

06

O ESPAÇO COMO ELEMENTO IRRADIADOR DO MEDO NA LITERATURA SERTANISTA DE AFONSO ARINOS E BERNARDO GUIMARÃES

Bruno Silva de Oliveira
Marisa Martins Gama-Khalil

“A imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens.”
(TUAN, 2005, p.11)

Recebido em 07 mar 2016.
Aprovado em 12 abr 2016.

Bruno Silva de Oliveira – aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – nível Doutorado da UFU, possui Mestrado em Estudos da Linguagem pela UFG – Regional Catalão. Atua como professor efetivo da área de Letras – Português/ Inglês do Instituto Federal Goiano. Possui publicações na área da Literatura Fantástica, como o artigo “As manifestações fóbicas no conto O Pequeno Polegar, de Charles Perrault” na revista *Rascunhos Culturais* (2014). Participa como pesquisador do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5317798041371426>. Contato: bruno.oliveira@ifgoiano.edu.br

Marisa Martins Gama-Khalil – que possui doutorado em Estudos Literários pela UNESP e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra, é professora da UFU, atuando na Graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É pesquisadora

Produtividade em Pesquisa CNPq e possui diversas publicações – artigos em revistas científicas e livros – na área da Literatura Fantástica, bem como algumas organizações de revistas e livros na referida área, como a *Revista Letras & Letras* e os e-books *História e ficção no universo do fantástico* (EDUFU) e *Vertentes do Insólito Ficcional: Ensaio I* (Dialogarts). Lidera o Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>. Contato: mmgama@gmail.com; marisa.gamakhilil@pq.cnpq.br

Resumo: Os objetos de estudo do presente artigo são os contos “Uma noite sinistra” de Afonso Arinos e “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, que terão como perspectiva de análise a relação entre a irrupção do insólito, a ambientação fantástica e a deflagração do medo. São duas narrativas que trazem o sertão brasileiro como cenário, o qual abarca como características fundamentais o rústico e o afastado do urbano e gera uma ambientação em que a racionalidade cede lugar ao insólito.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Espaço; Medo; Topofobia.

Abstract: The objects of study of this article are the narratives “Uma noite sinistra”, by Afonso Arinos and “A dança dos ossos”, by Bernardo Guimarães, that will have as analytical perspective the relationship between the irruption of the unusual, the fantastic ambiance and deflagration of fear. They are two narratives that bring the Brazilian hinterlands as setting, which includes as key characteristics the rustic and the remote from urban scene and creates a setting in which rationality gives way to the unusual.

Keywords: Fantastic Literature; Space; Fear; Topophobia.

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

O espaço, nas atuais pesquisas literárias, ao contrário de sua posição em um passado recente na crítica literária, vem sendo considerado com destaque, apontado como um elemento dinâmico que está em constante transformação, constituído por intermédio do jogo entre os componentes narrativos, não só desvela os sentimentos dos personagens como é decisivo para a constituição subjetiva e social destes. Firma-se, pois, no *locus* da ficção uma relação de interdependência constitutiva entre o espaço, o personagem e os outros elementos narrativos, como o tempo e o narrador, interdependência esta que confere à trama sua carga polissêmica.

Dessa forma, esse elemento diegético é muito importante à narrativa, uma vez que revela inúmeras particularidades da mesma para o leitor; e, no caso da narrativa fantástica, pode-se afirmar que o espaço influencia diretamente a constituição da ambientação insólita, pois ele “e seus gêneros adjacentes têm em âmago a peculiaridade de, uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p.175). Portanto, o espaço é um dispositivo narratológico que explicita a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que aflorem nele sensações variadas como inquietação, estranhamento, empatia e medo; como afirma Gama-Khalil, “o fantástico se revela [...] por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade” (2012, p.33), ou seja, muitas vezes é por meio do espaço que

emerge a dúvida se os fatos insólitos possuem uma existência da ordem do real ou da imaginação.

Edgar Allan Poe, que tanto influenciou – e ainda influencia – a literatura fantástica, evidencia em suas narrativas a notável importância das espacialidades. Basta notar o relevo dado, nos contos desse autor, à descrição minuciosa dos lugares onde as tramas se desenvolvem. Os narradores dos contos chegam, em alguns casos, a explicitar como os espaços atuam como desencadeadores de determinados efeitos, como é o caso de “A queda do solar de Usher”: “efeito que o *físico* das paredes e torres cinzentas e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produziu sobre o moral de sua existência” (2001, p.248, grifos do autor citado). Nesse conto, o impacto é tão grande sobre os personagens, a ponto de essa relação de inquietação ser evidenciada mais de uma vez: “Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos” (2001, p.253). E, em seu ensaio “Filosofia da composição” (2001), Poe demarca bem como o espaço fechado define a ambientação de horror, medo e hesitação na trama poética de “O corvo”.

Com Poe, apreendemos, pois, pela ficção e pela crítica, a força avassaladora do espaço para a irrupção do insólito. Esse valor imprescindível do espaço para a trama fantástica foi atestado pelo estudioso português Filipe Furtado, uma vez que, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), dedica um capítulo especial para esse elemento diegético, demonstrando que geralmente a hibridez do espaço, oscilante entre um cenário

realista e um cenário alucinante, garante uma fenomenologia insólita à narrativa fantástica.

No presente artigo, pretendemos explicar sobre o tema em foco em duas narrativas que têm por cenário o sertão do Brasil: *Uma noite sinistra* (1961) de Afonso Arinos e *A dança dos ossos* (2009), de Bernardo Guimarães. Ambos os autores pintam quadros e paisagens do sertão brasileiro, os quais são habitados por tipos clássicos, como o tropeiro, o campeiro, o capataz, entre outros. Para Alfredo Bosi (2006, p.150, 221-223), uma das principais características estéticas de Afonso Arinos é o brilho descritivo em suas produções, descrevendo principalmente as paisagens e os ambientes que encerram suas narrativas; enquanto que Bernardo Guimarães mescla elementos da oralidade, como “causos” e “estórias”, com a representação do sertão, o que leva provavelmente o leitor, no caso de algumas narrativas, a experimentar a hesitação entre uma explicação lógica e real, e uma fantasmagórica e insólita. Pretendemos assinalar como a construção da aura fóbica é resultante dos espaços delineados na trama dos dois contos, espaços esses que se caracterizam pela rusticidade e pelo distanciamento do urbano. No primeiro momento, problematizaremos as três noções que formam a base do artigo: a literatura fantástica, o medo e o espaço; e nos momentos subsequentes procederemos à análise dos contos, tomando como sustentáculo teórico as referidas noções.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO, O MEDO E O ESPAÇO

Inicialmente, deve-se considerar que a noção de literatura fantástica, no domínio dos estudos literários, é um termo deveras problemático e movente, gerando várias discussões e

problematizações. Vários são os teóricos que se debruçaram sobre a literatura que tem o insólito por sua base. O estudioso da literatura fantástica sabe que coube a Tzvetan Todorov (2008) a tarefa valiosa de, a partir de estudos antecedentes, organizar uma teoria sobre a literatura fantástica norteada pela corrente crítica do Estruturalismo, açambarcando essa literatura através de uma perspectiva genológica, na qual o fantástico foi disposto em meio a dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Posteriormente, outros teóricos e estudiosos, teceram pressupostos que foram caros à problematização da complexidade da narrativa fantástica, ora aproximando-se, ora afastando-se da perspectiva todoroviana.

Todorov (2008), para caracterizar o fantástico, preza pelo sentimento da hesitação e da incerteza originados da experiência que o personagem e o leitor sentem diante dos fatos insólitos, oscilando entre uma explicação real ou sobrenatural para dados acontecimentos. Para Todorov, é a hesitação e não o medo o principal efeito deflagrado pela narrativa fantástica. Faz por isso uma crítica aos estudiosos que defenderam o medo como condição do fantástico e assegura que “[h]á narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente” (2008, p.41). Já David Roas (2014), ao reler Todorov, encaminha-se em relação a esse aspecto numa direção contrária, ao preconizar que o medo é basilar à narrativa fantástica, argumentando que, se não há esse sentimento, não há fantástico. Para o teórico catalão, o objetivo do fantástico é desestabilizar os códigos e realiza isso ao introduzir o “outro” e o oculto, espaços que estão além das estruturas limitadoras do humano e do real, e, por assim se caracterizarem, geram a reação do medo. A importância do medo é tão forte na leitura que Roas faz

da literatura fantástica a ponto de ele dedicar, em *Tras los límites de lo real* (2011), um capítulo especial a esse sentimento. Contudo Roas amplia o entendimento acerca do medo. Em primeiro lugar, realiza uma distinção entre medo e angústia para depois aproximá-los, porque ambos, de acordo com seu entendimento, suscitam uma impossibilidade de sentido, traduzindo-se numa inquietude. Para reforçar a sua tese, cita Maupassant: “Solo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende” (Apud ROAS, 2011, p.85). Assim, a carência de compreensão é a geradora do medo, sendo este físico ou metafísico. O medo físico é aquele relacionado à ameaça física, à morte, por exemplo; e o medo metafísico é produzido em momentos em que nossas convicções sobre o real cessam ou são abaladas.

O estudioso brasileiro Júlio França (2012), em estudo sobre a literatura do medo, traz ao diálogo as teses de Freud sobre “O mal estar na civilização”. Para o criador da Psicanálise, há três formas de sofrimento humano e estas são ou oriundas da natureza, ou advindas de emoções relacionadas à angústia existencial do homem, ou sucedidas pelo medo do “outro”. Dessa forma, o estudo de Júlio França, por meio de Freud, parece harmonizar-se à ideia de Roas, aliando em uma única esfera de sentimento o medo e a angústia.

Um ponto praticamente consensual entre os teóricos que discutem a literatura fantástica é o fato de ela relacionar-se diretamente à percepção que o leitor, o narrador e os personagens têm do espaço no qual estes últimos estão inseridos. Para Todorov (2008, p.30), o leitor, ao ler uma narrativa fantástica, adentra em um mundo que *a priori* ele reconhece como o seu mundo real. Mas esse mundo “novo”, ficcional, não é regido pelas mesmas leis internalizadas pelo leitor,

porque há um acontecimento que abala as estruturas conhecidas, subvertendo-as. Para que haja essa percepção do acontecimento fantástico, necessita-se de uma interação do leitor com o mundo no qual os personagens habitam, realizando uma comparação e, ocasionalmente, a compreensão de que o acontecimento foge ao real, ou seja, é sobrenatural, insólito ou metaempírico.

Todorov redige esses pressupostos concordando com o texto de Roger Caillois: “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (*Apud*, 2008, p.32). Essa concordância com a ideia de Caillois incita outra afirmação do teórico búlgaro, a de que o mundo fantástico é povoado por criaturas vivas, fluidas e polimorfos e que, por sua estranheza, proporcionam hesitação no leitor.

É comum no decorrer das narrativas fantásticas que o espaço mude, sofra alterações, propiciando um imbricamento entre duas ou mais dimensões dentro de uma aparentemente única espacialidade, visto que se migra de um espaço semelhante ao mundo real, regido pelas mesmas leis naturais e familiares para um mundo novo, controlado por novas e diferentes leis naturais, povoado por seres poli e multiformes. Esse novo mundo é o espaço do inexplicável, no qual “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p.73).

O fato de migrar de um espaço familiar e sólito para um sobrenatural e insólito possivelmente não acarreta um movimento de evasão da realidade por parte do leitor, pelo contrário, tal

fato tende a incitar uma reflexão sobre seu próprio mundo e de seus sentimentos perante este, fazendo com que o leitor possa questionar a sua percepção da realidade e a de sua própria imagem (ROAS, 2014, p.31-32), visto que “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p.37).

Ceserani (2006, p.77-80) e Gama-Khalil (2012, p.34) salientam a preferência das narrativas fantásticas por espaços escuros, lúgubres, sem ou com pouca luz, desbotados e fechados, até mesmo por espaços subterrâneos, de modo geral, espaços que remetem ao mundo noturno. Isso porque, em espaços soturnos, o ser humano produz menos inibidores de imaginação, ou seja, em espaços escuros, por ingerência da baixa produção desses inibidores, o homem começa a ver elementos estranhos e até mesmo insólitos, o que pode suscitar-lhe o medo.

Com base nessas reflexões, que podem ser aqui resumidas na ideia de que o espaço será na literatura fantástica muitas vezes o grande dispositivo diegético responsável pela irrupção do insólito, voltaremos nosso olhar para duas narrativas produzidas no Brasil cujos enredos partem de uma base bem espacial: o cenário do sertão brasileiro.

O CHÃO QUE VACILA: OS ESPAÇOS FÓBICOS NO CONTO “UMA NOITE SINISTRA”, DE AFONSO ARINOS

A narrativa “Uma noite sinistra” (1961), de Afonso Arinos, extraída da coletânea de contos fantásticos organizada por Jacob Penteadado no livro *Obras-primas do conto fantástico* (1961), é pertinente e instigante para os estudos sobre a literatura fantástica,

pois dá ao estudioso que irá analisá-la uma liberdade para escolher a teoria que utilizará durante a análise, visto que tanto a teoria exposta por Todorov como a por Roas são visões pertinentes e plausíveis para pensar sobre o conto.

“Uma noite sinistra” é um recorte de um conto maior, “Assombramento”, sendo esse escrito em quatro partes. A narrativa aqui analisada contempla as partes II e III do conto, que narra a história de Manuel Alves, o cuiabano, um corajoso arrieiro que durante a noite explora as imediações de uma fazenda antiga e aparentemente abandonada. Para provar que nada há de sobrenatural no lugar, o Corajoso arrieiro decide passar a noite lá. Porém, com o desenrolar da narrativa, seu ceticismo esvai-se e Manuel acredita que está sendo vítima das brincadeiras e das artimanhas do demônio. Durante a leitura do texto de Arinos, o leitor pode experimentar variados sentimentos e sensações, da hesitação ao medo. Ele pode hesitar entre uma explicação racional e uma irracional (como postula Todorov) para os acontecimentos narrados, podendo estes ser explicados como sons e barulhos oriundos da natureza, os quais são amplificados pela imaginação do narrador ou como manifestações demoníacas que visam causar algum mal ao narrador-personagem. Entretanto, o foco deste trabalho não é discutir especificamente a hesitação no conto de Arinos, mas os elementos espaciais que suscitam medo no texto. Para tanto, incidamos nosso olhar sobre o que ocorre na trama.

Como já expusemos, o conto transcorre durante a noite e esta é por excelência uma ambiência geradora do medo, em função de nela habitarem demônios, assassinos, feras entre outros seres que podem provocar algum mal aos homens. O homem a teme,

porque se encontra exposto aos ataques dos agentes das trevas, não percebendo a aproximação deles e, conseqüentemente, não conseguindo se proteger (DELUMEAU, 2009, p.138-141). A sociedade aprendeu a temer a noite, compreendendo-a como uma entidade que prega peças no homem, deformando suas visões do real e fazendo-o ver imagens possivelmente inexistentes, instigando a sua mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a sua vida. A noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007, p.89), o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo aquilo que imagina, eventos que vão atentar contra sua vida e integridade física, situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados.

A noite pode ser lida e pensada a partir da concepção de *cronotopo*, pois nela imbricam tempo e espaço. Tal conceito envolve “a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (AMORIM, 2006, p.102). O tempo é percebido a partir das transformações pelas quais o espaço passa, enquanto que este só se torna carregado de sentido a partir das ações do tempo, das personagens e da diegese. Percebe-se o tempo transcorrido a partir da “caminhada” que a lua faz no céu noturno e a incidência de luz sobre o mesmo. Na narrativa fantástica, tempo e espaço fundem-se, formando as imagens da noite e gerando sentidos quase sempre relacionados ao mistério e desencadeadores do medo. Mikhail Bakhtin, que cria o termo *cronotopo* a partir da teoria da relatividade de Albert Einstein, defende a função agregadora do cronotopo nas narrativas: “É no cronotopo que os nós do enredo

são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (1990, p.355). No caso da narrativa de Afonso Arinos e de Bernardo Guimarães o cronotopo da noite assume essa função do nó gerador do principal efeito de sentido: o medo.

Entende-se que a noite e os espaços escuros dão vazão à face mais irracional do homem; por menor que seja, acender uma luz ou criar uma fonte de luz aflora uma semente de racionalidade no ser humano. Durante a sua incursão pela fazenda, Manuel Alves produz uma pequena fonte de luz, “Assim alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé” (ARINOS, 1961, p.147). A presença da luz faz com que o arrieiro veja o que está em volta dele, mas essa pequena luz não lhe descortina um espaço idílico ou agradável, pelo contrário, mostra um espaço abandonado, castigado pelo tempo, tem-se um chão em decomposição que não dá sustentação ou estabilidade para quem pisa nele, o fole está esburacado, não retendo o ar dentro de si para produzir som, ou seja, nada ali cumpre a sua função por causa do abandono e falta de uso, sendo maus presságios.

Enquanto caminha pela fazenda abandonada, o personagem se vê diante de “(...) uma caveira alvadia de boi espácio, fincada na ponta de uma estaca, [que] parecia ameaçá-lo com a grande armação aberta” (ARINOS, 1961, p.147). Temos mais um elemento que compõe o espaço da fazenda que remete à morte, à decadência e até mesmo ao satanismo. A caveira é por excelência ligada aos mortos, compõe o esqueleto, que pode ser entendido como “uma ameaça inesperada, no meio da vida” (LEXIKON, 2007, p.89), mais um mau agouro para o

personagem. Já a presença de chifres da imagem da caveira bovina reforça as representações religiosas cristãs do demônio.

Quando Manuel penetra a parte interna da casa, imediatamente repara no teto da mesma:

O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo os caibros e rasgando uma nesga de céu por uma frincha de telhado. Por aí corria uma goteira no tempo das chuvas e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse despercebido. (ARINOS, 1961, p.148)

Segundo Bachelard (1978), em sua análise das topofilias, a casa é um espaço idílico, agradável, seguro para quem mora nela, um refúgio contra os males e as intemperanças externas, ela dá a sensação de estabilidade. Mas a casa do conto de Arinos não é revestida desse significado, ela, nesse caso, representa um espaço da topofobia. O termo topofobia, que se contrapõe à topofilia, é designado por Yi-Fu Tuan como o espaço da aversão, do medo (1980). A casa, na qual Manuel entra, não é a dele ou de algum conhecido, ela está, na verdade, abandonada e em péssimo estado de conservação, estando imprópria para ser habitada. O teto comprido está rachado, permitindo que a chuva e a noite invadam facilmente o espaço interno, ou seja, invasores externos transitavam e maculavam aquele espaço, corrompendo-o. Manuel, em meio à noite escura, encontra-se entre dois espaços perigosos: no espaço interno não se sente seguro, mas o espaço externo, naquela hora da noite, avulta-se a ele também como nefasto e medonho. Marilena Chauí (2009), ao dissertar sobre o medo, parece sintetizar o momento de impasse e medo vivido pelo protagonista de Arinos:

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

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

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

A chama do rolo apagou-se à lufada e o cuiabano ficou só, babatando na treva. (ARINOS, 1961, p.149)

Tal passagem no texto de Arinos faz lembrar o trecho do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, em que a ave de plumagem negra que dá título ao poema invade a casa do eu-lírico trazendo maus presságios e agouros. O vento que penetra violentamente a janela, na narrativa de Arinos, traz consigo o frio e latidos de animais externos à casa, causando um aterrorizante bater de portas, que prejudica, ainda mais, a estrutura da morada, tornando-a mais sombria. Esse mesmo vento que abala a estrutura física daquela residência abandonada, também desestrutura psicologicamente o personagem, pois o mergulha na escuridão, ao apagar a sua única fonte de luz. A perda da luz simboliza a perda da razão por parte de Manuel e é a partir desse momento que ele passa a acreditar que está sendo perseguido por um ser maléfico, fazendo-o crer que algum ente sobrenatural quer bulir com ele, causar-lhe algum mal.

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

Lembrando-se da binga, sacou-a do bolso da calça; colocou a pedra com jeito e bateu-lhe o fuzil; as centelhas saltavam para a frente, impelidas pelo vento, e apagavam-se logo. Então, o cuiabano deu uns passos para trás, apalpando até tocar a parede do fundo. Encostou-se nela e foi andando para os lados, roçando-lhes as costas, procurando o entrevão das janelas. Aí, acorrou-se e tentou de novo tirar fogo: uma faisczinha chamuscou o isqueiro e Manuel Alves soprou-a delicadamente, alentando-a com carinho; a princípio, ela animou-se, quis alastrar-se, mas de repente sumiu-se. (ARINOS, 1961, p.149-150)

Nota-se no trecho citado que Manuel tenta criar uma nova chama, fazer uma fogueira, mas o vento e o espaço não permitem isso; quando ele consegue produzir uma fagulha, logo ela se esvai. O personagem, outrora corajoso, sente-se acossado e procura um lugar mais seguro, mais propício para produzir e manter o fogo, mas tal lugar não existe naquela casa. Essa passagem ilustra a tentativa infrutífera do personagem de recobrar a razão; sua imagem nesse momento assemelha-se à de um animal acuado que busca um lugar seguro para se acalmar, para fazer o medo dissipar-se.

Quando Manuel não consegue acender o fogo e o medo assume o controle de suas ações, sai da posição defensiva na qual ele se encontrava e passa para o ataque, dando vazão a seu lado animalesco e irracional. Corre pela casa desorientado e de forma agressiva, sem se ater onde pisava. Até que

[c]omeçou a sentir que tinha caído num laço armado, talvez, pelo maligno. De vez em quando, parecia-lhe que uma cousa lhe arrepelava os cabelos e uns animálculos desconhecidos perlustravam seu coro em carreira vertiginosa. Ao mesmo tempo, um rir abafado, uns cochichos de escárnio pareciam acompanhá-lo de um lado e de outro. (ARINOS, 1961, p.151)

Ao sentir que havia caído aparentemente em uma armadilha, ele começa uma árdua luta com o mal ou com o que ele pensa ser uma materialização demoníaca. Atordoado, Manuel não consegue diferenciar a fantasia da realidade e começa a ver e a sentir uma aura diabólica rondando-o. Se antes ele não prestava atenção onde pisava, agora ele está tresloucado, projetando seus medos e a ira oriunda destes em todo o espaço. Sua luta é interrompida por uma tragédia no momento em que, atordoado pelo medo, pisa em falso: “o assoalho podre cedeu e um barrote, róido de cupins, baqueou sobre uma coisa que se desmoronava embaixo da casa” (ARINOS, 1961, p.153). A casa prega uma peça em Manuel, que literalmente cai em uma armadilha. O que encontramos na narrativa é a junção do medo físico e do metafísico, visto que o protagonista vê-se diante de eventos que não consegue explicar pelas leis da lógica, por uma ótica minimamente racional, e ao mesmo tempo isso que o apavora pode atentar contra a sua vida. O que é aquilo que o assusta? Um fantasma, um ser demoníaco? E este, que se encontra em um espaço além da vida, seria capaz de suprimir-lhe a vida? O medo metafísico, que desencadeia o medo físico, advém de uma espécie de fobia do desconhecido, fantasma ou demônio, algo que escapa à ordem da compreensão e por isso não só inquieta Manuel, mas o deixa amedrontado, aterrorizado. Tal terror não só

existe, assim, em função de um possível encontro concreto com o impalpável, o desconhecido, porém também e especialmente porque esse desconhecido pode vir a ser a causa de sua morte.

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

O que vimos no conto de Afonso Arinos ilustra muito bem a composição dos seres e acontecimentos horrendos, na visão de Noël Carroll (1999), que é caracterizada pela fusão. Criaturas e fatos que causam o medo são transgressores, uma vez que violam “as distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto”. Os espaços interno e externo da casa se confundem, desolam o protagonista, porque ambos representam a insegurança, a suscetibilidade ao perigo; e o ser que apavora o protagonista, caso seja um fantasma ou demônio, situa-se numa atopia, para além da delimitação entre vida e morte, por isso fazem com que sua coragem se desfaça totalmente.

Manuel, ao longo da narrativa percorre intimamente os estados de coragem, incerteza, receio, medo, horror e, se pensarmos no efeito de espelho, de que trata Noël Carroll ao tratar do horror artístico, pressupomos que o leitor desse conto de Arinos também pode experimentar quase que passo a passo os estados emocionais vivenciados pelo protagonista da história. Para explicar isso, Carroll vale-se de um exemplo relacionado à sua área de estudo

e atuação, o cinema: “no horror, as emoções dos personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos importantes, como podemos facilmente observar numa matinê de domingo no cinema do bairro” (1999, p.34). Hesitação, angústia, medo, experiências possíveis. O certo é que o leitor do conto experimenta, pelo suspense gerado na narrativa, uma sensação de instabilidade. Os vazios narrativos, as lacunas textuais (ISER, 1979) deixam em suspense o porvir do texto e da sua recepção.

OS OSSOS QUE SE MEXEM NA SEPULTURA: OS ESPAÇOS TOPOFÓBICOS EM “A DANÇA DOS OSSOS”, DE BERNARDO GUIMARÃES

Publicado em 1871, “A dança dos ossos” é um dos três contos que compõem o livro *Lendas e romances*. Nessa narrativa, há o embate das crenças de dois distintos indivíduos em volta de uma fogueira durante a noite: o narrador-personagem, o qual não possui nome, e Cirino, seu interlocutor. O primeiro é um cético homem da cidade que está viajando pelos sertões de Goiás e Minas Gerais, enquanto que o último é um barqueiro supersticioso. A figura do cético, nesse conto de Bernardo Guimarães, equivale à representação inicial de Manuel Alves, do conto de Arinos, como o sujeito corajoso. Tem-se, então, uma simetria na composição dos elementos da trama fantástica que tem seu foco na deflagração do medo.

Observa-se que há duas narrativas no conto de Bernardo Guimarães: uma focalizada em Cirino e no narrador-personagem, que tenta racionalizar o caso dos ossos dançantes, e outra na morte de Joaquim Paulista, que originara lenda de tais ossos.

O conto de Bernardo Guimarães inicia-se com uma apresentação espacial, o leitor é imerso em um cenário distante das cidades e das pessoas.

A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás. (GUIMARÃES, 2009, p.1)

O conto do autor ouro-pretano é introduzido por um cronotopo, de forma bem semelhante ao do outro escritor mineiro. A noite de Guimarães é descrita como tranquila e com a presença da lua, visto que é atribuído à mesma o adjetivo “límpida”. Em contrapartida, a tarde que a antecede é descrita como chuvosa, que atrasa a viagem do narrador. Porém, o mais revelador é a descrição que se tem do espaço terrestre.

O símbolo da floresta emerge como um arauto de medo, pois traz consigo a ideia de natural, selvagem e indomável, porque tem como seu oposto os campos cultivados, que são dominados, familiares e humanizados. A floresta, segundo Tuan (2005), é um labirinto pelo qual os caminhantes se aventuram, podendo, no meio desta, se desorientarem, se perderem e, conseqüentemente, serem atacados por bandidos, bruxas, demônios ou algum outro ser que visa causar algum mal. O significado que Tuan (2005) reveste a floresta pode ser utilizado na análise que se faz desse espaço no conto de Bernardo Guimarães. Joaquim Paulista é atacado por Timóteo e seu camarada na floresta, porque o primeiro estava amasiado com Carolina, antiga companheira de Timóteo, e este, para se vingar, leva Joaquim para a floresta com a desculpa de caçar animais e o mata.

Após ser apresentado o espaço em que transcorrerá a narrativa, os dois protagonistas são descritos, principalmente Cirino. O narrador desenha o barqueiro da seguinte forma:

De bom grado eu o compararia a Caronte, barqueiro do Averno, se as ondas turbulentas e ruidosas do Parnaíba, que vão quebrando o silêncio dessas risonhas solidões cobertas da mais vigorosa e luxuriante vegetação, pudessem ser comparadas às águas silenciosas e letárgicas do Aqueronte. (GUIMARÃES, 2009, p.3)

Caronte, na Mitologia Grega, é o barqueiro que atravessa as almas dos mortos pelos quatro rios infernais após o pagamento de uma moeda, o óbolo. Representado como um velho feio e magro, porém vigoroso, possui barba longa, grisalha e eriçada; ele veste um manto sujo e em farrapos, além de um chapéu redondo (BRANDÃO, 1986, p.316-317). Ao comparar Cirino a Caronte, ele instaura uma ideia de medo e repulsa ao redor do personagem e, até mesmo, imputa uma aura pagã ao mesmo. O narrador só não o faz totalmente, pois os rios que eles navegam são diferentes, o Parnaíba possui águas agitadas e corredeiras de difícil navegação, o que o caracteriza por ser selvagem e ainda não domado; enquanto que o Aqueronte é um rio calmo e silencioso, como a morte. Ou seja, Cirino é tido como um vivente que habita os espaços selvagens, da morte e do medo.

O narrador e o barqueiro entram em um diálogo acerca da credence do último, que afirma ter visto um esqueleto se montar em uma noite de sexta-feira. Cirino descreve o ocorrido da seguinte forma:

Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho,

uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira. (GUIMARÃES, 2009, p.8)

Concorda-se com a análise que Júlio França faz em “Monstros reais e monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil”, visto que o insólito fato descrito por Cirino pode não suscitar medo no leitor, visto que “não representa uma ameaça letal” (FRANÇA, 2012, p.191) à vida do personagem por estar no campo da memória, mas pode ser descrita como uma cena grotesca, pois há uma mescla de riso e horror. O que não significa que Cirino não sinta medo, como pode ser observado no seguinte excerto, no qual podem ser observadas as manifestações físicas do medo no corpo humano: “Eu não sei o que era feito de mim!... Eu estava sem fôlego, com a boca aberta querendo gritar e sem poder, com os cabelos espetados; meu coração não batia, meus olhos não pestanejavam” (GUIMARÃES, 2009, p.10).

As manifestações físicas do medo são consequências da experiência do barqueiro com um acontecimento da ordem do insólito. Insólito, para Lenira Covizzi, carrega consigo e desperta no leitor “o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (1978, p.26). Ossos dançarem não é uma experiência comum no real prosaico e esse evento começa a estabelecer na narrativa a abertura para a instalação do medo de Cirino e colocado como possibilidade de experiência ao leitor.

Após a exposição da insólita experiência de Cirino, o narrador tenta racionalizar a mesma, na tentativa de enquadrá-la como um acontecimento estranho e *sui generis* criado pela mente embriagada do barqueiro. É bom lembrar o que Todorov (2008) assinala como recurso muito utilizado pela literatura fantástica para construir a hesitação é o fato de os eventos sobrenaturais serem plausíveis de explicação por meio dos efeitos das drogas e a embriaguez de Cirino entra nesse caso. O leitor pode perguntar-se se o fato de os ossos dançarem está relacionado a um acontecimento de ordem sobrenatural ou se essa visão foi fruto de sua embriaguez.

Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumiada por um luar escasso. (GUIMARÃES, 2009, p.13)

O narrador se vale dos mesmos argumentos que Kehl (2009) utiliza para refletir sobre o medo, que a escassez/carência de luz faz com que a mente, no presente caso já turva por influência do álcool, projete na floresta figuras do imaginário fórbico do barqueiro, ou seja, o narrador, visando racionalizar o ocorrido, afirma que a experiência insólita que Cirino tivera fora apenas um engano criado pela mente embriagada do barqueiro. O narrador afirma que tal fato é algo normal, que ele mesmo já havia caído em uma peça criada por sua mente, “Eu ia viajando sozinho — por onde não importa — de noite, por um caminho estreito, em cerradão

fechado, e vejo ir, andando a alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir” (GUIMARÃES, 2009, p.15). O imbricamento entre solidão, noite e o espaço denso e desértico do cerrado faz com que o narrador “veja alguma coisa” que ele imaginara serem dois negros caminhando com um terceiro, um corpo morto dentro de uma rede, os quais corriam a sua frente e não davam passagem para o mesmo, enquanto que, na realidade, o que ele estava a sua frente era uma vaca malhada. A história contada pelo narrador tinha por propósito desacreditar Cirino, colocando-o como uma pessoa supersticiosa, porém percebe-se que os mesmos elementos espaciais contribuem para que ambos os personagens sintam medo.

O espaço da floresta e do sertão são os principais elementos topofóbicos do conto, como pode ser observado no seguinte excerto: “Uma aparição daquelas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror” (GUIMARÃES, 2009, p.16). Como aponta Menon (2013), a natureza é um espaço fértil para criação da atmosfera fóbica, sendo um lugar ideal para todo e qualquer tipo de ameaça se encarnar e se esconder, principalmente os sertões, pois são espaços cercados de mitos, mistérios e superstições, são espaços fronteiriços onde a lei do desconhecido domina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os espaços topofóbicos planteados na literatura brasileira, os espaços rurais e/ou naturais abundam, uma vez que deles emergem seres sobrenaturais; locais ermos e afastados são fronteiriços, dividem os espaços entre conhecidos e desconhecidos e tais elementos são utilizados principalmente por autores

com propensão a temáticas sertanistas, caso de Afonso Arinos, Bernardo Guimarães, Bernardo Élis, Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato.

Os autores mineiros aqui analisados criam a atmosfera de suspense a partir da imagem cronotópica da noite. É nela que o insólito irrompe, já que a ausência de luz vai repercutir na ausência da razão. Espaços escuros, casas decadentes e abandonadas, florestas do sertão, configuram-se como locais do medo, em função de criarem uma densa e fértil atmosfera fóbica, o que possibilita que o medo brote nos personagens e possivelmente no leitor. Arinos constrói um espaço fóbico ricamente ilustrado e descritivo, tornando viável uma análise exclusivamente do espaço em suas obras. A casa, por si só, abandonada e invadida pelos efeitos e eventos da natureza – como o vento –, é capaz de gerar toda a atmosfera horrorífica da narrativa.

No conto analisado, o escritor utiliza uma casa abandonada e em péssimo estado para ser o pano de fundo fóbico, sem ela não seria possível instaurar a aura fóbica no conto. Se a casa estivesse em bom estado não geraria medo; foi necessária a presença misteriosa da noite, um dos elementos mais recorrentes na Literatura Fantástica como aponta Ceserani (2006). Além disso, foi necessário que o narrador enfatizasse a transformação do protagonista em contato com a casa abandonada: da coragem ao medo extremos, da valentia à irrupção de credices em entidades sobrenaturais e demoníacas. Portanto, cremos que a rica espacialização presente na narrativa – descrições minuciosas, *closes* em imagens espaciais – são a garantia para a inserção dessa narrativa na literatura fantástica.

Já Bernardo Guimarães não descreve com tanto destaque seus espaços, porém os povoa com tipos fóbicos e insólitos. Instaurar o medo no conto “A dança dos ossos” só foi possível graças ao espaço do sertão, sem ele e toda a idéia de superstição, lendas e credices que traz consigo, os acontecimentos narrados não teriam todo o impacto do insólito.

Os espaços são, nessas narrativas analisadas e, de forma geral, na literatura fantástica, portadores de porosidades, isto é, além de serem espaços físicos descritos, funcionam como espaços de linguagem que suscitam o oscilar de sentidos, gerando o suspense e o medo. Podemos considerá-los, assim, como lacunares, zonas intersticiais que se abrem ao leitor em plena potência de significação.

REFERÊNCIAS

- ARINOS, Afonso (1961). “Uma noite sinistra”. In: PENTEADO, Jacob. *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, p.147-153.
- BACHELARD, Gaston (1978). “A poética do espaço”. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, p.182-354.
- BAKHTIN, Mikhail (1990). *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; UNESP.
- BOSI, Alfredo (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1986). *Mitologia grega*. V.1. Petrópolis: Vozes.
- CARROLL, Noël (1999). *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Ferreira. Campinas: Papyrus.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR.
- CHAUÍ, Marilena (2009). “Sobre o medo”. In: NOVAES, Aداuto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p.33-82.

COVIZZI, Lenira Marques (1978). “Uma ficção insólita num mundo insólito”. In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, p.25-47.

DELUMEAU, Jean (2009). *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.

FRANÇA, Júlio (2012). “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.187-195.

FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2012). “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.30-38.

GUIMARÃES, Bernardo (2009). “A dança dos ossos”. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Ed. e Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p.1-30.

ISER, Wolfgang (1979). “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa (Org. e Trad.) *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

KEHL, Maria Rita (2007). “Elogio do medo”. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, p.89-110.

LEXIKON, Helder (2007). *Dicionário de símbolos*. 7.ed. São Paulo: Cultrix.

MENON, Maurício César (2013). “Espaços do medo na literatura brasileira”. In: GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio & PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.79 -91.

POE, Edgar Allan (2001). *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ROAS, David (2014). “A ameaça do fantástico”. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, p.29-74.

_____. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva.

TUAN, Yi-Fu (2005). *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP.

_____. (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.

VOLOBUEF, Karin (2012). “E. T. A. Hoffmann e o mundo fantástico”. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, p.173-186.