cometido pelo irmão, a jovem o envenena e desaparece, “dizendo uns que se suicidara na lagoa.” (AZAMBUJA, 1960, p. 159). Após as perdas, a matriarca permanece na casa com o neto e a nora, esposa do parricida. A criança, segundo o narrador, herdara os “maus instintos” familiares, tornando-se também violenta ao vazar os olhos da mãe, enquanto esta dormia.

Assim como a lagoa, à casa também são atribuídas características soturnas. Localizada em um terreno isolado, sem quintal ou horta, a voz narrativa comenta que o casebre, quase sempre fechado, irradiava pobreza e melancolia. A caracterização espacial, cuidadosamente trabalhada, está em sincronia com os brutais acontecimentos que ali se deram. Os remanescentes da família, a seu turno, amargam um destino miserável, “sombrios e torturados como o sítio de que haviam feito morada.” (AZAMBUJA, 1960, p. 159).

Após ser palco de tantos crimes, lendas sobre o lugar foram criadas pela imaginação do que o narrador avalia ser “gente crendeira”, as quais diziam avistar, nos arredores da lagoa, “almas do outro mundo”. O canto lúgubre do urutau antecipava a má sorte de quem por ali passasse após o anoitecer:

Alta noite, vozes lamentosas acordavam o silêncio do descampado, enchendo-o de rumores sinistros e de gemidos, e um cachorro, que nunca fora visto, ululava em desvairo ao céu sem lua. Vinham da lagoa para o campo chamuscas verdes, bailando sobre as macegas sem as queimar, enrolando-se às patas dos cavalos, extinguindo-se de súbito. Mulas brancas sem cabeça, em noite de sexta-feira, corcoveavam na coxilha e riscavam pelo campo em corridas desgarradas.” (AZAMBUJA, 1960, p. 150)

As aparições relatadas por aqueles que ali estiveram são de diversos tipos. No trecho acima, são mencionados os lamentos das almas perdidas que vagavam pelo local, em uma descrição que se aproxima daquela feita por Lopes Neto em “No manantial”. Ainda, são citados seres sobrenaturais que correspondem a personagens do folclore nacional, fazendo uma segunda referência ao arcabouço mítico brasileiro, repetindo o que já aparecera no início do livro, em “Fogão gaúcho”. Lobisomem, boitatá e mula sem cabeça são, respectivamente, as figuras do imaginário popular que estão de acordo com a exposição feita pelo narrador.

O narrador reitera sua descrença quanto às visagens na lagoa e suas cercanias, argumentando que “a própria tristeza convulsa da paisagem auxiliava nas izonices.” (AZAMBUJA, 1960, p. 160). A ambientação, de especial importância para narrativas do fantástico, consolida o incômodo causado pela sucessão de acontecimentos terríveis na trama. Ao fim, a lagoa faz uma nova vítima: o rapazinho que cegara a própria mãe.

Como se fora premeditado, toda a população da lagoa reunira-se para presenciar o episódio. Uma vez presa ao lodaçal, um “grande terror” acomete a criança, em uma “descida satânica”: “no paroxismo do terror, gritava desesperadamente, debatia-se, agarrava com as mãos crispadas os caules dos aguapés, que se partiam, negando-lhe o derradeiro apoio.” (AZAMBUJA, 1960, p. 163). Indiferente ao “desvairado apelo”, a água, aparentando ter vontade própria, engole o menino. As desgraçadas mãe e avó falham em salvá-lo, ao que esta conclui “Deus castiga... Deus castiga...” (AZAMBUJA, 1960, p. 163). Da margem, um João-grande testemunha tudo, olhando “com os olhos piscos quem sabe o quê, no fundo ignoto e negro da lagoa.” (AZAMBUJA, 1960, p. 163).

Já no conto “Fazenda aramado”, o churrasco preparado pela personagem João Silvino, no intervalo do almoço, é a ocasião aproveitada para contar uma de suas histórias. Enquanto os dois peões que lhe ajudavam com a instalação da cerca saboreiam a succulenta carne bovina assada na brasa, o proseador, que se ocupava unicamente de “coisas alegres” no narrar, aciona na memória a última vez que

trabalhara nesse mesmo alambrado, na companhia do amigo Jango Touro, sujeito “mui buenaço” e forte, devorava um terneiro inteiro com os dentes que eram “como ferro”. Devido ao fato de ser o sétimo filho de uma prole formada exclusivamente por homens, “o mais velho batizou o mais moço, para não ficar lobisomem.” (AZAMBUJA, 1960, p. 172).

Entronado como narrador, João Silvino trata da única ocasião em que vira o valente Jango Touro entregue à vulnerabilidade. Tudo acontecera em uma sexta-feira à noite, após deixarem um estabelecimento onde ouviram histórias “mui embrulhadas”, de assombramento: “Aquilo, mais uns copitos de canha com biter, preparou a coisa.” (AZAMBUJA, 1960, p. 174). A dupla cavalgava pelas coxilhas. O primeiro a apresentar comportamento pouco usual é o malacara de Jango, bufando e erguendo as orelhas; em seguida, os dois animais negavam-se a continuar a marcha:

Foi então que vimos, bem no começo do cêrro, um clarão grande, branco, que parecia ir até o céu, porque as nuvens estavam baixas e ficavam clareadas como fumaça de incêndio. Até a chuva se enxergava. Depois ia escurecendo, sumia-se, e quando era de repente se ouviam uns urros, uns roucos do outro lado do cêrro e vinha de novo aquele clarão estrondeando. (AZAMBUJA, 1960, p. 175)

Conforme descrito acima, o narrador presenciara o lance, vindo a afirmar que, efetivamente, tratara-se de uma visão espantosa. Jango, irritado com a imobilidade de seu cavalo, empunhara a pistola “e ameaçava o assombramento – que viesse no mais, caramba!” (AZAMBUJA, 1960, p. 176). A explicação racional para a insólita ocorrência desfaz o clima sobrenatural predominante no caso de João Silvino: um automóvel fora o responsável pelas projeções luminosas e pelo barulho ouvido. O susto desencadeado pela passagem do carro faz o malacara corcovear e derrubar Jango Touro, que mesmo no chão “emartilhou a pistola e tacou fogo nas traseiras do auto, que se mandou dizer a la cria.” (AZAMBUJA, 1960, p. 176).

A narrativa “Fazenda aramado” apresenta-se, em um primeiro momento, por meio do enfoque externo, explorando os acontecimentos do tempo presente de João Silvino e seus companheiros da lida no campo. Em seguida, o narrador-personagem assume o discurso e recua ao passado para recontar uma história envolta em mistério. O insólito desponta ante a inexplicabilidade daquilo que o narrador e Jango pensam tratar-se de uma visão sobrenatural. Todavia, ao final o evento de aparência assustadora é justificado, sendo preservada a ordem do racionalizável.

Os contos de *No galpão* encerram esta incursão à literatura sul-rio-grandense da primeira metade do século XX. A escrita de Darcy Azambuja retoma a ambientação rural, as práticas da sociedade campeira e os mitos constituintes desse povo, em continuidade à prosa de Maya e Lopes Neto, este último uma grande influência de Azambuja. Além da utilização da cultura popular como matéria ficcionalizada, os três autores destacados neste capítulo trazem em suas narrativas os vestígios históricos da violência que prevaleceu no estado do Rio Grande do Sul por gerações, percepção que reaparece na prosa seus sucessores.

Sobre *No galpão*, Zilberman afirma ter sido essa a criação mais importante da década de 1920, “elo entre o passado regionalista, incluindo-se aí a nostalgia que o caracteriza, e o futuro dessa vertente, na medida em que revela, sob o ângulo negativo, as modificações experimentadas pela economia agrícola e a pecuária.” (ZILBERMAN, 1992, p. 80). Com um pé no passado e outro no futuro, Azambuja abre uma fresta para a grande transformação pela qual a prosa regionalista passará nos anos de 1930. A literatura fantástica, a seu turno, também sofrerá modificações, como mostrarei no próximo capítulo.

5 PERSPECTIVAS DO INSÓLITO SUL-RIO-GRANDENSE: A LITERATURA DO INDIZÍVEL ENTRE 1950-1999

*Alcei a perna no pingo
E saí sem rumo certo
Olhei o pampa deserto
E o céu fincado no chão
Troquei as rédeas de mão
Mudei o pala de braço
E vi a lua no espaço
Clareando todo o rincão*

*E a trotezito no mais
Fui aumentando a distância
Deixar o rancho da infância
Coberto pela neblina
Nunca pensei que minha sina
Fosse andar longe do pago*

Vitor Ramil/ João da Cunha Vargas, *Deixando o pago*

Para a literatura do Rio Grande do Sul, a segunda metade do século XX foi marcada pelo progressivo distanciamento de um regionalismo ufanista, em continuidade a um processo que se iniciara nas décadas anteriores. Se Alcides Maya é tido como um escritor preso às amarras românticas, saudoso de um passado evanescente, Simões Lopes Neto dá alguns passos à frente, mas não rompe com a ideologia dominante, promovendo a ideia de comunhão social entre as classes mais e menos privilegiadas no meio rural. Darcy Azambuja, a seu turno, fez parte de um momento de transição na prosa sul-rio-grandense anterior à ruptura promovida pelos regionalistas críticos, sempre lembrados na figura de Cyro Martins, e dos romancistas de ambientação urbana, como Erico Verissimo e Dyonélio Machado.

Dedicado aos estudos da área de ciência política e ao ensino, ao longo dos anos Azambuja publicou também obras não literárias, sendo a mais conhecida intitulada *Teoria Geral do Estado* (1942), amplamente reeditada e utilizada como material didático nos cursos superiores de todo o país. A reunião de contos *Coxilhas* (1956) encerra a curta, porém significativa, produção ficcional do autor. Dessa, fazem parte duas narrativas breves que interessam a este trabalho: “Negrinho do Pastoreio” e “Assombração”.

Assim como fora explorado em *No galpão*, Azambuja inspira-se e dá nova roupagem a motivos e personagens que integram a obra de Simões Lopes Neto. Por meio de uma escrita tributária, “Negrinho do Pastoreio” é a história do desamparado órfão Vicentinho, que, uma vez só no mundo, passa a viver na estância onde seu

pai, desaparecido desde a guerra, trabalhara como posteiro. A família do fazendeiro que o recolhera trata-o “como um cão” e os funcionários do local agem de maneira similar. Decidido a fazer uma promessa ao Negrinho do Pastoreio, o menino reúne os itens que diziam ser necessários para uma oferenda: “– Negrinho do pastoreio, acha o papai que se perdeu na revolução. Dou este biquinho de vela para tua madrinha, Nossa Senhora, e este fumo para ti pitares.” (AZAMBUJA, 1997, p. 74).

O menino do conto de Azambuja não é escravo, tampouco sua cor de pele é especificada, a despeito disso, a sua penúria e o seu sofrimento o aproximam da personagem retratada por Simões Lopes Neto. Em uma noite de frio intenso, o adoentado Vicentinho dirige-se ao campo, acende o toco de vela próximo a uma árvore e roga ao Negrinho por sua ajuda. Febril, o suplicante deita-se próximo à vela acesa e ali esmorece, sendo atraído por uma “coisa extraordinária”:

A luz do biquinho de vela cresceu de repente, alargou-se, subiu, mais clara, de uma claridade limpíssima [...] desenrolando-se do alto, como um tapete, uma longa estrada, marginada por várias árvores muito verdes, onde voavam pássaros. Vinham galopando por ela três cavaleiros. O da frente, num cavalo tordilho, era um negrinho bem pretinho, de grandes olhos alegres e dentes muito brancos, brilhando na luz. E vinha gritando: – Vicentinho! Vicentinho! Olha aqui!... E mostrava os dois cavaleiros, que eram o pai e a mãe do guri. (AZAMBUJA, 1997, p. 74-75)

O conto encerra com a partida a galope do grupo em direção à luz que o narrador adjetiva como “maravilhosa”. Fragilizado em vida, o menino tem seu pedido atendido pelo Negrinho, encontrando na morte (ou seria em um delírio?) o conforto dos braços da mãe e a perspectiva de uma existência outra, ascendente. Acolhido pela Nossa Senhora, o Negrinho de *Lendas do Sul* ressurge na narrativa de Azambuja como uma entidade cheia de graça, já consolidada enquanto objeto de adoração popular.

Na narrativa curta “Assombração”, tio Paulo conta histórias de “alma do outro mundo”, citando diferentes ocasiões nas quais vultos, gemidos e barulho de correntes sendo arrastadas infiltravam-se na terra dos vivos. De passagem pela estância da Guarda, onde moravam sua irmã, dona Cláudia, o esposo, coronel Marques, e Raul, filho adulto do casal, o andejo afiança existir nas imediações uma tapera onde à noite aparece “uma mulher toda de branco, com os cabelos soltos.” (AZAMBUJA, 1997, p. 103). Tanto o cunhado, quanto o sobrinho, afirmam nunca ter percebido qualquer presença estranha nas ruínas.

Os dias se passam e Raul retorna de uma visita à vila. Na viagem de volta, o jovem cavalga ao anoitecer quando é surpreendido pelo comportamento pouco usual do animal, que estremece e recusa-se a seguir em frente. Raul percebe então um vulto saindo da sombra do capão da tapera: “Alto, coberto da cabeça aos pés por um lençol branco, estava quieto e parecia no ar. De repente abriu os braços e soltou um longo gemido soluçado.” (AZAMBUJA, 1997, p. 106). Sem saber tratar-se de tio Paulo, o rapaz atira e acerta uma bala na cabeça da spectral figura, ocasionando sua morte. Novamente, Azambuja ambienta sua narrativa no meio rural e promove a escalada da tensão na trama, retornando ao sobrenatural explicado, conforme fizera em “Fazenda aramado”. Apesar da distância temporal entre a publicação de *No galpão* e *Coxilhas*, as temáticas de interesse e os procedimentos narrativos utilizados por Azambuja são muito similares.

A fervilhante década de 1960 chegará no Brasil acompanhada de um permanente sentimento de inquietação, o qual perpassará história e ficção. Personalidades nascidas em solo rio-grandense terão papel marcante na conturbada conjuntura política de então: no campo progressista se destacam João Goulart e Leonel Brizola; já os militares Artur da Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici são alçados ao poder durante o período ditatorial. A partir do Golpe Militar, em 1964, o clima é de apreensão entre artistas e intelectuais. Nesse contexto, o escritor porto-alegrense Moacyr Scliar (1937-2011) faz sua primeira incursão à narrativa fantástica.

O debute de Moacyr Scliar no gênero conto, *O carnaval dos animais*, foi publicado em 1968. Posteriormente, as narrativas foram modificadas e uma segunda parte, intitulada “Outras histórias”, foi adicionada ao livro. No presente estudo, escolho comentar três das narrativas curtas que já estavam registradas na primeira edição do livro. São elas: “As ursos”, “Cão” e “Canibal”, todas interligadas por um mesmo subtema.

O primeiro conto da obra no qual sobressai uma perspectiva fantástica é intitulado “As ursos”. Nesse texto, há referência a uma passagem bíblica na qual o profeta Eliseu amaldiçoa os jovens que zombaram de sua calvície, condenando-os a serem devorados por duas ursos que emergem de um bosque. No conto do autor porto-alegrense, doze crianças são engolidas pela urso menor e prontamente digeridas, enquanto outras trinta são engolidas pela urso maior. Surpreendentemente, estas encontram dentro do animal condições propícias para o desenvolvimento de uma “cidadezinha”, na qual conseguem levar uma vida quase

normal, sendo ali estabelecidas instituições de educação e saúde, além da sujeição da população a um novo sacerdote, o “Grande Profeta”.

No entanto, os primeiros habitantes – “curiosa raça de anões” (SCLIAR, 2002, p. 22) – originam uma segunda geração, maior e mais indisciplinada, insubmissa a qualquer forma de autoridade. Já grandes, os rapazes zombam do Grande Profeta, gritando-lhe “Sobe, calvo! Sobe, calvo!” (SCLIAR, 2002, p. 23), sendo por ele amaldiçoados e rapidamente ingeridos por duas ursos. A frase final do texto, “Finalmente, acendem uma luz.”, sugere o início de um ciclo de eterno retorno à maldição lançada pelo profeta.

Outro conto a ser destacado é “Cão”, no qual é narrada a história do pequenino cão Bilbo, uma criatura japonesa geneticamente adaptada para servir a um único propósito: proteger o seu humano de estimação. A despeito de seu diminuto tamanho – inferior ao de um copo de uísque – o animalzinho “mantém a ferocidade do lobo [...]” (SCLIAR, 2002, p. 32). Bilbo demonstra sua subserviência ao dono, Armando, quando este o ordena a atacar um mendigo e devorá-lo, comando que ele prontamente obedece: “iniciando pela própria perna onde tinha os dentes ferrados, começou metodicamente a mastigar [...] ao mesmo tempo ia sorvendo o sangue, de modo a não sujar a grama verde.” (SCLIAR, 2002, p. 34).

Posteriormente, o cão demonstra não ser particularmente fiel ao dono, obedecendo às ordens de qualquer pessoa, desde que ela faça uso de determinadas palavras. Um amigo de Armando, Heitor, demanda que Bilbo lhe seja dado como pagamento de uma dívida antiga; Armando recusa a oferta e é chamado pelo proponente de “marginal” e “ladrão”, tornando-se vítima do próprio animalzinho. Já em casa, a esposa de Heitor não acredita que Armando tenha lhe dado Bilbo, acusando-o de ser “Ladrão! Marginal!” (SCLIAR, 2002, p. 35), ocasionando o terceiro processo de devoramento da narrativa.

O último conto a ser comentado é “Canibal”. Num cenário trágico, o avião tripulado pelas irmãs de criação Bárbara e Angelina cai na Bolívia, numa região desprovida de alimentos naturais. Bárbara havia providenciado uma grande quantidade de mantimentos, porém recusa-se a compartilhá-los com sua irmã, mantendo-se nutrida e saudável enquanto Angelina progressivamente enfraquece. Diante da falta de alternativas para garantir sua sobrevivência, Angelina é impelida a iniciar um angustiante processo de consumir

partes do próprio corpo: “Angelina comeu os dedos das mãos, depois os dos pés. Seguiram-se as pernas e as coxas.” (SCLIAR, 2002, p. 53).

Trespessando os limites do aceitável, Scliar explora o autocanibalismo desesperador da personagem Angelina, a qual sucumbe vinte dias após a queda do avião. No dia seguinte à morte da irmã, Bárbara é resgatada e tem de explicar o porquê de o cadáver da mesma estar semidestruído; atribuindo a culpa a “índios antropófagos” bolivianos. A falsa explicação é oferecida com a desculpa de “preservar intacta a reputação da irmã [...]” (SCLIAR, 2002, p. 54) e, acima de tudo, ocultar os próprios atos de crueldade. A trama de “Canibal” talvez leve o leitor de Stephen King a recordar o conto “*Survivor Type*” (1982), publicado no Brasil como “Sobrevivente”, no qual um cirurgião isolado em uma ilha amputa partes do próprio para alimentar-se.

A escrita de Moacyr Scliar foi pontuada por diferentes abordagens do fantástico ao longo de sua obra. Leitor de Franz Kafka, García Márquez e Cortázar²⁰, o insólito pode ser encontrado em contos de livros como *O anão no televisor* (1979) e *A orelha de Van Gogh* (1989). Já Sepé Tiaraju, o homem-lenda, aparece em *A estranha nação de Rafael Mendes* (1986), ao passo que o Saci e a Princesa Moura transitam pelas páginas do romance *Sonhos tropicais* (1993). Não menos fantástica, uma mítica criatura metade homem, metade cavalo, protagoniza *O centauro no jardim* (1980), narrativa que será oportunamente explorada neste capítulo.

A prosa sul-rio-grandense ganha um novo fôlego a partir de 1970, com as primeiras publicações de Josué Guimarães, Sérgio Faraco e Caio Fernando Abreu, entre outros. Este último revela-se um grande contista, dono de um estilo despojado, arejado, de forte apelo à cultura *pop*. *O ovo apunhalado* (1975) traz à tona narrativas que assumem uma realidade fraturada pelo inconcebível, tão inquietante quanto aquela vivenciada à época pelos brasileiros amantes da democracia, da arte, das liberdades individuais, sufocados pela densa cortina de um regime autoritário militarista.

Em “Réquiem por um fugitivo”, o narrador rememora a relação distante que sempre tivera com a mãe, uma mulher ensimesmada, pouco afetuosa e nada comunicativa. Desde pequeno, o garoto era sabedor de um segredo guardado por ela: “Não que eu tivesse medo. Mas ele era excessivamente pálido [...] Eu o via

²⁰ Scliar comenta suas influências em *A escrita de um homem só* (2006).

desde pequeno, quando minha mãe abria o guarda-roupa e eu conseguia perceber no meio dos vestidos as suas mãos demasiado longas.” (ABREU, 2018, posição 1988). A criatura tampouco recebia atenção da mulher, que não o escondia do filho, embora nunca o tivesse conduzido para fora do armário. Objeto de admiração, o ser causava-lhe admiração e também lhe provocava ciúmes da mãe.

O tempo passa, a mãe morre e o narrador encontra-se só, sem saber como lidar com o habitante do armário. Munido de coragem, abre as portas do guarda-roupa e tem confirmada a suspeita que conservava com si há algum tempo: “tratava-se *realmente* de um anjo. Não sei se arcanjo ou serafim, mas indubitavelmente, irreversivelmente, inconfundivelmente – um anjo.” (ABREU, 2018, posição 2046, grifo do autor). Em seguida, um clarão e “um ruído quase ensurdecedor de asas... como se diz mesmo?... rufando, é isso: um ruído quase ensurdecedor de asas rufando.” (ABREU, 2018, posição 2051) precedem sua partida, que se dá pela janela. Solitário, o narrador mantém portas e janelas abertas, na esperança de um dia tê-lo de volta.

Em “Gravata”, um sujeito se encanta por uma gravata que vê na vitrine de uma loja e calcula diminuir alguns cigarros e refeições para poder adquiri-la, dentro de um mês. O acessório, uma vez comprado, torna-se objeto de veneração: “sentia vontade de usar adjetivos pomposos e cintilantes, de recriar toda a linguagem para comunicar-se com ela [...] Dos mais variados ângulos, ela continuava terrivelmente bela, vaga e inatingível [...]” (ABREU, 2018, posição 2073). O objeto amado lhe comovia e causava medo, estando além de “qualquer tentativa de racionalização ou enquadramento.” (ABREU, 2018, posição 2093).

A personagem imaginada por Caio deixa-se tomar pela adoração a um objeto inanimado, símbolo de status e vaidade, sentindo-se indigno diante de tal magnificência. Incapaz de controlar os pensamentos de veneração, julga estar próximo da loucura. Ao vestir a gravata, o homem sente o pescoço sendo lentamente esmagado e tenta desvencilhar-se das tiras de pano que se movem em ritmo acelerado, independentes de seus dedos. Ciente do “impossível de tudo aquilo”, o sujeito enxerga-se no espelho momentos antes de tombar no chão e vislumbra “duas pontas de seda estrangeira movimentando-se feito cobras sobre o peito, uma das mãos cerradas com força e a outra estendida em direção ao espelho – como se pedisse socorro [...]” (ABREU, posição 2118).

Ao anjo do armário e à gravata assassina, juntam-se, em *O ovo apunhalado*, outras criaturas e objetos animados que escapam ao entendimento racional. Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, robôs são máquinas marginalizadas em uma sociedade do futuro. Já no breve “Uma veste provavelmente azul”, escrito em um único parágrafo, homenzinhos verdes aparecem correndo sobre o tapete e são subjugados pelo narrador, que os obriga a trabalhar como tecelões. Em “Sarau”, um filho permite que os pais sejam brutalmente assassinados por uma cimitarra transformada em cinco seres desconhecidos, os quais, ao fim, banqueteariam-se com a carne das vítimas.

As ocorrências insólitas de *O ovo apunhalado* não seguem um padrão ou temática única, cada uma delas apresenta um recorte e personagens de origens diversas. Contudo, excetuando “Réquiem por um fugitivo”, uma história de encantamento e solidão, os demais enredos são densos, dotados de uma violência que se não está manifesta em ataques físicos, desenvolve-se por meio de comportamentos abusivos. Ainda, as referências a nomes do universo artístico são muitas: da alçada musical, aparecem Caetano Veloso e Maria Bethânia; das letras, são mencionados os nomes de João Cabral de Melo Neto e Shakespeare. Julio Cortázar é citado pelo protagonista de “O dia de ontem”, além de constar em duas epígrafes ao longo do livro.

Os anos de 1980 iniciam sem grandes novidades no mercado editorial do estado. Lembrado por Zilberman (1992) e Fischer (2004) em suas empreitadas historiográficas, *Ibiamoré, o trem fantasma* (1981), primeira publicação do pouco conhecido Roberto Bittencourt Martins, é digna de menção porque sua narrativa, entre a prosa e a poesia, se inscreve nos reinos do mítico e do lendário. A encantada locomotiva, em constante circulação, é o espaço para o exercício da oralidade, por meio da contação de histórias dos sujeitos que embarcam a cada estação e são representativos de diferentes grupos étnico-sociais que constituíram o Rio Grande do Sul.

Todos os capítulos de *Ibiamoré* são precedidos por uma epígrafe poética, de autoria de nomes conhecidos da literatura do estado, como Apolinário Porto Alegre, Lobo da Costa e Simões Lopes Neto. Entre os versos transcritos, encontra-se um fragmento de “O lunar de Sepé”. Ainda, uma das personagens, Carlos Almagre, reconta aquela que pensa ser a verdadeira história do Negrinho do Pastoreio. Na sua versão, valente e inconformado, o “Negro do Pastoreio” fora castigado pela

derrota na carreira, mas não morrerá sem antes lutar: “Fugira, revoltado; organizara um bando de escravos fugidos; ameaçara com seu pequeno exército de escravos pretos e índios as fazendas da região; matara reses de seu antigo dono; roubara suas casas.” (MARTINS, 1981, p. 58). Uma vez capturado e morto, a narrativa de sua vida teria sido deturpada, trazendo-o de volta ao lugar da submissão, “novo bom exemplo, dulçoroso e humilde, servindo de sentinela a qualquer revolta [...]” (MARTINS, 1981, p. 59).

O final do século XX parece represar todas as energias que movimentarão a cena literária do estado no início dos anos 2000. Entre as escassas estreias, encontra-se Amílcar Bettega Barbosa e seu *O vôo da trapezista* (1994), ganhador do Prêmio Açorianos de Literatura de 1995. O interesse do autor pelos temas da literatura fantástica permanece em escritos futuros, tornando-se mais explícito nas narrativas de *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2004).

De *O vôo da trapezista* destaco “Entre Billy e Antônio”, no qual um ressentido narrador em primeira pessoa relembra sua infância e adolescência compartilhadas com Antônio, seu interlocutor. No passado, os dois experienciaram juntos as descobertas de um mundo particular, no qual, entre outras coisas, gozavam a diversão de perseguir e matar ratos. Antônio e o narrador crescem e trilham caminhos separados, assumindo este o papel repulsivo de um homem adulto que sente prazer em capturar e saborear os citados roedores, “esfolando com esmero cirúrgico e já pressentindo o sabor adocicado na boca [...]” (BARBOSA, 1999, p. 15).

Inicialmente, o texto tem uma escrita similar àquela utilizada em correspondências pessoais. Contudo, ao final da narrativa revela-se que o narrador dirigira seu monólogo para o enrijecido corpo morto de Antônio, a quem matara e depositara sobre a mesa da cozinha. A narrativa finda e resta a dúvida quanto ao destino do cadáver de Antônio: serviria ele de refeição ao infame assassino? A sordidez do narrador de “Entre Billy e Antônio” é evidente, aproximando-o do cruel Fortunado, personagem de “A causa secreta”, conto de Machado de Assis publicado pela primeira vez em 1885.

Ainda em *O vôo da trapezista*, no conto “O sol vertical e uma bala no tambor”, um homem aguarda tornar-se real a premonição que tivera na noite do nascimento do filho, vinte anos antes: este seria assassinado e a ele caberia a tarefa de vingá-lo. Coronel Santiago Beviláqua, o pai, não considerava as visões de futuro que lhe ocorriam como um “dom recebido por Deus”, antes seriam “um sacrifício a ser feito

em nome da posição de homem mais importante daquelas terras, e, por isso, com o direito e até a obrigação de saber dos fatos antes deles acontecerem.” (BARBOSA, 1999, p. 38).

Resignado, o Coronel pouco faz para evitar a tragédia, acolhendo o destino que lhe fora revelado. Na fatídica noite, a ausência do filho e o que se segue às insistentes batidas à porta da residência sugerem que a premonição tornara-se realidade: “A casa encheu-se dos berros histéricos da esposa e da voz do Capitão tentando acalmá-la.” (BARBOSA, 1999, p. 41). A narrativa encerra com a revelação de uma segunda premonição de Santiago Beviláqua, o que reforça a tônica insólita do enredo.

A afeição de Bettega aos temas da literatura fantástica ressurgirá mais explícita nas narrativas curtas de *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2004). Tais textos lhe renderam a participação na antologia *No restaurante submarino: contos fantásticos* (2012), organizada pela Companhia das Letras, ao lado dos prestigiados escritores Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e Murilo Rubião. Do autor sul-rio-grandense integram a antologia “O crocodilo I” e “Exílio”, ambos anteriormente publicados em *Deixe o quarto como está*.

Outra estreante da década de 90 será Leticia Wierzchowski, que ficará conhecida nacionalmente em razão da série televisiva *A casa das sete mulheres*²¹, baseada em um livro homônimo de sua autoria, publicado em 2002. A jovem porto-alegrense, nascida em 1972, inicia sua carreira com o romance *O anjo e o resto de nós* (1998), cujo enredo dialoga com a tradição do realismo maravilhoso sul-americano.

O anjo referido no título do romance de Wierzchowski aparecerá apenas no final da terceira parte do livro, quando se dá o nascimento dos gêmeos Ariel e Emanuel, filhos do casal Bento e Rosa Arcádia, morta na ocasião do parto. Apenas um deles apresentará uma característica física angelical: as asas. Aos dois meses, Emanuel chora incansavelmente “porque lhe cresce a asa.” (WIERZCHOWSKI, 2001, p. 127), conforme descobre Violeta, irmã da falecida Rosa. A tia dos bebês não demonstra grande espanto com a novidade, supondo que nascer uma asa em um ser humano fosse uma doença raríssima, mas ainda assim, uma possibilidade. A

²¹ É possível detectar elementos do insólito no romance *A casa das sete mulheres* (2002). De maneira mais acentuada, o fantástico está nas páginas de dois livros recentemente publicados por Wierzchowski: no volume de contos *Desaparição* (2019) e no romance *Deriva* (2022).

despeito disso, pai e tia decidem ocultar o fato: “Ficou então decidido que iriam cortar as asas do menino para que ele não se machucasse tentando voar, até mesmo porque, se era um anjo caído, melhor que ficasse aqui embaixo.” (WIERZCHOWSKI, 2001, p. 128).

Embora a ocorrência insólita do nascimento de um anjo tarde em acontecer no trecho da narrativa de Wierzchowski, antes disso o sobrenatural desponta de maneira naturalizada, sem causar estranhamento aos habitantes da casa de Bento e Rosa. Os espectros de membros e agregados da família circulam sem causar fortes emoções, à exceção do contato inicial feito pelo fantasma de Macumba, ex-escravo que se trabalhara como babá na residência: “No susto, Violeta perdeu todos os bichanos que já reunira e teve de recolhê-los às pressas, mas o gato desaparecido estava no lugar que o negro indicara. Depois desse episódio, Violeta passou a aceitar sua presença tanto e tão bem que era com ele que ela mais conversava.” (WIERZCHOWSKI, 2001, p.119).

Antes de finalizar esta primeira incursão à literatura fantástica do Rio Grande do Sul entre os anos de 1950 e 1999, exponho um dado relevante: a ausência de autores do sul nas antologias brasileiras dedicadas ao fantástico e seus congêneres. Das treze antologias consultadas, em oito delas²² não constam escritores sul-rio-grandenses. Entre as exceções encontra-se a primeira antologia dedicada exclusivamente ao fantástico brasileiro, *O conto fantástico* (1959), organizada por Jeronymo Monteiro. Natural da cidade do Rio Grande, Ernani Fornari (1899-1964) figura com “Os donos da caveira”, uma narrativa que explicita a intertextualidade com Álvares de Azevedo e seu *Noite na taverna*.

Décadas mais tarde, *Histórias fantásticas* (1996), organizada por José Paulo Paes, traz dois contos de Scliar, ambos de *O carnaval dos animais*: o já mencionado “As ursas” e “Uma casa”. Na recente *Tênebra: narrativas brasileiras de horror*

²² Foram consultadas as seguintes antologias: *Maravilhas do conto fantástico* (1958), organização de Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes; *O conto fantástico* (1959), organizada por Jeronymo Monteiro; *Obras primas do conto fantástico* (1966), organização de Jacob Pentead; *Histórias fantásticas* (1996), organizada por José Paulo Paes; *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), organização de Bráulio Tavares; *Os melhores contos fantásticos* (2006), organização de Flávio Moreira da Costa; *Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*, organização de Lainister de Oliveira Esteves; *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), organização de Maria Cristina Batalha; *No restaurante submarino* (2012), organizada pela Companhia das Letras; *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017), organização de Maria Cristina Batalha, Júlio França e Daniel Augusto P. Silva; *As melhores histórias brasileiras de horror* (2018), organizada por Marcelo Simão Branco e Cesar Silva; *Medo imortal* (2019), organização de Romeu Martins; *Tênebra: narrativas brasileiras de horror* (2022), organização de Júlio França e Oscar Nestarez.

(2022), organizada por Júlio França e Oscar Nestarez, há um conto de uma autora nascida em solo gaúcho, o qual será mencionado adiante. Por último, na compilação *As melhores histórias brasileiras de horror* (2018), organizada por Marcelo Simão Branco e Cesar Silva, constam *O fascínio*, de Tabajara Ruas e “Os internos”, de Gustavo Faraon.

Publicada pela primeira vez em 1997, a novela *O fascínio* é o texto mais longo da antologia organizada por Marcelo Simão Branco e Cesar Silva. Minha opção por encerrar este comentário introdutório com a atenção voltada à narrativa do escritor e cineasta Tabajara Ruas se dá porque nela há uma perfeita fusão entre a matéria regional e os elementos associados à tradição fantástica. Na trama, o histórico de guerras sangrentas travadas durante a formação do Rio Grande do Sul será o catalisador de um tempo presente igualmente marcado pela brutalidade.

Bertholino José de Paes Rodrigues, orgulhoso do sobrenome tradicional que carrega, é um empresário do ramo imobiliário em decadência financeira, morador de Porto Alegre. A notícia do recebimento de uma herança deixada por parentes distantes o leva até a cidade de Uruguaiana, na fronteira oeste do Rio Grande do Sul. A Uruguaiana para onde Lino se desloca é a mesma onde nasceu Tabajara Ruas, separada de Paso de los Libres, Argentina, por uma ponte sobre o Rio Uruguai. Na localidade de Touro Passo está a “Estância das Flores”, fazenda para onde Lino se dirige acompanhado do filho, Bento. Já na primeira noite instalado na enorme casa “sólida e desolada” que herdara, Lino avista pela janela um homem parado no pátio, de chapéu e capa negra, que “olhava na sua direção, olhava para a janela onde estava, e olhava fixo, penetrante.” (RUAS, 2018, p. 196).

O homem de chapéu e capa volta a aparecer para Lino e apenas para ele. Não há rastros de sua presença no quintal, o que inquieta ainda mais o protagonista. Durante a noite, Bertholino intui uma presença feminina em seu quarto, a qual desperta nele um desejo sexual “violento”, “animalesco”. Ao acender a luz de cabeceira, nada vê: “Apenas o grande quarto frio, os móveis. O silêncio do pampa imerso na noite parecia constringir a casa.” (RUAS, 2018, p. 202). A partir dessas ocorrências insólitas iniciais, o sobrenatural terá interferência direta no trecho, culminando no assassinato da prostituta Encarnación, encontrada morta ao lado da personagem principal: “*Sangue!* Isso na sua mão é sangue! Mas não pode ser. Afastou o lençol. *Mais sangue.* O braço da mulher caiu, mole. O sangue encharcava a cama, pingava no assoalho.” (RUAS, 2018, p. 209, grifo do autor).

Há uma forte proximidade de *O fascínio* com o romance gótico. A ambientação opressiva é frequentemente realçada na voz do narrador; para ele, o pampa é “desolado”, uma “amplidão esmagada por um céu altíssimo.” (RUAS, 2018, p. 216), um espaço de “silêncio e solidão”. O retorno de uma assombração do passado aparece fisicamente representado na figura de chapéu e capa, que Bertholino descobre ser o fantasma de seu bisavô. Todavia, é a revelação de um histórico familiar de violência implacável que de fato surpreenderá o protagonista e confirmará a interferência de forças misteriosas em sua vida desde a chegada a Touro Passo.

A Revolução Federalista (1893-1895) aparece como pano de fundo histórico para a crueldade criminosa do bisavô, com quem partilhava o nome. O conflito entre os revoltosos, defensores do parlamentarismo, e os republicanos foi marcado por atos de extrema brutalidade, tornando-se conhecido como “Revolução da Degola”. Segundo a historiadora Sandra Pesavento (1983), a ominosa prática foi perpetrada pelos dois grupos opositores. Um “caudilheite”, o Coronel Bertholino “foi um homem que derramou muito sangue...” (RUAS, 2018, p. 219). Entre as atrocidades por ele cometidas, constava a degola de 150 prisioneiros republicanos, na frente da esposa, em um ato de vingança pela suposta infidelidade dela, que estaria tendo um romance com um oficial opositor. O episódio da carnificina ocorrido em frente à casa de pedra, cem anos antes, é descrito com precisão de detalhes: “A ponta da faca, espetando o nariz, obrigava o prisioneiro a levantar a cabeça. Teu bisavô segurava a vítima pelos cabelos, puxava a cabeça para trás e zapt, mandava a faquinha ver. Não adiantava nada corcovear.” (RUAS, 2018, p. 223).

O sanguinário Bertholino do passado reflete diretamente no herdeiro da Estância das Flores, que cometerá um segundo assassinato e dele sairá impune. Freud, em seu ensaio “O infamiliar”, elenca o “duplo” como um dos temas que suscita os efeitos da “infamiliaridade”. Na novela de Tabajara Ruas, Bertholino bisneto perde o domínio da própria vida, e, como apontado pelo psicanalista no referido estudo, é condenado ao eterno retorno, à “repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações.” (FREUD, 2019, p. 69). No desenlace da trama, por meio da exposição do caráter duvidoso de Bento, trineto do Coronel, fica sugerida a continuação do legado familiar hediondo, de uma geração para a outra. A trama finda, o ciclo infinito de violência não.

Nos parágrafos acima, apresentei, brevemente, algumas obras da segunda metade do século XX nas quais o insólito desponta. Em detrimento de outros tantos, os textos citados foram escolhidos porque representam a variedade do fantástico na prosa sul-rio-grandense. Entre mortos-vivos, assombrações, centauros e esfinges, ajusto a lupa e continuo esta história.

5.1 UM CARNAVAL PARA ANTARES

Em sua basilar obra *O romance histórico*, o crítico húngaro György Lukács investiga como a interação entre o desenvolvimento econômico e social resultarão em uma visão de mundo que produzirá uma forma artística própria de seu tempo. Se na Antiguidade o artista expressava-se através da poesia épica, o romance moderno, por sua vez, surge como o gênero próprio da ascensão burguesa.

No referido estudo, Lukács dedica-se a traçar as linhas principais do desenvolvimento do romance histórico, mostrando como as suas diferentes fases “são consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos.” (LUKÁCS, 2011 p. 32). Buscando diferenciar um pretense romance histórico, mais generalista, daquele que foi produzido a partir de *Waverly*, do escritor inglês Walter Scott, o crítico afirma que o que falta àqueles é “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo.” (LUKÁCS, 2011, p. 32).

Embora esse romance histórico inicial figure o presente histórico de modo verossímil, o crítico marxista enfatiza que é imprescindível que, para além dessa construção realista fidedigna, a figuração se dê de modo a refletir criticamente quais foram os processos de desenvolvimento desse contexto sócio-histórico:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (LUKÁCS, 2011, p. 60)

Ao pensar-se o romance histórico no contexto literário brasileiro, esse aparece ainda no Romantismo, em nomes como José de Alencar, que colabora para

a construção de um imaginário nacional através de textos como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Ao longo do século XX, a história nacional é revisitada por diversos autores, ganhando destaque através das mãos da chamada geração modernista de 1930, entre os quais figuram Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.

Mais ao sul do país, Erico Verissimo (1905-1975) é um dos responsáveis por ficcionalizar diferentes momentos históricos da sociedade sul-rio-grandense. É apenas em suas obras da maturidade, contudo, que o romance histórico será, de fato, desenvolvido de modo mais próximo à concepção de Lukács. A partir da publicação do primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento: O continente* (1949), o autor gaúcho produz, nas palavras do pesquisador Pedro Brum, “um cruzamento entre o entrecho ficcional e eventos históricos, de modo que, no universo diegético as inflexões a respeito da História surjam com naturalidade para além dos fatos e das personagens históricas eventualmente referenciados.” (BRUM, 2005, p. 55).

Em seu último romance, *Incidente em Antares* (1971), o estado do Rio Grande do Sul permanece como cenário para desvelar os entremeios de uma sociedade conservadora e injusta. Na obra, a ficcional cidade interiorana de Antares é palco para um insólito acontecimento. Segundo Regina Zilberman, em *A literatura no Rio Grande do Sul*, “o recurso ao maravilhoso, que permite o confronto entre mortos e vivos, tem nítido compromisso político: representa a opção do escritor, mais uma vez, pela denúncia das contradições na sociedade.” (ZILBERMAN, 1992, p. 106).

David Roas (2014) defende que para que o efeito fantástico seja produzido é necessário que o fenômeno sobrenatural ocorra em um contexto ficcional realista. Há um afastamento do discurso racional, uma vez que o narrador faz um uso específico do léxico para intensificar a sugestão do “indizível”. Por conseguinte, o sentido denotativo é eclipsado pela denotação na narração fantástica, colocando em xeque o caráter pretensamente objetivo da linguagem.

Por vezes, o elemento insólito é utilizado como motivo ficcional para explorar temas outros, sensíveis ou mesmo proibidos, afinal, conforme sentença Tzvetan Todorov, “a literatura existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não pode dizer.” (TODOROV, 2004, p. 27). No caso específico de *Incidente em Antares*, Erico Verissimo, vivendo em um contexto de repressão e censura, faz uso do modo narrativo fantástico para supostamente distanciar-se e contar a história do recente passado brasileiro.

No ano de 1971 a sociedade brasileira enfrentava um dos períodos mais severos da ditadura militar que fora instaurada em 1964. Com a promulgação do Ato Constitucional Número 5 (AI-5), em dezembro de 1968, além do fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, os veículos de comunicação e as produções artísticas tornaram-se passíveis de censura e as reuniões políticas não autorizadas pela polícia foram proibidas. O livre direito de expressão fora cassado.

Nesse contexto, Erico Verissimo, já conhecido internacionalmente, publica *Incidente em Antares*, pela Editora Globo, de Porto Alegre. O enredo do livro atravessa a história da fictícia Antares, localizada às margens do Rio Uruguai, ao norte de São Borja (RS), desde a época pré-histórica, até a data do incidente referido no título: 11 de dezembro de 1963.

Dividido em duas partes, no primeiro capítulo, “Antares”, um narrador onisciente apresenta a cidade-título e os detalhes de seu passado a partir de documentos que serviriam como fonte para essa reconstrução histórica:

O mais antigo documento escrito que se conhece, referente ao lugar onde mais tarde viria a ser fundada essa comunidade da região missioneira do Rio Grande do Sul, encontra-se no livro do naturalista francês Gaston Gontran d’Auberville, intitulado *Voyage pittoresque au Sud du Brésil* (1830-1831). Escreveu o ilustre cientista em seu diário de viagem: *24 de abr²³. – Cruzamos esta manhã o rio Uruguai, numa balsa, e entramos em território do Brasil [...] Cerca das dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio.* (VERISSIMO, 2006, p. 18, grifo do autor)

Ao fazer menção a esse documento, o narrador parece validar o seu discurso e a tentativa de provar que Antares é uma cidade importante, a despeito do “fato de os cartógrafos, não só estrangeiros como também nacionais, não mencionarem nunca em seus mapas a cidade de Antares [...]” (VERISSIMO, 2006, p. 16). Além desse, há a citação de um segundo documento, “pouquíssimo conhecido mas também importante [...]” (VERISSIMO, 2006, p. 21): a carta escrita pelo padre Juan Batista Otero ao provincial de sua ordem, em Buenos Aires. A partir daí, discorre-se acerca dos rivais Francisco Vacariano e Anacleto Campolargo, estancieiros que dariam origem às famílias mais tradicionais da localidade.

²³ A fim de preservar a diagramação da edição consultada, manteve-se a grafia em itálico utilizada para referir-se ao discurso textual de terceiros, que não do narrador.

Episódios históricos entrecortam a narrativa, na qual há menção a fatos como a Revolução Federalista, o período em que Getúlio Vargas presidiu o Brasil e a inauguração oficial de Brasília. Inclusive, a visita de Getúlio Vargas a Antares, em 1924, é a responsável por colocar fim à tensão frequente entre as famílias Campolargo e Vacariano. No episódio, os patriarcas Benjamin e Xisto assinam um “tratado de paz”, visando o bem-estar e crescimento do município.

Posteriormente, outro acontecimento histórico de importância nacional também reflete na sociedade antarense: a Campanha pela Legalidade, liderada por Leonel Brizola, então governador do estado do Rio Grande do Sul, entre os meses de agosto e setembro de 1961. O conservador Tibério Vacariano, contrário à posse do vice-presidente João Goulart, falha em reunir parceiros para enfrentar os legalistas em um possível embate civil, fato esse que o decepciona:

Ficou desapontado e esse desapontamento transformou-se em irritação quando leu no jornal local que os janguistas de Antares tinham oferecido a Leonel Brizola, para “a defesa da Legalidade”, um contingente de setecentos e cinquenta homens, que só esperavam armas, munições e ordens de combate. (VERISSIMO, 2006, p. 134)

O descontentamento de Tibério, assim como o grande número de antarenses defensores da Legalidade, é símbolo da mudança do sistema de poder oligárquico. Os antigos coronéis já não gozam do prestígio de outrora, perdendo o domínio sobre as massas, que começam a organizar-se pela defesa dos próprios ideais. Erico confere destaque à Campanha pela Legalidade em razão do importante papel desempenhado pelos sul-rio-grandenses para garantir a posse de João Goulart, efetivada em 7 de setembro de 1961. Tal movimento assegurou o cumprimento da Constituição, adiando o golpe militar que veio a acontecer três anos depois, colocando fim ao governo de Jango.

A primeira referência ao regime militar aparece em *Incidente em Antares* quando a personagem Martim Francisco Terra²⁴, professor universitário que visitara Antares com o intuito de fazer uma investigação antropológica, lança seu livro, *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*:

Em março de 1963 a versão original da Anatomia foi lançada no Brasil. E quando, no ano seguinte, Martim Francisco recebeu o primeiro exemplar da

²⁴ A personagem Martin Francisco, conforme sugerido pelo sobrenome Terra, descende da família Terra Cambará, em torno da qual Erico Verissimo desenvolveu a trilogia *O tempo e o vento*. O autor propõe um entrecruzamento entre as duas obras, aproximando ainda mais Antares da fictícia Santa Fé.

edição americana, o governo de João Goulart havia sido derrubado e os militares estavam no poder. (VERISSIMO, 2006, p. 146)

Se em um primeiro momento o capítulo inicial parece tratar apenas da caracterização de Antares e seu povo, entremeada por fatos da história brasileira, posteriormente, perceber-se-á o motivo da existência dessa primeira parte. Ao situar o leitor no plano histórico, social e geográfico antarense, pode-se pensar que Erico está, uma vez mais, mesclando a escrita regionalista ao intimismo para “expor o panorama global da sociedade em questão.” (ZILBERMAN, 1992, p. 98).

De fato, Verissimo retoma o uso de personagens-tipo para representar as diferentes camadas da sociedade, não alterando, em um primeiro momento, o horizonte de expectativas de seu público. No entanto, é o acontecimento insólito narrado na segunda parte do romance, “O Incidente”, que oferece outro tom à narrativa:

D. Clementina, viúva, católica praticante e doceira profissional, mora na meiágua de fachada azul-celeste, a segunda casa à direita de quem desce a rua Voluntário da Pátria. Tomou hoje a sua comunhão na missa das seis, já comeu o seu mingau matinal [...] Antes de depor o vaso florido no peitoril, debruça-se para fora, diz bom-dia ao vizinho da direita, que como de hábito está sentando num mocho à frente de sua residência, tomando chimarrão e lendo o jornal do dia – depois olha para esquerda, divisa um grupo que vem descendo pelo meio da rua, em marcha lenta e silenciosa – Ué? Bloco de Carnaval em dezembro?... coisa de estudantes... Mas seu coração, sentindo o horror daquela visão uma fração de segundo mais rapidamente que o seu cérebro, dispara... Ao reconhecer naquelas faces cadavéricas as fisionomias de sua freguesa Quitéria Campolargo e do dr. Cícero Branco... santo Deus! (VERISSIMO, 2006, p. 264)

A partir do trecho acima, percebe-se que a ambientação realista, proporcionada através da descrição de uma rotina cotidiana funciona como propulsora do estranhamento causado pela irrupção do insólito na narrativa. O espanto de D. Clementina frente aos caminantes cadavéricos repete-se em outras personagens, como quando o padeiro da cidade depara-se com eles no meio da rua, atrapalhando o trânsito:

- Saiam da frente, seus palhaços! O carnaval ainda não chegou! – E é nesse momento que ele reconhece alguns dos defuntos e, tomado de pânico, mete o pé com força no acelerador, torce bruscamente para um lado a roda da direção, o auto sobe na calçada e esbarra com violência e estrondo contra a parede dum prédio [...] duas costelas quebradas, e ali fica encurvado sobre o guidão, resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta. (VERISSIMO, 2006, p. 266)

É o retorno de sete cadáveres à vida, caminhando pelas ruas antarenses, o responsável pela intromissão do fantástico na narrativa. Há um choque entre a realidade diegética e a insólita ocorrência, evidenciado através da reação de assombro das personagens ao serem confrontadas com o grupo de mortos-vivos. A verossimilhança, observa Roas (2014), é indispensável para o desenvolvimento do enredo fantástico.

No contexto da trama, Antares vive uma greve geral por melhores salários e condições de trabalho, da qual fazem parte os trabalhadores da indústria fabril da cidade e os encarregados da Usina Termoelétrica Municipal, que cortam os canos de energia da cidade. Bancários e empregados do comércio local solidarizam-se com a causa e aderem ao movimento, fazendo com que o caos se espalhe pelos diversos setores de prestação de serviços. O cemitério é interditado pelos grevistas, os quais formam “uma barreira humana – uns trezentos e cinquenta ou quatrocentos homens de braços dados [...]” (VERISSIMO, 2006, p. 219) e impedem o sepultamento das sete pessoas falecidas entre os dias 11 e 12 de dezembro.

Assim como Scott, cuja grandeza “está em dar vida humana a tipos sociais históricos.” (LUKÁCS, 2011, p. 51), os insepultos de Erico Verissimo são provenientes de realidades socioeconômicas diversas, representando os diferentes tipos antarenses. São eles: Dona Quitéria, a matriarca da família Campolargo; Barcelona, o sapateiro anarquista; Cícero Branco, advogado influente conhecedor das mazelas dos poderosos locais; João Paz, jovem pacifista de esquerda; Pudim de Cachaça, o “bêbado da cidade”; o pianista suicida Menandro Olinda; e Erotildes, prostituta outrora prestigiada. Revoltados com a situação, o heterogêneo grupo decide retornar ao centro da cidade e demandar que os enterrem “dentro do prazo máximo de vinte e quatro horas ou nós ficaremos apodrecendo no coreto, o que será para Antares um enorme inconveniente do ponto de vista higiênico, estético... e moral, naturalmente.” (VERISSIMO, 2006, p. 259).

Valeria Cristina da Silva, em sua dissertação *O carnaval de Antares: fantástico e carnavalização literária em Incidente em Antares*, aponta que a trama da referida obra constrói “na narrativa um efeito alegórico, o qual, por sua vez, se estende ao fantástico.” (SILVA, 2014, p. 99). Concordo com a pesquisadora e sua argumentação de que, embora Todorov afirme que o fantástico não pode ser alegórico, essa percepção não se aplica à literatura contemporânea, uma vez que ele elabora tal colocação “partindo das obras fantásticas do século XVIII e XIX, cuja

concepção difere muito de uma produção moderna ou contemporânea, como é o caso do romance de Verissimo.” (SILVA, 2014, p. 99).

Silva (2014) aproxima *Incidente em Antares* do gênero cômico da sátira menipeia, o qual apresenta uma visão carnalizada do mundo. Ligada ao cômico e ao fantástico, a menipeia fazia uso do riso para tecer uma crítica social. Segundo Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*,

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de um modo diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1999, p. 57, grifo do autor)

No texto de Erico Verissimo, o insólito e o realismo grotesco aparecem lado a lado, promovendo uma inversão da ordem estabelecida até então na pacata Antares. O retorno dos mortos a uma semivida, com seus corpos em processo de putrefação, rodeados por moscas, é representativo do “*rebaixamento*, isto é a transferência ao plano material e corporal na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 1999, p. 17, grifo do autor).

Ao referir-se ao carnaval na Idade Média, Bakhtin aponta para o caráter subversivo da festividade em oposição às festas oficiais promovidas pela Igreja e o pelo Estado feudal:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1999, p. 8-9)

A carnavalização, portanto, seria aquele curto período de tempo no qual, através das manifestações populares, as massas podem questionar o poder. Na literatura, a linguagem carnavalesca é incorporada através do riso festivo, geral, que atinge a todas as pessoas, “*ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1999, p. 10). A luz caracteriza o grotesco popular, o qual oferece uma brecha no cotidiano, refletindo “o momento em que a luz *sucede* à obscuridade, a manhã à noite, a primavera ao inverno.” (BAKHTIN, 1999, p. 36).

Apesar de Bakhtin considerar que a paródia carnavalesca não se aproxima da paródia moderna, negativa e formal, parece haver uma relação entre as duas práticas, ambas utilizadas como recurso degradador e destronador, mas também regenerador. Em *Incidente em Antares*, a greve geral dá início ao carnaval, colocando em xeque as relações de poder e dando voz, provisoriamente, àqueles que não a tem.

É na praça central da cidade, espaço público por excelência e ideal aos ritos carnavalescos que os insepultos de Antares reúnem-se para falar às autoridades e aos demais antarenses. O narrador faz uso do texto de outra pessoa para contar o acontecimento. Desta vez, o discurso é retirado do artigo escrito pelo jornalista da cidade, Lucas Faia:

O primeiro que subiu para o coreto foi o sapateiro José Ruiz (Barcelona). Avistei depois d. Quitéria Campolargo, que saía de seu palacete, sozinha. O dr. Cícero Branco, que emergia da travessa dos Castelhanos, foi ao seu encontro para ajudá-la a cruzar a rua e levá-la até ao coreto. O prof. Menando Olinda deixou o seu sobradinho de azulejos, caminhando em passos largos e leves, assim como um homem na atmosfera da Lua. Fiquei surpreendido por ver que ele envergava casaca, com sapatos amarelos: parecia um grande louca-a-deus-negro. A decaída Erotildes e o alcoólatra Pudim de Cachaça vieram das bandas do rio de mãos dadas e subiram para o coreto, onde se sentaram num dos bancos como um casal de namorados. Por fim João Paz surgiu manquejando de trás dum plátano e juntou-se aos outros sob a cobertura do gracioso coreto em estilo de pagode que orna o centro da nossa velha praça da República. (VERISSIMO, 2006, p. 333-334, grifo do autor)

O espetáculo no coração da cidade de Antares completa-se com a presença das autoridades locais – o prefeito, o vigário, o delegado Vivaldino, o coronel Vacariano, entre outros – e dos demais curiosos que assistem ao show. Uma vez tendo sua solicitação de sepultamento negada, o dr. Cícero Branco inicia seu discurso:

– Hipócritas! – exclama. – Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a grande festa. (VERISSIMO, 2006, p. 348-349)

Em vida, o advogado colaborava nas negociações entre o prefeito e os demais detentores do poder da cidade, conhecendo, portanto, todas as mazelas utilizadas por eles para lucrarem através de transações ilegais e manterem suas posições de prestígio. A referência às máscaras das personagens evidencia a proximidade da cena com a festividade carnavalesca. Ao iniciar seus ataques às

figuras mais prestigiadas de Antares, trazendo à tona suas falhas morais e seus feitos criminosos, a personagem completa o carnaval ao entronar-se enquanto rei, representante dos defuntos, e promover o rebaixamento daqueles que, até então, mantinham-se no poder.

Cícero Branco é o porta-voz dos insepultos; todavia, a palavra é oferecida a cada um deles, independente de sua antiga posição na sociedade antarense. Barcelona comemora a oportunidade: “Limpei o peito, disse o que quis pr’aqueles burgueses, morro feliz.” (VERISSIMO, 2006, p. 450).

Através do desfecho da saga dos insepultos, completa-se a desentronação típica do carnaval e, uma vez frustradas suas expectativas de presenciarem o final da greve e serem enfim enterrados, o baile finda com o regresso dos defuntos aos seus caixões: “São exatamente seis e vinte da manhã de sábado, 13 de dezembro de 1963.” (VERISSIMO, 2006, p. 450).

Não é acaso 1963 ser o ano em que a insólita narrativa se desenvolve: Erico deliberadamente situa o seu romance em um passado recente, anterior ao regime militar, de modo a esquivar-se de possíveis acusações que estabelecessem uma relação direta entre ficção e história. Porém, o leitor atento há de questionar-se a respeito das referências temporais estabelecidas no plano diegético e, porventura, perceber que 13 de dezembro de 1968 é a data em que foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva o Ato Institucional Número Cinco.

O retorno dos mortos em *Incidente em Antares* é responsável pela irrupção do insólito na narrativa, uma vez que esse fato é considerado improvável e impossível no plano diegético. Fazendo uso do grotesco da situação, Erico Verissimo cria um carnaval na cidade, no qual as elites têm seu poder questionado por aqueles que, retornados à vida, não se calam diante das injustiças observadas naquele meio. A forte crítica social do romance é explicitada na voz de Cícero Branco, que faz uso do baile de máscaras como metáfora da realidade ao seu redor:

– Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte na festa e se amontoa lá fora no sereno, envergando a triste fantasia e a trágica máscara da miséria, essa deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. E por isso pagais a vossa polícia para que ela os defenda no dia em que a plebe decidir invadir o salão onde vos entregais às vossas danças, libações, amores e outros divertimentos. (VERISSIMO, 2006, p. 351-352)

A partir disso, *Incidente em Antares* mostra-se um romance de viés político, fazendo uso de uma estética do absurdo para lidar com temas como violência, autoritarismo e corrupção, assuntos silenciados à época de seu lançamento. O enredo construído, por sua vez, remete à sátira menipeia, a qual, na visão de Rosemary Jackson (1988), é uma das raízes da qual o fantástico descende e da qual herda sua função subversiva e seu caráter questionador. Fantástico e paródia, então, aproximam-se para intensificar seu efeito na recepção do leitor.

A opção de Erico Verissimo por escrever um romance de cunho histórico, fazendo uso de um modo de narrar fantástico, parece antes uma necessidade do que uma escolha. Contar a história de um Brasil sob um governo ditatorial urge, e, para tanto, Erico responde como um observador que busca compreender a gênese dessa problemática e as implicações no cotidiano dos sujeitos desse tempo.

No terceiro volume de seu *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur defende que apenas a narrativa, através do entrecruzamento entre ficção e história, permite que o tempo humano seja organizado e compreendido (RICOEUR, 2019). Para o filósofo francês, a história ficcionalizada se aproxima da memória, podendo preservar momentos que jamais devem ser esquecidos, em especial no que toca aos grandes traumas sofridos pela humanidade: “Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram *nunca mais*.” (RICOEUR, 2019, p. 323, grifo do autor).

No contexto de lançamento da obra aqui analisada, através do fantástico, Erico Verissimo ficcionaliza um período da história brasileira que provocou uma grande ruptura no Estado Democrático de Direito. Em *Incidente em Antares*, o autor “sugere o advento do ininteligível como gatilho para a derrocada da democracia no país.” (BORDINI, 2006, p. 276). Essa associação é revelada de modo mais incisivo ao final do enredo: após o sepultamento dos mortos, as autoridades iniciam a Operação Borracha, cujo objetivo é eliminar qualquer resquício do acontecimento, de modo a apagar o ocorrido da história antarense – prática similar à censura então em voga no Brasil sob o regime de governo militar.

Na página final do romance, funcionários da prefeitura estão a limpar uma pichação que fora feita na noite anterior por um estudante, baleado no ato por guardas municipais:

Aconteceu de passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou: – Que é que está escrito ali, pai? – Nada.

Vamos andando, que já estamos atrasados... O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: – Li-ber... – Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (VERISSIMO, 2006, p. 489)

Assim Erico Verissimo encerra sua narrativa, alocando o leitor uma vez mais em sua já tradicional prosa realista. O carnaval chega ao fim e o romance também, relembrando que a liberdade é uma condição frágil, podendo ser facilmente tolhida em uma sociedade na qual as vozes dissonantes são silenciadas.

5.2 JOSUÉ GUIMARÃES PARA ALÉM DO REALISMO

Em texto veiculado em 21 de julho de 2016, no portal de notícias “Gaúcha ZH”, ligado à emissora afiliada da Rede Globo no estado do Rio Grande do Sul, a manchete de Alexandre Lucchese destaca: “Jornalista comenta ligações de Josué Guimarães com a KGB soviética” (LUCCHESI, 2016). Bastou uma suposta ligação do sul-rio-grandense com a agência de serviços secretos da União Soviética para que o nome do escritor falecido em 1986 voltasse a ser comentado. A origem do rumor se deu a partir de uma série de reportagens publicadas no jornal português *Expresso*, nas quais o jornalista Paulo Assunção trata do acervo de informações do serviço secreto soviético e cita, entre tantos nomes, Guimarães, figura simpática ao regime.

No estudo realizado por Gilda Neves da Silva Bittencourt, Josué Guimarães é um dos nomes elencados para compor o panorama do conto sul-rio-grandense na década de 1970, ao lado de outros, como Moacyr Scliar e Sergio Faraco. De acordo com a pesquisadora, a prosa de Guimarães tem forte relação com a vertente social por ela observada:

O que se observa, tanto nos contos realistas como nos fantásticos, é que o autor expressa preocupações inerentes ao seu tempo, respaldadas pelas convicções políticas e sociais, obtidas ao longo de uma vida em que também atuou na atividade pública (Josué Guimarães participou do governo de João Goulart), e secundadas pela intensa atuação como jornalista, desenvolvida por muitos anos no País e no exterior. (BITTENCOURT, 1991, p. 77)

A despeito de sua escrita marcadamente politizada, o que poderia gerar um interesse histórico em torno de suas produções, uma busca rápida no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível

Superior (CAPES) revela o baixo número de estudos sobre a obra de Josué Guimarães, especialmente se compararmos sua fortuna crítica à dos seus quase contemporâneos Erico Verissimo e Moacyr Scliar, nomes também fundamentais nesta pesquisa. Nascido em São Jerônimo, Guimarães foi jornalista, político, correspondente internacional, cidadão do mundo, assim como Erico. Sua primeira publicação, a reunião de contos *Os ladrões*, data de 1970. Entre artigos jornalísticos e romances, suas narrativas curtas só retornariam a ver a luz em 1979, em *O cavalo cego*, livro sobre o qual esta análise se deterá.

Das seis narrativas de *O cavalo cego*, não há uma que não apresente uma aura marcadamente insólita, mesmo aquelas que se atêm a uma ficcionalização mais realista. As três primeiras, “A visita”, “A travessia” e “Uma noite de chuva”, foram objeto da dissertação de mestrado *Os limites do sobrenatural: uma leitura do fantástico em Josué Guimarães* (2009)²⁵, de Marilene Vieira, na qual a autora propõe analisar os contos citados sob o viés do fantástico mais tradicional, seguindo os pressupostos de Todorov e Furtado. De fato, tratam-se de contos cujo recurso ao metaempírico se dá por meio de temas comumente presentes na literatura fantástica, sendo a presença fantasmagórica fator comum aos três. Com o intuito de apresentar as seis narrativas de Guimarães, farei um breve resumo delas, e me deterei com mais atenção em apenas uma: “A travessia”.

Na conto de abertura, “A visita”, a voz narrativa em primeira pessoa lamenta a ausência de Heloísa: “ela deixou esta casa, pela última vez, há dois anos, três meses e vinte e dois dias.” (GUIMARÃES, 2007, p. 7). Para dar início à história, o narrador em primeira pessoa comenta a respeito de um sonho realístico que tivera a noite anterior, cuja estranheza se deve, primordialmente, pela “presença viva e real de Heloísa, seu calor humano, suas mesmas preocupações pelas pequenas coisas do dia-a-dia, seus passos leves pelo tapete [...]” (GUIMARÃES, 2007, p. 10), a mulher cuja morte transtornara sua vida, fazendo-o existir de acordo com o “Livro do Destino”, em um “fatalismo” que o faz achar graça de si mesmo. Ao recorrer ao sonho como uma possível explicação para o ocorrido, a ambiguidade da situação é evidenciada:

Quando saiu, eu estava naquela sensação de que poderia ser um sonho ou não, tão palpáveis eram as coisas ao redor de mim, tão natural era a sua presença na casa. Sua morte, o enterro, as peças vazias e minha solidão.

²⁵ A referida dissertação está disponível para acesso em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14909>>.

Tudo isso é que me parecia um sonho, ou mesmo um pesadelo.
(GUIMARÃES, 2007, p. 11)

Para o narrador-personagem, a impressão é de que o sonho, ou pesadelo, teria se dado não naquele encontro, mas sim em todos os fatos que sucederam à partida de Heloísa. A dúvida quanto ao caráter onírico da “etérea” visita são reforçadas por alguns vestígios com os quais o narrador se depara na manhã seguinte. Ao passar o dedo sobre o lábio inferior, o qual fora queimado ao bebericar o café preparado pela antiga amada, o narrador percebe que “ainda se encontra dolorido, o que me deixa novamente intrigado.” (GUIMARÃES, 2007, p. 11). Outra evidência é mencionada por ele nas últimas linhas do conto, ao constatar a ausência dos livros do uruguaio Horacio Quiroga – não por acaso um exímio escritor do fantástico – que Helena pedira emprestados naquela noite:

E vi, paralisado pela certeza, o vazio que lá ficara, o buraco negro onde deveriam estar os seis volumes. Esperei que o dia chegasse, abri um pouco mais a cortina e constatei que Heloísa havia levado mesmo os livros. E sobre a mesinha, desenhada pela ausência de pó, a marca inconfundível de sua bolsa de camurça azul. (GUIMARÃES, 2007, p. 18)

Já o segundo conto do livro, “A travessia”, tem início às margens de um agitado rio Ibicuí, nas proximidades do passo do Silvestre, ao anoitecer de um dia cansativo de marcha dos soldados sob as ordens de Coronel Venâncio. Os oficiais de baixa patente exploram o terreno com o objetivo de planejar como atravessarão o rio, de modo a desvencilhar-se do inimigo, pelo qual estavam sendo seguidos de perto. A barca que seria usada para o transporte, apodrecida, suportaria apenas quatro cavalos por vez, o que, acrescentado às águas tumultuosas, provavelmente acarretaria na perda de mais da metade dos animais e de uma porção significativa da tropa. Ao repassarem os fatos ao Coronel, este pouco se importa com a provável baixa de muitos de seus homens, respondendo com uma ordem: “Mandem preparar a comida, façam os homens dormir e comecem a operação travessia meia hora antes do sol nascer.” (GUIMARÃES, 2007, p. 24).

A brutalidade do cotidiano de guerra é recriada na diegese através da menção às péssimas condições em que todos se encontram, homens e bois, magros, famintos e adoentados. O contexto banalizado de violência é representado já na matança dos animais, durante a qual os homens manejam com destreza as armas utilizadas para carneá-los, o que remete às cenas de “Charqueada”, de Alcides Maya: “Começou, então, a carnificina, a faca e a tiro. Os soldados do rancho

usavam seus facões com rara habilidade, despegando o couro das carnes com quem tira a casca de uma laranja.” (GUIMARÃES, 2007, p. 26).

O cenário de guerra ficcionalizado em “A travessia” não é explicitamente situado no tempo, apenas no espaço, o interior do Rio Grande do Sul, nas proximidades de Itaqui. Todavia, a menção ao nome do General Salgado remete à Revolução Federalista na qual Luiz Alves de Oliveira Salgado²⁶ lutou ao lado dos rebeldes. Outra referência à guerra civil travada em solo sul-rio-grandense se dá quando uma das personagens, temendo a deserção dos soldados, adverte: “É preciso dizer a eles a verdade: ou eles passam ou ficam deste lado e perdem a cabeça assim que o inimigo der com as suas vanguardas por estas bandas.” (GUIMARÃES, 2007, p. 37).

Ao tratar da Revolução Federalista, o historiador Gunter Axt comenta que, após o fim do conflito, a historiografia tratou-a, por muito tempo, “como um ponto fora da curva, um levante regional, quando foi uma verdadeira guerra civil que assumiu, num determinado momento, feições antirrepublicanas, inclusive.” (AXT, 2018, p. 134). As forças antagonistas dividiam-se entre os rebeldes federalistas, também chamados maragatos, e os republicanos, ou pica-paus, defensores de Júlio de Castilhos, então presidente do estado sulino. Efetivamente, afiança Axt, “se jogou o futuro da República então recém-proclamada [...]” (AXT, 2018, p. 107).

No plano diegético, na madrugada anterior ao atravessar das tropas, os oficiais de segurança e os tenentes conversam ao redor de uma fogueira, falando, entre outros assuntos, a respeito do já velho Coronel Venâncio. Um deles conclui: “Não conheci ninguém que tivesse cometido mais ruindade em toda a sua vida. Aliás, ele sempre repete: na guerra, como na guerra.” (GUIMARÃES, 2007, p. 29). Outra personagem, Tenente Severo, acrescenta:

Não acredito que este casaca-de-cobra saia vivo desta guerra, mas se conseguir sobreviver, sob minha palavra de honra, não descanso enquanto não conseguir fazer com que ele responda por todos os seus crimes nas barras de um tribunal militar. (GUIMARÃES, 2007, p. 30).

Ao desenrolar do enredo, o leitor perceberá que a travessia é o mote para outra história, que será desenvolvida na segunda parte da narrativa. O juízo que seus subordinados fazem dele, assim como o desdém de Coronel Venâncio pelo risco a que exporia sua tropa, o caracterizam como um sujeito de má índole,

²⁶ Segundo o historiador Gunter Axt, Salgado foi “um dos poucos oficiais do Exército que aderiram aos federalistas [...]” (AXT, 2018, p. 124).

indiferente ao sofrimento alheio e disposto a ordenar que seus companheiros de luta sejam dizimados pela correnteza do caudaloso rio. Um dos envolvidos, ao observar a perigosa situação, afirma: “isso é um assassinato em massa, Santo Deus!” (GUIMARÃES, 2007, p. 38).

Ainda durante a roda de conversa em torno na fogueira, os homens rememoram alguns dos horrores infligidos pelo Coronel Venâncio em suas andanças, como no caso de uma fazenda situada nos arredores de Uruguaiana. Mesmo a família cuja propriedade foi invadida tendo entregue tudo à turba de invasores comandada por Venâncio, este ordenou que um Capitão esturpasse a filha adolescente do fazendeiro, enquanto outro degolava sua esposa. Ao destino coube a vingança: o esturpador fora morto quatro horas mais tarde, durante uma patrulha; o degolador, sobrinho do Coronel, “morreu de um coice, meia dúzia de dias depois.” (GUIMARÃES, 2007, p. 31); um dos homens acrescenta: “Não acredito em almas do outro mundo – disse o Tenente Vasco. – Aqui a gente faz, aqui a gente paga.” (GUIMARÃES, 2007, p. 32) O derramamento de sangue, afiançam, teve continuidade e foi ainda pior com o filho do fazendeiro, Domingos Lavrador, a despeito do apoio que a vítima mostrara à causa federalista:

– Mas o coitado protestou pelo que haviam feito com a irmã menor, com a mãe e pela degola do pai, gritou que não era coisa de homem civilizado, mas de fera, foi aquilo que todo mundo viu: amarrado pelos pulsos num galho de figueira, e a ordem para a soldadesca formar em coluna por um, era para todo mundo dar o seu talho, aos poucos, a começar pelas orelhas, pelos dedos das mãos e assim por diante. Em menos de cinco minutos o rapaz virou um frangalho de ossos e de postas de carne viva. (GUIMARÃES, 2007, p. 31-32)

Os horrores comandados por Coronel Venâncio são efetivados, uma vez mais, no momento da temida travessia, realizada a despeito das condições inóspitas. O desespero de homens e cavalos é narrado em detalhes, transmitindo a tensa situação por eles vivida:

De início os pelotões atacavam em bando e conseguiam avançar com relativo êxito, mas só enquanto os cavalos sentiam sob os cascos o leito barrento do rio. Logo depois rodopiavam, deixavam-se levar pela correnteza ou sacudiam do lombo os soldados aterrorizados, retornando em fúria em busca da terra firme para a seguir desandar a correr pelas coxilhas, como perseguidos por uma matilha de demônios. Foi quando os tenentes tiveram a idéia de amarrar uns cavalos aos outros e tentar a travessia em coluna indiana, cativa, o que começou a ser feito. E lá começou a enfiar-se pelo rio aquela serpente irregular, os cavalos mais fracos dificultando o avanço, enquanto os mais fortes começavam a manietar-se com as cordas, num desastre que começou a arrepiar os cabelos dos homens que já não tinham mais como retornar [...] Ouviam-se tiros e os sargentos a darem ordens para

que atirassem sem dó na cabeça dos desertores. (GUIMARÃES, 2007, p. 37)

Do outro lado do Ibicuí, a barca com o alto comando ancora a salvo, trazendo o Coronel Venâncio de Ornelas, o Capitão Marinho, o Tenente Cesário, os sargentos Emiliano e Laurentino, além do Alferes Piragibe e de dois soldados “vigorosos”. Tenente Cabrera e Tenente Leandro, atravessando sobre o lombo dos cavalos, também sobreviveram. A respeito do restante dos homens, Cabrera suspeita: “Os que não morreram afogados, rio abaixo, desertaram pelas margens ou simplesmente voltaram por onde tinham vindo. Esses, acho que o inimigo não poupou.” (GUIMARÃES, 2007, p. 40).

Até este ponto da narrativa, a trama se dá em torno da travessia do Ibicuí e dos feitos nada honrosos do vilanesco Coronel Venâncio. O horror da guerra é problematizado pelo narrador não através da reconstrução de cenas de batalha, posto que o mais duradouro embate é vivenciado cotidianamente, em meio a uma violência constante que se personifica na personagem do Coronel, sem, contudo, estar presente apenas nele. Inclusive, a imagem que Guimarães escolhe para representar a malfadada travessia, através do enfoque ao desespero dos cavalos em meio ao traiçoeiro rio, é simbólica: não há força que dê conta de vencer, já que na guerra não há vencedores.

Reunido na outra margem do rio, o reduzido grupo marcha continente adentro, parando para pernoitar em uma fazenda abandonada. Uma vez instalados na casa que fora encontrada vazia, Leandro, Cabrera e Emiliano são incumbidos de buscar o gado a ser carneado, este último não retorna. Ao partir em busca do companheiro, Cabrera tampouco regressa, sendo em seguida encontrado por Leandro: “degolado na beira de uma sanga, sem armas nem cavalo, e que só tivera certeza da desgraça, naquela escuridão, quando passou a mão pelo corpo e sentiu que os dedos sumiam na posta de sangue do pescoço.” (GUIMARÃES, 2007, p. 49).

Os homens sob o comando do Coronel não acreditavam que pudesse haver tropas inimigas nos arredores da fazenda. Ao saber dos desaparecimentos, Venâncio “demonstrava um pouco de medo e outro tanto de incredulidade.” (GUIMARÃES, 2007, p. 49), exigindo que o corpo de Cabrera lhe fosse trazido. De volta ao local, os encarregados constatam que o corpo não se encontrava mais lá:

– Não, coronel. Outra desgraça. O Tenente Leandro desapareceu como se tivesse sido carregado vivo para o céu.

– Ora, não me venham com histórias – disse o comandante, irritado.

– Palavra de honra, coronel, pela luz dos meus olhos – disse o capitão.
 – E não ouviram sinal de luta, nada?
 – Coronel, a gente podia escutar o silêncio. O tenente estava junto de todos nós, caminhava um pouco à frente e de repente nem rastro dele; e outra coisa, coronel, não encontramos sanga nenhuma nem os cavalos. (GUIMARÃES, 2007, p. 50)

O desaparecimento dos integrantes do grupo gera estranheza e apreensão entre os companheiros. Um a um, os homens do coronel perecem; o último é o ajudante-de-ordens, Capitão Marinho. A inexplicabilidade das ocorrências, acrescida à atmosfera de tensão e mistério reportadas pelo narrador, são as responsáveis pelo estabelecimento do insólito no conto. Sem ter a quem recorrer, ao velho caudilho não resta opção que não seja enfrentar o que se dá no exterior da casa:

Notou que começara a soprar um vento brando, fazendo com que a folha da porta entreaberta rangesse compassada e lúgubre. Engatilhou os dois canos, notou que estava com a boca seca e a cabeça dolorida. Afora o ranger da porta, o silêncio era quase total. (GUIMARÃES, 2007, p. 52)

A escuridão da noite, o ranger de portas “lúgubre”, o leve soprar do vento e o silêncio como pano de fundo. Todos esses elementos, reunidos pela voz narrativa em um mesmo espaço diegético, reforçam o caráter fantástico da narrativa. Destemido, inabalável e relutante em aceitar o que estava acontecendo, o coronel Venâncio persiste em sua descrença até os últimos parágrafos, buscando uma justificativa plausível para tudo que causava estranhamento à situação:

Mas não era o Capitão M/arinho. O grande chapéu de abas caídas, a barba cerrada e a sombra larga escondiam a fisionomia do estranho que depositou o lampião sobre um canto da mesa, sentou-se num banco e ficou a preparar, sem pressa, um cigarro, alisando compassado a palha de milho, com um grande facão manchado de sangue.
 – Quem está aí? – perguntou o coronel, voz quase sumida.
 O homem virou-se, tirou o chapéu e deixou que seu rosto fosse iluminado pela luz do lampião. Sua voz era fria e impessoal:
 – O senhor deve me conhecer. Me chamo Domingos Lavrador. (GUIMARÃES, 2007, p. 52)

O aparecimento de Domingos Lavrador na narrativa ratifica o seu viés insólito. Não me atarei aqui a pormenores que poderiam explorar algumas possibilidades, como se Domingos Lavrador estaria ali presente de forma sobrenatural, se se trataria de um impostor, ou mesmo se o Coronel estaria passando por um momento alucinatório. Independente disso, é sabido que os homens sob seu comando desapareceram subitamente e é de conhecimento que sob suas ordens um sujeito de mesmo nome fora torturado e assassinado. Venâncio carrega em si um histórico

de violência, brutalidade e crimes hediondo, fatores que por si só já fazem dele uma figura desprezível e amedrontadora.

Em “A travessia”, Josué Guimarães elabora com maestria uma crítica ao passado supostamente heroico do Rio Grande do Sul, repleto de episódios nos quais o estado esteve envolvido em conflitos armados, como é o caso da Guerra dos Farrapos (1935-1945), da Revolução Federalista (1893-1895), como ficou conhecida a guerra civil ficcionalizada no conto em análise, e a Revolução de 23 (1923). A opção de Guimarães em recorrer ao fantástico para tratar de um tema histórico, demonstra sua percepção de que a maldade reside, principalmente, nos seres humanos de carne e osso, capazes de infligir os piores sofrimentos aos seus semelhantes.

Importa ressaltar também o lugar que a Revolução Federalista ocupa no imaginário regional. Ao contrário da Guerra dos Farrapos, peça fundamental na construção de um mito fundacional da identidade sul-rio-grandense, como evidencia Axt (2018), a Revolução Federalista não serviu a esse propósito: “Não calhava a ninguém, salvo a um punhado de sobreviventes federalistas, derrotados e afônicos, reconhecer que a República se erguera sobre campos sangrentas.” (AXT, 2018, p. 135). Preterida até mesmo pela historiografia, coube à literatura, uma vez mais, fazer uso de uma retórica do indizível para lidar com um acontecimento que transcendeu a suposta racionalidade humana.

Já em “Uma noite de chuva”, Guimarães segue outro caminho, mais próximo de “A visita”, sendo o encontro entre um casal o mote para o desenvolvimento da narrativa. Atrevo-me a dizer que, neste conto, trata-se de uma história de amor narrada sob o viés do insólito. Avisado por telefone a respeito do acidente de trânsito que sua esposa sofrera, Vinícius dirige-se ao local do sinistro, em busca de Helga. Para sua surpresa, a esposa o encontra na cena, entre os curiosos, afirmando não tratar-se do carro dela:

Vinícius sentia-se imensamente feliz, como se acabasse de ter saído de um pesadelo. Dirigia só com a mão esquerda, enquanto com a outra segurava o braço de Helga, tentando transmitir-lhe um pouco de calor e tranquilidade [...]

– Minha querida, não podes imaginar o choque que levei quando vi aquele carro, daquele jeito, todo o asfalto coberto de vidro moído e aquelas terríveis manchas de sangue. Não sei o que aconteceria se eu visse, no meio de tudo aquilo, o meu amor. Céus, eu não quero mais pensar nisso. (GUIMARÃES, 2007, p. 64)

Juntos, o casal retorna para casa no carro de Vinícius. O narrador em terceira pessoa relata o reencontro, repleto de trocas de afeto e promessas para o futuro. Nenhum dos dois duvida da veracidade do momento que estão vivenciando, embora a espectral Helga, providencialmente, não entre na sala de estar do próprio lar, onde o marido é recebido por um grupo de amigos que tem a intenção de acalmá-lo. Apenas ao final, a partir de um diálogo entre os amigos do casal, o leitor terá certeza de que, de fato, Helga havia morrido na colisão:

– Gostaria que um de vocês me acompanhasse até a polícia – disse um outro. – Precisamos liberar o corpo de Helga e cuidar dos preparativos do enterro que deverá ser feito ainda de manhã.
– Pobre do Vinícius – disse outro. – Ele estava completamente fora de si.
(GUIMARÃES, 2007, p. 71)

A sutileza de contos como “A visita” e a quase romântica lenda urbana “Uma noite de chuva” é entrecortada no livro de Guimarães por narrativas que revelam o contexto violento no qual o estado do Rio Grande do Sul foi forjado. Desde os confrontos do período missioneiro, até a atuação de três presidentes gaúchos durante a Ditadura Militar, regime ao qual Josué Guimarães abertamente se opunha. Em “O cavalo cego”, as personagens comentam diversos momentos históricos de tensão vivenciados pelos sul-rio-grandenses, dentre eles a Revolução Federalista, a Revolução de 1923 e a Revolução de 1930.

O caudilho Clarimundo Vasconcelos é quem dará voz à maioria dos causos, ao pé de um fogão à lenha, em um narrar que remeterá a Blau Nunes, embora seja apresentado como um sujeito truculento, menos simpático. Na ocasião, 14 de agosto de 1945, um visitante fora lhe pedir apoio político para manter Getúlio Vargas no poder. Esse visitante é o narrador inicial, servindo de narratário no momento em que Clarimundo inicia a própria contação.

De uma reminiscência a outra, Clarimundo falará sobre o cavalo que, segundo ele, o acompanhava desde 1914. O animal pertencera a seu compadre, Coronel Leodegardo Batista, e fora encontrado na fazenda deste, onde jaziam seus restos e os de sua família, todos brutalmente assassinados, na descrição do narrador: “Parecia um daqueles desperdícios de gente na Revolução de 93 [...]” (GUIMARÃES, 2007, p. 93). Naquela época, o cavalo marcado a fogo com uma cruz invertida, de quem não se podia divisar os olhos na escuridão, lhe “parecia de um tamanho descomunal, de uma força de furacão [...] ainda hoje sinto nas palmas das

mãos o frio gélido daquele animal, nenhum indício de calor ou de vida, como se ele fosse de mármore ou de bronze [...]” (GUIMARÃES, 2007, p. 99).

Ao animal anteriormente descrito, Clarimundo atribui a morte dos bandidos que haviam assassinado os Batista, os quais perseguia com o intuito de vingar o amigo: “Naquela madrugada encontramos, à beira de um açude, os corpos dos bandidos. Eu sabia que eram esses, cinco ao todo. Mas estavam tão pisoteados pelos cavalos que era difícil dizer quem era um, quem era outro.” (GUIMARÃES, 2007, p. 101). Ao final da noite, após ouvir os causos do velho caudilho, o visitante deixa a casa e vê um extraordinário cavalo, “rijas pernas, ancas roliças, indócil a escarvar o chão de terra batida, narinas expelindo vapor e orelhas retas para o alto, atento e nervoso.” (GUIMARÃES, 2007, p. 103):

Aproximei-me cauteloso [...] e de repente me vi aterrorizado por uma surpresa inesperada: o animal não tinha olhos. Com um incontrolável tremor nas mãos, caminhei com os dedos até a anca vigorosa e examinei a marca de fogo: uma cruz de pontas viradas, perna inferior com sinal de excesso de fogo. (GUIMARÃES, 2007, p. 103)

O conto “O elevador”, que anteriormente integrara o primeiro livro de Josué Guimarães, *Os ladrões* (1970), reaparece em *O cavalo cego*. Nessa narrativa, um narrador em terceira pessoa onisciente apresenta as angústias experimentadas por João durante suas passagens pelo elevador do prédio onde reside. As problematizações que cruzam seus pensamentos vão desde as condições precárias do elevador, até questionamentos de cunho mais filosófico, como: “Quanto tempo um homem perde de sua vida andando de elevador ou dormindo, ou simplesmente sem fazer nada?” (GUIMARÃES, 2007, p. 108).

Entre conversas com o síndico, um coronel de cavalaria reformado a quem enxerga como um “assassino frio e calculista”, e momentos passados sozinho no elevador, aterrorizado, João perde-se em devaneios, vendo-se na cabine a rodar “pelas ruas movimentadas, entre as buzinas nervosas dos carros e as imprecisões de transeuntes sem rosto.” (GUIMARÃES, 2007, p. 115). Nessas ocasiões, quando a “cabina descia de maneira vertiginosa, presa agora a trilhos lubrificadas com sangue [...]” (GUIMARÃES, 2007, p. 11), a personagem divide espaço com outros homens:

Todos eles iguais, da mesma cor de pele e do mesmo tamanho. Foi quando João notou, espantado, que eles não tinham olhos, apenas as órbitas, e sorriam mesmo assim e davam a impressão de que enxergavam as coisas através dos negros buracos encravados na cara. Eram muitos e começavam a consumir todo o ar, o mesmo ar que estava tão grosso e

pesado que quando um deles queria respirar cortava um pedaço e o enfiava no nariz, depois aquela massa atravessava a traquéia e enchia os pulmões. João via, agora, o ar sólido no peito de cada um, como se eles fossem de vidro. Um ar que lhe estava sendo roubado a cada andar. (GUIMARÃES, 2007, p. 114)

A versatilidade de Josué Guimarães em *O cavalo cego* leva o autor a produzir contos que, tão distantes entre si, aproximam-se por abordarem o fantástico em suas diferentes formas. Enquanto “A visita” e “Uma noite de chuva” têm o mesmo tom nostálgico, de um sobrenatural quase aconchegante, “A travessia” e “O cavalo cego” tecem uma crítica contundente ao recente passado sul-rio-grandense, no qual os conflitos armados e a falaciosa democracia rural serviram como inspiração para uma tradição inventada, personificada no mítico gaúcho heroicizado. “O elevador”, a sua vez, não se aproxima a nenhuma das outras histórias, reproduzindo em microescala uma atmosfera kafkiana, protagonizada pelo vulnerável sujeito pós-moderno.

Por último, Guimarães surpreende em “Renato, meu amor”, apresentando uma narrativa de cunho realista que irá revelar-se um conto de mistério. Como epígrafe, o conto traz os seguintes versos de Mario Quintana: “E havia um coraçãozinho que batia/ assustado, assustado.../ E um coração tão duro que era/ como se estivesse parado.../ Um escorria fel.../ O outro, lágrimas...”. Renatinho, um menino angelical de oito anos, é criado pela avó Donana com muito carinho e devoção, o “netinho bom e carinhoso que lhe sobrara na vida, seu pequeno companheiro de todos os dias.” (GUIMARÃES, 2007, p. 126).

A idosa senhora subitamente começa a padecer de uma doença desconhecida, negando-se a ser tratada. Mais fraca a cada dia, Donana falece e é substituída como tutora do menino por sua prima, Cidinha. Algum tempo se passa e Tia Cidinha começa a sentir os mesmos sintomas de Donana, definhando rapidamente:

A velha afundou a cabeça no travesseiro, seus lábios começaram a temer, descontrolados, no momento em que notou nos olhos azuis do menino um brilho estranho de profundo ódio, maligno e feroz. Seus dedos apertavam, crispados, o pacotinho que encontrara, dias antes, num dos bolsos de sua camisinha de colégio. Sentadinho, o menino sorria para a tia doente.” (GUIMARÃES, 2007, p. 141)

Um pacotinho similar fora encontrado por Donana na camisa no neto, durante uma de suas noites insones, já adoentada. A avó reteve o conteúdo em pó, branco, para si, descartando-o posteriormente. Não há nenhuma menção que relacione

diretamente a doença das velhas senhoras a um envenenamento efetivado pelo menino. Todavia, as coincidências de sintomas e o embrulho duas vezes encontrado na camisa de Renatinho apontam para essa hipótese: teria a criança envenenado as próprias cuidadoras? Eis a questão!

Optei por analisar o último conto, “Renato, meu amor”, por essa perspectiva, porque acredito que uma história envolvendo mistério, morte e uma criança hipoteticamente má, é dotada de traços comumente associados ao insólito. É recorrente no universo do horror, por exemplo, a figuração de uma personagem infantil que é possuída por forças malignas ou consegue comunicar-se com o mundo extranatural, como nas clássicas adaptações fílmicas *O Exorcista* (1973) e *O Iluminado* (1980), e também em *A Profecia* (1976) e *Poltergeist: o fenômeno* (1982). O bondoso Renatinho, enfatizo, ao final da trama é descrito como possuidor de um olhar bestial, “de profundo ódio, maligno e feroz.” (GUIMARÃES, 2007, p. 141), sendo essa a representação do menino que permanece ao final da narrativa.

Neste subcapítulo, propus uma leitura de *O cavalo cego* sob o viés do fantástico, manifesto, a seu próprio modo, em cada uma das seis narrativas. Com o objetivo de fornecer um panorama geral do livro, realizei uma breve incursão a cada um dos contos, detendo-me, especificamente, em “A travessia”. Tal escolha se deve ao fato de o referido conto fazer uso de um contexto regional, antes idealizado na literatura sul-rio-grandense, para problematizar as relações humanas que se deram nesse meio e propiciaram um passado violento ao estado. Ademais, percebo que os escritos de Alcides Maya e Simões Lopes Neto do início do século XX reverberaram em uma tradição fantástico-literária que mais tarde foi redimensionada na prosa de nomes como Josué Guimarães, Erico Verissimo e seus contemporâneos.

5.3 UM CENTAURO ENTRE NÓS

Em seu romance *El reino de este mundo*, de 1949, Alejo Carpentier reconstrói fatos históricos do Haiti visando abordar a luta do povo escravizado para libertar-se do governo colonialista no país. Fazendo uso de uma narrativa que por vezes recorre ao extranatural para a possível compreensão de acontecimentos singulares, o escritor cubano propõe sua própria versão de uma literatura fantástica, conforme defende no prólogo da referida obra:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitología.”
(CARPENTIER, 2012, p. 16)²⁷

Para Carpentier, a constituição natural do continente latino-americano, bem como a riqueza histórico-cultural proporcionada pela variedade de povos que aqui nasceu ou se estabeleceu, faz com que, na sua literatura, o maravilhoso seja repensado, a partir do que ele convencionou chamar de “real maravilhoso”. Essa concepção foi posteriormente explorada sob diferentes pontos de vista, como é o caso da pesquisadora brasileira Irlemar Chiampi (1980) e do escritor cubano Leonardo Padura (1980).

Não tenho como objetivo nesta tese polemizar acerca de nomenclaturas que já foram utilizadas para distinguir grande parte dos ficcionistas responsáveis pelo *boom* da literatura latino-americana, na década de 1960. A despeito disso, me parece relevante reconhecer que os escritores brasileiros que muitas vezes são relacionados ao realismo maravilhoso, como é o caso de Guimarães Rosa e Murilo Rubião, não atingiram o mesmo reconhecimento internacional que nomes como o do ficcionista argentino Julio Cortázar e do colombiano Gabriel García Márquez. Talvez isso se deva menos à qualidade da ficção dos brasileiros, do que a fatores outros, como o caso de não terem a língua espanhola como língua materna, ou mesmo devido às conjunturas político-sociais de então.

Frequentemente apontado como um escritor da diáspora judaica, Moacyr Scliar foi um dos ficcionistas sul-rio-grandenses que se apropriou do fantástico, presente já naquela que considera sua primeira obra, a coletânea de narrativas curtas *O carnaval dos animais*. No artigo “Moacyr Scliar e o conto insólito,” Maria da Glória Bordini aponta que o médico porto-alegrense,

desde seus primeiros contos, incorporou as tendências estéticas de cada momento, recriando-as com sua marca, sem a elas submeter-se e sem tornar-se epígono de ninguém. Praticou o conto fantástico, quando a literatura desse gênero circulava num país amordaçado pela ditadura.
(BORDINI, 2011, p. 71)

Bordini classifica a contística do imaginativo Scliar como multifacetada. Filho de um casal de imigrantes judeus russos, o escritor alcançou grande

²⁷ “Em razão da virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença faustiana do índio e do negro, pela Revolução que constituiu seu recente descobrimiento, pela fecunda mestiçagem que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitología.”
(CARPENTIER, 2012, p. 16, tradução minha).

reconhecimento de sua obra, tornando-se ocupante da cadeira de número 31 da Academia Brasileira de Letras a partir do ano de 2003. Em 2002, nos Estados Unidos, seu romance *O centauro no jardim* (1980) foi escolhido pelo *National Yiddish Book Center* como um dos 100 melhores livros de temática judaica escritos nos últimos 200 anos, e é nele que me deterei nas próximas páginas.

“Agora é sem galope. Agora está tudo bem.”: assim Guedali inicia sua história. Acompanhado de um grupo de amigos e da esposa, reunidos no restaurante tunisino “Jardim das Delícias”, em comemoração ao seu aniversário, o narrador em primeira pessoa dá vazão a memórias que o fazem sentir-se desconfortável, em dúvida quanto à atual estabilidade reinante em sua vida. Nascido no antigo distrito de Quatro Irmãos, localidade erguida pelas mãos de imigrantes judeus, os trinta e oito anos de existência de Guedali foram tudo, menos ordinários:

Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas – uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo: o pelo de *cavalo*. As patas de *cavalo*. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de *cavalo*. Da cintura para baixo, sou um cavalo. Sou – meu pai nem sabe da existência desta entidade – um centauro. *Centauro*. (SCLIAR, 2011, p. 15, grifos do autor)

Desde as primeiras páginas do romance, o narrador denomina-se como centauro, assumindo uma identidade dupla, que o faz transitar entre o humano e o animalesco. Embora o seu nascimento cause horror aos familiares, os quais nunca tinham visto alguém como ele, Guedali é acolhido no seio dos Tartakovsky e criado com afeto pelos pais, Leão e Rosa. Apesar desse estranhamento inicial que um ser metade homem, metade cavalo causa às poucas pessoas que entram em contato com ele, o pai preocupa-se em iniciá-lo no judaísmo e busca o *mohe!* na cidade para efetivar sua circuncisão.

Curiosamente, o centauro não faz parte das narrativas judaicas. Thomas Bulfinch, em *O livro da mitologia*, comenta que “o centauro é o único dos monstros mitológicos da Antiguidade que possui boas qualidades.” (BULFINCH, 2013, p. 201). Por vezes representados como desordeiros e violentos, essas não são as únicas características atribuídas a eles. O habilidoso centauro Quíron, ensinado por Apolo e Diana, teve entre seus discípulos “os mais distintos heróis da história da Grécia [...]” (BULFINCH, 2013, p. 201) e, após a sua morte, foi eternizado na constelação de Sagitário. Já Chevalier e Gheerbrant enfatizam o caráter dúbio de tal ser, dividido entre a razão e o instinto, sendo também “a imagem do inconsciente, de um

inconsciente que se assenhora da pessoa, livra-a dos seus impulsos e abole a luta interior.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 219).

No espaço diegético da narrativa, o estado do Rio Grande do Sul, a imagem do mítico “centauro dos pampas” é retomada. Na prosa de Scliar, o homem gaúcho montado em seu cavalo, tantas vezes idealizado na literatura regionalista, é fisicamente representado por Guedali, distanciando-se da função conotativa que outrora fora atribuída à mítica figura. Ironicamente, o híbrido ser que cavalga livre pelo pampa transfere-se com a família para a capital Porto Alegre, ainda na adolescência. O deslocamento da personagem do campo para a cidade é mais um dos fatores que divide a sua construção identitária.

No início da adolescência, quando é tomado pelos hormônios e pelo desejo sexual que o fazem sentir-se mais próximo de sua animalidade, Guedali se sente ainda mais isolado. Frustrado, o jovem não pode ir à escola e tem de viver em um galpão à parte de sua família, adequado às suas necessidades específicas. A impossibilidade de encontrar uma explicação racional para a sua condição leva a personagem a dedicar-se aos estudos a distância e à leitura de gêneros variados. Por meio dos livros, passa a conhecer o mundo que não lhe era permitido visitar e a pesquisar uma resposta para a própria existência: “Psicanálise, materialismo dialético – nada; leis do mercado – nada, nada; ficção – nada; nada parecia aplicável ao meu caso.” (SCLIAR, 2011, p. 48).

A fantasticidade da narrativa, em um primeiro momento, se dá por meio do protagonista, “centauro, centauro, irremediavelmente centauro.” (SCLIAR, 2011, p. 55). Embora sua existência seja considerada insólita no meio em que vive, fazendo com que ele tenha de esconder-se de vizinhos e possíveis observadores, Guedali encontrará outros seres míticos em sua jornada, como a centaura Tita, com quem se une em matrimônio e tem filhos gêmeos, sem traços equinos. Além dessa, posteriormente ele se envolve com Lolah, uma esfinge mantida em cárcere no Marrocos: “Era uma mulher; melhor, a cabeça e o busto eram de mulher, num corpo que eu, depois de ligeira hesitação, identifiquei como o de uma leoa.” (SCLIAR, 2011, p. 165).

A busca incessante de Guedali para compreender o seu lugar no mundo aproxima a prosa de Scliar ao romance de formação, no qual o crescimento físico e psicológico do protagonista é acompanhado. Para além de sua hibridez, a personagem é filha de imigrantes judeus, sendo parte da primeira geração da família

nascida em terras brasileiras, o que o faz ambivalente em relação à sua origem étnica. Por tal razão, a maioria dos trabalhos escritos sobre *O centauro no jardim* tratam-no como uma alegoria para a identidade judaica. Como exemplo, cito o artigo do professor Marcelo Franz, no qual ele analisa ocorrências do zoomorfismo na literatura e usa o referido romance como exemplo:

Scliar tece nesse romance uma óbvia alusão à identidade judaica, construindo um enredo de atmosfera fantástica que se situa a meio caminho entre o desespero e a ironia. Guedali, protagonista e narrador, vive uma trajetória de inconstância, oscilando entre a aceitação e a negação de sua condição, o que ecoa uma problemática cultural e religiosa do grupo que ele alegoriza. Sua situação faz pensar no traço melancólico da identidade cultural judaica. Porém, a construção dessa alegoria encarnada no símbolo do centauro faz conviverem no texto, numa composição complexa, os elementos mitológicos e fantásticos (no sentido da corrente estética do realismo fantástico), úteis para aludir a problemáticas humanas atemporais e contemporâneas e, mais precisamente, à psique dos judeus e seu drama de inserção na sociedade não judaica. (FRANZ, 2008, s/p)

A desconformidade de Guedali com as limitações que a vida de centauro o impõe, faz com que ele, após conhecer Tita, viaje até o Marracos para que os dois sejam submetidos a uma cirurgia reparadora. Durante o procedimento, o médico encontra órgãos duplos, de ser humano e de cavalo, o que o permite remover toda a parte equina, exceto as patas dianteiras. Uma leitura psicanalítica tem grande potencial aqui, pois é possível estabelecer uma associação entre o procedimento cirúrgico retratado, e o complexo de castração freudiano. Após a recuperação, o casal é apresentado às botas que usariam a partir de então, as quais disfarçariam as pernas e cascos animais e permitiram o caminhar bípede:

E assim, na véspera do Natal de 1959, tomamos o avião de volta para o Brasil. No aeroporto, chamávamos a atenção, mas sobretudo pela altura e pela elegância. Eu, de calças de veludo e camisa estampada. Tita com uma blusa de seda e jeans, o que daí por diante seria sua roupa característica. E as botas, naturalmente, que teríamos de usar muito tempo, talvez para sempre. Mas o que importa, dizia Tita, radiante, espiando pela janela do avião que decolava. (SCLIAR, 2011, p. 93)

Anos se passam e Tita e Guedali levam uma vida conjugal enfadonha junto aos filhos gêmeos e aos amigos próximos, também de origem judaica, com os quais compartilham um condomínio residencial de alto padrão, onde moram. A porção centaura de cada uma das personagens, menos aparente após as cirurgias, é devidamente isolada física e emocionalmente. Guedali chega a perder os cascos e ganhar pés humanos, entretanto, ao descobrir que está sendo traído pela esposa

com outro centauro, desespera-se e volta ao Marrocos, com a intenção de retornar à forma física que tivera desde o nascimento.

As idas e vindas de Guedali são representativas da sua volatilidade, evidenciando-o como uma personagem que não mede esforços para reconhecer-se como indivíduo. Durante a ida ao Marrocos, conhece a esfinge Lolah, com quem tem um romance fugaz. Já com a cirurgia marcada, a ideia de retornar à forma centaura desvanece e o centauro, ao fim, é salvo de ser operado por intervenção de Lolah, que foge de sua jaula e invade a sala de operações em busca do sujeito por quem se apaixonara, anestesiado na mesa de cirurgia, em um ataque de fúria que a leva a ser morta com seis tiros pelo médico marroquino, seu detentor.

O desconforto e a angústia da existência de Guedali também são sentidos pelas outras personagens míticas da narrativa: Lolah, Tita e o jovem centauro com que ela se relaciona em dado momento. Nenhum deles sente-se humano, mesmo o casal de centauros, que havia sido operado e levava uma vida tradicional burguesa que os tornava, a cada dia, mais humanizados. Os pés de Tita, contudo, demoram a substituir os cascos, atuando como um constante lembrete de quem ela e o marido são em sua raiz. Durante uma viagem a Israel e à Europa com o grupo de casais amigos, Guedali preocupa-se:

Tomamos banho no Mar Morto e no Mar Vermelho. Todos nós, menos Tita, que ainda não podia tirar as botas (por que razão os cascos não tinham caído? A demora me inquietava, mas eu aprendera a ser paciente. Um dia os pezinhos dela aparecem, eu pensava). (SCLIAR, 2011, p. 147)

Por mais que se esforcem para ajustar-se às expectativas de estilo de vida de um casal comum, com sucesso financeiro, amigos e filhos saudáveis (além de um ou outro caso extraconjugal), a dupla jamais será semelhante aos demais. A sensação constante de não pertencimento permeará a jornada de Guedali, sem que nunca seja um aspecto plenamente atendido. As fraturas identitárias do narrador-personagem se dão em três eixos paradoxais: a dicotomia homem/ centauro; as raízes judaicas/ a condição de imigrante; a vida no campo/ o cotidiano urbano.

O primeiro conflito vivenciado por Guedali diz respeito ao simbolismo de seu hibridismo, uma vez que ele não enxerga a si mesmo nem como homem, nem como cavalo. Ser centauro é experienciar o entre-lugar da diferença, da inconformidade e da singularidade que, ironicamente, também é dúbia. Desde a primeira infância, o narrador-personagem é consciente de não ser como seus pais ou irmãos, tampouco

se assemelhando aos animais que vê no campo. Em seu retorno ao Marrocos para uma frustrada tentativa de retornar à forma centauro, ele questiona:

Era feliz o menino-centauro Guedali? Mais feliz que o Guedali bípede, ou menos feliz? Se menos feliz (ou, poderia se dizer, mais infeliz), por que minha ânsia incontida de galopar, a busca incessante de algo que eu nem sabia o que era? Se mais feliz (ou, menos infeliz), o que fazer para reverter a história natural da minha desgraça, para recuperar a felicidade perdida? E qual seria o segredo dessa felicidade dos centauros, se é que existia? (SCLIAR, 2011, p. 182)

A insatisfação de Guedali e a impossibilidade de fazer uma escolha que atenda as suas expectativas de felicidade demonstra que o centauro, não mais do que os demais homens do que chamam pós-modernidade, no amplo uso do termo, está fadado a um eterno fracassar. Neste ponto, o seu desejo de reaproximação à espiritualidade relaciona-se ao segundo aspecto responsável por sua crise identitária, representado na convivência problemática entre suas raízes judaicas e o espaço ocupado pelos filhos da imigração no Brasil:

Sim, eu queria voltar a rezar. Uma das coisas que pretendia construir na fazenda era uma casa de orações. Não propriamente uma sinagoga; um lugar onde pudesse sentar, e folhear, à luz de velas, o velho livro de orações de meu pai (um presente que, com certeza, não negaria). Eu queria pensar em Deus, e na condição humana. Eu sentia necessidade da sabedoria e do consolo da religião. Estudando os preceitos dos Profetas e o Cântico dos Cânticos, eu contava ascender aos poucos ao seio de Abraão. Não seria fácil. (SCLIAR, 2011, p. 185)

O fato de os judeus formarem um grande grupo etnorreligioso faz com que um sujeito nascido judeu, como Guedali, a despeito de suas práticas e crenças, jamais deixe de sê-lo. Durante a entrada na vida adulta, o narrador afasta-se dos preceitos sob os quais fora criado, vivendo conforme os costumes do miscigenado povo brasileiro. Inclusive, seu casamento com uma góí, isto é, uma não judia, é causa de descontentamento para sua mãe. A conversão de Tita, providenciada por Guedali junto a um rabino pago para isso, não é retratada como algo que sobrepuje o protocolar. O seu laço mais próximo com a comunidade judaica se dá por meio da amizade com casais que também são filhos de judeus imigrantes.

Por último, há de se considerar que Guedali nasce no campo, em uma colônia judaica, e desloca-se para viver na cidade grande com a família. A despeito de parecer plenamente adaptado a essa nova espacialidade urbana, a personagem nunca deixa de sentir-se fora de seu habitat natural, o pampa gaúcho:

(Este galope. Este galope no meio da noite, por descampados, por banhados que espelham uma pálida lua, este galope me ficará na memória

muito tempo. Hoje relembro saudoso os tempos em que podia livremente galopar; ainda que – como naquela noite – amedrontado, ainda que esmagando rãs com as patas, ainda que me arranhando na galharia das árvores baixas do pampa. (SCLIAR, 2011, p. 67)

Como se percebe no excerto acima, o corpo de Guedali nunca deixa de clamar pelos antigos hábitos outrora cotidianos, como o galopar e o contato com a natureza. Em razão disso, não surpreende que após o seu retorno do Marrocos, sem ter retomado a forma de centauro, e, sentindo a necessidade de manter-se longe de Tita, ele efetive a compra da antiga terra de sua família, em Quatro Irmãos, e por lá tente se estabelecer. Há uma idealização dessa espacialidade dos campos onde fora criança, “onde, jovem centauro, galopara livre. Ou quase livre. Enfim, tão livre quanto me permitiam as circunstâncias. Voltar às raízes, era o que eu queria.” (SCLIAR, 2011, p. 184).

Ao final de sua narrativa, Guedali parece estar em comunhão consigo, aceitando-se em sua complexa existência: humana, bestial, judaica e migrante. O reencontro amoroso com Tita sela a aparente harmonia que estaria reinando em sua vida:

Continuei caminhando, fui até o rio. Sentei-me numa pedra, fiquei pensando. Sim, eu agora estava bem. Já não sentia vontade de galopar, já não me fazia perguntas. De uma forma ou outra, estava curado. Levantei-me, voltei para casa. Correndo pelo campo, saltando, rolando na grama úmida. Feliz. Quando entrei no quarto, Tita dormia. Aproximei-me cautelosamente, ergui o cobertor. Ali estavam os pés dela. Pés, não cascos. Pés miúdos, delicados. Como no dia de nosso reencontro, beijei amorosamente aqueles pés. E senti que era tempo de voltarmos para a cidade. (SCLIAR, 2011, p. 199)

Em um surpreendente final, Scliar elabora uma reviravolta para a trama. De volta ao cenário inicial, a comemoração do seu aniversário de trinta e oito anos no restaurante tunisiano *Jardim das Delícias*, Guedali é surpreendido pela versão de sua biografia que Tita narra a uma das mulheres da mesa. Na narrativa da esposa, há uma explicação lógica para todos os acontecimentos supostamente fantásticos experimentados pelo aniversariante. A principal causa de seus delírios teria sido um tumor cerebral descoberto no início da vida adulta:

O Guedali, até então um rapaz sadio, fica doente. Tem dores de cabeça terríveis, acompanhadas de sensações estranhas. Parece-lhe que o corpo cresceu, que ficou enorme, e que a pele dos pés se tornou grossa e dura: cascos. Apresenta distúrbios de conduta: levanta-se à noite, sai correndo pelo campo. Tita tem de ir buscá-lo, ele não quer voltar para a casa, diz que é um centauro. (SCLIAR, 2011, p. 205-206)

De fato, o protagonista teria passado por uma cirurgia no Marrocos, para extrair o tumor do cérebro que o fazia ter uma percepção distorcida da realidade. Ao oferecer uma possibilidade de racionalização para a insólita narrativa de Guedali, Scliar atenta-se em manter a hesitação quanto à natureza ou quanto à ambiguidade do relato, condições que Tzvetan Todorov e Filipe Furtado elencaram para que o fantástico enquanto gênero literário pudesse ser identificado.

Todavia, o esforço empreendido por Scliar para estabelecer uma dupla via de entendimento da narrativa, conforme duas perspectivas divergentes, se assemelha àquele recurso que Aristóteles chamou *deus ex-machina*. É evidente que um narrador-protagonista é tendencioso e pouco confiável, em especial no caso de Guedali, cuja absurda história soa estranha inclusive para as demais personagens, as quais se espantam no primeiro contato com ele. Indago: não reside, justamente aí, o caráter insólito da trama? A introdução do ponto de vista de Tita parece advir de uma lógica de verossimilhança inexistente, sendo, portanto, uma solução que pouco agrega ao romance.

Meu objetivo, nas linhas traçadas acima, foi propor uma leitura de *O centauro no jardim* sob o viés do fantástico, traço recorrente na obra de Moacyr Scliar. Conforme mencionei, o referido romance é frequentemente rubricado como uma alegoria para a diáspora judaica. No entanto, de acordo com Zilberman, na prosa de Scliar, a perspectiva historicista não é privilegiada, e “o tema da colonização judaica se torna exemplar para abordar o processo de consolidação da sociedade burguesa no Brasil, estigmatizada por valores consumistas e anseio de elevação.” (ZILBERMAN, 1992, p. 118). Ao encontro dessa perspectiva, busquei ressaltar como o insólito se fez presente na narrativa em evidência para problematizar uma questão identitária que vai além da ascendência étnico-religiosa do protagonista, abordando a angústia da existência do homem fragmentado na contemporaneidade.

Enquanto em *Incidente em Antares* a lógica extranatural mantém-se até o final do trecho, em *O centauro no jardim* há uma insinuação da possível irrealidade dos fatos narrados, instaurando no plano diegético a ambiguidade característica do fantástico genealógico. O recurso ao insólito como mecanismo de construção de crítica social, a seu turno, está mais fortemente marcado no enredo de Verissimo, que dele lançou mão para proteger-se da possível censura institucionalizada do período ditatorial, e também no conto “A travessia”, de Josué Guimarães, no qual o autor busca na Revolução Federalista os fantasmas de um

inglório passado de guerra e brutalidade. Registro que o mesmo conflito civil fora pano de fundo para narrativas curtas de Maya e Azambuja, reaparecendo na novela de Tabajara Ruas.

Os textos em prosa analisados neste capítulo são representativos da riqueza da prosa sul-rio-grandense na segunda metade do século XX e, especialmente, da afinidade que os autores do estado têm com a literatura fantástica. A geração de ficcionistas publicados após a virada do milênio fará jus a essa tradição, como demonstro a seguir.

6 O INFINITO DO SÉCULO XXI

*E lá vamos nós
Seguindo a frente fria
Pampa a dentro e através
Séculos XIX e XXI fundidos sob o céu
Que estende tanta luz
No campo rubro a meus pés*

Eu acho que é bem

*Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim*

Vitor Ramil, *Indo ao pampa*

Propor um recorte da literatura fantástica sul-rio-grandense do século XX por um viés historiográfico mostrou-se uma tarefa árdua. Identificar e eleger os textos que fariam parte, ou não, desta história foi um longo processo, iniciado em momento anterior ao curso de doutorado. Vasculhar o passado recente, contudo, não será menos desafiador. Se, por um lado, o Brasil tem um baixo engajamento nas práticas de leitura²⁸ – havendo explicações socioeconômicas e educacionais para tal fenômeno – por outro, nunca um número tão grande de pessoas teve a possibilidade de escrever e publicar seu trabalho. Por meio da internet e do surgimento de novos suportes de leitura, o encontro do autor com o público foi facilitado.

No Rio Grande do Sul, o circuito cultural foi marcado, no início dos anos 2000, pela efervescência da cena literária. Entre 1998 e 2001, o fanzine eletrônico colaborativo CardosOnline, criado por André Czarnobai, foi o gérmen para a futura editora Livros do Mal. Fundada por Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, o ousado empreendimento funcionou de 2001 a 2004 e lançou, além de Galera e Pellizzari, nomes como Joca Reiners Terron e Paulo Scott, que posteriormente ganharam destaque nacional. Dos estreantes escritores da geração “do Mal”, Pellizzari explorou o insólito ficcional nos contos de *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), desenvolvendo narrativas breves que abusam do grotesco e do absurdo em meio ao cotidiano frenético da pós-modernidade.

Aproveitando a situação favorável às letras no estado, Samir Machado de Machado criou, em 2007, a independente Não Editora. Pensada como antítese ao

²⁸ Divulgada em 2019, a última edição da pesquisa “Retratos da leitura” aponta que 48% dos entrevistados não têm o hábito de ler livros. Os resultados do estudo estão disponíveis em: https://prolivro.org.br/wpcontent/uploads/2020/09/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf.

mercado editorial convencional, a Não Editora teve papel importante no fortalecimento do trabalho de autores que se assumem como ficcionistas da literatura fantástica. Objetivando “promover” e “estimular” a ficção especulativa (MACHADO, 2008), Machado organizou cinco volumes da série *Ficção de polpa* entre os anos de 2007 e 2012. Os primeiros três volumes reúnem contos ligados ao fantástico, à ficção científica e ao horror, enquanto os dois últimos priorizam um único gênero ligado à *pulp fiction*: a narrativa policial e a ficção de aventura. Entre os autores gaúchos publicados estava Carol Bensimon, escritora que não recorre ao fantástico frequentemente, e Antônio Xerxenesky²⁹, Gustavo Faraon³⁰ e Simone Saueressig.

Outra iniciativa importante para o fortalecimento da literatura fantástica no estado foi a Argonautas Editora, fundada em 2010 por Cesar Alcázar e Duda Falcão. Ao longo dos seus oito anos de existência, foram publicadas quatorze antologias voltadas aos *pulp*, à fantasia e à ficção científica. Dessas, destaco *Crônicas de espada e magia* (2013), na qual foram reunidas as narrativas curtas dos brasileiros Carlos Orsi, Max Mallman, Roberto de Sousa Causo e Thiago Tizzot, além dos escritos do britânico Michael Moorcock e dos estadunidenses Fritz Leiber, George R. R. Martin, Karl Edward Wagner, Robert E. Howard e Saladin Ahmed. Ainda foram lançados, pela Argonautas, três livros solo de Duda Falcão, um de Cesar Alcázar, um *artbook* do quadrinista Daniel HDR e uma reunião de artigos voltados à crítica cinematográfica. A. Z. Cordenonsi, Christian David, Gustavo Melo Czekster e Nikelen Witter são alguns dos autores gaúchos que tiveram seus textos veiculados nas páginas das antologias organizadas pela citada editora. A parceria de Alcázar e Falcão se estendeu para outros ramos de atuação, originando a hoje tradicional Odisseia de Literatura Fantástica.

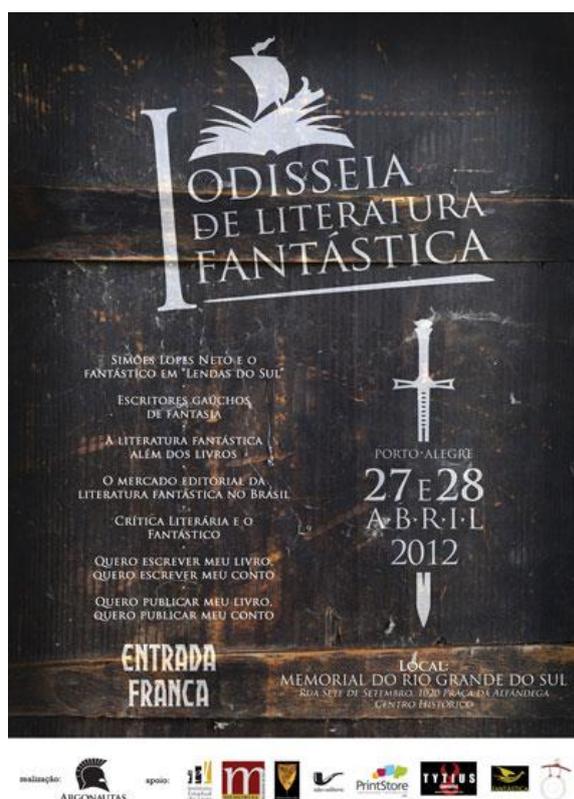
Com o intento de fortalecer o cenário fantástico brasileiro, Cesar Alcázar e Duda Falcão associaram-se ao escritor Christopher Kastensmidt para conceber e viabilizar um evento literário voltado aos amantes da aventura, da fantasia, da ficção

²⁹ Xerxenesky, assim como o também gaúcho Gustavo Czekster, aparece no estudo de Matangrano e Tavares como autor que explora o “insólito cotidiano”, “criando obras que, sem serem de horror ou terror, ainda assim causam desconforto por sua estranheza.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 157).

³⁰ Publicado no primeiro volume da série *Ficção de polpa*, inicialmente editado pela Fósforo Editora, o conto “Os internos”, de Gustavo Faraon, foi posteriormente escolhido para integrar *As melhores histórias brasileiras de horror* (2018). A breve narrativa tem como protagonista um menino que fica na escola até mais tarde, à espera da mãe, vindo a descobrir espaços desconhecidos e inquietantes naquele lugar.

científica e do horror. Nos dias 27 e 28 de abril de 2012, no Memorial do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, aconteceu a I Odisseia de Literatura Fantástica (Figura 6). A palestra de abertura ficou a cargo do pesquisador Cesar Augusto Barcellos Guazelli e teve como objeto as *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto. Estiveram presentes 80 autores e 17 editoras.

Figura 6 – Cartaz de divulgação da I Odisseia de Literatura Fantástica



Fonte: Blog Leitora Viciada (2012).

O sucesso do evento garantiu sua continuidade nos anos seguintes, sendo a iniciativa premiada pela Câmara Rio-Grandense do Livro com o Troféu Amigo do Livro, em 2014. A partir de 2019, o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica passou a existir. Na última edição, em 2022, foram laureadas obras pertencentes a dez categorias: capa e projeto gráfico, quadrinhos fantásticos, narrativa longa literatura juvenil, narrativa curta horror, narrativa curta fantasia, narrativa curta ficção científica, narrativa longa horror, narrativa longa fantasia, narrativa longa ficção científica e artigos fantásticos.

No tocante aos criadores da Odisseia, inicio escrevendo a respeito do ficcionista e tradutor Cesar Alcázar. Nascido em Porto Alegre, o admirador de autores como H. P. Lovecraft e Robert E. Howard tem afinidade com as narrativas de crime e mistério. Pela Argonautas publicou os contos de *Bazar Pulp: histórias de fantasia, aventura e horror* (2012), de onde saiu a personagem Cão Negro, que originou *O Cão Negro de Clontarf* (2020) e uma série de histórias em quadrinhos ilustrada por Fred Rubim. É também autor da *graphic novel A música do quarto ao lado* (2015), com arte de Eduardo Monteiro, e dos contos de *A culpa é da noite* (2019) e *Aos que habitam a escuridão e outras histórias* (2020). Desde 2018 Alcázar promove o evento temático Porto Alegre Noir.

Nascido e criado na capital do Rio Grande do Sul, Duda Falcão é doutor em Educação e professor de escrita criativa. Falcão estreou na literatura com o romance de aventura *Protetores* (2012). Os contos de *Mausoléu* (2013), *Treze* (2015) e *Comboio de espectros* (2017) foram editados pela Argonautas. Já *O estranho oeste de Kane Blackmoon* (2019) e *Mensageiros do limiar* (2020) foram publicados pela AVEC, editora porto-alegrense que privilegia a literatura fantástica, criada em 2014 por Artur Vecchi. Recentemente, Duda Falcão lançou *Representações culturais e pedagogia dos monstros no universo de H. P. Lovecraft* (2021), estudo derivado de sua tese de doutorado.

O último integrante do trio por trás da I Odisseia de Literatura Fantástica é o escritor, desenvolvedor de jogos eletrônicos e professor Christopher Kastensmidt. Texano radicado em Porto Alegre, Kastensmidt presta tributo ao folclore brasileiro na construção do universo ficcional da série A Bandeira do Elefante e da Arara. O caráter transmidiático da empreitada se revela nos desdobramentos das primeiras noveletas, as quais foram reunidas no romance *A bandeira do elefante e da arara* (2016) e também inspiraram uma história em quadrinhos e um “Livro de Interpretação de Papeis” pensado para o *Role Playing Game* (RPG) de mesa.

Neste capítulo, introduzo nomes de autores, eventos e editoras que movimentam uma parcela importante da literatura fantástica no estado. Tanto Candido (2014a) quanto Jauss (1994) estabelecem um lugar de destaque para a recepção do texto literário, destacando a importância do público/leitor para que a experiência literária se efetive. Do ponto de vista prático, o crítico brasileiro lembra que “o reconhecimento da posição do escritor (a aceitação das suas ideias ou da

sua técnica, a remuneração do seu trabalho) depende da aceitação da sua obra, por parte do público.” (CANDIDO, 2014b, p. 87).

Pergunto então, quais seriam as instâncias legitimadoras da arte literária? O público-leitor e seu interesse pela obra não podem ser descartados da equação que confere valor a um produto literário. O mercado editorial, a seu turno, está ciente disso: as editoras querem suprir as demandas apresentadas pelos leitores. Supostamente à margem da relação mercadológica, está a crítica literária especializada, hoje mais concentrada no ambiente acadêmico do que no jornalismo literário. Por último, elenco as premiações literárias, as quais selecionam e avaliam as publicações pertencentes a esta ou àquela categoria.

No cenário da literatura fantástica brasileira, o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica contempla as produções literárias em Língua Portuguesa pertencentes aos gêneros fantasia, horror e ficção científica. Mais específico, o Prêmio ABERST de Literatura, criado em 2018 pela Associação Brasileira dos Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror, é direcionado às ficções de crime, horror e suspense. Ambas iniciativas são reconhecidas pela avaliação criteriosa que o júri especializado faz das obras submetidas ao concurso e pela visibilidade proporcionada aos ganhadores.

Todavia, qual é a posição que a literatura fantástica ocupa nas premiações mais tradicionais? Para explorar essa problemática, me ateno ao Jabuti, premiação literária mais antiga do país. Criado em 1958 pela Câmara Brasileira do Livro, o Jabuti passou por numerosas reformulações ao longo das décadas. Atualmente, a premiação divide-se em quatro eixos: eixo literatura, eixo não ficção, eixo produção editorial e eixo inovação, os quais são subdivididos em vinte categorias.

Ao observar o histórico do Prêmio Jabuti, constato que a grande mudança para os escritores do fantástico se deu em 2020. A partir da 62ª edição da premiação, a categoria “Romance” tornou-se “Romance Literário” e uma segunda foi criada, “Romance de Entretenimento”. Após algumas adequações, no edital da 64ª edição do Prêmio Jabuti consta a seguinte definição para o “Romance de Entretenimento”:

Literatura ficcional em prosa longa, cujo enredo se desenvolva relacionando personagens num espaço-tempo. **Podem** ser inscritas obras de ficção científica, policial, terror, romance sentimental/de amor, erótico, humor, suspense, aventura, fantasia, entre outros. O júri desta categoria avaliará as qualidades do enredo, privilegiando o conteúdo, a trama. (CONSELHO CURADOR DO 64º PRÊMIO JABUTI, 2022, grifo meu)

Quando comparada à definição utilizada no edital de 2020, a citação acima está mais amistosa. Nesta versão, o prescritivo modalizador “devem” foi trocado por “podem”, explicitando que cabe ao autor e ao editor escolher a qual categoria desejam submeter o romance a ser avaliado. Ainda, foi omitido o trecho que incluía como característica do “Romance de Entretenimento” o fato de este ser direcionado a um público mais amplo. Imagino que embora uma obra de ficção seja pensada para certo grupo de leitores, tanto ficcionistas, quanto editores – ou pelo menos a maioria deles – desejam que ela transponha esses limites e atinja um número maior de receptores.

À época, a novidade desencadeou acirradas discussões e levou a organização do evento a explicar-se publicamente³¹. No artigo “Romance de entretenimento no Prêmio Jabuti 2020: inclusão ou exclusão?”, ainda sob o impacto da criação da nova categoria, a pesquisadora Tagiane Mai questiona se, após tantas críticas, ela seria mantida nas edições seguintes (MAI, 2021). Hoje, sabemos que nos dois últimos anos o “Romance de Entretenimento” foi contemplado.

Avento a possibilidade de o “Romance de Entretenimento” ser uma categoria transitória, a qual acolhe, neste momento, obras que provavelmente seriam desconsideradas se observadas por outro prisma. Talvez essa seja uma das medidas que ampliará a visão dos fiéis seguidores da dita “alta literatura” e chamará atenção para outras concepções do fazer literário. Como bem sucedido exemplo, cito o porto-alegrense Max Mallmann, a quem Matangrano e Tavares dedicam um capítulo de seu *Fantástico brasileiro*. Finalista do Prêmio Jabuti 2001 com a novela *Síndrome de quimera* (2000), o falecido escritor provou ser possível estar entre os fazedores do “romance literário” mesmo quando o tema ou o narrador escolhido transcende a existência calcada na realidade – como já fizera o defunto autor machadiano.

Nos últimos parágrafos, pontuei alguns aspectos concernentes às instâncias legitimadoras da literatura no país, sobretudo no que toca à ficção fantástica. Estreitando a abordagem na direção das premiações literárias brasileiras, optei por me ater ao conceituado Prêmio Jabuti e à recente categoria “Romance de

³¹ Pedro Almeida escreveu uma coluna para o portal Publishnews explicando o porquê da criação da nova categoria. O texto está disponível para acesso em: <https://tinyurl.com/2p83xfe9>. Mais tarde naquele mesmo ano, o editor se envolveu em uma polêmica ao minimizar o número de mortes por COVID-19, o que o levou a renunciar ao cargo de curador do Jabuti.

Entretenimento”. Em três anos de existência da citada categoria, quatro narrativas longas de autores sul-rio-grandenses estiveram entre as finalistas e uma delas foi premiada. Em todas elas o discurso fantástico está presente.

Por tal motivo, o recorte que apresentarei da literatura fantástica sul-rio-grandense no presente século estará circunscrito aos ficcionistas e obras finalistas do Prêmio Jabuti na categoria “Romance de Entretenimento”. São eles: *Lauren* (2019), de Irka Barrios, *Viajantes do abismo* (2019), de Nikelen Witter, *Parthenon Místico* (2020), de Enéias Tavares, e *Corpos secos: um romance* (2020), de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado. A ênfase recairá sobre este último, narrativa escrita a oito mãos que foi premiada na edição de 2021.

6.1 “ROMANCE DE ENTRETENIMENTO”: OS FINALISTAS

Em outubro de 2020 a comissão organizadora do Prêmio Jabuti divulgou a lista dos finalistas de cada uma das 20 subdivisões da premiação³². Entre as finalistas da inédita categoria “Romance de Entretenimento”, as obras provenientes de editoras independentes, como Jambô, Monomito Editorial e Patuá, predominaram, indicando a relevância que essas casas editoriais têm para o autor da prosa “mais popular”. Em meio aos dez nomes anunciados, estavam duas autoras nascidas no Rio Grande do Sul: Irka Barrios e Nikelen Witter.

Irka Barrios, pseudônimo usado pela gaúcha Bibiana Simionatto, foi finalista do Prêmio Jabuti com *Lauren* (2019)³³. O romance aborda as dificuldades enfrentadas por uma adolescente, moradora da interiorana Bosque Novo, uma fictícia cidade cercada de mistérios. Oprimida por um contexto familiar dominado pela moralidade cristã, a menina é cotidianamente submetida a múltiplas violências, advindo daí os horrores que se confundem com as perturbadoras visagens fantasmagóricas e monstruosas que a acompanham desde a infância.

Lauren é a primeira publicação solo da autora gaúcha que atua na organização do coletivo Mulherio das Letras – RS. Associando-se à tradição literária

³² A lista com os 10 finalistas das 20 categorias do 62º Prêmio Jabuti pode ser acessada em: <https://tinyurl.com/yvenjspt>.

³³ O romance *Lauren* foi acrescentada ao *corpus* da tese quando esta já estava sendo finalizada, o que explica o brevíssimo comentário sobre ele. Tenho intenção de corrigir essa falta nos desdobramentos desta pesquisa.

sul-rio-grandense, Barrios acrescenta ao enredo de seu romance referências que promovem uma relação intertextual com *Incidente em Antares*. A história do misterioso casal fundador de Bosque Novo, Inês e Pedro, se torna uma obsessão da protagonista, que escuta que eles chegaram à região vindos de uma cidade “dominada por duas famílias muito ricas: os Campolargo e os Vacariano.” (BARRIOS, 2019, p. 88), onde “os mortos haviam levantado do cemitério e marchado até a praça central para dizerem umas verdades para os vivos.” (BARRIOS, 2019, p. 114).

Em sua tese, Oscar Nestarez liga a prosa de Barrios na citada obra à vertente da “ficção de horror feminista, ou seja, narrativas que encenam assombros causados pelas inúmeras ameaças à condição da mulher no mundo contemporâneo.” (NESTAREZ, 2022, p. 143). O pesquisador também atesta que a ruralidade “é central” ao enredo desenvolvido.

A ambiência rural também se destaca em *Dezesseete mortos* (2020), título que garantiu a Nikelen Witter o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria conto, em 2022. O cenário em comum para as sete narrativas permeadas pelo insólito é o sul do Brasil. Destaco “Embomal dos olhos”, narrativa na qual Simões Lopes Neto figura como personagem. Na trama, uma família procura o autor de Lendas do para pedir-lhe ajuda, pois não sabem lidar com uma criatura que eles pensam ser a boitatá. O pelotense apela para a racionalidade, afirmando que a história que escrevera não é mais do que uma lenda. Ao final, o autor é surpreendido: “no instante em que viu M’Boitatá, e ela maior e mais formidável do que ele jamais imaginara, suas pernas deixaram de lhe obedecer.” (WITTER, 2020, posição 553).

Nascida em Rosário do Sul, Nikelen Witter é professora do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Maria e tem se destacado como um importante nome da literatura *steampunk* brasileira. Colaboradora na organização da Odisseia de Literatura Fantástica nos anos de 2013 e 2014, a pesquisadora e ficcionista publicou contos em antologias e debutou na narrativa longa com *Territórios invisíveis* (2012).

Fenômeno recente nestas terras, a primeira obra no país a ser vinculada ao *steampunk* foi *Histórias de um passado extraordinário* (2009), coletânea de contos organizada por Gianpaolo Celli (MATANGRANO; TAVARES, 2019). Com um pé no passado e outro no futuro, trata-se de “uma das formas mais populares de retrofuturismo, na qual, partindo-se de uma ambientação vitoriana, entre o final do

século XIX e início do XX, muitas vezes *underground*, superpoluída e decadente – e por isso *punk* –, seus autores reimaginam um mundo onde a tecnologia a vapor não foi suplantada pela eletricidade.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 189).

Em parceria com os santa-marienses Enéias Tavares e A. Z. Cordenonsi, Witter publicou *Guanabara real: a alcova da morte* (2017) e, mais recentemente, a continuação *Guanabara real vol. 2: o covil do demônio* (2022). Na série, os três autores dão vida à investigadora particular Maria Tereza Floresta, ao engenheiro positivista Firmino Boaventura e ao dândi místico Remy Rudá. Ambientado em uma imaginária e decadente cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, o romance policial encontra a ficção científica e o horror em uma trama de mistério e aventura.

Publicado pela AVEC Editora, *Viajantes do abismo* (2019) foi o vencedor do Prêmio Odisseia da Literatura Fantástica 2020 na categoria “narrativa longa ficção científica”. No mesmo ano, esteve entre os cinco finalistas do Jabuti na categoria “Romance de entretenimento”. Os quatro concorrentes, todos publicados em 2019, foram: *A telepatia são os outros*, de Ana Rüsche; *Olhos bruxos*, de Eliezer Moreira; *Serpentário*, de Felipe Castilho; *Uma mulher no escuro*, de Raphael Montes. A ficção policial de Montes foi a premiada.

Elissa é o nome da protagonista de *Viajantes do abismo*, narrativa que se desenvolve em um universo alternativo ameaçado pelo avanço das areias desérticas sobre o território da Tríplice República e de outras partes do planeta. De noiva abandonada às vésperas do casamento, no início do enredo, Elissa passa à mulher independente. Na botica do pai a jovem desenvolve suas habilidades como curandeira, tornando-se reconhecida na comunidade de Alva Drão e assumindo, após a morte dele, a direção do estabelecimento e a responsabilidade pela família Faina Till.

O desequilíbrio ambiental vivenciado nas terras da Tríplice República é um componente extra a tensionar a disputa entre o governo unionista e seus opositores, do Partido Independentista. Em uma viagem à capital do sul, Amaranta, a curandeira presencia uma terrível tempestade que assola a cidade, deixando-a com “a cor de uma pessoa doente”:

O sol se cobriu lançando sombras sobre os canais e os prédios rosados perderam o brilho. De início, olhando pelas janelas do Café, Elissa pensou que seria chuva rápida, ou mesmo uma tempestade de vento, comuns àquela época do ano [...] O vento se intensificava e a areia vinha varrendo com força e pó tudo pelo caminho. (WITTER, 2019, p. 57)

As consequências devastadoras do avançar dos desertos são mitigadas pelos governantes, os quais garantem ter a situação sob controle. Elissa passa por uma grande mudança de temperamento após vivenciar a tempestade e socorrer os sobreviventes da tragédia. Junto da habilidosa cientista Teodora, sua irmã, a personagem busca decifrar o fenômeno climático extremo, resultado de 150 anos de destruição das florestas, dos solos e dos mares e rios.

Quatro anos se passam e toda “a tecnologia do vapor parecia inútil para manter vivo um mundo progressivamente seco.” (WITTER, 2019, p. 78). A avassaladora exploração dos recursos naturais empreendida pelas corporações do vapor levava ao limite um planeta que lentamente morria, acentuando as desigualdades sociais. Ademais, o acesso às descobertas tecnológicas propiciadas por essa prática era um privilégio de poucos, relegando os demais a uma existência marginalizada. Os elementos recorrentes do *steampunk* aparecem discretamente no romance de Witter, estando representados nas naus aerostáticas que cruzam os céus, no membro mecânico do homem-tigre Seth e nos aparatos engenhosos criados por Teodora.

O conflito armado irrompe na Tríplice República, fazendo que Elissa e sua família sejam obrigadas a deixar Alva Drão e a trilhar rumos separados. Entre o envolvimento na guerra civil antagonizada por unionistas e independentistas e o desejo de salvar o planeta que habita, a protagonista assume uma postura combativa, perseguindo uma solução para que meio ambiente e sociedade possam se reorganizar em harmonia. O périplo da heroína a leva até o radioativo Abismo mencionado no título, o qual ela descobre ser “a maior obra da era humana que antecedeu a sua.” (WITTER, 2019, p. 193). As usinas nucleares que permitiram a seus ancestrais gerar energia por meio de uma tecnologia que, 10 mil anos depois a humanidade desconhece, foram as responsáveis pelo colapso climático e civilizacional que: “Exterminou 8 bilhões de vidas como a sua e envenenou o planeta por eras.” (WITTER, 2019, p. 193).

A partir das amostras recolhidas por Seth, Teodora descobre que o resíduo do oceano radioativo, altamente tóxico, teria gerado os vermes que desertificam tudo à sua frente e por eles teriam sido gerados, em uma associação cíclica que garante sua sobrevivência. Essa relação entre o passado e o presente do mundo de Elissa faz a prosa de Witter assumir um viés distópico, uma vez que o degradado estado

de seu planeta seria efeito do desastrosos modo de vida de seus antepassados e dos excessos cometidos por seus contemporâneos.

Na narrativa de Witter, o uso indiscriminado de inovações tecnológicas que podem ser danosas, em longo prazo, para um complexo ecossistema, aparece como uma grande questão a ser enfrentada em diferentes estágios da humanidade. Segundo a pesquisadora brasileira Sonia Torres, a tradição distópica “tem contribuído para a politização da tecnologia, apontando para seus perigos e seus contextos excludentes.” (TORRES, 2021, p. 560). Justamente, esse é o ponto central de *Viajantes do abismo*: a heroína corre contra tempo para impedir o colapso ambiental, o qual se anuncia como possível extinção da própria espécie.

Ainda sobre o tema, Torres alerta que as ficções distópicas “são, tradicionalmente, respostas estéticas a um *status quo* que, muito embora ficcional, deverá provocar na leitora o reconhecimento do perigo iminente de o contexto sendo representado ser real.” (TORRES, 2021, p. 572). Desse modo, se explicaria a nova “febre das distopias”, uma das tendências da escritura do insólito ficcional no século XXI apontadas por Matangrano e Tavares. De acordo com a dupla, os escritores nacionais fazem parte de um movimento da literatura especulativa que retoma a tradição distópica e se espalha pelo cenário internacional, sendo uma reação

à conjuntura política, em particular às fortes ondas conservadoras pelas quais o mundo tem passado [...] e o crescimento constante de cadeiras no senado e no congresso brasileiro pelas bancadas ruralista e evangélica – associadas a uma política econômica elitista e a ultrajantes declarações racistas, xenófobas e homofóbicas. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 181-182).

O sucesso das distopias voltadas ao leitor adolescente, na última década, fortaleceu essa onda, a qual atende a um novo filão de mercado. Todavia, os estudiosos destacam o cenário político atual como o grande motivador para a criação desse tipo de ficção. Observo que as colocações de Matangrano e Tavares são anteriores à experiência pandêmica mundial iniciada em 2020, a qual escancarou a iniquidade do sistema econômico dominante e fez saltar aos olhos os perigos do discurso doutrinário anticientífico.

Ressalto que *Viajantes do abismo* se constrói por meio de um enredo que, em suas entranhas, se dá num contexto pós-apocalíptico. Embora Elissa fique ciente do cataclismo dos antepassados num ponto avançado da trama, tal fato redimensiona toda a situação por ela vivenciada. Seth – responsável por “encerrar jornadas

coletivas para que a vida possa começar.” (WITTER, 2019, p. 186) – explica que o planeta da personagem se insere na quarta era humana. Como acontecera nas experiências anteriores, a humanidade persegue a própria aniquilação e está muito próximo de encontrá-la.

Uma vez mais, cito Torres, que propõe uma distinção entre duas vertentes da ficção distópica. Em detrimento da ordem e do autoritarismo exercido por um Estado totalitário nas distopias modernas ou “sólidas”, a distopia “líquida” “representa o colapso radical da ordem, um pesadelo de anarquia extremo – com o enfraquecimento ou desaparecimento do estado, que passa a ser substituído pela corporocracia.” (TORRES, 2021, p. 564-565). No romance de Witter, a temporalidade diegética se situa entre essas duas existências. A maioria dos humanos da era anterior pereceu ante o desastre radioativo, poucos restaram para reconstruir a civilização no cenário pós-apocalíptico. Uma vez reorganizada, a humanidade replicou velhas práticas, silenciando seus opositores políticos, cedendo aos interesses das corporações do vapor e destruindo seu habitat, caminhando rapidamente para a ruína da espécie.

A fim de inventariar o que há de fantástico na história de Elissa, começo observando a protagonista, cujas habilidades como curandeira são quase sobre-humanas, haja vista sua bem sucedida atuação como socorrista em situações extremas, nas quais não tinha acesso às ferramentas adequadas. O mesmo se aplica à sua extraordinária irmã Teodora, cujos experimentos realizados em um laboratório caseiro levam à descoberta de uma alga que pode vir a salvar o planeta da desertificação total. Já Aleia e Seth são seres de outras dimensões, o que explica a sua capacidade de aparecer a qualquer hora, no caso da menina, e assumir diferentes formas corpóreas. O blakeano³⁴ tigre Seth se metamorfoseia em um humano e vice-e-versa em um piscar de olhos.

A fantasia é o terreno no qual a saga de Elissa se dá. Um homem-tigre, oceanos radioativos, algas superdesenvolvidas, nada disso causa estranhamento. A opção de Witter por instaurar sua trama em um espaço paralelo viabiliza a ficcionalização de toda e qualquer impossibilidade. Contudo, o que parece mais extraordinário na trama – e um tanto inverossímil – é a adoração que a protagonista inspira. A Tríplice República é uma terra ameaçada, cujos governantes pouco se

³⁴ O poema “O Tigre”, de William Blake, aparece no livro, na página anterior ao prólogo. A tradução é de Enéias Tavares e a adaptação artística de Jéssica Lang.

importam com a população, abrindo espaço para que uma nova liderança seja rapidamente forjada, como acontece com a curandeira.

Na edição seguinte do Prêmio Jabuti, em 2021, outros dois romances de autores sul-rio-grande estiveram entre os dez finalistas na categoria que julga a produção literária de entretenimento³⁵. De autoria de Enéias Tavares, parceiro de Nikelen Witter na série Guanabara Real, concorreu *Parthenon Místico* (2020). Já Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado foram finalistas e ganhadores com *Corpos secos: um romance* (2020).

Pesquisador e co-fundador do projeto Fantástico Brasileiro, Enéias Tavares é editor, tradutor e professor da Universidade Federal de Santa Maria. Após vencer um concurso nacional do selo *Fantasy*, da Editora Casa da Palavra/LeYa, o santamariense publicou *A lição de anatomia do terrível Doutor Louison* (2014). Além de tratar-se do primeiro romance *steampunk* ambientado no Brasil, Tavares é precursor na apropriação de conhecidas personagens da literatura brasileira para o universo movido a vapor, como Simão Bacamarte, de Machado de Assis, e Rita Baiana, de Aluísio Azevedo (MATANGRANO; TAVARES, 2019).

O romance de estreia de Tavares é parte da série transmidiática Brasileira Steampunk, a qual se desenvolve por meio de múltiplas linguagens artísticas, como a literatura, as histórias em quadrinhos e o audiovisual. Entre personagens brasileiras canônicas, autômatos e tecnologia a vapor, o universo de Tavares rende frutos únicos para a literatura fantástica nacional, como *Parthenon Místico*, publicado pela DarkSide Books em 2020.

A leitora e o leitor desta tese hão de reconhecer o “Parthenon” do título citado acima e recordar da sociedade literária que fomentou as artes no Rio Grande do Sul do século XIX. Admirador de uma geração de intelectuais que orquestrou a incipiente literatura no estado mais meridional do país e defendeu causas republicanas, foi na *Revista Mensal* que Tavares buscou inspiração para o *Parthenon Místico*, prequela de seu romance de estreia. No plano ficcional, a capital gaúcha dos partenonistas cede lugar a Porto Alegre dos Amantes, que já aparecera como cenário em *A lição de anatomia*.

³⁵ Para conhecer os 10 finalistas das 20 categorias do 63º Prêmio Jabuti, acesse a reportagem do Correio Braziliense em: <https://tinyurl.com/4ad4z59v>.

Das páginas da *Revista Mensal*, o autor conduz Giovanni, criação de Aquiles Porto Alegre³⁶, por novas aventuras. Já em *Georgina* (1873-1874), novela de Apeles Porto Alegre, o ficcionista encontra no núcleo familiar da protagonista – formado pelo seu pai, Alfredo Magalhães, e pelo afilhado deste, Leoncio, seu irmão de criação – uma história que contribui para a releitura que propõe da idílica Ilha do Desencanto, outrora pertencente aos Magalhães. A “formosa ilha”, onde chegava “a onda guaibense desfeita em branca espuma, remontando um hino cadencioso às regiões sidéreas para depô-lo aos pés de Deus.” (PORTO ALEGRE, 1873, p. 404), torna-se, na prosa de Tavares, uma “trevoza enseada”. Em meio a esse “matagal pantanoso”, fica abrigada uma “mansão de sonho”, como se fora “um império de perfumes, texturas e sons, como se fosse o próprio Reino da Decadência do qual eu lera nos livros.” (TAVARES, 2020, p. 55).

Do sombrio *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, Solfieri se junta aos novos partenonistas, combatentes da Ordem Positivista Nacional, a qual propaga, entre outros desvarios, a falaciosa frenologia e defende “a importância do exército tomar o Brasil em prol das famílias de bem e do interesse privado.” (TAVARES, 2020, p. 110). Saídos dos corredores de *O Ateneu* (1888), os enamorados Bento e Sergio se reencontram – porém ignoram que Aristarco está em seu encaço. O elenco de consagradas figuras da historiografia literária brasileira se reúne na Ilha do Desencanto para organizar, junto de Antoine Louison, Beatriz de Almeida e Souza e do secretário robótico Trolho, a resistência aos sádicos positivistas.

No espaço ficcional engendrado por Tavares os autômatos e outras invencionices tecnológicas dão o tom retrofuturista à narrativa. Já a afiliação ao fantástico é reiterada pelas referências a obras que a ele se ligam. Um exemplo é o Doutor Benignus, que protagoniza o primeiro livro de ficção científica brasileiro, *O Doutor Benignus* (1875), de autoria de Augusto Emílio Zaluar. Vitória, a encantada jovem de “Acauã”, dos *Contos amazônicos* (1893) de Inglês de Sousa, também faz parte do combatente grupo partenonista. A personagem-título de *A Rainha do Ignoto* (1899), romance de Emília Freitas, não atua em cena, mas é citada em mais de uma passagem. Além disso, a reverência à literatura fantástica rende uma homenagem a

³⁶ Nas edições de abril e maio de 1873 foi publicada a narrativa curta “Giovanni”, escrita por Aquiles Porto Alegre. Nessa, o protagonista é um músico italiano que vive em Porto Alegre e sofre as dores de um amor mal resolvido.

Jorge Luis Borges: o acesso a um portal que permite viajar no tempo e espaço, “um Aleph”, viabiliza o ponto de virada no enredo.

O romance de Tavares é tributário a um vasto legado fantástico que foi perpetuado não apenas por autores estrangeiros, mas também por escritores nascidos em solo brasileiro. Nesta tese, defendo que a tradição fantástica existe e persiste também na literatura sul-rio-grandense, remontando ao século XIX. Para encerrar o percurso historiográfico que propus como uma linha do tempo dessa tradição, procedo à análise de *Corpos secos*.

6.2 UMA SOCIEDADE EM COLAPSO: *CORPOS SECOS*

Ganhador do 63º Prêmio Jabuti na categoria “Romance de entretenimento”, *Corpos secos: um romance* foi lançado em 30 de março de 2020. A data, que havia sido programada meses antes, tornou-se uma infeliz e inimaginável coincidência. À época, o Brasil e o restante do mundo passavam a conceber a ideia de uma “pandemia” como algo palpável, pertencente ao plano extradieciônico. Abruptamente, arte e vida fundiam-se em um mesmo universo terrível, assolado pelo caos e pelo sofrimento.

Nascidos no Rio Grande do Sul, Luisa Geisler, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado se uniram ao paulista Marcelo Ferroni para contar uma história que assume o seu teor insólito desde as primeiras páginas. São quatro núcleos narrativos, os quais se desenvolvem ao redor de uma personagem. Murilo, Constância, Mateus e Regina enfrentam cada qual a seu modo, as dificuldades impostas pela emergência pandêmica, iniciada seis meses antes do início do relato. Os “corpos secos”³⁷ que dão título ao livro são uma versão brasileira dos mortos-vivos que se popularizaram pelas representações cinematográficas, literárias e televisivas, em especial as norte-americanas.

A ideia de escrever “um livro de zumbi” partiu de Marcelo Ferroni, editor do selo Alfaguara, que já trabalhava com Luisa Geisler³⁸. Samir Machado de Machado e Natalia Borges Polesso se uniram ao projeto mais tarde. O percurso literário de cada

³⁷ Ao me referir às criaturas que intitulam o romance, utilizarei “corpos secos”, sem hífen, seguindo a escolha dos autores.

³⁸ Em três postagens no blog da Companhia das Letras, Geisler conta como foi o processo de escrita de *Corpos secos*. A primeira parte pode ser acessada em: <https://tinyurl.com/56z6a48f>.

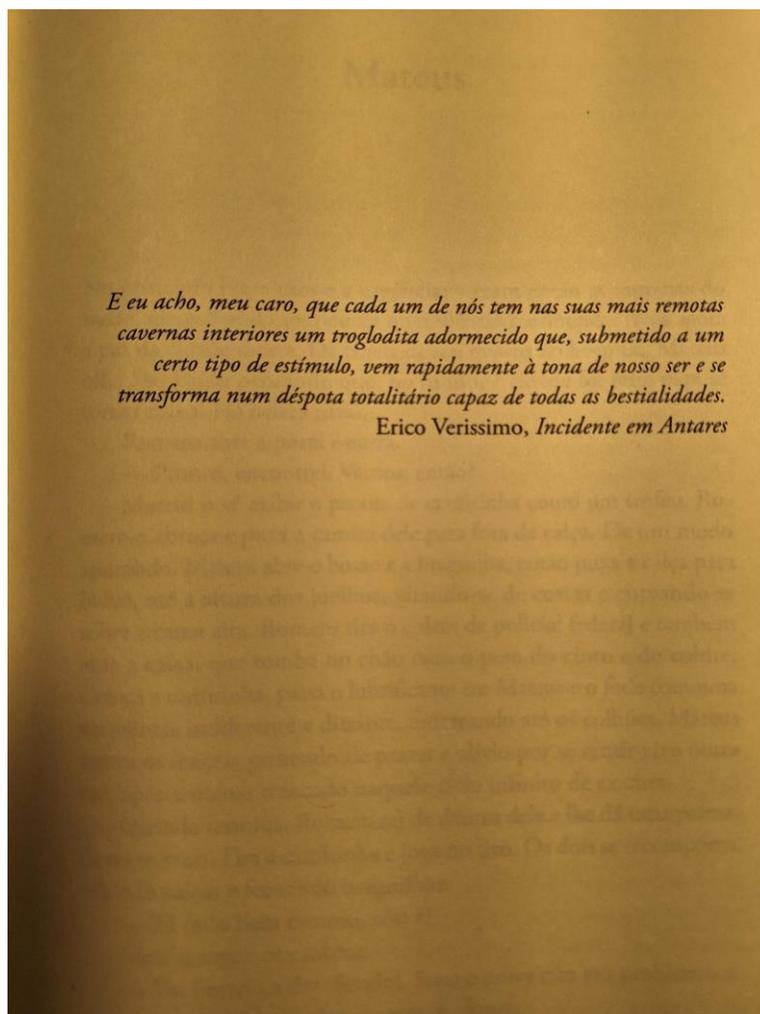
um desses autores difere. Entre os quatro, Machado de Machado é o único que construiu uma carreira como escritor da literatura “de gênero”.

Além da relevante contribuição como organizador dos volumes de *Ficção de polpa*, o porto-alegrense se dividiu entre a ficção histórica e a fantasia em seu segundo livro, *Quatro soldados* (2013), e se aventurou pelo romance policial em *Homens elegantes* (2016) e *Homens cordiais* (2021). Publicamente, o fundador da Não Editora afirma produzir uma literatura de entretenimento com viés politizado, conforme declaração em entrevista concedida a Paula Chidiac: “Me interessa pensar uma literatura de entretenimento que seja calcada em valores mais próximos da cultura brasileira.” (MACHADO, 2021). No enredo de *Tupinilândia* (2018), por exemplo, uma narrativa de traços distópicos se desenvolve em meio a um Brasil que tem dificuldade em desvencilhar-se do autoritarismo cultivado no regime ditatorial militar.

De fato, *Corpos secos* assume um posicionamento politicamente engajado ao se filiar a uma série de produções ficcionais que problematizam a crise climática enquanto produto do atual estágio do capitalismo. Natalia Borges Polesso acolhe o tema em *A extinção das abelhas* (2021), seu romance mais recente. Assim também o faz Daniel Galera, outro nome importante no cenário literário brasileiro, nas três novelas de *O deus das avencas* (2021), as quais apresentam uma gradativa destruição dos princípios democráticos em paralelo à degradação ambiental.

Retirada de *Incidente em Antares*, a epígrafe de *Corpos secos* prenuncia em qual tradição a narrativa se inscreve (Figura 7). A escolha do romance de Verissimo indica a senda para o terreno fantástico que se abre frente ao leitor. Os cadavéricos protagonistas de Verissimo, entretanto, não estão retratados no excerto, sendo priorizada a crítica política subjacente ao texto.

Os “sequinhos”, como também são chamados os mortos-vivos de Geisler, Ferroni, Polesso e Machado, são uma releitura da lenda do corpo-seco. Segundo Câmara Cascudo, tal personagem folclórica é o produto do pecado, uma alma exilada do juízo final, “sem finalidade supraterrana, indo e vindo na terra [...]” (CASCUDO, 2022, p. 298-299). O espírito condenado pode ter pertencido a um homem que se viu a própria mãe ou a uma mulher que teve relações com o demônio: “Os amaldiçoados e mortos sem penitência não serão desfeitos pela terra. O corpo seca. A deambulação é convergência do mito das almas-penadas.” (CASCUDO, 2012, p.231).

Figura 7 – Epígrafe do romance *Corpos secos*

Fonte: A autora.

Já no romance em análise, os primeiros corpos secos foram contaminados por uma mutação do *Baculovirus anticarsia*, um agente biológico amplamente utilizado nos agrotóxicos produzidos pela fictícia empresa AgroTechBrasil. As pessoas que entram em contato com o vírus desenvolvem a “síndrome de Matheson-França” – uma referência que o quarteto faz ao inglês Richard Matheson, autor do apocalíptico *I am legend* (1954). Há ainda outras alusões à cultura *pop*: uma personagem coadjuvante é chamada pelo sobrenome Romero, o mesmo do diretor de *Night of the living dead* (1968) e outros clássicos filmes de zumbi; um dos protagonistas folheia o *best seller* *O enigma de Andrômeda* (1969), escrito por Michael Crichton.

Uma vez infectado, o indivíduo inicia o processo em cinco estágios “de corpo-secagem”, transformando-se em uma criatura pútrida, sem atividade cerebral, em

estado feral, que passa a vagar em busca de vítimas estraçalháveis. A cada estágio, a capacidade motora do monstrengo diminui e, ao final, “quando ficam imóveis, podem eclodir a qualquer momento, liberando esporos.” (GEISLER *et al.*, 2020, p. 83).

Em meio ao colapso pandêmico, os poucos que não estão contaminados cruzam o Brasil em busca da capital catarinense Florianópolis, a qual seria um último refúgio de segurança. A ilha é o espaço utópico da salvação, onde reinaria um resquício de civilidade sob a proteção do Estado. Pelas ondas do rádio, a seguinte mensagem se repete:

... o governo brasileiro está trabalhando por você. Se você não está contaminado pela doença do corpo seco, venha para Florianópolis. Repito: quem não está contaminado pelo corpo seco, venha para Florianópolis. Toda ajuda é necessária, e todos os cidadãos brasileiros saudáveis serão recebidos após passarem pela triagem... (GEISLER *et al.*, 2020, p. 25, grifo dos autores)

Desesperadas, as quatro personagens centrais da narrativa decidem, em algum momento, seguir o chamado para se deslocarem até Santa Catarina. Antes disso, Mateus está isolado em um hospital na capital paulista sob a guarda de uma equipe médica especializada e de policiais e militares de elite que asseguram sua permanência no local, uma vez que, a despeito de ter sido contaminado com o vírus dos “sequinhos”, o paciente não desenvolveu os sintomas, tornando-se um valioso objeto de estudo. No coração do Rio Grande do Sul o menino Murilo, meio-irmão de Mateus, mora com a mãe e o padrasto em uma vila militar na cidade de Santa Maria e não sabe ao certo o que acontece do lado de fora. No Mato Grosso, Regina se vê em fuga da fazenda do marido, na companhia de um empregado e de duas crianças. Da serra gaúcha os gêmeos Constância e Conrado partem ao lado do pai, que se perde pelo caminho.

A saga individual das personagens situa as narrativas em diferentes percursos geográficos, atravessando distantes regiões brasileiras. Mateus e a equipe médica deixam o hospital e, no caminho, entram em Paraty, onde conhecem o escritor Antônio Xerxenesky, o provável único sobrevivente do local, abrigado em um hotel. Este afirma que participava de uma conhecida feira literária na cidade quando a crise se agravou – o que explicaria seu comentário sobre ter visto o controverso autor francês Houellebecq em uma janela: “era difícil dizer, ele já tinha cara de morto antes disso tudo.” (GEISLER *et al.*, 2020, p. 119). Regina, por sua

vez, cruza Goiás e Minas Gerais na esperança de chegar até a Ilha da Escola Naval (RJ), um dos pontos de embarque e triagem para os sobreviventes que almejam refugiar-se em Florianópolis.

Ao sul, Murilo tem a família dizimada e segue acompanhado apenas da mãe e da prima Lulu, uma bebê de colo. A sugestiva placa que indica as cidades catarinenses de Sombrio, Turvo e Ermo aparece no trajeto deles como uma piada de mau gosto. Enquanto isso, os irmãos Constância e Conrado percorrem o litoral norte do Rio Grande do Sul, pernoitando em Arroio do Sal e chegando a Torres, onde presenciaram os corpos secos em ação:

O guri se joga no colo do pai, que o ergue bem alto e beija sua barriga. O sol vem atrás da gente enquanto uma tormenta se monta atrás do menino e do homem. O pai abraça forte o filho. Dá um beijo na bochecha dele. O menino dá um grito, uma risada e mais um grito. Paramos. A mulher deixa tudo cair no chão e corre ao encontro deles para completar a cena mais macabra que meus olhos já viram. O pai estraçalhou a cara da criança. Assim que a mulher chega começa a trucidá-la também. (GEISLER *et al.*, 2020, p. 37)

O garotinho vitimado pelos pais na citação acima tinha o nome de Jair. Constância, ensimesmada, conclui: “Nunca daria essa porra de nome pra criança. Certeza absoluta que era fruto da comoção pelo mito, *tá ok?*” (GEISLER *et al.*, 2020, p. 39, destaque dos autores). Qualquer semelhança com o ex-presidente que desastrosamente conduziu o país durante a pandemia de COVID-19 não é mera coincidência. A narração em primeira pessoa permite retomar a causa da peste que se espalhou: “Aquelas porras daquelas lagartas que o pessoal da AgroTechBrasil nos enfiou para reduzir o imposto. Porra de governo de merda. Biocontrole meu cu.” (GEISLER *et al.*, 2020, p. 39). A ganância e o desrespeito ao ecossistema perpetuados por um sistema econômico desigual e avalizados por governos inconsequentes extrapolam o plano diégético e escancaram aquela que é a grande crise deste século.

Utilizar uma calamidade epidêmica como motor para o degrading da sociedade organizada não chega a ser uma inovação. Quando aliadas ao fantástico, essas narrativas catastróficas tornam-se mais impactantes porque colocam o comportamento humano sob uma situação-limite como o grande mal a ser enfrentado. Exemplo disso é *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, no qual a epidemia de cegueira branca desperta os impulsos mais bestiais nos indivíduos que subjagam e constroem física e moralmente a seus semelhantes.

Não há nada de sobrenatural nos estupros coletivos descritos por Saramago. Em *Corpos secos*, isso se repete: as cenas mais repugnantes não têm os mortos-vivos como agentes do horror, eles não são os responsáveis pelas consecutivas violações sexuais sofridas pela personagem Regina.

O fato de o romance ser construído a partir de quatro tramas paralelas suaviza, de certo modo, o clima frenético que se esperaria de uma cruzada pela sobrevivência pós-hecatombe pandêmica. O absurdo da situação é tão grande que as personagens permanecem em deslocamento constante, quase como se tivessem sido programadas para isso. Já os fétidos corpos secos são utilizados como coadjuvantes para o desenvolvimento da história pessoal de cada um dos protagonistas, o que diminui a sua intervenção no contexto ficcional.

No entanto, a participação secundária dos corpos secos não inviabiliza a fantasticidade da obra. Tais criaturas estão lá desde as primeiras até as derradeiras páginas, personificando o resultado último de uma sociedade que passara por um longo período de esfacelamento das instituições democráticas e legitimara uma política de aniquilação ambiental. Não há redenção para as monstruosas criaturas, que se multiplicam constantemente, tampouco para os sobreviventes. Não há, na trama, qualquer menção a algum tipo de organização conjunta ou planejada para subverter a situação vivenciada, o que impede tanto o retorno ao estágio anterior daquela sociedade, quanto a construção de um novo modelo. Assim como os “sequinhos”, as personagens seguem entregues a um eterno vagar. O mal-estar que perpassa o enredo soa quase como um aviso: cuidado, a boiada está passando³⁹!

Essa impossibilidade de reação em *Corpos secos* vai ao encontro daquela que Sônia Torres define ser “a grande questão da distopia líquida”: “o futuro será de transformação ou de adaptação?” (TORRES, 2021, p. 574). Em *Viajantes do abismo*, fica sugerida a possibilidade de a sociedade se reestruturar e resistir à desertificação: “Os jovens líderes inspiravam uma renovada crença de que seria possível vencer os desertos com uma nova organização.” (WITTER, 2019, p. 195). A sugestão se confirma no que Witter chama de “Bônus”, um minicapítulo inserido

³⁹ Em maio de 2020 veio à tona um vídeo, gravado durante uma reunião ministerial, no qual o então Ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, sugeria aproveitar que a atenção da imprensa estava voltada ao avanço da COVID-19 no país e “ir passando a boiada”, de modo a flexibilizar a legislação de proteção ambiental vigente. À época, o fato foi amplamente divulgado na mídia. Atualmente, o ex-ministro ocupa uma cadeira na Câmara dos Deputados.

após o epílogo, no qual um planeta “inóspito e resistente” subsiste sessenta anos após a guerra.

Ao analisar os três romances comentados neste capítulo, notei que cada um deles cultiva uma estética própria, sendo representativo das numerosas ramificações da literatura fantástica hoje. Mesmo *Viajantes do abismo* e *Corpos secos*, ambos comprometidos com a ficcionalização da crise ambiental, enfeixam cada qual uma linguagem e um fazer literário que os distancia. O tom de grandiosidade da narrativa e da heroína de Witter pouco tem a ver com a irrelevância do quarteto de Geisler, Ferroni, Polesso e Machado. Enquanto Mateus, Murilo, Constância e Regina são coagidos pela situação a um êxodo em busca da terra prometida, Elissa é quem protagoniza uma épica jornada e reúne um exército a favor de uma causa.

As personagens de *Parthenon Místico*, a seu tempo, têm um pouco dessa faceta heroica de Elissa. Contudo, os homens e mulheres de Tavares são heróis anônimos, cujos feitos são reconhecidos e admirados apenas pelos demais companheiros com quem compartilham um posicionamento ideológico. A problemática ambiental não está entre as maiores preocupações do grupo partenonista. Contudo, o comentário expresso pelo vilanesco Aristarco é representativo de certa tendência dos positivistas à destruição:

Para acalmar meu espírito ~~inculto~~ astuto, tenho andado pela agradável paisagem da Ilha da Pólvora. Quando aqui chegaram, os mestres positivistas arrancaram o arvoredo inútil e exterminaram as pestes animais. Também esterilizaram o solo para que nada mais crescesse. Com isso, tínhamos um solo adequado à ~~feitura~~-feitura do nosso centro de operações, este monumento à ciência, à moralidade e à higiene. (TAVARES, 2020, p. 137, grifo do autor)

O Grão-Ancião da ordem Positivista Nacional, outrora diretor do Ateneu, personifica todos os preconceitos e valores higienistas desprezados pelos integrantes do Parthenon. As entradas no diário da personagem rendem linhas de acentuada comicidade ao texto. O uso do recurso tipográfico tachado destaca aqueles que são os pensamentos espontâneos de Aristarco, advindos das profundezas de seu inconsciente: aniquilação vira “~~Tesão!~~”, “~~torturados~~” substitui tratados, “~~Pornográficos~~” se confunde com “Práticos”, “~~libertinos~~” equivale a “cretinos”.

Uma das epígrafes de *Parthenon Místico* é um conhecido aforismo do artista Millôr Fernandes: “O Brasil tem um enorme passado pela frente.”. Essa preocupação com o retrocesso político-ideológico de uma sociedade é latente nas três obras aqui

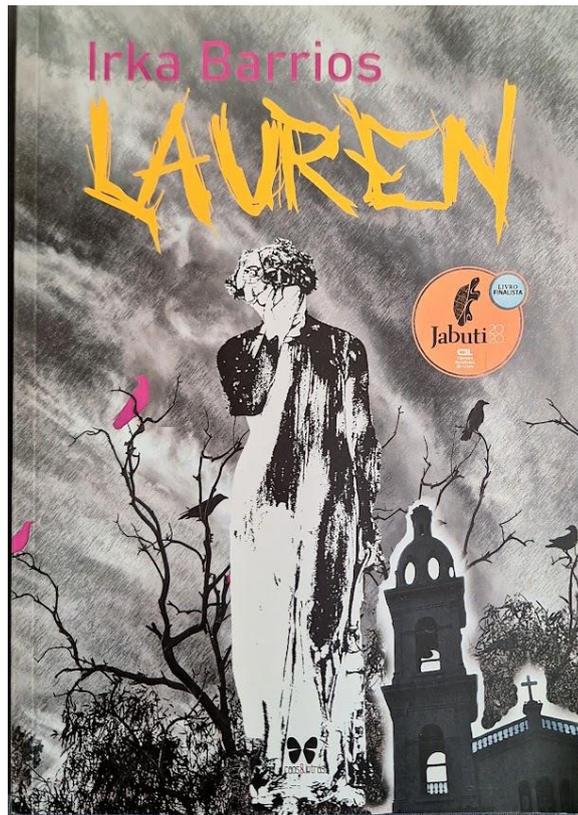
comentadas e está intimamente relacionada ao seu contexto de produção. O mal-estar existente no plano extradiegético é traduzido e incorporado ao enredo de uma maneira diferente por cada autor. Nikelen Witter, Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Polesso e Samir Machado de Machado lançam-se ao futuro para representar as possíveis consequências de um sistema econômico insustentável. Tavares percorre uma trilha oposta, instaurando sua crítica em um passado hipotético que assustadoramente ecoa a ascensão do conservadorismo da última década.

Outro aspecto que sobressai, é a representatividade encontrada no elenco de personagens dos três romances, evidenciando o comprometimento desses ficcionistas em expressarem uma visão de mundo libertária e humanista, em consonância com o mundo do leitor e da leitora. A diversidade sexual está representada nos casais Sergio e Bento, de *Phartenon Místico*, e Tyla e Teodora, de *Viajantes do abismo*. Em *Corpos secos*, Constância e Mateus são homossexuais, enquanto o irmão dela, Conrado, apresentava-se como *drag queen*. Na ficção *steampunk* de Tavares, a diversidade étnico-racial inclui Beatriz, apresentada como uma mulher negra, a jovem indígena Vitória Acauã e Nioko Takeda, a agente positivista de origem nipônica.

Saliento que lidar com a literatura contemporânea como objeto de estudo implica em fazer suposições circunstanciais, haja vista a impossibilidade de observar o cenário artístico-social como um todo. A temporalidade do presente é aquela da avalanche de informações, da urgência, do efêmero. A escolha do *corpus* ficcional a ser trabalhado, portanto, torna-se ainda mais complexa. Tal fato me fez adotar um critério que não se pretende absoluto e que, como todo critério, é passível de críticas e questionamentos quanto à sua relevância.

Nos capítulos anteriores, a análise das obras foi privilegiada. Neste, a própria literatura fantástica e seu fortalecimento no cenário brasileiro foram os aspectos norteadores da escrita. Diante disso, a escolha de livros que se destacaram em uma tradicional premiação, a despeito das críticas que podem e devem ser tecidas às instituições responsáveis por esses prêmios, seus critérios e sua relação com o mercado editorial, é coerente com o momento pelo qual a literatura de gênero passa. Para ilustrar o impacto de uma premiação desse porte na carreira de autores independentes, trago uma imagem da capa do romance *Lauren* (Figura 8), no qual consta o seguinte selo: “Livro Finalista Jabuti 2020”.

Figura 8 – Capa do romance *Lauren* (por Eduardo Sabino e Cristiano Silva)



Fonte: A autora.

Ademais, os romances analisados neste capítulo são amostras de duas tendências encontradas hoje na literatura fantástica nacional. A primeira diz respeito àquelas obras cujo autor se assume como um escritor de literatura fantástica, importando “sua *intenção* enquanto produtor dessa forma de arte.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019. p.267, grifo dos autores). A esse movimento, identificado principalmente a partir da segunda década do século XXI, Matangrano e Tavares relacionam o termo “fantasismo”. Estariam vinculados a ele Enéias Tavares, Nikelen Witter e Samir Machado de Machado.

A segunda, toca aos ficcionistas que são reconhecidos como vozes de outros estilos literários, menos “insólitos”, por assim dizer, e que têm flertado com os modos narrativos da tradição fantástica. Penso que Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Natalia Borges Polessio são mais afeitos a essa perspectiva. Nomes conhecidos da literatura brasileira têm se aventurado por essa senda, havendo um grande interesse pelas narrativas de matiz distópica e pela ficção ambiental. Afinal, especular o futuro é um dos meios pelo qual a fantasticidade se concretiza enquanto discurso.

Essas duas tendências, no entanto, parecem estar mais próximas do que se poderia prever há alguns anos. Uma editora como a DarkSide, que inicialmente publicava traduções de textos clássicos do horror e seus congêneres, cresceu e se estabeleceu como uma marca forte no mercado editorial. Recentemente a editora passou a investir em autores nacionais. O *Parthenon Místico*, publicado pela casa, é exemplo de uma ficção proveniente de um nicho mais restrito, o *steampunk*, que hoje recebe ampla divulgação e é largamente distribuído pelo país. Os limites entre a literatura de “entretenimento”, mais precisamente a fantástica, e o circuito da “grande” literatura estão se cruzando. Autores que estavam do lado de lá, também atravessam para este, como no caso de *Corpos secos*.

Nesta tese, apresentei um percurso trilhado por autores sul-rio-grandenses que comprova a existência de uma tradição da literatura fantástica no estado. Partindo do século XIX, de escritos dos anos de 1869, até a obra mais recente aqui comentada, de 2020, a observação historiográfica me permitiu identificar uma continuidade entre os textos que se afiliam a esse modo narrativo. Mais do que isso, há uma retomada constante de motivos, especialmente aqueles relativos a Simões Lopes Neto. A seguir, descrevo como essa tradição se constituiu.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quero perder o medo da poesia
Encontrar a métrica e a lágrima
Onde os caminhos se bifurcam
Flanando na miragem de um jardim*

Vitor Ramil, *Astronauta Lírico*

A hipótese desta tese é de que seria possível atestar a existência de uma tradição da literatura fantástica entre os escritores sul-rio-grandenses. Inicialmente, pretendi trabalhar apenas com textos em prosa do século XX. Na época, foram elencados cinco autores para formar o *corpus*: João Simões Lopes Neto, Erico Verissimo, Moacyr Scliar, Josué Guimarães e Amílcar Bettega Barbosa. Os quatro primeiros nomes tiveram atenção especial durante as análises. Já Bettega, foi citado brevemente, como uma promessa de novidade e estranheza para a escrita dos anos 2000.

Os cinco autores mencionados no parágrafo anterior ofereceram um relevante material de investigação e, a partir desses nomes, foi possível responder positivamente à questão de pesquisa. Todavia, a inquietação quanto à origem disso tudo permanecia lá. Optamos então, meu orientador e eu, por arriscar uma incursão ao século XIX, objetivando localizar traços de fantasmaticidade nos textos da incipiente produção local. A partir daí, estabelecemos novos rumos para esta investigação.

Recuei a 1868, data de início das atividades da Sociedade Partenon Literário, pedra fundamental na construção de uma literatura do Rio Grande do Sul. A *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879) foi escolhida como fonte preferencial para essa etapa da pesquisa. Para traçar um percurso historiográfico da literatura sul-rio-grandense no século XIX, a *Revista Mensal* é a mais rica fonte a ser consultada.

No primeiríssimo número da *Revista*, referente ao mês de março de 1869, consta “Um conto como muitos”, escrito por Apolinário Porto Alegre. De poncho e esporas, um forasteiro pede abrigo durante uma tempestade. Seria o diabo à espreita? Trata-se de uma narrativa fantástica clássica, na qual a hesitação quanto à natureza de um dado fenômeno mantém-se até o final. Este conto é o marco inicial da história que escrevi. Adiante, “Boy-tata: lenda rio-grandense” (1869), de José Bernardino dos Santos, inaugura as versões que serão escritas no estado acerca do mítico fogo-fátuo. Já na novela *A Mãe do Ouro* (1873), de Vítor Valpério a narrativa

de inspiração lendária sobre a guardiã dos metais preciosos aparece em um dos capítulos, como uma trama secundária, relacionável ao trecho principal.

Essas três narrativas são importantes porque sugerem dois caminhos temáticos que reaparecerão nos escritores das gerações seguintes. No primeiro caso, são contos mais sombrios, nos quais a imensidão da paisagem pampiana, as taperas e a escuridão da noite são o cenário ideal para que espectros e outras criaturas ligadas ao sobrenatural se insinuem, como acontece em “Um conto como muitos”. Esses motivos estão em *Tapera* (1911), de Alcides Maya, *Contos gauchescos* (1912), de João Simões Lopes Neto e *Coxilhas* (1925), de Darcy Azambuja. Os fantasmas das guerras inglórias do passado também irrompem nessa paisagem, como no conto “Travessia”, de Josué Guimarães, e na novela *O fascínio*, de Tabajara Ruas.

No segundo caso, as personagens do folclore popular representadas em “Boy-tata” e *A Mãe do Ouro*, por sua vez, tem um forte apelo nesse período inicial da organização de uma vida literária no Rio Grande do Sul. Apolinário Porto Alegre, José Bernardino dos Santos e Alberto Coelho da Cunha partilhavam o mesmo objetivo de reunir o local ao nacional. A cultura popular de uma região, refletida nas narrativas orais, nas lendas e nas crenças espirituais do povo foram de grande valor para exaltar as muitas particularidades que constituiriam a vasta nação brasileira. Recentemente, esse interesse pelas criaturas folclóricas ressurgiu, como no romance *Corpos secos*.

Mais tarde, as narrativas de inspiração lendária de João Simões Lopes Neto ficaram registradas no imaginário popular e inspiraram autores como Erico Verissimo e Darcy Azambuja. A encantada teiniaguá ressurgiu na Santa Fé de Verissimo e o Cerro do Jarau, “onde (dizem) há tesouros enterrados sob a guarda da Teiniaguá, a Moura Encantada.” (RUAS, 2018, p. 216), é mencionado na novela *O fascínio*. A boitatá simoniana, “que tantos olhos comeu”, aparece renovada em textos de Nikelen Witter e Samir Machado de Machado.

O desenvolvimento de uma literatura do insólito no estado se dá a partir de sua relação com a literatura popular do século XIX, a qual se dividia entre os romances folhetinescos e as narrativas orais de origem lendária. Em uma fase inicial, a literatura fantástica sul-rio-grandense, principalmente em sua verve regionalista, foi influenciada pelos gêneros populares que a precederam.

A brasilianista Šarka Grauová sugere que o conto fantástico regionalista no Brasil pode ter surgido como um elo entre o passado rural, nostálgico, e o presente urbano do tempo da escrita da virada do século XIX para o século XX. Para exemplificar a que se refere quando trata “de um problema propriamente brasileiro e, ao mesmo tempo, avançando para o imaginativo e o universal.” (GRAUOVÁ, 2016, p. 70), Grauová classifica como escritores do fantástico regionalista nomes como Inglês de Sousa, Manuel de Oliveira Paiva, Coelho Netto, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Alcides Maya, Monteiro Lobato, entre outros. A fórmula é facilmente reconhecível em Alcides Maya e João Simões Lopes Neto, ambos escritores dos anos de 1910. Não por acaso, a inclusão dos dois autores neste trabalho deu-se antes da leitura do artigo de Grauová, cuja hipótese é:

Se o autor do conto fantástico regionalista é, de certa forma, um homem de duas culturas – a rústica, com a qual entrou em contato quando jovem, e a elevada, adquirida mediante seus estudos, a vida numa cidade grande e, muitas vezes, viagens à Europa – podemos supor que o fantástico, na sua indeterminação entre o supernatural e o “natural”, corresponde na sua maneira de ver e pensar a uma interface entre essas duas culturas vividas e sentidas? (GRAUOVÁ, 2016, p. 72)

Deste modo, Grauová entende que o fantástico regionalizado seria uma resposta de escritores que, em meio à avassaladora modernização do século XX, ainda não haviam se distanciado plenamente de um cotidiano agrário, vivenciado pelas gerações anteriores à sua. Essa idealização inicial, no decorrer das décadas, é substituída por um olhar mais crítico ao espaço do campo e à suposta democracia rural, conforme apontei nas leituras que propus de Moacyr Scliar e Josué Guimarães. Este último, especialmente empenhado em revisar criticamente o mítico passado sul-rio-grandense.

Erico Verissimo, por sua vez, faz uso do fantástico também para tecer uma crítica direcionada ao cerceamento da liberdade de expressão institucionalizado no período ditatorial militar. A ficcional Antares, uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, é símbolo de uma sociedade anacrônica, que não mais campestre, insiste em manter as oligarquias rurais, sem permitir que a democracia seja vivenciada em sua plenitude e compartilhada por todos, independente de seu sobrenome ou posição social. Em *Incidente em Antares*, a comunhão entre as classes se dará apenas provisoriamente, no episódico carnaval bakhtiniano.

A escolha por abordar o fantástico como modo narrativo e não como gênero literário permite situá-lo entre o maravilhoso e o mimético (JACKSON, 1981) e, em

razão disso, ampliar seu campo de atuação. Foi esse pressuposto metodológico que me permitiu aproximar narrativas do século XIX daquelas do século XX. São momentos de uma mesma literatura que deixam entrever uma continuidade na escritura de autores de tempos diferentes, sendo inegável o potencial fantástico e a regularidade estética das obras analisadas nesta tese.

É justamente essa diversidade nas produções que permite uma síntese da literatura fantástica sul-rio-grandense nos três romances da última década aqui analisados. *Parthenon Místico* e *Corpos secos* se assumem explicitamente como tributários dessa tradição, atualizando, por meio do *steampunk* e da narrativa distópica, as várias formas que o insólito literário pode ter. *Viajantes do abismo* não estabelece uma relação direta com seus antecessores regionais, porém, está em perfeita consonância com as produções e autores de seu próprio tempo, existindo dentro de um mesmo contexto artístico.

A literatura fantástica no contexto sul-rio-grandense remonta ao incipiente século XIX e pode ser rastreada em periódicos do período. Reiterando as tendências abordadas no início deste trabalho, em relação aos contos encontrados na *Revista Mensal*, há outros tantos textos e autores espalhados nos registros de imprensa da época. Exemplo disso é “O crime do convento de...”⁴⁰, conto da gaúcha Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895) que faz parte da coletânea *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]* (2022), organizada por Júlio França e Oscar Nestarez.

Mais do que confirmar-se pelos exemplos aqui apresentados, a tradição fantástica sul-rio-grandense está também em obras e autores que ficaram de fora deste trabalho, como Dyonelio Machado, Antônio Xerxenesky, Gustavo Czekster e Veronica Stigger. Minha intenção nunca foi incluir nomes e títulos infinitamente, conforme coloquei nos primeiros capítulos deste texto – embora a tarefa hercúlea soe tentadora. De todo modo, há muito material a ser estudado e revisto sob a ótica do insólito ficcional.

É providencial que, no período de finalização desta pesquisa, tenha vindo à tona um projeto chamado “Pampa Bizarro: uma obra transmidiática”, que engloba muitos dos autores aqui citados e se reconhece como entusiasta do “fantástico gaúcho”. Contemplada pelo edital Pro-Cultura, a iniciativa tem como produtor cultural

⁴⁰ O conto foi originalmente publicado no *Jornal do Recife*, em 1891.

o ilustrador Vinícius Dullius (Matchuca) e é coordenada por Juliane Vicente, pesquisadora e escritora afrofuturista ganhadora do Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica 2021. Autor de ficção científica e horror, Diego Mendonça atua como consultor técnico do projeto.

Criado por Juliane Vicente, o Pampa Bizarro se propõe a reunir artistas do Rio Grande do Sul cuja intenção é pensar uma identidade visual e estética que dê conta das produções fantásticas existentes no estado. Dos ficcionistas citados nesta tese, farão parte do projeto Cesar Alcázar, Christian David, Duda Falcão, Enéias Tavares, Gustavo Czester, Irka Barrios, Luisa Geisler, Nikelen Witter e Simone Saueressig.

Os resultados da obra transmidiática ainda não foram divulgados. Contudo, a simples existência de um projeto dessa envergadura, voltado ao fantástico sul-rio-grandense, corrobora o que defendi ao longo desta tese. Intuo que a partir daí um retrato mais fiel à realidade do insólito ficcional no estado, em suas múltiplas linguagens, poderá ser feito.

Esta é uma história que não parece estar próxima do fim. Além disso, o enredo aqui proposto indica um caminho profícuo para os escritores e escritoras da literatura fantástica sul-rio-grandense. O fantástico se mostra hoje, no Brasil, como uma possibilidade real para que o foco temático individualista predominante na literatura *mainstream* dos anos 2000 seja redirecionado às urgências de seu tempo, em conformidade com os discursos preconizados em *Viajantes do abismo*, *Parthenon Místico* e *Corpos secos*. Apesar de serem “fantasiosas”, as três narrativas referidas traçam um paralelo preciso em relação às questões socioambientais e políticas que estrangulam nossa geração, atentando para as particularidades da sociedade brasileira de agora⁴¹.

Encerro este texto reafirmando a existência de uma tradição fantástica na literatura sul-rio-grandense, a qual remonta ao século XIX e às narrativas de inspiração popular, passando por nomes como João Simões Lopes Neto, Erico Verissimo, Moacyr Scliar e tantos outros e outras que aqui não foram citados. A ausência de autoras mulheres nesta história é perceptível, sendo a exceção as menções feita à Maria Benedita Câmara Bormann e Letícia Wierzchowski. Todavia,

⁴¹ Daniel Galera, por exemplo, explica sua recente guinada à ficção especulativa como uma resposta aos dilemas da sociedade contemporaneidade. O escritor explora esse tópico em uma entrevista ao *Jornal Matinal*, a qual está disponível para acesso em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/literatura/o-deus-das-avencas-daniel-galera/>.

os nomes de Irka Barrios, Nikelen Witter, Natalia Borges Polesso e Luisa Geisler inclusos no capítulo anterior permitem vislumbrar um fantástico sul-rio-grandense mais diverso. Aguardemos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. *E-book*. 14411 posições.

ANDRÉ, Sônia Nickel. **A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha**. 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, 2006. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2688?show=full>. Acesso em: 06 mar. 2021.

ARRIADA, Eduardo. Pai Felipe: um episódio de charqueada e/ou aspectos temáticos da obra de Alberto Coelho da Cunha. **História em Revista**, Pelotas, v. 3, p. 85-98, nov. 1997.

AXT, Gunter. A Revolução Federalista (1893-1895): guerra civil no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, a. 179, n. 107, p. 107-136, mai./ago. 2018. Disponível em: tinyurl.com/wjkcf89. Acesso em: 16 abr. 2021.

AZAMBUJA, Darcy. **No galpão**: contos gauchescos. 8. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

AZAMBUJA, Darcy. **Coxilhas**: contos. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, Amilcar Bettega. **O vôo da trapezista**. 2.ed. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

BARRIOS, Irka. **Lauren**. Nova Lima: Editora Caos e Letras, 2019.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiraz**, vol. 3, n. 3, p. 1-18, set. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12587/9158>. Acesso em: 12 dez. 2020.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOPP, Raul. Cobra Norato. In: MASSI, Augusto (org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. *E-book*. 6112 posições.

BORDINI, Maria da Glória. Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 274-281, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13499>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BORDINI, Maria da Glória. Moacyr Scliar e o conto insólito. **Webmosaica**: revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, vol. 3, n. 1, p. 71-76, jan./jul. 2011, p. 71-76. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/31870>. Acesso em: 20 abr. 2021.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRUM, Pedro. Aspectos do romance histórico em Erico Verissimo. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v. 11, p. 53-59, 2005. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3177>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BUENO, Luís. Depois do fim: ainda história de literatura nacional? **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 205-217, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22605>. Acesso em: 03 jan. 2021.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: a idade da fábula. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014a.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014b.

CARPENTIER, ALEJO. **El reino de este mundo**. ed. 2. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 5. ed. São Paulo: Global Editora, 2022.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil**: 1875 a 1950. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Corag, 2006.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAINT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CHIAMPPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHIAPPINI, Ligia. **No entretanto dos tempos**: Literatura e História em João Simões Lopes Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: Dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, jul. 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/281>. Acesso em: 03 fev. 2023.

CONSELHO CURADOR DO 64º PRÊMIO JABUTI. **Regulamento: Prêmio Jabuti 2022**. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/regulamento-premio-jabuti-2022.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DA SILVA, Elidiomar Ribeiro; COELHO, Luci Boa Nova. “A bruxa tá solta”: animais e plantas com nome comum alusivo ao termo “bruxa” e derivados. **A Bruxa**: uma revista de biologia cultural, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/2t7xest4>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Mitos e lendas do Rio Grande do Sul**. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

FIÃO, José Antônio do Vale Caldre e. **O corsário**: romance rio-grandense. Porto Alegre: Movimento: Instituto Estadual do Livro, 1979.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa: a literatura e o luto no sertão. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 14, p. 175-190, 2014. Disponível em: www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99463. Acesso em: 18 jan. 2021.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (org.). **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 19-35.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002. Disponível em: http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_18.html. Acesso em: 03 jan. 2021.

FRANZ, Marcelo. Zoomorfismo e Hibridismo Humano-Animal na Ficção: Situações e

Significações. *In*: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**.

São Paulo: ABRALIC, 2008. Não paginado. Disponível em:

https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/MARCELO_F_RANZ.pdf. Acesso: 21 abr. 2021.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar/ Das Unheimliche/ Sigmund Freud; seguido de O Homem da Areia/ E. T. A. Hoffmann**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico (género). *In*: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**, Lisboa, 26 dez. 2009. Disponível em:

<https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero>. Acesso em: 10 out. 2020.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). *In*: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**, Lisboa, 26 dez. 2009. Disponível em:

<https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em: 10 out. 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, v.26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em:

http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso: 24 mar. 2021.

GARCÍA, Flavio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. *In*: RODRIGUES, Benito Martinez (org.). **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. Curitiba: ABRALIC, 2011. Não paginado. Disponível em:

<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.html>. Acesso: 26 fev. 2021.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária.

In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GARCÍA, Flavio. Insólito. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). **(Novas) palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p.

288-289. *E-book*. Disponível em: https://gcl.letras.uff.br/wp-content/uploads/sites/591/2022/05/novas_palavras_da_critica.pdf. Acesso em: 12 jan. 2023.

GEISLER, Luisa *et al.* **Corpos secos**: um romance. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

GRAUOVÁ, Šárka. Conto fantástico regionalista no Brasil. *In*: RAMOS, J. C.;

GRAUOVÁ, S; JINDROVÁ, Jaroslavá (ed.). **Língua Portuguesa na Europa Central: estudos e perspectivas**. Prague: Karolinum Press, 2016. p. 67-73. Disponível em: <https://tinyurl.com/2bury3bd>. Acesso em: 08 jan. 2020.

GUIMARÃES, Josué. **O cavalo cego**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HESSEL, Lothar F. et al. **O Partenon literário e sua obra**. Porto Alegre: Flama; Instituto Estadual do Livro, 1976.

HOHLFELDT, Antonio. **Deus escreve direito por linhas tortas**: o romance-folhetim nos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

IRIEMA [Apolinário Porto Alegre]. Um conto como muitos. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 14-19, mar. 1869. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivres/livros/partenon-literario/assets/downloads/1869-01.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2020.

IRIEMA [Apolinário Porto Alegre]. O vaqueano. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 1, n. 4, p. 9-19, out. 1872. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivres/livros/partenon-literario/assets/downloads/1872-04.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. London: Routledge, 1998.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. *In*: MALARD, Letícia et al. **História da literatura**: ensaios. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994. p. 19-36.

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul**: levantamento dos costumes e tradições gaúchas. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul; Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Martins Livreiro.

LAZZARI, Alexandre. **Entre a grande e a pequena pátria**: literatos, identidade gaúcha e nacionalidade (1860 – 1910). 2004. Tese (Doutorado em História Social – Universidade Estadual de Campinas), Campinas, SP, 2004. Disponível em: <https://tinyurl.com/3k8y354r>. Acesso em: 05 dezembro 2021.

LINK, Luther. **O Diabo**: a máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOPES NETO, Simões. Lendas do Sul: populário. *In*: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Os contos & lendas de João Simões Lopes Neto**. Santa Cruz do Rio Pardo: Fructos do Paiz, 2011. p. 231-309.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos & Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

LUCHESE, Alexandre. Jornalista comenta ligações de Josué Guimarães com a KGB soviética. **GZH**, Porto Alegre, 21 jul. 2016. Disponível em: tinyurl.com/x7vwdctf. Acesso em: 15 abr. 2021.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Samir Machado de (org.). **Ficção de polpa volume 1**. Porto Alegre: Não Editora, 2008.

MACHADO, Samir Machado de. No romance "Homens Cordiais", Samir Machado de Machado une história e entretenimento. [Entrevista cedida a Paula Chidiac]. **GZH**, Porto Alegre: out. de 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/tjbx38y3>. Acesso em: 21 abri. 2023.

MAI, Tagiane. Romance de entretenimento no Prêmio Jabuti 2020: inclusão ou exclusão?. **Gutenberg - Revista de Produção Editorial**, v. 1, n. 1, p. 168–177, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/gutenberg/article/view/65010>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MARTINS, Roberto Bittencourt. **Ibiamoré, o trem fantasma**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MAYA, Alcides. Lendas do Sul. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, n. 26, 12 out. 1922, Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/107468/per107468_1922_00026.pdf. Acesso em: 01 mar. 2021.

MAYA, Alcides. **Tapera: cenários gaúchos**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: Editora UFSM, 2003.

MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1875.

NESTAREZ, Oscar. **Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/mwrx34s9>. Acesso em: 16 jul. 2022.

NUNES, Paulo Ricardo. **Lendas do Rio Grande do Sul: A literatura regional folclórica e a atualidade da tradição**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/869>. Acesso em: 27 jun. 2022.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma historiografia literária afetiva. **Cadernos de Pesquisas em Literatura**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 35-46, jun. 2008.

PESAVENTO, Sandra. **A Revolução Federalista**. São Paulo: Brasiliense, 1893.

PIRES, Vieira. **Querencia: contos regionaes**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1925.

PORTO ALEGRE, Apeles. Georgina: romance. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 9, p. 403-412, set. 1873. Disponível em: <https://editora.pucrs.br//acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-09.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2023.

PORTO ALEGRE, Apolinário. A faca dum valeiro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, ano 1, n. 5, p. 8-9, jul. 1869. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1869-05.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2022.

PÓVOAS, Mauro. **Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX**. Porto Alegre: Buqui, 2017.

RAMIL, Vitor. No manantial. *In*: **Ramilonga – A estética do frio**. Pelotas: Satolep Music, 1997. 1 CD, faixa 9, (3 min 19 s).

REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio. (ed.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. vol. 3. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

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

RODRIGUES, Milton Hermes. **Ficção fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo**. Assis: UNESP, 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, SP, 2000.

RUAS, Tabajara. O fascínio. *In*: BRANCO, Marcello Simão; SILVA, Cesar (org.). **As melhores histórias brasileiras de horror**. São Paulo: Devir, 2018. p. 191-248.

SANTOS, José Bernardino dos. Boy-tata: lenda rio grandense. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, ano 1, n. 3, p. 13-17, mai. 1869. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1869-03.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SCLIAR, Moacyr. **O carnaval dos animais**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

SCLIAR, Moacyr. **O centauro no jardim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, João Pinto da. **História literária do Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2013.

SILVA, Valeria Cristina da. **O carnaval de Antares: fantástico e carnavalização literária em Incidente em Antares**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências

Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/4725?show=full>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SILVEIRA, Louise Farias da. **O insólito no conto sul-rio-grandense contemporâneo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, 2015. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/6129>. Acesso em: 04 ago. 2020.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Historiografia da literatura brasileira**: introdução. São Paulo: É Realizações, 2018.

TAMBARA, Elomar Antonio Callegaro. A leitura escolar como construção ideológica: o caso na lenda do Negrinho do Pastoreio (1857-1906). **Revista História Da Educação**, v. 9, n.17, p.81-96, abr. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/29202>. Acesso em: 06 jan. 2023.

TAVARES, Enéias. **Partenon místico**: um romance de Brasiliana Steampunk. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOMACHEVSKY, Boris Viktorovich. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (org.) **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editôra Globo, 1970.

TORRES, Joaquim Alves. Martírios do mar: drama em três atos. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 3. série, ano 1, n. 7, p. 147-163, nov. 1877. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1877-07.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2023.

TORRES, Sonia. Distopia no Antropoceno, ou re(a)presentando o interregno. **Gragoatá**, Niterói, v. 26, n. 55, 2021, p. 558-587. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47745>. Acesso em: 06 jan. 2023.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. Contos rio-grandenses. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 1, n. 6, p. 26-33, nov. 1872. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1872-06.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2022.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. A Mãe do Ouro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 1, p. 30-34, jan. 1873a. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-01.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2022.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. A Mãe do Ouro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 2, p. 60-66, fev.

1873b. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-02.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2022.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. A Mãe do Ouro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 5, p. 203-211, mai. 1873c. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-05.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2022.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. A Mãe do Ouro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 7, p. 285-294, jul. 1873d. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-07.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2022.

VALPÍRIO, Vítor [Alberto Coelho da Cunha]. A Mãe do Ouro. **Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário**, Porto Alegre, 2. série, ano 2, n. 8, p. 328-331, ago. 1873e. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/partenon-literario/assets/downloads/1873-08.pdf>. Acesso em: 01 setembro 2022.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento, parte I: O Continente 1**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento, parte II: O Continente 2**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WIERZCHOWSKI, Letícia. **O anjo e o resto de nós**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WITTER, Nikelen. **Viajantes do abismo**. Porto Alegre: AVEC, 2019.

WITTER, Nikelen. **Dezessete mortos**. Porto Alegre: AVEC, 2020. *E-book*. 1297 posições.

ZALLA, Jocelito. **A invenção de Simões Lopes Neto**: literatura e memória histórica no sul do Brasil. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2018. Disponível em: https://professor.ufrgs.br/jocelitozalla/files/tese_jocelito_zalla_final_ufrj.pdf. Acesso em: 17 jan. 2021.

ZILBERMAN, Regina. As funções do maravilhoso na literatura brasileira. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, n. 6, p. 69-80, dez., 1981. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9816>. Acesso em: 10 jan. 2020.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

APÊNDICE A – OBRAS FICCIONAIS ANALISADAS

Fantástico na Literatura Sul-Rio-Grandense: quadro de obras ficcionais analisadas

ANO DE PUBLICAÇÃO	OBRA	AUTOR
1869	“Um conto como muitos”	Iriema (Apolinário Porto Alegre)
1869	“Boy-tata: lenda rio-grandense”	José Bernardinho dos Santos
1873	<i>A Mãe do Ouro</i>	Victor Valpírio (Alberto Coelho da Cunha)
1911	<i>Tapera: cenários gaúchos</i>	Alcides Maya
1912	<i>Contos gauchescos</i>	Simões Lopes Neto
1913	<i>Lendas do Sul</i>	João Simões Lopes Neto
1925	<i>No galpão</i>	Darcy Azambuja
1971	<i>Incidente em Antares</i>	Erico Verissimo
1979	<i>O cavalo cego</i>	Josué Guimarães
1980	<i>O centauro no jardim</i>	Moacyr Scliar
2019	<i>Viajantes do abismo</i>	Nikelen Witter
2020	<i>Parthenon Místico</i>	Enéias Tavares
2020	<i>Corpos secos: um romance</i>	Luisa Geisler et al.

APÊNDICE B – OBRAS FICCIONAIS CITADAS

Fantástico na Literatura Sul-Rio-Grandense: quadro de obras ficcionais citadas

ANO DE PUBLICAÇÃO	OBRA	AUTOR
1869	“A faca dum valeiro”	Apollinario Porto Alegre
1872	<i>O vaqueano</i>	Iriema (Apollinario Porto Alegre)
1877	<i>Martírios do mar</i>	Joaquim Alves Torres
1925	<i>Querencia: contos regionaes</i>	Vieira Pires
1931	<i>Cobra Norato</i>	Raul Bopp
1949	<i>O continente – volume I</i>	Erico Verissimo
1949	<i>O continente – volume II</i>	Erico Verissimo
1956	<i>Coxilhas</i>	Darcy Azambuja
1968	<i>O carnaval dos animais</i>	Moacyr Scliar
1975	<i>O ovo apunhalado</i>	Caio Fernando Abreu
1981	<i>Ibiamoré, o trem fantasma</i>	Roberto Bittencourt Martins
1994	<i>O vôo da trapezista</i>	Amilcar Bettega Barbosa
1997	<i>O fascínio</i>	Tabajara Ruas
1998	<i>O anjo e o resto de nós</i>	Letícia Wierzchowski
2019	<i>Lauren</i>	Irka Barrios
2020	<i>Dezessete mortos</i>	Nikelen Witter