

02

**O SOPRO SONORO NA ESCRITA IMAGINATIVA:
NOTAS SOBRE A ORALIDADE NA ESCRITURA DO
FANTÁSTICO E O CASO JAYME GRIZ**

ANDRÉ DE SENA

ANDRÉ DE SENA

Doutor em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco (2010).

Professor do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Líder, criador e coordenador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas (Departamento de Letras do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9977565773182194>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2090-6398>.

E-mail: andre.sena@ufpe.br.

RESUMO: O presente artigo busca analisar as possíveis relações entre o modo fantástico e a oralidade. Se em suas origens, no século XVIII europeu, o fantástico se utilizou de um vasto conjunto de temas folclóricos resguardados pela memória e a oralidade, com o passar do tempo irá assumir um inoldivável caráter narrativo e literário, ficcional e metaficcional, que também tentará se desligar dessas fontes primígenas, quando se dá uma espécie de autoconsciente “aparte” diante do maravilhoso. Por outro lado, algumas correntes — ficcionais e teóricas

— continuaram apostando neste conúbio do fantástico com a oralidade e o folclore em não raros exemplos, como intentaremos revelar a partir da escrita do contista pernambucano Jayme Griz (1900-1981).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica e oralidade. Modo fantástico e maravilhoso. Jayme Griz. Roberto Beltrão.

ABSTRACT: This article aims to analyze the possible relationships between the fantastic mode and orality. If in its origins, in the European 18th century, the fantastic used a vast set of folk themes preserved by memory and orality, over time it will assume an unforgettable literary, fictional and metafictional character, which seeks to separate itself from the original sources of the marvelous. On the other hand, some currents — fictional and theoretical — continued to focus on this combination of the fantastic with orality and folklore in many examples, as we will attempt to reveal, based on the writing of Pernambuco short story writer Jayme Griz (1900-1981).

KEYWORDS: Fantastic literature and orality. Fantastic mode and marvelous. Jayme Griz. Roberto Beltrão.

“Uma consideração da oralidade (se assim posso dizer) do animal humano do ponto de vista da evolução exige-nos reconhecer que a linguagem oral é fundamental em nossa espécie, enquanto ler e escrever têm todo o jeito de um acidente recente. É um tipo curioso de arrogância cultural o que pretende identificar a inteligência humana com o domínio da escrita”.

Eric Havelock

1. APONTAMENTOS PRÉVIOS EM RELAÇÃO AO ORAL E AO FANTÁSTICO

Foi pela via da oralidade que a humanidade veiculou seus conhecimentos ao longo dos milênios, prefigurando suas expressões e compreensão de mundo nas relações com a natureza, e se plasmou

enquanto tal. De acordo com Burns, Lerner e Meacham (2003, p. 4-5), alguns dos principais desenvolvimentos da cultura humana foram constituídos muito tempo antes da palavra-signo:

É costume em geral, entre os historiadores, estabelecer distinção entre o período histórico e o pré-histórico na evolução da sociedade humana. Com o primeiro, referem-se à história baseada em registros escritos; com o segundo, à crônica das realizações humanas antes da invenção da escrita. No entanto, tal distinção não é de todo satisfatória. Deixa a impressão de que os feitos do homem, antes de serem registrados em caracteres ou símbolos que representassem palavras ou conceitos, não tiveram importância. Nada mais inverídico. Pelo menos os fundamentos das façanhas da moderna tecnologia, e até mesmo dos sistemas políticos e sociais, foram lançados antes que os seres humanos fossem capazes de grafar uma única palavra. (2003, p. 4-5)

Desse passado transbordante teriam restado vestígios, na forma de mitos e provérbios que revelariam essa existência anterior aos signos escritos em sua sabedoria prática e poética. Filósofos como Platão e Aristóteles — que também souberam modelar os mitos dentro da construção de seus sistemas logocêntricos — encontraram neles a prova de uma ciclicidade distópica. Mitos e provérbios vistos, por exemplo, por este último autor como

restos do pensamento de civilizações antiquíssimas, que sobreviveram a grandes catástrofes sofridas pela humanidade por sua capacidade de gravar-se na memória devido a sua “concisão” (*syntómia*) e “agudeza” (*dexiotes*), já que os provérbios são surpreendentes, e o que surpreende chama a atenção e fica retido na memória (*Retórica*, 1412a, p. 20-22). Efetivamente, em *Sobre a filosofia*, defendia Aristóteles que a civilização humana se

renova continuamente: cada ciclo se conclui com grandes cataclismos que destróem a humanidade periodicamente, mas sempre restam uns poucos sobreviventes a partir dos quais começa um novo ciclo de civilização, que parte dos restos da sabedoria do ciclo anterior, conservados especialmente nos provérbios [...] e nos mitos [...]. [Por outro lado,] o interesse de Aristóteles pelos provérbios não era de tipo folclorístico-documental-compilatório, como no caso dos gramáticos tardios que nos deixaram diversas coleções, mas estava estreitamente relacionado com suas especulações filosóficas. (Sánchez-Elvira; Romero, 1999, p. 14-15)

Esse excerto é importante no que toca às diferenças de perspectiva na recepção da oralidade no mundo antigo: Aristóteles, de maneira semelhante ao que boa parcela dos historiadores antigos fez (Veyne, 1984), utiliza o mito e o provérbio (paremiografia) muitas vezes de maneira alegórica, como base para sua argumentação filosófica e epistemológica¹. Segundo Sánchez-Elvira e Romero (1999, p. 15-16), muitos tratadistas de retórica igualmente realizarão uma leitura alegórica dos mitos e provérbios, entrevistados como uma espécie de “filosofia popular cuja venerável antiguidade lhes concede credibilidade e autoridade”, indiretamente reprimindo possíveis caracteres distópicos e/ou insólitos precursores. É nos chamados mitógrafos, com suas compilações de histórias sobre a genealogia dos deuses e interconectividade dos mitos, que a oralidade se revelará na escrita memorialista numa dimensão mais próxima de um pioneiro olhar etnográfico e antropológico cultural.

1 Contudo, lembrar que o gênero paradoxográfico realizou um arranjo precursor entre a dimensão logocêntrica da história (segundo o modelo de Tucídides) e a ‘ficção’ nascente (novela grega) com suas *thaumata*, por meio do registro das *mirabilia* ‘encontradas’ por inúmeros viajantes de cultura grega em terras distantes, especialmente na Índia, a partir de modalizações narrativas *sui generis*, estudadas, entre outros, por Espelosín (1996).

O mito, por outro lado, também será plasmado artisticamente pelos poetas e primeiros prosadores inventivos (na chamada novela grega), lembrando que, séculos antes do processo de escritura da *Ilíada* e da *Odisseia*, a *existência* de gigantes, sereias, cilas, erínias, sombras no Hades e uma série de outras monstruosidades e fenômenos atrelados ao medo e a uma fuga do cotidiano se consubstanciava sob a forma de histórias orais passadas de geração em geração, que estariam *vivas* nas antigas comunidades antes de receberem roupagens artísticas sob a forma poética de epopeias, poemas líricos, tragédias e comédias. Se o espanto (*thaúmas*) da performatividade oral e gestual dos anônimos aedos e rapsodos se perdeu para sempre, contudo nos restou o maravilhoso (*thaumaston*), conformado pela épica, pelo drama, pela novela e o romance (antigos gregos), vera categoria matricial das futuras narrativas autorais em que o insólito se perfaz.

Cumprido lembrar que essas formas poéticas e narrativas clássicas ainda não se desuniam da oralidade e da coletividade, incluindo-se aí o próprio *diálogo* filosófico. O cristianismo, por sua vez, estará ligado à noção de um princípio vocalizado como Verbo divino, mas que se transmutará aos poucos em palavra-signo sagrada, nos textos escolhidos para compor seus livros. Suas doutrinas devem ser espalhadas por meio da escuta a partir da oralidade, nas pregações, mas tendo agora como coluna basilar a palavra escrita, *modus faciendi* de profunda repercussão a posteriori.

Na verdade, a oralidade sempre foi resignificada, ideologizada, no processo da recepção e da escrita sob os mais diversos prismas e intencionalidades não apenas no mundo antigo, mas ao longo das

eras e chegando ao nosso próprio tempo. A progressiva gestação da autoconsciência romântica, por exemplo, também será modulada por experiências construtivas (obviamente, literárias) a par da memória e oralidade, no ato de voltar-se — noutro exemplo — para uma Idade Média idealizada e dar de ombros para outra idealização, a da imitação do mundo antigo (*imitatio, aemulatio*) feita pelos renascentistas e neoclássicos sob o vigilante olhar das poéticas prescritivas e sua censura ‘estética’. Alemães, ingleses, franceses, portugueses, entre outros, irão em busca de suas fontes históricas e culturais — ainda muito atreladas à oralidade — em mergulhos nos cancioneiros trovadorescos (poesia), autos medievais (teatro), crônicas e novelas de cavalaria (prosa entre a história e a ficção), antologias hagiográficas e coletas de *miracula* e *mirabilia* (o *thaumaston* redivivo pela vertente cristã) em busca de novos experimentos criativos. E o resultado disso, à sua maneira e *mutatis mutandis*, será o alvorecer de importantes vertentes da série romântica: respectivamente, da poesia de cemitério (*graveyard poetry*), do drama burguês e do melodrama, do romance histórico e da novela gótica, do conto de horror e — destacadamente, para o presente escrito — do conto fantástico.

As relações do romantismo com os veios hauridos da oralidade são bastante complexas e podem levar a diferentes caminhos: lembremos da frase de Paul Zumthor (2010, p. 10-11), de que “a imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir”. Em todo caso, o prefácio escrito por J. Grimm (1785-1863) para sua edição de 1819 de contos de fadas e lendas ilustra bem — com suas contribuições e

‘limitações’ — como importantes autores da época compreendiam a sinergia entre a oralidade e o texto escrito, no auge do romantismo alemão. Não por acaso, o “Prefácio” é aberto por uma epígrafe de Hesíodo, que augura: “A lenda que se difundiu e vive nos lábios do povo, jamais morre, porque é deusa imortal” (Hesíodo *apud* Grimm, 1961, p. 5), sendo de chamar a atenção a maneira como “lenda” surge em lugar de “mito”, numa das infinitas teias de relações especiosas que o romantismo tecerá com o universo da Antiguidade.

Grimm fala com nostalgia do passado alemão, de como as lendas que registrava em sua época seriam pontas de antigos icebergs, outrora muito maiores e vistosos, dentro de sua *práxis* de coleta oral. Há, também, particularidades temáticas e narrativas de acordo com os locais em que as histórias são contadas/anotadas, destacando-se ainda a antipatia pelos processos modernos de comunicação escrita, revistas e jornais que estão na base da indústria cultural nascente:

Consagramos, então, nossa atenção a tôdas as cousas que, a cada passo, deparávamos, com referência a costumes característicos, provérbios e ditos populares. As formosas lendas dialetais alemãs dos principados de Munster e Paderborn, devemos-las a dois fatores excepcionais; a familiaridade com o dialeto e com as lendas, que, neste particular, se nos apresentaram muito favoráveis. Nestas regiões de liberdade, alemãs, as sagas e as lendas conservaram-se por ser diversão quase obrigatória dos dias de festas, o que concorria para que o distrito se tornasse filão inexaurível de tradições e canções do passado. Nas localidades em que a imprensa não introduziu inovações estranhas e não as sobrecarregou inútilmente, a reminiscência das coisas passadas é mais viva e, de modo particular, entre a gente de cultura literária limitada ou nula, a tradição conservou-se mais forte e menos obscurecida por idéias estranhas.

Assim, muito provavelmente, a Baixa Saxônia guardou melhor as tradições que outras regiões. Que coletânea mais completa e rica houvera sido possível nos séculos XVI ou [XVII], em tempos de Hans Sachs e Fischart! (Grimm, 1961, p. 8)

O autor também busca registrar como tentou ser o mais fidedigno possível às histórias matriciais durante suas transcrições, buscando evitar tanto um colorido demasiado caricaturesco como uma escrita antecipadamente pautada por convenções formais da linguagem mais elevada ou edulcorada:

À coletânea demos-lhe maior importância a fidelidade e veracidade. Nada acrescentamos; não adornamos nenhum fato e nem o vestimos com a roupagem da lenda; transmitimos apenas a essência dêles, tal qual a recebemos. É evidente que o estilo e as minudências são nossas, mas conservamos todos os pormenores deixando assim à coletânea a multiplicidade de forma. Os que alguma vez respigaram em campo idêntico, bem poderão compreender que êste trabalho não é um amontoado descuidado e sem plano; pelo contrário, faz-se mister atenção e tato, que só se adquirem com o tempo e nos permitem distinguir do falso, o que é simples, puro e perfeito. Os vários contos que se completavam, sem que houvesse interrupção e contradição na seqüência, transmitimo-los como um só; quando, porém, apresentaram-se divergências, por terem êles características próprias, preferimos sempre o melhor, guardando os demais para serem anotados. Tais divergências afiguram-se-nos mais estranhas àqueles que nelas apenas vêem alterações, deturpadoras da imagem primitiva, por se nos parecerem meras tentativas de aproximação da forma original, primitiva e inesgotável, que se deve às várias formas de interpretação. A repetição de frases e de traços característicos devem ser considerados como ênfase poética, não se a devendo entender noutro sentido. (Grimm, 1961, p. 10)

Grimm sempre se refere aos termos e usos linguísticos populares derivados dos diversos dialetos alemães, buscando no ato do registro escrito um meio termo que ressaltasse o peculiar sem cair na extravagância e no exotismo, ou mesmo, hermetismo:

Gostaríamos de conservar a linguagem dialetal característica; se pudéssemos fazer; quanto lucrariam os contos! Neste caso, a cultura, o apuro e a arte da linguagem prejudicam. Sente-se que a linguagem requintada, literária, apesar de mais precisa e clara, e mais transparente, perde o sabor ao afastar-se da substância do conto. É lamentável que o dialeto do baixo Hesse, das proximidades de Kassel, limite do antigo saxônio e franco, se tenha transformado em uma mistura instável, de difícil compreensão do baixo-saxão e do alto-alemão. (Grimm, 1961, p. 10-11)

E defende, por fim — e isto é o mais importante —, a integridade das formas simples (Jolles, 1976), mesmo que transcritas nos contos de fadas de sua coleção, diante do experimentalismo e inventividade autorais que muitos escritores da época ensejavam em suas próprias produções a partir da cultura popular e do folclore²:

Discordamos dessas transformações. É indubitável que o pendor da poesia é a evolução poética, sem a qual a tradição seria coisa morta e estéril. Por êste motivo, em cada região, as histórias são contadas diversamente, conservadas as características que lhe são peculiares.

-
- 2 Penso o folclore, em resumo, como um fenômeno movente, amplo, em completa sinergia entre passado e presente, memória em estado de ressignificação sem perda do encantamento pelo passado, evitando, sempre que possível, os exotismos ou certa cultura museológica que podem desligá-lo de sua própria atualidade (a nossa), porquanto signo de relações socioculturais a ser apreendidas dos mais diversos âmbitos, em termos de cultura material e imaginário. Mesmo sendo uma categoria abstrata, a noção de cultura popular que a ele se interliga a meu ver continua válida, mas levando-se em consideração o polimorfismo que lhe é inato como à arte em geral.

Há, todavia, diferença entre esta modificação semi-inconsciente, uma como que tranquila continuidade semelhante à das plantas e das flores que desabrocham regadas pela fonte perene da vida, e a interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente, e, embora bem concatenadas, indicam alteração. Isto não podemos permitir. A lei única, em tal caso, estaria na dependência da cultura do escritor, do seu arbítrio, ao passo que, respeitada a ordem natural, o espírito da sabedoria popular impera, não permitindo que tenham expansão as ambições individuais. Se para nós valem as tradições; noutras palavras, se para nós as tradições são o repositório de culturas de outros tempos, compreenderemos, claramente então, que êsse valor intrínseco à própria tradição se perde com aquelas transformações. Com isto nada lucra a literatura, uma vez que ela vive somente unida à própria alma, quando então se expande e vivifica, se aquece e fortifica. Qualquer transformação que tire às lendas a simplicidade, a inocência e a pureza, rouba-as ao ciclo a que pertencem e onde são desejadas. (Grimm, 1961, p. 11)

É também de dentro desta discussão sobre as relações entre a oralidade e a escrita, da fidelidade maior ou menor desta última em relação à primeira, na passagem do século XVIII para o XIX, que o fantástico começa a avultar cada vez mais como modalidade *escrita*, autoral e criativa, quando os últimos entraves classicistas (na moralidade e no lastro propedêutico ainda apregoados noutros trechos desse prefácio dos Grimm) e romântico-miméticos historicistas (a literatura e a arte como oriundos de um espírito do povo [*volkslied*] e não da demiurgia do gênio visionário e criador) são postos de lado em nome da completa liberdade imaginativa e metaliterária. Um estudo comparatista entre o conto de fadas *Os três cabelos de ouro do Diabo*, que os irmãos Grimm coletam

em sua obra, e o romance fantástico *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*, de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), que se serve da mesma história para sua ultraexcêntrica diegese — por sinal, publicado no mesmo ano da referida edição e prefácio dos Grimm (1819) — poderia surgir-nos qual icônico exemplo de como o modo fantástico vai se sedimentando como imaginação autoral ligada à escrita, mesmo tendo como base, em não raros exemplos, o folclore e a oralidade, progressivamente se delineando do maravilhoso puro (Todorov, 2007), que, por sua vez, se imantará, por suas próprias vias e num semelhante processo contínuo, idealmente a estes dois últimos (folclore e oralidade) no mundo da escrita³. A obra de Hoffmann poderia ser vista pelos Grimm, de acordo com a última frase da citação acima transcrita (“Qualquer transformação que tire às lendas a simplicidade, a inocência e a pureza, rouba-as ao ciclo a que pertencem e onde são desejadas”), como um verdadeiro contrassenso, uma escrita absurda que distorceria negativamente a matriz. Isso também pode ser respaldado indiretamente por outra passagem do prefácio dos Grimm, quando se fala em limites para o burlesco e o jocoso, onipresentes no texto hoffmanniano:

[...] o jocoso, quando repetido, acaba por cansar: somente o que é calmo, e tranquilo, e puro, perdura. A mão experimentada nessas transformações se assemelha àquela outra que, em tudo que tocava, transformava em ouro, inclusive os alimentos, mas nem assim logrou matar-nos de fome e sede, no meio de tamanha opulência. (Grimm, 1961, p. 12)

3 É interessante destacar que L. Vax, em *La séduction de l'étrange* (1965), afirma o contrário disso. Segundo o estudioso, “O fantástico de Hoffmann é menos tributário das tradições populares que das ciências e pseudociências de seu tempo” (Vax, 1965, p. 70). Particularmente, acho muito redutor esse pensamento e, de fato, muitas ligações com a cultura popular e o folclore podem ser encontradas no autor de “O homem da areia”.

Mas é justamente essa sobreabundância burlesca e imaginativa que caracterizará o gótico e o fantástico em seus primeiros momentos e ao longo de todo o século XIX. Diferentemente da abordagem mais castiça dos Grimm, outros teóricos — por vezes, também poetas e ficcionistas — do romantismo optarão pela ultrapassagem de limites. Citemos como exemplo desta última visão o “Fragmento 116”, de F. Schlegel (1772-1829), considerado um marco teórico inicial importante da série romântica, no qual o crítico propõe à nova produção artística de sua época (no caso, a última década do século XVIII), dentre outras inovações e misturas de gêneros e formas, “Pode[r] se perder [...] naquilo que descreve” e ser, “entre as artes, o que o humor é na filosofia” (Schlegel, 1987, p. 55-56), no sentido de chiste, ou metaficção criativa. Poder perder-se no ato narrativo, ou seja, dar rédeas soltas a inovações chistosas nos processos da escrita (sejam temáticos ou formais) vai de frente à crítica dos Grimm quando estes se referem àquele já citado “amontoado descuidado e sem plano” e a contos em que não deveriam haver “interrupção e contradição na sequência” (Grimm, 1961, p. 10), bem como “interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente” (Grimm, 1961, p. 11). O modo fantástico seguirá, destarte, uma senda mais afeita à nova série romântica — ou, ao menos, do que se esperava dela segundo os textos teóricos do chamado círculo crítico de Jena, do qual F. Schlegel fazia parte, já que nem todo romantismo, obviamente, é fantástico.

Por outro lado, e curiosamente, naquela que é considerada a primeira abordagem teórica efetiva a refletir autoconscientemente sobre o fantástico, escrita e publicada alguns anos depois por Charles

Nodier (1780-1844), *Do fantástico na literatura* (1830), a oralidade e o folclore ainda estarão muito entremesclados ao referido modo. Numa perspectiva crítica sócio-histórica tipicamente romântica, a um tempo historicista, evolucionista, impressionista e trans-histórica, Nodier busca compreender o florescimento do fantástico como uma resposta da imaginação humana ao ceticismo e materialismo de sua própria época, desencantada com os ornamentos da fantasia neoclássica e da religiosidade *per se*. A imaginação fantástica quase como uma tábua de salvação idealista diante do controle crítico, num retorno às velhas lendas e tradições medievais, já que

fora ele [o fantástico] que havia inventado, ou embelezado, a história das idades equívocas de nossas jovens nações, povoado de visões misteriosas nossos castelos em ruínas, evocado nos torreões a figura das fadas protetoras, aberto um refúgio impenetrável na cavidade dos rochedos ou sob as ameias das muralhas, abandonados à terrível família das guivras e dos dragões. Fora ele que iluminara em sua frente os fogos do carbúnculo, quando eles atravessam rapidamente o céu como uma estrela cadente, ele que desnorteara os viajantes à margem das águas estagnadas, no traço caprichoso do duende que consolava sua vigília na cabana do lenhador, no canto de uma lareira hospitaleira com jogos inofensivos dos gnomos [...]. O fantástico estava por toda parte então, nas crenças mais severas da vida, como em seus erros mais graciosos, em suas solenidades, como em suas festas. (Nodier, 2005, p. 24)

Semelhante aos Grimm e pela vertente francesa, Nodier fará o elogio ao folclore e aos contos de fadas por meio do encômio a Charles Perrault (1628-1703) e sua coleção intitulada *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, ou *Contos da Mãe Gansa* (1697),

como obra de exceção dentro do panorama prescritivo neoclássico, avesso à cultura popular (pode-se depreender isso com a leitura de *Arte poética* [1674], de N. Boileau [1636-1711], que condena os estilos e gêneros populares). O elogio a Perrault revela o novo olhar romântico pelo prisma nodieriano, o qual busca as raízes culturais de sua própria nacionalidade e rebate as críticas ao autor de *Mamãe Gansa*, visto por alguns à época como um imitador de contos orientais, que passam a ser admirados na França a partir de obras como *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient* (1697), de Barthélémy d'Herbelot (1625-1695), e a tradução de Antoine Galland (1646-1715) de *O livro das mil e uma noites*, em tomos publicados de 1704 a 1707. Assim, na contramão da aversão aristocrática de tratadistas anteriores, Perrault é visto como um autor que partiu da oralidade de antigos povoados franceses num processo de transcrição que não buscou copiar a cultura de outros povos, mas realizar um mergulho naquela alma popular (*volsk lied*) idealizada pelos românticos:

Não temo afirmar que, enquanto restar em nosso hemisfério um povo, uma tribo, uma povoação, uma tenda onde a civilização encontra para se refugiar contra as invasões progressivas da barbárie, ele será falado nos clarões da lareira solitária da odisséia aventureira do *Pequeno Polegar*, das vinganças conjungais do *Barba Azul*, das engenhosas manobras do *Gato de Botas*; e o Ulisses, o Otelo, o Fígaro das crianças viverão tanto tempo quanto os outros. Se há alguma coisa para ser comparada à perfeição sem mácula dessas epopéias em miniatura, se podemos opor algumas idealidades mais frescas ainda aos inocentes encantos do *Chapeuzinho Vermelho*, aos encantos vivazes de Finette e à tocante resignação de Grisélidis, é no próprio povo

que se deve procurar esses poemas despercebidos, delícias tradicionais dos serões do povoado e dos quais Perrault tirou, acertadamente, suas narrativas. (Nodier, 2005, p. 30)

Ademais, o fantástico consolidar-se-ia justamente pela aproximação maior ou menor das fontes telúricas da oralidade, das festas e memória populares, sendo o exemplo alemão o mais proeminente nesse contexto, segundo Nodier:

O fantástico da Alemanha é mais popular, e isso se explica, eu o repito, por uma prolongada fidelidade aos costumes da tradição, às instituições expulsas do país e freqüentemente defendidas e salvas ao preço do sangue dos cidadãos; a um sistema de estudos mais geral, mais bem entendido, mais apropriado às necessidades do tempo. Isso se explica, principalmente, por uma repugnância pronunciada pelas inovações puramente materiais, nas quais o princípio inteligente e moral das nações nada tem a ganhar. (2005, p. 33)

Por outro lado, diferentemente do prefácio antes analisado dos Grimm, Nodier não impedirá a livre criação dos contos fantásticos autorais, que bebem das fontes populares, mas também interferem nos temas matriciais de maneira imaginativa e/ou bizarra, compreendendo-os como verdadeiros e necessários, em suma, renovadores:

Graças sejam prestadas a Musoeus, a Tieck, a Hoffmann, cujos felizes caprichos, alternadamente místicos ou familiares, patéticos ou bufões, simples até a trivialidade, exaltados até à extravagância, mas plenos de originalidade, de sensibilidade e de graça, renovam para os velhos dias de nossa decrepitude as frescas e brilhantes ilusões de nosso berço. Sua leitura produz, em uma alma fatigada das convulsões da agonia desses povos inquietos que se debatem contra

uma crise inevitável, o efeito de um sono sereno, povoado de sonhos sedutores que a embalam e a repousam. Essa é a fonte da Juventude da imaginação. (Nodier, 2005, p. 34)

Em uma escala diversa do purismo dos Grimm, como afirmado, Nodier seguirá a perspectiva augurada pelo “Fragmento 116”, de F. Schlegel, no que toca à livre expansão formal e temática da imaginação romântica, pela vertente fantástica que se abebera das ditas fontes orais do folclore, destacadamente. Assim, o primeiro texto teórico sobre o fantástico assume positivamente este conúbio entre a arte escrita e o universo oral, que também será corroborado na produção ficcional nodieriana, a exemplo do que podemos ver, dentre outros contos, em “Histoire d’Hélène Gillet” (1832), verdadeiro convite à contação de histórias (fala o narrador: “convido-os a contar ou ouvir histórias, cercados pela família e amigos, pois se supõe que não estareis sós” [Nodier, s.d., n.p.]). Nessa narrativa curta, o autor define metaficcionalmente três tipos de fantástico, numa espécie de digressão inicial: a “história fantástica falsa”, a “história fantástica vaga” e a “história fantástica verdadeira”. Os contos de fadas de Perrault são coligidos dentro da primeira tipologia, compreendida como um “encanto que resulta de uma dupla credulidade: daquele que conta [contador] e do auditório” (Nodier, s.d., n.p.), ou seja, uma tácita suspensão da descrença diante do que Todorov (2007) chamaria, mais de um século depois, de maravilhoso e/ou maravilhoso puro. Por sua vez, a história fantástica vaga, como o próprio nome indica, estaria próxima de um certo estado de evanescência ou suspensão — fala-se numa “dúvida sonhadora”, de uma certa ambiguidade que sugere

e antecipa o conceito da hesitação fantástica todoroviana (2007). E, por último, a história fantástica verdadeira, tida pelo autor como “a primeira de todas” (Nodier, s.d., n.p.), a apresentar experiências e fatos aparentemente inacreditáveis que se materializam no cotidiano, por meio de explicações racionais e aos olhos de todos, talvez algo próximo do conceito de gênero estranho todoroviano (2007), adequado à história que o conto desenvolve, de uma moça virtuosa que sobrevive a uma execução penal pública. Provavelmente está aí a matriz das categorias genológicas de Todorov, mas conceitualmente e nominalmente o fantástico ainda se imanta à oralidade e aos contos de fadas, de acordo com o que Nodier qualifica como “história fantástica falsa”, este último termo não estando associado a juízos valorativos ou ônus estético (o autor, por exemplo, se refere ao livro de Perrault como “obra mestra”).

Em inícios do século XX, os liames teóricos entre o fantástico e a oralidade começam a se desvanecer por conta das novas abordagens do formalismo russo, focadas em funções narrativas, intratextualidade e numa análise mais técnica do *texto* literário. Mesmo assim, os estudos sobre o folclore e o maravilhoso desenvolvidos por V. Propp (1895-1970) são muito devedores dos planos da oralidade, e em seu artigo “As transformações dos contos fantásticos” (1928), o autor ainda afirma poder-se “comparar o estudo dos contos às formas orgânicas da natureza. O folclorista, assim como o naturalista, ocupa-se dos fenômenos diversos que, entretanto, são idênticos em sua essência” (Propp, 1976, p. 245), pondo-se a literatura numa relação direta com o universo empírico. Destarte,

para estabelecer estes princípios, é preciso considerar o conto em comparação com seu meio, com a situação na qual ele foi criado e no qual vive. Aqui, a vida prática e a religião, no sentido amplo da palavra, terão grande importância. As razões das transformações são exteriores ao conto, e não poderemos compreender sua evolução sem fazermos aproximações entre o próprio conto e o meio humano em que ele vive. (Propp, 1976, p. 248)

Por outro lado, Propp tem o cuidado de ressaltar que muitos dos contos fantásticos não estariam ligados a um horizonte empírico completamente observável devido aos diversos elementos mágicos e imaginativos que lhes seriam característicos. Na verdade, o autor analisa contos de fadas, mas nomeia-os de “fantásticos” numa abordagem crítica semelhante à de Charles Nodier, que ainda não leva em consideração um aparte seminal entre duas categorias/gêneros/modos (fantástico e maravilhoso) distintos:

O conto fantástico, contrariamente às outras classes de contos (anedotas, novelas, fábulas, etc.) é relativamente pobre em elementos pertencentes à vida real. Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real. Os eruditos cometem por vezes um erro procurando na vida real uma correspondência à narrativa realista. (Propp, 1976, p. 252)

Tem-se aí a abordagem formalista, que passa a garantir progressivamente o aparte entre texto literário e realidade empírica como um todo, especialmente no tocante ao fantástico/maravilhoso. Será esta abordagem teórica que se sobrelevará ao longo de todo o

século XX, a culminar na célebre *Introdução à literatura fantástica* (1970), de T. Todorov (1939-2017). Ao propor que “os contos fantásticos possuem trinta e uma funções” (Propp, 1976, p. 246), Propp parece realizar essa passagem crítica do purismo inicial dos Grimm e da liberdade imaginativa de Nodier, ainda muito imbricados à oralidade, para uma dimensão efetivamente textual, comparativista, em suma, formalista. Propp é uma espécie de J. Grimm mais focado nos mecanismos da escrita do que na fidelidade idealista e romântica a uma alma popular, por isso a dimensão literária e até mesmo estatística de suas pesquisas sobre o ‘fantástico’ avulta:

É preciso dizer aqui algumas palavras acerca dos métodos através dos quais estudamos os contos na escala internacional. A matéria a estudar é tão vasta que será impossível a um pesquisador examinar os cento e cinquenta elementos do conto procurando-os no folclore do mundo inteiro. É preciso inicialmente estudar os contos de um povo, precisar todas suas formas fundamentais e derivadas, fazer este trabalho com um povo após outro, e, em seguida, passar às confrontações. Portanto, podemos simplificar a tese das formas internacionais e exprimi-la assim: cada forma nacional é anterior à regional, provincial. Mas, uma vez tomado este caminho, não se pode impedir de pensar que a forma difundida é anterior à mais rara. Teoricamente, entretanto, é possível que seja justamente a antiga forma que tenha sido conservada nos casos isolados, enquanto que todas as outras formas são novas. Eis por que a aplicação deste princípio qualitativo (a aplicação da estatística) exige uma grande prudência e uma atenção incessante às considerações sobre a qualidade do material estudado. (Propp, 1976, p. 254)

A análise morfológica e comparativista das narrativas ‘fantásticas’, que intenta encontrar a constância na aparente dessemelhança,

passa a ser o objeto central das análises, por meio de procedimentos como redução, amplificação, deformação, inversão, intensificação/enfraquecimento, assimilação interna etc. O conto ‘fantástico’ russo, segundo Propp e em suma, seria oriundo da bilina e da lenda, estas sim, mais afeitas aos planos da oralidade.

André Jolles (1874-1946) seguirá esse mesmo caminho e, em 1930, com a obra *Formas simples*, entrevê na busca do romantismo alemão pela *volkslied* e pelo folclore os primeiros lampejos do método morfológico (ou formalista) do qual ele próprio seria um dos luminares:

Se fizéssemos a história do método de interpretação pelas formas, veríamos que desde o século XVIII se encara a possibilidade de construir uma ciência literária a partir da linguagem. A tantas vezes citada frase de Hamman, em *Aesthetica in nuce*, “a Poesia é a língua materna do gênero humano”, já contém a semente de tal ponto de vista. A obra dupla dos começos de Herder também tem aqui seu lugar: o célebre tratado sobre a origem da linguagem e, de outra parte, os *Alten Volksliedern* (Antigas Canções Populares) onde ele apresenta exemplos de uma linguagem que, ainda próxima de sua origem, constitui uma “coleta de elementos de poesia” ou um “léxico da alma que é, ao mesmo tempo, uma mitologia e uma epopéia maravilhosa das ações e discursos de todos os seres”. Finalmente, encontramos aspectos semelhantes no conceito de “poesia da natureza”, de Jacob Grimm. (Jolles, 1976, p. 19)

Porém, o idealismo romântico não ensejara a descoberta do ‘elo perdido’ entre a voz e a palavra, encapsulado que estava nos atributos de “gênio” e sua conseqüente cosmovisão pautada pela subjetividade solipsista, a qual ainda não possibilitava suficiente autonomia crítico-teórica para o estudo formal. Caberia talvez aos novos “cientistas da

literatura” e à própria “ciência literária” (Jolles, 1976), então nascentes, tal exegese:

Esses esforços [românticos] não lograram, entretanto, dar uma definição decisiva das formas. Se, de nossa parte, quisermos dar seqüência ao trabalho assim iniciado, deveremos esforçar-nos, em primeiro lugar, por estabelecer em pormenor o itinerário que vai da linguagem à literatura, utilizando todos os meios que a ciência da linguagem coloca à nossa disposição ou, para usar os termos da teoria do espírito objetivo, será necessário observar quando, onde e como a linguagem pode converter-se – e converte-se – em “construção”, sem deixar de ser signo. (Jolles, 1976, p. 19)

Destarte, a linguagem se consolida peremptoriamente em forma com Jolles, que assevera: “sabemos que a linguagem [...] conduz [...] diretamente à literatura” (Jolles, 1976, p. 26). O autor entreverá nas chamadas “formas simples” — legendas, sagas, mitos, adivinhas, ditados, casos, memoráveis, contos de fadas e chistes — representações imanentistas que, embora obviamente oriundas da oralidade, parecem constituir um universo próprio, desligado também do trato autoral subjetivo e criativo que as dissipa, a saber: a diferença, sob seu ponto de vista, do conto de fadas anônimo (forma simples) e da novela autoral (forma artística ou literária).

No capítulo dedicado ao conto como forma simples ou literária, Jolles apresenta uma questão que está no âmago das perquirições românticas sobre as diferenças entre cultura oral e letrada, a partir da correspondência entre J. Grimm e Achim von Arnim (1781-1831). Aquele, como vimos, diferenciava uma da outra, enquanto este optava em vê-las ambas como símeis dentro de um mesmo *zeitgeist*:

Na correspondência [entre eles], publicada em 1811, patenteiam-se as peripécias de um duelo de opiniões que devemos apresentar sucintamente e que gravita em torno de dois termos-chaves: *poesia da natureza* e *poesia artística*. Arnim não via oposição entre esses dois conceitos; a “distinção favorita” de Jacob Grimm inexistia para ele. Escreve Arnim (pág. 110): “Dada essa minha convicção, compreenderás que me recuso a aceitar, de um modo absoluto e genérico, tanto na poesia como na História ou na vida, todas as *oposições* que a filosofia atual se compraz em criar e, por conseguinte, não vejo oposição alguma entre a poesia popular e a poesia erudita...” Jacob Grimm respondeu para definir a sua posição em termos precisos: “A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas [...]”. (Jolles, 1976, p. 183)

Tais considerações têm sua fonte em obras anteriores, especialmente aquelas de J. J. Rousseau (1712-1778) em que se buscava ampliar o hiato entre o mundo natural e o civilizado, as quais repercutiriam bastante, pela vertente alemã, em livros de J. G. Hamann (1730-1788), J. G. Herder (1774-1803) e F. W. Schiller (1759-1805), origens essas que, pela brevidade do presente escrito, não poderei deslindar. Fato é — e isto é o mais interessante — que Jolles consegue desfazer esse hipotético paradoxo entre cultura popular (oralidade) e autoria individual (escrita) a partir do próprio ideário romântico:

Lembro que Seiler falava, em seu *Sprichwörterkunde*, de uma “visão romântica” que atribuía ao poema popular, ao conto popular etc., uma origem nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular. Essa correspondência mostra que se poderia aplicar igualmente bem o adjetivo “romântico” à idéia que apresenta o poeta, pelo contrário, como a força criadora, pois tal opinião foi consubstanciada em Arnim, cujo romantismo não padece discussão. “Poesia artística”, “poesia natural” e todos os conceitos que daí decorrem são uma tradução, em termos românticos, da oposição que se manifesta aqui e assinala uma realidade muito mais profunda. (Jolles, 1986, p. 185)

É por meio desse retorno ao romantismo que Jolles revela indiretamente sua própria posição de que não existiriam hierarquias valorativas entre umas e outras (formas simples e literárias — com o detalhe de que, em sua teoria, a atualização escrita dos Grimm constituiria forma literária, aliás percepção que o próprio Arnim já havia exposto à época diretamente àqueles em sua correspondência), revelando aparentemente um pendor maior para as considerações de Achim von Arnim que as de J. Grimm. O autor literário não se alienaria de sua própria tradição, mesmo quando busca recriá-la das maneiras mais diversas, embora Jolles (1976, p. 192) concorde ainda com tal demarcação: “para usar a terminologia de Jacob Grimm, diremos que a primeira forma [novela] é a poesia artística, ‘elaboração’, e a segunda [conto {de fadas}] é poesia da Natureza, ‘criação espontânea’”. Estão delimitados, a partir de então, de acordo com Volobuef (1999, p. 52), “o *Volksmärchen*, ou conto de fadas popular, e o *Kunstmärchen*, ou conto de fadas artístico”, este último também se aproximando, em termos de

experimentação, da novela gótica inglesa e da tradição alemã da *Nachtstücke*, ou peça noturna.

Assim estabelecido, observam-se três tendências críticas gerais, *grosso modo*, nas relações entre o universo da oralidade e o da escrita criativa com propensões ao maravilhoso ou ao insólito, entre o século XIX e a primeira metade do século XX: a que parte da oralidade e, mesmo a transcrevendo, permanece fidedigna a ela, quase que observando no ato da escrita um processo de corrupção que cumpre ser depurado (Grimm); a que separa o que compreendemos hoje como o maravilhoso dos contos de fadas, imbricado ao folclore e à oralidade, das narrativas genuinamente autorais ([que podem ou não consubstanciar o fantástico ou criar novas nuances e proposições dentro do próprio maravilhoso, embora Jolles não se debruce sobre o modo fantástico como hoje o compreendemos] Jolles); e a que visa um amálgama sem barreiras entre tradição e autoria literária criativa (Nodier, Arnim).

Parece-me que as teorizações mais concertadas ao fantástico, surgidas a partir da segunda metade do século XX, seguirão a via formalista aberta por Propp e Jolles, buscando compreendê-lo como efeitos imanentes a procedimentos narrativos e estilísticos, olvidando-se continuamente alguma possível ligação sua com os elementos orais, embora aqui e ali toquem em temas folclóricos quando do estudo de enredos e motivos.

É o que ocorre, por exemplo, com Pierre Castex (1924-1991) e seu *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), que cita o folclore e as tradições populares apenas uma vez para explicar

a origem dos caracteres sobrenaturais, de “cor fantástica” (Castex, 1951, p. 251), de *La guzla* (1827), coleção de baladas de Prosper Mérimée (1803-1870).

Louis Vax (1924-2020), em *L’art et la littérature fantastiques* (1960) e *La séduction de l’étrange* (1965), é outro que trabalha a influência do folclore enquanto temáticas apropriadas pelo gênero conto fantástico. Numa passagem específica da primeira obra, chega a demarcar a história narrada oralmente da escrita fantástica, sem inter-relacioná-las ao fim e ao cabo:

A literatura fantástica, sabêmo-lo com certeza, é aquilo que o homem fez das superstições quando, cessando de tomá-las a sério, viu nelas matéria para a criação artística. As lendas terroríficas que os camponeses contam para si não são em princípio *contos* fantásticos, já que contadores e audiência creem nelas. Contudo, uma intenção artística pode ser detectada. Os contadores são menos metafísicos que romancistas. Os bretões possuem suas histórias do dia e histórias da noite. Elas não são contadas nem cridas nas mesmas horas do dia e nos mesmos momentos do ano. (Vax, 1965, p. 12)

Apesar de afirmar que não haveria aprioristicamente temas e motivos fantásticos, há um subcapítulo no mesmo livro, “Os motivos na literatura oral”, em que compara o “motivo”, agrupado às histórias folclóricas de matriz oral, ao “tema fantástico”, ou seja, quando o motivo se ‘fantasticiza’ num conto fantástico, utilizando como exemplo várias narrativas em que um gato aparece, analisando os mecanismos específicos que o fantástico plasma no âmbito do estranhamento e da literariedade, diversamente de outros gêneros de discurso. O autor é taxativo: “O fantástico é forma, seus motivos são apenas matéria”

(Vax, 1965, p. 74), no sentido de que estes se tornam ambíguos e indeterminados justamente por estarem inseridos em um conto literário fantástico. Tudo isso é corroborado em *L'art et la littérature fantastiques*, quando no subcapítulo “As superstições populares” o autor lembra que os leitores atuais de contos fantásticos não têm preocupação alguma em saber se o fato extraordinário ocorreu empiricamente ou não, dando a entender que ela seria primordial no âmbito da oralidade, âmbito esse ligado ao passado: “o público antigo [a audiência que experienciava narrativas orais maravilhosas] e o público moderno não possuem a mesma mentalidade. Em primeiro lugar o leitor moderno não se pergunta se a narrativa é verdadeira” (Vax, 1970, p. 7), já que o fantástico pressupõe um pacto ficcional há muito assimilado em termos genológicos e de campo literário. Porém, o mais curioso é que Vax (1965, p. 69) faz descender o conto fantástico de um gênero ainda ligado às tradições orais: “O conto fantástico contemporâneo não tem por ancestral o conto popular (*Volksmärchen*), mas a lenda (*Volkssage*)”, embora não desenvolva profundamente tal inferência. De certa forma, Vax se aproxima das considerações de Propp, antes analisadas, ao ter a lenda como forma simples principal na árvore genealógica do conto fantástico, embora conceitualmente, como afirmado, a noção de ‘conto fantástico’ deste último se ligue ao maravilhoso.

T. Todorov (1939-2017), em *Introdução à literatura fantástica*, aprofundará a dimensão literária do conto fantástico visto como gênero ficcional entre outros, a saber: o estranho e o maravilhoso. Toda sua teoria se desenvolve a partir do processo de leitura (há também a

pressuposição de um leitor implícito do fantástico), por meio da qual o gênero fantástico poderá ser confrontado com os outros dois aludidos acima e com a alegoria e a metáfora poética. De acordo com o autor,

A literatura não é representativa, no sentido em que certas frases do discurso cotidiano podem sê-lo, pois ela não se refere (no sentido preciso da palavra) a nada que lhe seja exterior. Os acontecimentos narrados por um texto literário são ‘acontecimentos’ literários, e do mesmo modo que as personagens, interiores ao texto. (2007, p. 66)

Embora Todorov assuma a necessidade de referencialidade e mimetismo do texto — afinal, em sua teorização, o fantástico precisa do ‘real’ para sua confrontação — a dimensão ficcional e não empírica avulta, por conta da perspectiva formalista/estruturalista de sua argumentação, que influenciará definitivamente na compreensão do fantástico como um todo. Para Todorov (2007, p. 83-84), “nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal”. Este último termo deve ser compreendido em sua contiguidade à dimensão diegética da ficção, onde tudo é texto e recepção (modos de leitura), *ficção* essa à qual se coadunam, segundo Todorov (2007), o maravilhoso puro dos contos de fadas, o maravilhoso instrumental *sci-fi*, o sobrenatural explicado das novelas góticas, a literatura do absurdo de Franz Kafka (a que hoje chamamos neofantástica), e assim por diante.

Criticado por teóricos subseqüentes, o conceito de *gênero* fantástico todoroviano dará lugar paulatinamente a uma percepção de modo literário (*modo* fantástico) que, ao fim e ao cabo, também corroborará uma semelhante dimensão textual de caráter formalista.

Embora tenha ganho uma bem maior abertura e dinamicidade, o fantástico compreendido como modo igualmente assumirá um efeito textual quase sempre desligado de qualquer contato com a experiência da oralidade, embora dentro dessa nova elasticidade — o modo fantástico abarcando diversos gêneros e ainda outras modalidades —, em essência também poderia se ligar a enunciados reverberadores das formas simples e da dita oralidade.

Irène Bessière (1928-2022), por exemplo, em *Le récit fantastique* (1974), ao propôr uma seminal incompatibilidade entre o real e o sobrenatural no fantástico, que vai além daquela hesitação deste entre dois outros gêneros (estranho e maravilhoso) proposta por Todorov, fá-lo tendo como base a aporia de uma escrita que se pauta pela contradição entre o que se diz e desdiz simultaneamente, tendo o real como base. Embora Bessière (1974, p. 10) assuma que o efeito fantástico não seja tão diverso “das manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular”, ela conclui que “a narrativa fantástica é a fonte de si própria como toda narrativa literária” (Bessière, 1974, p. 11).

Outrossim, Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980) — e em escritos posteriores que corroboram a dimensão modal do fantástico —, com seu conceito de metaempírico e análise de elementos narrativos por meio das categorias actanciais de A. J. Greimas (1917-1992), também é outro importante autor que não cita ligações com a oralidade, visto que sua noção de fantástico tem uma base eminentemente textual.

Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), lembra que Todorov não se preocupou com a dimensão social, política

e psicológica da experiência do fantástico literário, mas ela própria busca, em seu estudo, por meio de uma “perspectiva psicanalítica”, as “qualidades *narrativas* do modo [fantástico]” (Jackson, 1998, p. 4, grifo meu). Jackson cita o folclore como raiz do gótico setecentista e oitocentista e do fantástico moderno, ao lado dos mitos, misticismo, lendas, contos de fadas, antigos romances e cultura carnavalesca, contudo não aprofunda mais essa dimensão, em especial no tocante à oralidade. Semelhantemente ao que ocorre com outros estudiosos, a autora estabelece entre o folclore e o fantástico uma relação de anterioridade do primeiro diante do segundo, mas não de contiguidade/interconectividade contínua, que é a que sugiro neste texto.

Remo Ceserani (1933-2016), em *O fantástico* (2004), por sua vez, apenas analisa textos literários para a compreensão do fantástico enquanto modo, e, no quarto capítulo da obra, “As raízes históricas do fantástico”, cita como seus antecedentes a novela e o romance góticos, o *schauerroman* alemão, o *roman noir* francês, os escritos filosóficos e a paraciência (ocultismo) do século XVIII etc., sem nenhuma menção a gêneros não textuais. Até mesmo na montagem de sua galeria de motivos fantásticos, bem como dos procedimentos narrativos típicos deste modo, não faz a mínima menção ao folclore nem à oralidade.

A mesma perspectiva é seguida por Rosalba Campra (1940-), em *Territórios da ficção fantástica* (2008), e D. Roas (1965-), nos artigos que compõem sua *A ameaça do fantástico* (2013). Campra, por sinal, é uma das primeiras a relatar

A passagem de um fantástico predominantemente semântico, como o do século XIX, a um fantástico do discurso, como o que parece ter sido afirmado a partir

da segunda metade do XX, [que] está paralela com a experimentação nascida de uma consciência linguística que se manifesta, sobretudo, como autoquestionamento: o texto que pensa por si próprio, que se contempla em sua condição de objeto criado pela escritura, que se propõe ao leitor como projeção da própria atividade. (Campra, 2016, p. 191)

Mesmo estando dentro dessa concepção literária do fantástico, é interessante (e importante) como no quarto capítulo da obra, “A arte de narrar”, Campra cita exemplos em que pode ser estabelecida uma certa relação entre os efeitos do modo fantástico e a oralidade, *dentro da própria diegese*, a partir das focalizações de alguns personagens e narradores de contos fantásticos escolhidos. Assim, neles ocorrem por vezes convergências entre oralidade (intradiegética e, também, do ponto de vista da recepção) e narrativa:

A convenção da oralidade se inscreve no mesmo paradigma [de narrativas que se revelam como – efetivos ou hipotéticos – registros orais]. Ao reclamar do leitor uma atitude de ouvinte, esse tipo de narração está reclamando a aceitação da presença do narrador no espaço do próprio leitor. A existência de formas mistas, no entanto, pode criar certa ambiguidade à função do procedimento, como na abertura de ‘The Haunted Mill; or the Ruined Home’ (1891), de Jerome K. Jerome, que faz parte de uma coleção que já no seu título se propõe como narração oral: *Told After Supper*. A voz narrante é a de um certo Coombes, mas a simples presença de outra voz que a marca precisamente para dar uma identidade basta para criar uma distância inverificável entre a voz do narrador e seu destinatário [...]. Como é de se supor, quando essas contaminações se exercitam sobre a materialidade do texto, o efeito desassossegante se acrescenta. (Campra, 2016, p. 110)

Nas análises que realiza a partir de dois outros contos selecionados, “Lejana” e “Axolotl”, ambos de J. Cortázar (1914-1984), novamente a autora revela como determinados procedimentos narrativos ligados à fala corroboram na criação do efeito fantástico. No primeiro, “Lejana”,

lemos um “diário”, ou seja, a reprodução de uma escrita. Mas quando Alina fecha seu diário, e uma voz neutra – na que identificamos uma prova da metamorfose – narra o encontro na ponte, onde está escrita essa voz? Com que timbre ressoa? Por acaso é um ato mental? Ou se trata apenas do final do conto que estamos lendo em um livro que na capa leva o nome de *Bestiário*, e todas as nossas perguntas são ociosas, porque não estão previstas na tarefa (na aventura) do leitor desse conto? (Campra, 2016, p. 110-111)

Por fim, em “Axolotl”, Campra fala sobre a ambiguidade do narrador protagonista, que se metamorfoseia em animal, confundindo-se os estatutos da própria linguagem, a oralidade aparecendo dentro dessa aporia:

Algun caso há, no entanto, em que a pergunta sobre a natureza do meio do que estamos lendo não só é pertinente, mas constitutiva, enquanto a afirmação de existência material do conto representa, ao mesmo tempo, seu questionamento. Na frase que encerra “Axolotl”, de Cortázar, o protagonista-narrador comprova sua definitiva transformação em peixe, e ao mesmo tempo em que dá como irrefutável a verdade do narrado, abre um vórtice sobre a verdade da narração [...].

O que o leitor está lendo não pode ser o conto escrito pelo homem (“él”), enquanto o uso verbal do futuro nega insistentemente (“acaso va a escribir”, “va a escribir”) que já tinha sido escrito; isto é, garante que o que estamos lendo coincide com o ato de narração de axolotl.

Mas o uso de “esto” (ostensivo atribuível exclusivamente ao momento da enunciação) para indicar o texto de “Axolotl”, afirma que o que o leitor tem diante de seus olhos (“todo esto”), é a matéria escrita pelo homem. Ou afirma uma coincidência dupla: o narrador preso no aquário narra a si mesmo através do homem de fora, que, no ato de narrar, é axolotl. O texto que o leitor lê é, então, a narração do axolotl enquanto torna-se escrita, em um agora compartilhado e ainda aberto ao futuro. No entanto, sua condição de material já concluso (“un cuento”), ao mesmo tempo em que torna possível a leitura, o confina no passado: um tempo anterior à própria leitura. Anterior também à narração? (Campra, 2016, p. 111-112)

É de dentro desses problemas criados pela tensão entre o personagem-narrador que fala e a escrita do conto que são gerados os efeitos fantásticos de “Axolotl”, numa tensão entre a voz desse personagem e o texto propriamente dito, que gera muitas ambiguidades típicas do modo fantástico. Destarte,

O paradoxo narrativo criado pelos indicadores temporais e pessoais é, neste caso, na mesma medida que a metamorfose do homem em peixe, razão do fantástico. Em última instância, ao suscitar uma interrogação sobre a forma de existência do conto, o desdobra em uma reflexão sobre o poder da literatura como criadora de objetos inverificáveis, mas presentes.

O nível semântico não aparece como o único espaço em que se gera a dimensão fantástica de um texto: as variações, deslizamentos e sobreposições na voz narrante atuam nesse mesmo sentido. O fantástico pode se definir também como uma emanção do ato narrativo, das formas e condições específicas que o tornam possível. (Campra, 2016, p. 112)

Apesar de profundas, no limite as análises de Campra ainda são desenvolvidas em território diegético-literário, em geral, como visto,

pouco poroso a uma reflexão extraliterária mediada pela presença da oralidade.

Antes de trazermos algumas abordagens teóricas que intentaram se debruçar mais focada e delimitadamente sobre a oralidade dentro e em meio ao fantástico, cumpre uma breve citação neste momento ao chamado realismo maravilhoso, que soube trazer de volta a ficção para o universo empírico em trocas criativas e proveitosas, em termos de ficção e crítica/análise teórica. Assim, é digno de menção o estudo *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (como tese, defendida originalmente em 1976), em que Irlemar Chiampi, mesmo trabalhando em planos estruturalistas, revela numa ampla perspectiva comparativista (teórica e ficcional) como uma nova percepção de real que abarca e aglutina o imaginário e o sobrenatural se conjuga e perfaz noutros espaços geográficos, distinta do ‘logocentrismo europeu’, em que um olhar racionalista geral, *grosso modo*, insistiu em afastar o sobrenatural da realidade empírica. Apesar de citar negativamente a existência de “um monótono folclorismo pitoresco sobre o *llano*, a pampa, a selva, etc.” (Chiampi, 2008, p. 20), detectado em romances de tipo regionalista sul-americanos das três primeiras décadas do século XX, a autora analisará a gestação progressiva de uma nova experiência de maravilhoso — realismo maravilhoso — nessa mesma latitude geográfico-cultural, bem diversa do fantástico europeu setecentista e oitocentista:

Ao contrário da ‘poética da incerteza’, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente

à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. (Chiampi, 2008, p. 59)

Um novo mundo literário se abre com o realismo maravilhoso e dá-se uma espécie de renovação do velho fantástico; o insólito se relativiza por meio de uma naturalização possibilitada por saberes, usos místicos e imaginários culturais típicos de outras experiências ontológicas que fazem com que as *mirabilia* sejam subsumidas pelas *realia*, e vice-versa. A velha dicotomia geradora de estupor ou hesitação, jamais resolvida, entre o real e o sobrenatural do fantástico europeu se vê subitamente eclipsada:

Neste processo [...], suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da nobre natureza [...].

Se no fantástico tínhamos uma relação metafórica entre a emoção e o evento antitético, agora a ausência do medo e da dúvida deslocam a figuração para o conceito de sistema do leitor [...]. Ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas.

Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização ("me parece que...") – e largamente praticada pelo narrador ou personagens fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos.

Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (Chiampi, 2008, p. 61)

Como dito, esta subtração do caráter negativo e impossível do fantástico anterior se dá por uma abertura ao imaginário de determinados povos e culturas que transformam o aparentemente impossível em elemento cotidiano. Em outras palavras, a escrita se volta novamente ao universo empírico e a elementos de ancestralidade cultural. Nas análises que Chiampi faz de *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier (1904-1980), por exemplo, fica claro como o imaginário cultural e cultural de certos grupos elide por completo o estranhamento do anterior fantástico europeu:

Assim, as metamorfoses do escravo foragido Mackandal não se prestam para atormentar os homens, nem para criar no leitor qualquer dúvida sobre a possibilidade de transgredir a separação entre espírito e matéria, o mental e o físico. Vinculadas à prática mágica da religião vodu, tais metamorfoses são “naturalizadas”, ao adquirir uma função histórica e social de promessa de libertação para os negros haitianos. (Chiampi, 2008, p. 63-64)

Mas, mesmo se esteiando em tradições ancestrais, a nova modalização do insólito naturalizado proposta pelo realismo maravilhoso não necessariamente — e nem sempre — estará conjugada às manifestações orais, por igualmente se atrelar a construtos literários nos quais se prescinde por completo dessas referidas tradições, a exemplo de vários contos de Jorge Luís Borges (1899-1986), Julio Cortázar, J. J. Veiga (1915-1999), dentre outros.

Por outro lado — e é isto o que me interessa —, seria possível reafirmar o antigo impacto do insólito e do fantástico oitocentista europeu em produções mais contemporâneas, que, numa primeira leitura e por terem sido escritas dentro de outros horizontes geográficos e intencionalidades estéticas, poderiam ser confundidas como pertencentes ao realismo maravilhoso? E, indo além, a cisão entre natural e sobrenatural geradora de inquietação e medo — às vezes, até mesmo horror cósmico (Lovecraft, 2008) — plasmar-se-ia em textos que buscam se aproximar tanto da oralidade e do registro folclórico como também do universo empírico em que foram gestados?

Alguns teóricos admitem esta possibilidade, da qual compartilho.

Jean-Baptiste Baronian, por exemplo, ainda em 1978, na primeira edição de *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, posteriormente aumentada (em tiragens a partir do ano 2000), no subcapítulo “Fantastique et traditions populaires” afirmava o seguinte, em relação à influência do folclore francês sobre a produção literária das primeiras décadas do século XX:

Ninguém ignora que as ligações existentes entre a ficção fantástica e as tradições populares são bem numerosas. Para alguns, além disso, a mitologia popular, o folclore, as lendas antigas estão na origem do fantástico moderno, um gênero que, sob formas menos rústicas e primevas, não teriam menos que perpetuado as eternas obsessões coletivas, já presentes nas literaturas orais, o maravilhoso, os costumes tradicionais em vigor no campo, onde o homem, por viver em comunicação imediata com a natureza, desenvolve um comércio secreto com as forças ctônicas e está mais inclinado a crer nos poderes elementais que, segundo ele, presidem a marcha das coisas.

E depois que a etnografia tradicional tornou-se uma ciência autônoma, sob o estímulo de Paul Sébillot, de Marie Bonnet, de P. Saintyves, de Jean-François Bladé e, sobretudo, de Arnold Van Gennep, de quem cumpre assinalar o monumental e inspirado *Manual do folclore francês contemporâneo* (1943), possuímos uma massa de documentos por meio da qual não é difícil perceber o quanto a ficção fantástica deve às tradições populares. (Baronian, 2007, p. 2007)

Embora trace nesse excerto uma antecedência do folclore em relação ao “fantástico moderno”, mais à frente Baronian tratará de revelar vários exemplos em que o conúbio entre ambos se faz vivo e presente. Nesse ínterim, também realiza uma diferenciação entre escritores e obras que nos recorda o aparte entre o conto de fadas popular e conto de fadas artístico estabelecido no período romântico, citando vários autores franceses que desde o século XIX apostaram no amálgama da escrita com a oralidade folclórica. Segundo suas próprias palavras:

Mais frequentemente, estes escritores não fizeram mais que transcrever uma lenda ou conto popular, sem jamais inventar, tendo como base esse material [folclórico], uma situação original ou compôr uma história inédita. É verdade que não lhes podemos reprochar, já que precisamente sua intenção consiste em traduzir da maneira mais fiel histórias que foram contadas ao longo dos séculos neste ou naquele país, nesta ou naquela província, a respeito desta ou daquela prática – um costume, uma festa, uma crença, uma superstição local. (Baronian, 2007, p. 205-206)

Dentro dessa vertente, Baronian (2007) cita autores como Paul Lacroix (1806-1884), Samuel-Henry Berthoud (1804-1891), J. A. S. Collin de Plancy (1794-1881), George Sand (1804-1876),

Paul Féval (1816-1887) e, especialmente, Charles Deulin (1827-1877), um conhecido folclorista francês que em obras como *Contos de um tomador de cerveja* (1867) e *Contos do rei Cambrinus* (1873), teve o condão de criar textos saturados de fantástico e maravilhoso numa dinâmica direta com a memória e a oralidade. Por sua vez, a partir de outro autor, Anatole Le Braz (1859-1926), ainda de acordo com Baronian, haverá uma mudança de paradigma no universo francês contemporâneo por meio de uma guinada para um trabalho mais original e menos memorialista:

Seus *Contos do sol e da bruma* (1913) possuem, com efeito, a forma de narrativas de imaginação nas quais a lenda e a tradição bretãs são utilizadas sobretudo como argumentos iniciais, telas de fundo, mesmo que continuem mais ou menos intactas. Pode-se afirmar que Anatole Le Braz escreve contos à maneira da tradição popular, mas que não hesita em fabular por conta própria sempre que o deseja, oferecendo livre curso à sua inspiração pessoal. É semelhante ao que outros farão, a exemplo de Henri Pourrat (1887-1959), que publica os treze volumes do *Tesouro de contos* (1948-1962), ou de textos como *A feiticeira do cantão* (1933) e *O homem na pele de lobo* (1950), nos quais vigora claramente a lenda de caráter sobrenatural. (Baronian, 2007, p. 206)

Baronian (2007) cita ainda outros ficcionistas que trabalharam ora numa dimensão de coleta e registro de histórias, ora como criadores de obras fantásticas influenciadas por material oriundo de tradições folclóricas e orais, a exemplo de Claude Seignolle (1917-2018), um folclorista que coletou uma miríade de enredos das mais diversas províncias francesas, utilizando-as na composição de seus contos e romances fantásticos.

Mas, em termos teóricos, foi Jean Molino (1933-2024), em um conhecido artigo, “O fantástico entre o oral e o escrito” (1980), quem abordou mais verticalizadamente o assunto. Molino já começa seu texto com as seguintes considerações:

Já muito se estudou o fantástico, mas quase sempre debruçamo-nos sobre o fantástico escrito. É bem verdade que o gênero fantástico legitimamente plasmou-se, por meio de obras pertencentes à ‘grande’ literatura, em textos advindos da literatura de massa, da ‘infra’ ou da ‘para’literatura, qualquer que seja o nome que lhes demos. Mas nunca o associamos a temas e formas oriundos da literatura oral e do folclore. A análise literária é, pois, fiel ao engajamento que manifesta a etimologia do termo que designa seu objeto [literatura fantástica]: a literatura é assunto das letras, ou seja, da escritura. Por outro lado, e curiosamente, os especialistas do folclore revelaram uma tendência a subestimar, ou mesmo, a apagar o fantástico de suas pesquisas, por lhes parecer um domínio menos legítimo, menos digno, menos tradicional talvez, que aquele dos contos maravilhosos ou dos provérbios [...]. Assim se explica o porquê de não nos interrogarmos sobre os liames que existem entre o fantástico escrito e o fantástico oral, entre fantástico literário e fantástico folclórico. Trata-se de um dentre outros exemplos que interdita toda a aproximação entre literatura e antropologia: fechada em seu historicismo ou em seu formalismo, a análise literária será incapaz de renovar-se se não aceitar a literatura como uma conduta humana fundamental a par de uma visão antropológica. (Molino, 1980, p. 32)

Em sua teorização — e, neste quesito, talvez seguindo as pegadas de Propp e Vax —, Molino faz descender o fantástico “escrito” da lenda oral (e não do maravilhoso entrevisto nos escritos hagiográficos, que constituiriam uma espécie de outridade), a qual misturaria

elementos cronotópicos reais com a irrupção de um sobrenatural de tipo inquietante. Isso é feito a partir de certas tipologias discursivas *orais* que o autor toma de empréstimo ao folclorista alemão Hermann Bausinger (1926-2021) e sua *Formen der Volkspoesie* (1968), a saber: história faceciosa (*schwank*), conto maravilhoso (*märchen*), lenda hagiográfica (*legende*), lenda popular não hagiográfica (*sage*), exemplo (*beispiel*) e anedota (*anekdote*). Ainda baseado nesse autor, Molino (1980) clarifica as diferenças entre “lendas demoníacas”, “lendas históricas” e “lendas etiológicas” (conceitos bausingerianos), pensando a partir destas a possibilidade de um “fantástico demoníaco (feitiçaria, morte e fantasmas), fantástico histórico (que apresenta o que os atuais sociólogos cognominam de eventos de crise coletiva, catástrofe e/ou desastre; pensemos, por exemplo, no sucesso atual dos filmes-catástrofe) e fantástico etiológico (gigantes, anões ou gênios ligados a um lugar ou objeto específicos)” (Molino, 1980, p. 34). Desses motivos e tipologias, Molino extrai a árvore genealógica oral do fantástico literário, continuamente rediviva; dessarte, ao abordar, por exemplo, as velhas histórias de fantasmas oriundas da “lenda popular”, o autor afirma o seguinte: “[nelas já] se impõe a forma canônica do relato [narrativa], composta de cinco tópicos: a garantia da veracidade do narrador, a ancoragem no real, o lugar de transição, a aparição e a ascensão em direção à catástrofe” (Molino 1980, p. 35).

A partir desses importantes marcos conceituais de Molino, advindos das tipologias orais bausingerianas, que imbricam o folclore e a oralidade às representações textuais e literárias do modo fantástico, realizemos agora uma breve análise da obra

ficcional do escritor pernambucano Jayme Griz (1900-1981), que, segundo o ponto de vista do presente texto, evidencia com grande representatividade tal amálgama.

2. JAYME GRIZ: ENTRE O ORAL, O HORROR E O FANTÁSTICO

Jayme Griz nasceu na cidade de Palmares, localizada na zona da mata sul pernambucana, distante da capital recifense 121 quilômetros, berço de outros autores de destaque no universo da ficção e da cultura popular do estado, a exemplo do romancista Hermilo Borba Filho (1917-1976) e do poeta Ascenso Ferreira (1895-1965). Além de folclorista e poeta, foi autor de dois livros de contos, durante muito tempo esquecidos e nunca reeditados, mas hoje bastante estudados, *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969). Nesses dois livros somos absorvidos por um imaginário folclórico ligado às matas, à memória de antigas herdades e às pequenas vilas rurais com sua gente simples, que se desdobra também por meio de imagens de decadência inspiradas na realidade, no caso, dos velhos engenhos e usinas produtores de açúcar que há séculos foram responsáveis pela pujança econômica do estado, mas que desde a época de Jayme Griz (primeiras décadas do século XX em diante) transformavam-se lentamente em ruínas que faziam lembrar velhos castelos góticos abandonados.

No prefácio que escreve para *O lobishomem da porteira velha*, datado de 1955, Gilberto Freyre (1900-1987) faz o elogio da obra ao tempo em que cita os procedimentos de registro da oralidade folclórica e os recursos estilísticos de Griz, recordando-nos aquele *modus operandi* existente desde a época de J. Grimm, que buscava um meio-termo entre a caricatura pitoresca e o beletrismo:

Quando digo que se trata de livro surpreendente, não exagero: o sr. Jayme Griz alcança nas páginas de sua coleção de histórias de assombrações de engenho um vigor dramático na narrativa que marca uma nova fase no desenvolvimento do seu talento de escritor e da sua técnica literária. Apresenta-se desembaraçado da má retórica que também atinge entre nós os escritores especializados em temas folclóricos, fazendo que alguns deles percam todo o poder literário de narração ou estilização de histórias colhidas da boca do povo. Uns sob o pendor para o caipirismo exagerado, cabalístico e a seu modo retórico. Outros, sob a preocupação da narrativa eloqüente. Preocupação que também resulta, quase sempre, em literatura de todo postiça: postiça quando finge ser ingênua e postiça quando simula ser erudita em tórno de temas rústicos. (Freyre, 1956, p. 14)

Apesar da indicação de Griz, inserida logo após o prefácio de Freyre numa página de abertura, em letras capitulares e talvez em substituição a alguma hipotética epígrafe — “ESTE LIVRO DEVERÁ SER LIDO, DE PREFERÊNCIA, À NOITE” —, os dez contos que o constituem acusam a mais verticalizada ligação com a oralidade que se pode esperar em narrativas que buscam emulá-la. A começar pelo conto de abertura, que dá título ao livro, o qual relata a história de um engenho mal-assombrado:

O engenho Cafundó ainda hoje é conhecido em todos aqueles velhos sítios que o cercam, como mundo de abusão, terra de lobishomem, toca de malassombrado. Cafundó mete mesmo medo a gente. Perdido em meio de espessa e vasta mata, encravado entre serras onde o vento zune noite e dia, sombrio e triste, aquilo só parece mesmo toca de malassombrado. As histórias que se contam dêsse engenho são de arrepiar [...]. (Griz, 1956, p. 21)

Períodos curtos; repetições de palavras e frases (como ocorrerá em muitas outras passagens); contenção na construção de espaços e descrição de personagens (estes últimos, mais tipos que verticalizados psicologicamente) e diálogos; a presença de um narrador que desenvolve sua história como se contada oralmente, por vezes aos sussurros e sugerindo-se também toda uma performance diante de um receptor ouvinte são algumas das marcas estilísticas grizianas. Comparem-se, por exemplo, essa aproximação textual da fala com o regionalismo fantástico muito mais focado nos ademanos narrativos e literários, em busca de um hiper-realismo que beira o pitoresco na fala dos personagens e descrições tópicas, de um conto como “Assombramento”, do livro *Pelo sertão* (1898), do escritor mineiro Afonso Arinos (1868-1916), e ver-se-á a diferença entre a oralidade fantástica, ou fantástico oral, de Jayme Griz.

No conto “O lobishomem da porteira velha” já nos são apresentadas as principais nuances entre os personagens e a possibilidade do sobrenatural. Desta forma são descritos, pelo narrador de grau zero (que nos recorda um anônimo contador de histórias), os seus protagonistas, dois agricultores que vão trabalhar no engenho Cafundó, Zé Valente e Chico Magro, em suas relações com o invisível:

Zé Valente e Chico Magro, por êsse tempo, já estavam senhores de tudo o que se dizia de Cafundó. De suas histórias arrepiantes de almas penadas, andando de noite pelas estradas, seus lobishomens, suas abusões, etc. Moços e fortes, acostumados, no sertão longínquo, com as grandes caminhadas, de noite e de dia, pelos lugares mais ermos e esquisitos, habituados com o urro das onças no alto das serras, identificados, finalmente, com tôdas as calamidades próprias de

seu meio, eram, por isso, desassombrados de tudo, apesar de acreditarem na existência de tôdas essas coisas estranhas e esquisitas que tôda a gente das brenhas respeita e teme, desde o berço, por instinto. (Griz, 1956, p. 23)

Acusa-se um temor latente que, ao fim e ao cabo, faz rememorar a possibilidade *real* do sobrenatural nos moldes do realismo maravilhoso, mas logo isso irá progredir, por ocasião do surgimento e implementação do fantástico e do horror, visto que a irrupção do insólito também é possibilitada nesse contexto diegético, constatado no enlouquecimento de alguns personagens secundários diante de um fenômeno negativo e absconso:

Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente...

João Roberto viu êsse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para tôda a vida. Zé de Ana topou com êle e, de medo, ficou cego. Misericórdia! Nem é bom contar o resto! (Griz, 1956, p. 24)

O mesmo horror de tipo cósmico (Lovecraft, 2008), surgido da seminal inconciliação entre o real e o sobrenatural e bem diverso do que ocorre no realismo maravilhoso, será experienciado pelos protagonistas da história, e o enredo dá consecução a alguns dos narremas (orais) elencados por Molino (1980) na relação entre a oralidade performada pelas lendas e a escrita do fantástico: a ancoragem no real (a descrição inicial, mimetizada realisticamente, do engenho e seus personagens, antigos e contemporâneos), o lugar de transição (a estrada assombrada e a porteira em que a abusão,

descrita como um lobisomem, mas na verdade assustador ser metamórfico não de todo definido, surge), a aparição propriamente dita e a ascensão em direção à catástrofe (o insólito se apresentando de maneira inconciliável): “Cafundó desta vez ficou deserto. O coronel Fulgêncio [dono do lugar] correu doido. E o engenho cobriu-se de mato, até hoje” (Griz, 1956, p. 26). Não se encontra, por outro lado, a garantia da veracidade do narrador, também presente em muitos textos do fantástico literário (especialmente no *topos* do texto descoberto e escrito por outrem num passado remoto, atestado por um pseudoeditor); e pode ser que haja algo de etiologia ao seu término, uma espécie de explicação fantástica que intenta aclarar o motivo da atual decadência daquela espacialidade no âmbito empírico, construindo-se uma ponte entre o *ficto* e o *facto*, literatura (modo fantástico plasmado em fantástico oral) e realidade.

Noutros contos, como “No engenho Liberdade”, a ligação com a oralidade se apresenta de maneira ainda mais clara, como se se tratasse literalmente de uma contação de histórias:

- Boa noite, seu moço. Alguma novidade na casa-grande?
O moço da casa-grande:
- Nada não, mestre Chico. Mandei chamá-lo porque estou sem sono e quero ouvir umas histórias das suas. Você bem sabe que eu gosto. Hoje quero ouvir histórias de bicho e de assombração. daquelas que quando você conta a gente passa a noite tôda vendo malassombrado.
- Mas vosmecê tem coisas, moço, que o diabo duvida!
E mestre Chico senta-se no chão, num ângulo de uma das salas da casa-grande, acende o cachimbo, resmunga umas palavras, coça a cabeça branca de negro velho e diz:
- Pois se quer ouvir histórias, moço, então escute...
- O moço interrompe mestre Chico e diz:
- Comece hoje contando histórias de bicho. Histórias

de sapo. Daquelas que você sabe tão bem contar e que tem sempre o Cão no meio...
(Griz, 1956, p. 35)

E na sequência o personagem mestre Chico apresenta uma série de histórias assustadoras envolvendo sapos, que misturam credences populares da região da zona da mata pernambucana com os efeitos mais típicos do fantástico e do horror literários, incluindo o retardamento da ação, gerador de suspense (mestre Chico afirma, numa passagem: “Estou digo-não-digo o resto, moço, porque só parece mentira, mas é verdade [...]” [Griz, 1956, p. 37], dando lume ao tópico moliniano da garantia da veracidade do narrador, nesse caso específico).

Há também as histórias em que se sucedem diversos narradores, que discorrem, intratextualmente, mas por meio de uma narrativa que emula, sem exotismos, a fala simples dos êrmos pernambucanos, num processo de especularização metanarrativa e extratextual, a respeito de coisas que quebram o cotidiano usual e revelam fatos incríveis e assustadores, como acontece em “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho”. Esse conto também é interessante no sentido de que uma lenda que é aceita dentro de uma comunidade — no caso, a possibilidade do surgimento de um casal de fantasmas montado num cavalo igualmente espectral, todos, personagens anteriormente alvejados e mortos por conta do ciúme do pai da moça — gere o horror e o desespero ontológico de seu protagonista, num grau de inconciliação que tende muito mais ao fantástico e ao horror do que ao realismo maravilhoso. Em relação a este último, um conto como “Terra deshumana”, da mesma obra, consubstancia-o com sucesso, por conta da focalização narrativa desenvolvida por um personagem

protagonista que tem trato cotidiano e pacificado com o sobrenatural, o curandeiro Manuel Bento da Catingueira. Na realidade, trata-se de um interessante texto que diegeticamente permanece em aberto, porquanto a experiência da mezinha que iria curar a doença terminal da filha de um senhor de engenho não consegue ser feita e, assim, fica sem resolução o choque ou não do que poderia fugir ao cotidiano.

O modo fantástico também se plasma em “As bexigas do engenho Bagaceira”, cuja presença do insólito no início poderia ser explicada dentro da genologia estranha todoroviana — as abusões que surgem em um engenho decadente e abandonado explicadas pela loucura e solidão do protagonista da narrativa, Roberto. A visita de sua esposa, que tenta retirá-lo do local, mas também acaba enlouquecendo, realmente gera o efeito insólito do inesperado, como se o engenho criasse um vórtice para a insanidade. A dinâmica do conto oscila o tempo todo, com maestria oral-narrativa, entre a loucura dos personagens (explicação do estranho) e a maldição que parece existir no local (explicação sobrenatural). Outro conto assustador e fantástico é “João-Perdido”, que narra a história de um caçador, Mané Bento, isolado e em fuga na mata que se encanta durante a noite, trazendo seres horripilantes que geram o horror cósmico (Lovecraft, 2008), como o fantasma de João Perdido, conhecido em todo o Nordeste. Mesmo crendo em certas forças místicas e anímicas, a confrontação psicológica e a morte final do protagonista evidenciarão a sobrenaturalidade negativa exemplar do modo fantástico.

Já em “O castigo” encontramos um exemplar autoconsciente do maravilhoso, a única história do livro a começar com um “Era uma vez

uma vilazinha perdida nas brenhas do Nordeste [...]” (Griz, 1956, p. 85). Se a dimensão oral e memorialista continua presente, diferentemente do que ocorre com os outros contos até aqui sucintamente registrados, nos quais a partir da realidade do campo o insólito surge como quebra, Griz propõe em “O castigo” outra vertente genológico-modal, também alicerçada em um distanciamento cronológico relativo a quem narra a história, pois lemos: “E assim, como num mundo de contos de fadas, corria a vida daquela gente, em tempos que já vão longe, na distante vilazinha” (Griz, 1956, p. 85); “[...] trágicos episódios ali desenrolados num distante e remoto passado” (1956, p. 88), e assim por diante. Lembro que os contos ligados ao modo fantástico não se desligam nunca do presente, mesmo quando há memória em jogo. Essa história também tem caráter etiológico, pois serve de explicação sobre as origens do chamado “Poço do Castigo”, em que uma mulher teria arremessado o próprio filho, transformado posteriormente numa serpente medonha e gigante. Em suma, “O castigo” poderia ser elencado como “conto maravilhoso”, segundo a terminologia de Jean Molino (1980, p. 33). E há, por fim, em *O lobishomem da porteira velha*, narrativas mais tradicionais, ligadas ao cotidiano e sem aproximação do fantástico e do sobrenatural, a exemplo de “A tristeza do carreiro” (em que se dá um apenas um laivo sobrenatural na trágica associação dos uivos de uma cadela com eventos nefastos, mas dentro da realidade); “‘Seu’ Teixeira de Bem-te-vi” (um ‘causo’ que registra a história de um ladrão de galinhas, mais próximo das formas simples do exemplo ou da anedota); e “Entre dois bandidos” (conto sobre um velho homem que sonha em voltar à capital depois de uma vida nos

grotões sertanejos, cujo tom levemente trágico desemboca na mais franca facécia, na ligação entre o literário e o oral).

O segundo livro de contos de Jayme Griz, *O cara de fogo*, publicado pelo Museu do Açúcar do Recife, entidade responsável pela memória dos velhos engenhos e da cultura banguê, segue a mesma ligação com a oralidade e o fantástico/horror. Isso se confirma no prefácio do sociólogo recifense Pessoa de Moraes (1925-2004), escrito um ano antes (1968) da publicação do livro:

Jayme Griz representa, no Nordeste, como escritor, os ecos da velha tradição oral; das antigas estórias contadas aos meninos nos terraços das Casas Grandes de engenho e fazenda em tôda a extensa área nordestina. Sobretudo, da zona da mata de Pernambuco de que é autorizado levantador de todo um notável acervo folclórico e humano da maior significação para os próprios estudos sociais. Sua literatura é um dos últimos elos dessa genuína tradição ainda não solapada pelos ventos urgano-burguêses da mudança social. Dos novos valôres que o cinema, a televisão, o avião a jato vão disseminando nos centros urbanos, difundidos, agora, com enorme rapidez, por tôda a parte. (Pessoa de Moraes, 1969, p. 9)

Recordando-nos levemente nesse excerto o saudosista J. Grimm, que condenava as invencionices de sua época, o sociólogo recifense chama a atenção ainda à “absoluta prevalência do rural” (Pessoa de Moraes, 1969, p. 9) no imaginário dos contos grizianos, que evocariam “conversas despreocupadas dos terraços ou pátios de casa grande ou beira de rio, na atmosfera ao mesmo tempo bucólica e poética dos fins de tarde, ou das noites de sua infância em engenho de Palmares” (Pessoa de Moraes, 1969, p. 10). Ao mesmo tempo, nessa

visão nostálgica de um passado que aos poucos vai sendo eclipsado pela indústria cultural e a alienação, surge o termo “fantástico”, associado a um universo quase mítico a se conjugar com uma visão ideal e ufanista de nordestinidade, segundo a perspectiva de Pessoa de Morais:

Jayme Griz vem dessa época. Melhor diria, foi marcado, como quase nenhum outro nordestino do seu tempo, por essa época. Há, no seu sangue, nos seus nervos, na sua carne, nos seus gestos, essa presença quase fantástica, de um outro Nordeste, muito diferente do atual. (Pessoa de Morais, 1969, p. 10)

O presente livro – *O Cara de Fogo* – é mais um desdobramento desse admirável espírito de nordestinidade que o escritor pernambucano representa. Sua temática prossegue o estilo do seu conhecido livro anterior: *O Lobisomem da Porteira Velha*.

Todavia, Jayme Griz traz, no livro agora apresentado, outros aspectos significativos das crendices populares, ou da paisagem mística do Nordeste. São cenas de um surpreendente mundo de aparições, de coisas estranhas ou fantásticas, que faz do próprio Nordeste, uma região, por excelência, no Brasil, de mistérios. (Pessoa de Morais, 1969, p. 11-12)

Um mundo que ficou fortemente impregnado em sua mente, e que não foi depois solapado pelos preconceitos do aprendizado. Ou melhor, de certo tipo de aprendizado literário que, em vários escritores, na sua avidez de realismo, terminou excluindo ou dando as costas à face mística ou fantástica da realidade, considerada, preconceituosamente, por isso mesmo, menos real [...].

Todos os contos do livro procuram trazer essa outra visão do Nordeste: a visão mística, pejada do fantástico, fugindo do puro realismo convencional como alguns dos seus personagens [...]. (Pessoa de Morais, 1969, p. 13)

Lembremos que o prefácio de Pessoa de Moraes foi escrito em 1968, dois anos antes da obra de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, que de certa maneira popularizou os estudos teóricos sobre o fantástico. Assim, ainda vemos uma leitura impressionista, que o trabalha numa dimensão de imaginário, irmanado ao místico que geralmente — como posteriormente se define, teoricamente — se adapta ao maravilhoso puro (Todorov, 2007) e/ou ao realismo maravilhoso (Chiampi, 2008). Pessoa de Moraes vê o fantástico com positividade, semelhantemente ao que ocorre no “prefácio” de Freyre para *O lobishomem da porteira velha*. Em suma, são dois textos importantes — e esquecidos pela tradição crítica brasileira — que buscam registrar, em 1955 (Freyre) e em 1968 (Pessoa de Moraes), a existência de uma literatura de cunho insólito baseada na oralidade e imaginário nordestinos, especialmente do interior pernambucano, que destoavam criativamente da hegemonia do regionalismo realista literário de ambas as épocas.

O cara de fogo também é composto de oito contos inéditos e a repetição de dois já publicados em *O lobishomem da porteira velha* (“João Perdido” e “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho”), e não comentarei sobre “Cícero Grande” e “Meu cavalo deu um tope”, de caráter mais realista. Focarei brevemente nas novas narrativas de horror, sempre pautadas por procedimentos que simulam a oralidade, de grande qualidade, como “O sítio da Conha”, em que, novamente, observamos uma diegese que tinha tudo para endossar o realismo maravilhoso — pois toda a história mexe com crenças sobrenaturais possíveis e críveis dentro de uma determinada

comunidade sertaneja —, mas o que se ressalta é o verdadeiro horror cósmico de feitio lovecratiano, quando se abre a fissura ontológica universal e o ser humano se vê destruído por forças incognoscíveis que o levam à morte ou à loucura, também na disjunção entre o real e o sobrenatural do modo fantástico:

Começou a escurecer. Dentro em pouco, um cão ladrrou, longe. Depois veio ladrar mais de perto. Já agora ladrava ali bem perto, no alto da casa da Conha. De repente, uma ruidosa ventania sacudiu tôda a mataria circundante, vinda dos lados da casa da defunta, e chegou fria e uivante à lagoa, agitando suas escuras águas. E quando Caetano, já de pé, e de saída, levantou os olhos para o mato sacudido pelo vento e olhou a margem oposta da lagoa, lá estava, de pé, esguia e comprida, vestida num camisolão branco, uma aparição do outro mundo: o fantasma da Conha. E dali caminhou, por sôbre as águas da lagoa, suspenso, no ar, na direção do pescador. Caetano, todo arrepiado, e sabendo o que era aquilo, abalou na direção da porteira que dava acesso ao cercado do engenho. O fantasma, à medida que andava, crescia em tamanho no seu camisolão branco com seus compridos cabelos agitados pelo vento. E assim caminhando e crescendo sempre, aproxima-se cada vez mais do pescador que, apavorado, corria como podia, com o fantasma da Conha, já agora, quase rente a êle, transmitindo-lhe sua frieza tumular, e gritando-lhe, com voz fanhosa de alma do outro mundo: — “Larga meus peixes, larga meus peixes...” Ao alcançar a porteira, Caetano não teve fôrças para transpô-la. Tocado pelas mãos de gêlo do fantasma, não deu mais conta de si. Caiu quase fulminado pelo pavor que o imobilizou junto à velha cancela. (Griz, 1969, p. 27-28)

A Conha já era uma personagem sinistra antes de morrer e tornar-se espectro. É a estranha esposa de um trabalhador de terra que chega

num sítio pedindo emprego. Todos têm medo dela, porque age de maneira esquisita e lembra uma bruxa ou uma insana; pairam no ar várias possibilidades. A narrativa se desenvolve como um evento recordado oralmente (à maneira duma contação de história) por um narrador heterodiegético que sabe manter o suspense até o final, embora durante todo o percurso instale as ambiguidades e desconfianças do modo fantástico. Mesmo que esse narrador algumas vezes assinale de modo franco a presença do sobrenatural, como se fosse mais um personagem popular que teme o espaço do sítio da Conha por tê-lo como mal-assombrado, o leitor pode desconfiar de sua focalização, o que torna o conto ainda mais interessante e ambíguo.

O conto “O cara de fogo”, que dá título ao livro, trabalha outra incrível abusão, fantasma de um maquinista de trem morto num acidente, também corroborando o horror cósmico lovecraftiano. Baronian (2007) cita um conto de Jean-Louis Bouquet (1898-1978), “Alastor, ou le visage de feu”, escrito na década de 1940 e publicado em 1951 na obra *Le visage de feu*, que também trata da história de um homem que por vezes deixa entrever um horripilante rosto em chamas, sugerindo a provável presença de um demônio, Alastor, citando a perspectiva de fantástico psicológico de Bouquet, mas parece não haver influência direta dele na narrativa griziana (o personagem de Bouquet, por exemplo, é um simples pai de família que deixa entrever uma natureza maléfica e, por fim, se suicida), narrativa essa que se apoia na oralidade do sertão pernambucano e não faz referência a episódios ou personagens bíblicos (o mito de Alastor tem origem clássica, um daimon vingativo semelhante às erínias, e no universo

cristão é visto como anjo decaído). Por sua vez, os contos “A enforcada da mata do Chareta” e “Os caititus da mata do engenho Gigante” apresentam inúmeros elementos góticos e de horror cósmico, que transformam novamente a zona da mata pernambucana em *locus horrendus*; o segundo, por sinal, ao evocar a figura folclórica do Pai-da-Mata, trabalha-o como um gigante fantasma que lembra aquele de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), reverberação gótica inglesa, *mutatis mutandis*, dos velhos ciclopes e lestrígonos homéricos.

Em todos esses contos evidenciam-se os encadeamentos da oralidade propostos por Molino (1980), a ancoragem no real, o lugar de transição, a aparição e a ascensão em direção à catástrofe. Apenas a garantia da veracidade do narrador em boa parte dos casos encontra-se ausente, porquanto os contos grizianos no geral enveredam na fruição de um sobrenatural que se impõe, do ponto de vista da recepção, como uma experientiação estética do medo. Isso se confirma em contos como “Assombração no Rio Formoso” — por sinal, de cunho mais ‘literário’ que ‘oral’ por conta de maior aprofundamento no registro de espaços e psicologia dos personagens por parte de um narrador —, em que surge uma explicação final em relação ao evento sobrenatural/insólito atestando sua existência, típica do horror e do fantástico enquanto modo (e não gênero, nos moldes todorovianos).

Mas, efetivamente, o que sobressai da escrita griziana e sua caracterização ora de horror, ora de modo fantástico é realmente o contato com a oralidade, ou a emulação dela no plano narrativo. Tanto por parte dos narradores que simulam uma contação de história quanto

pelas constantes *mises en abyme* que revelam a contação de história dentro de outra, como vemos neste trecho de “O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú”, também de *O cara de fogo*:

- É verdade, seu Julião, que o sr. conhece a estória do fantasma do bueiro da usina Cucaú:
- Sim, seu môço Paulino. Mas eu mesmo não vi nada. Conta essa estória meu avô, que aqui trabalhou muitos anos, desde antes do banguê até a botada da usina, aí pelos fins do século passado.
- E havia engenho aqui, antes da usina?
- Havia, sim senhor. Em Pernambuco usina sempre nasceu nas terras dos engenhos. Tudo quanto foi engenho de ontem está hoje na barriga das usinas.
- E como era êsse engenho, seu Julião?
- Era de bêstas. Depois virou engenho a vapor, quando foi comprado pelos primeiros donos da Cucaú.
- E quem eram êsses ricos?
- Sei não. Só sei do engenho, que é onde começa a estória do fantasma do bueiro da usina Cucaú.
- E começa aí a estória, seu Julião? Então tem muito o que contar.
- É, seu môço. Tem muito o que contar até chegar ao bueiro da usina. E hoje não há mais tempo não. Volte vosmecê outro dia. Sábado ou domingo. Como queira. E chegue cêdo. Que a conversa vai ser comprida que nem estória de Trancoso. (GRIZ, 1969, p. 93)

E, em “Meu cavalo deu um tope”, embora realista, chegamos a observar o elogio memorialista da oralidade no encômio que Griz tece às velhas “mucamas” contadoras de histórias de sua própria infância (o autor nasce no engenho Liberdade, em Palmares, título de um de seus textos), na diegese do conto:

[...] Outras, ainda, passeavam de manhã ou de tarde, no campo, com os meninos da casa-grande, ou lhes

contavam estórias à noite. Muitas delas aprendidas de velhos contadores de estórias que duravam dias e dias, ou de velhinhas do mesmo ofício que viviam de engenho em engenho, hoje aqui, amanhã acolá, de favores das Sinhás e Sinhores, que as acolhiam, carinhosamente, dando-lhes de tudo que necessitassem nos largos períodos de estórias que, algumas delas, quase nunca acabavam e ficavam para depois, quando elas voltassem, em outro inverno. Quando a casa-grande se fechava à noite, para de nôvo ouvi-las [sic], com a chuva roncando lá fora, os cães ladrando dentro das trevas, os sapos cantando nas lagoas, no açude ou beiras de rios. Eram estórias de caiporas, do pai-da-mata, da cabra-cabriola. Estórias da moura-torta, de cobras de veado que laçavam os caçadores na mata. Da cobra grande, de cuja bôca saía [sic] fogo e engolia um homem inteiro, numa vez. Estórias da oração da cabra-preta que fazia desaparecer as pessoas quando perseguidas por inimigos. Estórias de almas do outro mundo, de mulas-sem-cabeça, de lobisomens, e tantas outras de estarrecer. (Griz, 1969, p. 65-66)

Esse excerto é importante porque sugere uma gradação que vai de um folclore maravilhoso a outro, horrorífico, presente nas últimas linhas. Jayme Griz, a meu ver, tem consciência dela e, por conta disso, com sucesso soube entremesclar às formas simples ligadas à oralidade o gótico, o horror e o modo fantástico das narrativas literárias.

Longe de querer abarcar a crítica que se amplia a cada dia e redescobre o alcance imaginativo dos contos grizianos, cumpre citar o escritor contemporâneo Roberto Beltrão, um estudioso do folclore inicialmente inspirado nas obras de Gilberto Freyre e Jayme Griz, que desde a primeira década dos anos 2000 vem realizando palestras em que o autor palmarense sempre é evocado. Foi numa dessas palestras que eu próprio tomei contato com os textos de

Griz, e antes de adquirir os livros originais desse autor, Beltrão me emprestou seus exemplares para leitura, ressaltando seus aspectos a um tempo orais e fantásticos. Há anos por meio de palestras em eventos, mas também num artigo publicado em 2015, Beltrão vem destacando a importância de Jayme Griz e do próprio prefácio que Freyre escreve em seu primeiro livro. Em relação a este último, descreve-o como uma das mais importantes críticas ao regionalismo realista da primeira metade do século XX, uma defesa do fantástico em território quase sempre a ele avesso. Cumpre também lembrar que Beltrão é autor dos livros de contos *Na escuridão das brenhas* (2013) e *A geografia dos sítios insanos* (2024), em que igualmente se apresentam inúmeros liames entre o horror, o fantástico e a oralidade, na mesma linha griziana.

Outro estudioso que ouviu uma das palestras de Beltrão e tomou contato com a obra de Jayme Griz foi José Ronaldo Luna, que posteriormente iria desenvolver uma tese em que esse autor é analisado, *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina*, defendida em 2020 e dedicada “À Luzia Maria da Conceição, que me contava estórias antes de dormir” (Luna, 2020, p. 5). Luna endossa a vertente crítica que pensa o fantástico como fenômeno literário, realizando desde o início de seu estudo uma distinção, a partir de Câmara Cascudo (*Literatura oral no Brasil* [1978]), entre “relato popular” e “conto literário”, além de outros teóricos que estudaram a forma do conto literário. O autor cunha o interessante termo “fabulações de malassombro” (Luna, 2020, p. 52) para pensar uma nova categoria em que a oralidade se transsubstancia em

conto de cunho popular, desligado do maravilhoso e pairando pelas cercanias do modo fantástico, porém sem consubstanciá-lo. Segundo o autor, o choque logocêntrico entre as categorias ontológicas de real e sobrenatural, que está na matriz empírica e diegética do conto fantástico europeu oitocentista, não funcionaria bem no Brasil, mas também as fabulações de malassombro não poderiam se encaixar dentro do maravilhoso de muitas histórias tradicionais do folclore:

Assim compreendido, o relato popular alcança seu significado total quando contado dentro de seu *universo próprio*, i.e., quando não está separado do contador, nem de seu mundo nem de seu público. Contudo, embora esse mundo não seja outro que um mundo popular, fundado na linguagem coletiva, esses contos também apresentam especificidades: além da presença de um cotidiano específico, de recorrências a um imaginário regional, impregnam-se, à medida que vão sendo contados, da singularidade de quem os conta. De tal forma que até podemos atribuir à atividade do contador um caráter verdadeiramente artesanal, ainda que esse ofício não se configure como uma profissão, como bem salienta Sousa Lima. Portanto, outro traço caracterizador dessa prática narrativa é seu *caráter de anonimato*: o relato popular, apesar da singularidade atribuída ao contador, do ponto de vista autoral não lhe pertence; apenas possui portadores [...].

Entre outras peculiaridades, o referido estudioso destaca em sua pesquisa que, invariavelmente, o conto popular é identificado com eventos nunca ocorridos, associado à categoria geral de *ficção*. Via de regra nomeadas como “história de Trancoso”, “história da Carochinha”, ou ainda, “história das mil-e-uma noites”, com conotação de “uma história que não se passou”, algo “que não é exato”, uma “mentira”, aquilo que não é um “caso verdade”, essas estórias se referem a coisas *puramente inventadas*. Ou seja, tais designações assinalam a prevalência de elementos do maravilhoso

como marca característica dessas narrativas, o que nos leva a diferenciá-las, entre outras, das histórias de assombração, matéria-prima das fabulações de malassombro. (Luna, 2020, p. 53-54)

Por outro lado, tais fabulações, justamente por conta de sua ligação estrutural com a oralidade e por seus “recursos formais pouco sofisticados” (Luna, 2020, p. 51), não poderiam plasmar o modo fantástico, que exigiria outras camadas de significação e processos narrativos específicos. Destarte, após analisar, dentre outros, o conto “No engenho Liberdade”, Luna (2020, p. 60) afirma:

[...] finalizada a leitura de ambos os textos, a narrativa não nos revela nenhuma trama implícita, nenhuma outra história velada. Carenciados de uma narração cifrada, pois nada carregam para além daquilo que já está explícito, conservam o halo dos contadores populares. Portanto, no que tange ao ponto de vista formal, os autores das fabulações de malassombro recorrem predominantemente a algumas das estratégias do conto popular. Seus textos prescindem dos elementos que configuram o conto *literário* [...].

Contudo, como afirmado, tais histórias não se adaptariam, conforme o estudioso, a uma conformação de maravilhoso ou realismo maravilhoso, visto que projetam uma inquietação e uma certa negatividade sobrenatural que destoam destes:

Com respeito aos recursos temáticos, diferentemente dos relatos orais, [os das ficções de malassombro] não são aqueles atribuídos ao maravilhoso: em geral se valem de histórias de assombramento, visagens, almas em pena, lobisomens ou mulas-sem-cabeça. Ou seja, não provêm do arco das chamadas “histórias de Trancoso” ou “histórias da Carochinha”. Neste ponto reside o segundo elemento singularizador

dessas criações ficcionais: elas surgiram num espaço no qual todos esses elementos gozam do estatuto de realidade, pois integram o horizonte mental do grupo social onde foram engendradas. Os leitores de Jayme Griz, Adelpho Monjardim ou Américo Facó estão, por assim dizer, habituados ao trânsito frequente com almas do outro mundo, com homens que se transformam em animais nas noites de sexta-feira em tristes fadários. Nesse sentido, incorreríamos em evidente equívoco se classificássemos o trabalho literário desses autores na categoria do fantástico, uma vez que a possibilidade do conflito entre duas ordens paradigmáticas simplesmente inexistente. Tanto quanto nos textos desta última modalidade, nas narrativas que configuram as fabulações de malassombro o referente não difere daquele conhecido pelo leitor. No entanto, os eventos narrados não provocam nenhum tipo de estranhamento, posto que os próprios leitores já os conhecem à exaustão – ou, ao menos, não duvidam de sua possibilidade –, na verdade nasceram e cresceram embalados na atmosfera dessas estórias. (Luna, 2020, p. 60-61)

Noutro trecho importante, Luna deixa clara essa aproximação do fantástico que ocorre nas ficções ou fabulações de malassombro, sem que, contudo, ela o presentifique com eficácia:

Em seu conjunto, a ficção de Jayme Griz não se enquadra nos limites do *modo fantástico*, do *estranho*, nem do *maravilhoso*, seja na perspectiva todoroviana, seja em outras, embora estejam muito próximas dessas esferas. Por isso, ainda que possamos apontar em *O lobisomem da porteira velha: histórias* e *O cara de fogo* a presença recorrente de alguns dos sistemas temáticos comuns à literatura fantástica oitocentista, tais como aqueles elencados por Remo Ceserani (2006, p. 77-88), ou seja, “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”, “a vida dos mortos”, “a loucura” e “a aparição do estranho, do monstruoso, do

irreconhecível”, as narrativas grizianas carecem de um elemento fundamental para a existência do *fantástico* tal como fundamentam os principais estudiosos desse objeto: a condição antinômica que o sustenta. Os eventos de assombração que ocorrem nas obras de Griz não causam ruptura em relação ao mundo do leitor, porque o contexto no qual elas surgem é análogo àquilo que ocorre dentro das narrativas. Ou seja, não haveria então a possibilidade dessa antinomia intertextual. De maneira que, à falta de uma categoria que as expressasse em sua inteireza, i.e., dentro das ficções do metaempírico – mas diferindo do *fantástico* propriamente dito –, chamo-as aqui de *fabulações de malassombro*. Do ponto de vista narrativo, estão entre o chamado conto popular e o, por assim dizer, literário, segundo a perspectiva pigliana e cortázariana. Logo, não se trata das narrativas que encerrariam outra implícita: em “O lobisomem da porteira velha” ou “O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho”, o leitor não encontra ao final nada além do que já está anunciado nos títulos. Na primeira, uma estória na qual aparece, efetivamente, um lobisomem; na segunda, a aparição de um cavalo espectral na estrada referida. Desde o começo não há nenhuma narrativa implícita, como em “El almohadón de plumas” [O travesseiro de plumas] de Horacio Quiroga, por citar um exemplo já utilizado no primeiro capítulo desta tese. Essa ideia do conto literário, de acordo com Ricardo Piglia e Julio Cortázar, como uma narrativa que encerra outra implícita, nunca se verifica nas estórias de Jayme Griz. (Luna, 2020, p. 82-83)

Discordo em termos de Luna por acreditar que o modo fantástico, por se apartar de uma certa ‘camisa de força’ existente quando de sua compreensão anterior como gênero (Todorov, 2007) e devido ao seu potencial de se amalgamar a outros modos e gêneros, também se imbricaria aos relatos em que a oralidade, ou a simulação dela,

constituiria uma base narrativa, não os considerando, em absoluto, primitivos ou *naïves* em relação à sua contraparte ‘literária’. O efeito fantástico (por meio da hesitação, de momentos de dúvida e de descrença) gerado diante da perplexidade de personagens confrontados por uma ordem incompreensível e absconsa, que chega ao acme com a revelação de algo efetivamente insólito que se materializa, é muito semelhante ao que ocorre nos contos fantásticos literários tradicionais. Isso é endossado pelas explicações ulteriores de outros personagens, que dão sentido memorialista a certas abusões, visto que aquele que passou pela experiência insólita por vezes não fazia ideia do que ela fosse, permanecendo o choque entre duas esferas, a do real e a do metaempírico. Por exemplo, em “O cara de fogo”, antes de sentir a quebra ontológica com o real diante de um fenômeno insólito — um rosto gigante e disforme em chamas que surge no meio do matagal —, o personagem Miguel Jurema não conhecia a história da abusão, só no final do conto explicada pelo velho Terto, que confirma a sobrenaturalidade do encontro. Em outras palavras, personagens grizianos como Caetano, Mané Bento e Miguel Jurema, nesta perspectiva, não seriam tão diversos de um Erich Zann lovecraftiano ou Natanael hoffmanniano, pois a presença do dito insólito, de uma mesma maneira, pode levá-los à morte ou à loucura.

L. Vax (1965, p. 12), como visto, havia afirmado que “as lendas terríficas que os camponeses contam para si não são em princípio contos fantásticos, já que contadores e audiência creem nelas”. Mas, de minha parte, não acredito que haja aprioristicamente um leitor implícito ‘rural’ que seria o destinatário de Griz, o qual aceitaria, mesmo

temendo-o, o 'sobrenatural'. Estou longe de negar a existência desse leitor/receptor, mas levo também em consideração aqueles outros que, como eu, leem os seus contos em busca dos efeitos estéticos do horror e do fantástico em narrativas modalizadas como uma contação de história folclórica, ou 'causo' sobrenatural, da mesma forma como leria os citados E. T. A. Hoffmann (que, a seu modo, usou muito do folclore alemão e do chiste) ou H. P. Lovecraft. Afinal de contas, mesmo que não haja aporias entrevistadas dentro do próprio discurso como ocorre no fantástico literário, o choque entre as esferas do real e do sobrenatural e o efeito negativo que origina são praticamente os mesmos, especialmente quando recordamos as produções oitocentistas.

A análise comparativa que Luna desenvolve é realizada em termos teóricos (e exemplos ficcionais) estritamente literários, que em suas épocas não abriram espaço para a presença da oralidade e buscaram determinados efeitos, procedimentos e maneiras de se ler o texto. Sua teoria não está, ao fim e ao cabo, 'equivocada'. Eu também chegaria a essas constatações, levando-se em consideração um aporte crítico que trabalha o fantástico como um sinônimo de escritura. Mas será que a oralidade não constituiria seu próprio paideuma, em suas inter-relações com o universo da escrita? Não poderíamos pensar na presença do modo fantástico e do horror em meio a essa 'retórica simplificada' dos procedimentos orais, sem esquecer ainda de toda semiose ilocutória presente no ato de narrar (ou quando a imaginamos durante a leitura), que também poderia dar lume às aporias, ambiguidades e/ou pavores? Seria realmente pertinente pensar os contos grizianos relacionando-os apenas com exemplos literários canônicos? Em todo caso, acredito que

os termos “ficções de malassombro” ou “fabulações de malassombro” poderiam perfeitamente ser utilizados para quando fôssemos nos referir a esta presença do fantástico oral. Em outras palavras, alvitremos a possibilidade de ajustar um pouco a equação, incluindo as ficções e fabulações de malassombro como as modalizações fantásticas na e da oralidade. Convido à reflexão sobre tal viabilidade, pensando, outrossim, que atualmente a crítica também busca o modo fantástico em outros gêneros, modos e até figuras de linguagem tidos como não porosos a ele, a exemplo da poesia e da alegoria. A oralidade também poderia entrar nesta discussão, desde que não a observemos de forma monolítica, pois da mesma forma como ocorre em relação aos textos literários, há muitas tipologias orais, como apontaram Molino e Bausinger, dentre as quais algumas, como a lenda — e, especialmente as chamadas “lendas demoníacas” (Molino, 1980, p. 34) —, estabelecem com o modo fantástico uma relação de mútua e perene influência. Se o fantástico literário se desdobrou em caminhos próprios cada vez mais desligados da oralidade, destacadamente a partir do século XIX⁴, há os casos em que ainda pode ser encontrado matricialmente, como ocorre em Jayme Griz, cuja obra reflete à perfeição este pensamento formulado por Rosalind Thomas (2005, p. 37): “A escrita não é necessariamente a imagem-espelho e a destruidora da oralidade, mas reage ou interage com a comunicação oral de várias maneiras diferentes”.

4 É interessante como Molino (1980) detecta nas obras hoffmannianas essa espécie de cisão e surgimento de um novo fantástico, “fantástico moderno” (Molino, 1980, p. 40-41), mais afeito ao universo da escrita. O autor registra a ligação de Hoffmann com o folclore europeu e a presença deste em vários de seus contos, mas afirma uma outra vertente, na verdade três outras, que irão desembocar, resumidamente, na ficção científica, no fantástico psicológico (em que a verticalidade psicológica e os elementos destoantes da natureza humana sugerem o sobrenatural) e no fantástico sociológico (que estaria na base da história policial e do romance negro).

Talvez tenham sido Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel, no artigo “Dos engenhos aos sobrados: a cultura oral em Gilberto Freyre e Jayme Griz”, de 2014, que abordaram pioneiramente a presença do fantástico neste último, entremesclado à oralidade. Embora o artigo tenha uma perspectiva sócio-histórica que busca evidenciar a memória, mas também a construção de um imaginário mítico relativo à passagem do período colonial ao republicano, as autoras falam em “narrativas de cunho fantástico folclórico” (Santos; Gabriel, 2014, p. 1) ao se referirem aos contos de *O cara de fogo*. Não à toa, Santos e Gabriel se baseiam nas considerações teóricas de Jean Molino a respeito do já comentado “fantástico popular” (Molino, 1980, p. 32) presente na oralidade e no folclore, para analisar os textos grizianos.

Roberto Beltrão, no citado artigo “A peleja do malassombro de engenho contra o dragão do realismo”, publicado por essas épocas (2015), também se refere ao *O lobishomem da porteira velha* como “trabalho totalmente dedicado ao fantástico” (Beltrão, 2015, p. 79) a garantir um amálgama entre “o insólito e o lendário” (Beltrão, 2015, p. 80), correlacionando-o ao horror e ao gótico — como sempre fez em suas palestras:

Nada de infantilizar e domesticar os duendes, tal como fez Monteiro Lobato com o amigável saci do Sítio do Picapau Amarelo. Em Griz, espectros e monstros se apresentam com toda sua força medonha e seus aspectos escatológicos, aproximando a obra de recorte regional do horror gótico clássico. Existe nos contos do pernambucano a clara intenção de transmitir ao leitor o pavor vivenciado pelos personagens. São pessoas perplexas diante de ocorrências insólitas, em uma vivência perturbadora de rompimento da realidade estabelecida. (Beltrão, 2015, p. 81)

Por sua vez, João Batista Pereira, que vem desenvolvendo um relevante trabalho de recolha e estudo da obra de Jayme Griz na atualidade, no artigo “Escritura e memória na obra de Jayme Griz”, de 2019, posteriormente ampliado como prefácio de um importante livro que reúne um conto (“O zumbi de ‘Mansinha’”, publicado originalmente numa revista carioca ligada ao açúcar, em 1972, conto fantástico oral que trabalha o motivo de um fantasma animal), ensaios, cartas e fábulas grizianos inéditos em livro (Pereira; Silva, 2022), *Jayme Griz: literatura, história, memória* (2022), também optou em classificar os contos desse autor como “folclore, literatura fantástica” (Pereira, 2019, p. 49) e exemplos da “literatura fantástica de Pernambuco” (Pereira, 2019, p. 56). Em um desses textos inéditos em livro, “Folclore, história, região e poesia”, publicado em 1970 na revista *Brasil açucareiro*, é o próprio Griz (2022, p. 56) que afirma a ligação que pode ser estabelecida entre o folclore e a literatura (formas simples e literárias):

O Folclore inclui, no seu bojo, a um só tempo, o maravilhoso e o real. O Mito, que diz do fabuloso da criação e das origens. Em que tudo se apresenta num quadro de realidade, de ficção, ou de magia. A Fábula, em que as coisas, os seres inanimados e os animais se nos apresentam como que possuídos de sentimentos humanos, numa atmosfera que remonta àquele mundo mágico em que os bichos falavam que nos referem às fascinantes histórias de nossa meninice de ontem. O Conto, cuja urdidura, animada por vezes pelo maravilhoso, já inclui uma narrativa, uma trama, um enredo, e até um romanesco. E, finalmente, a Lenda, em que o irreal está muitas vezes ao lado do real. Onde atua a imaginação do povo em consonância com acontecimentos da própria História.

E nessa associação de Lenda, Mito, Estória e História, surgem os heróis que ultrapassam o real, tomando sentido de símbolos.

Griz não cita propriamente o fantástico e o horror, que são substituídos pelo maravilhoso de maneira geral, tanto nas formas simples (mito, fábula, estória, lenda) como literárias (conto, história), sem dar relevo a fraturas efetivas entre o real e o sobrenatural como ocorre no modo fantástico. Contudo, faz referência à lenda como provável elo entre ambos (real/sobrenatural), quiçá na mesma linha de Molino (1980). Deve-se ter em mente que esse texto griziano trabalha questões do imaginário mais do que propriamente de literatura, estando esta englobada num todo maior voltado para o registro folclórico, que pode se dar sob os mais diversos ângulos, segundo o autor. Essa noção de maravilhoso ligada à memória e à tradição — que destoa do modo fantástico oral dos contos grizianos de *O lobishomem da porteira velha* e *O cara de fogo* — se evidencia ainda mais na coleção de fábulas do autor que Pereira e Silva (2022) inserem na obra, a qual, ao que parece, constituiria o projeto de um livro fabular dedicado à temática dos sapos, não concluído nem publicado. A obra traz também uma bibliografia sobre Griz composta por muitos outros autores e obras em que se observam os liames entre o fantástico, o folclore e a oralidade, que não poderei analisar por questões de espaço. Em todo caso, registre-se a monografia da discente Cristina Freires Ayres Barbosa, *Elementos do fantástico na obra O cara de fogo, de Jayme Griz*, defendida na UFPB em 2011, à qual ainda não tive acesso.

Concluo este texto pensando que tanto as formas simples como as literárias, bem como o amálgama entre ambas, devam fecundar-se

uns aos outros com intencionalidade criativa e não normativa acima de tudo. Seja oralidade folclórica, seja lenda ou texto literário ‘canônico’ do modo fantástico ou do horror, concordo com o “Fragmento 116” schlegeliano no sentido de que os gêneros, modos, categorias etc. podem se inter-relacionar “como numa sucessão infinita de espelhos” (Schlegel, 1987, p. 55), sem juízos valorativos apriorísticos. E, da mesma forma, com as palavras de Jolles que afirmam as relações recíprocas entre as formas simples e literárias, mas não o direcionamento unívoco, contíguo, valorativo de umas em relação às outras:

O que dizemos aqui a respeito do Conto [forma simples] e da Novela [forma literária ou artística] pode ser generalizado; com efeito, trata-se da própria diferença que existe entre Forma Simples e Forma Artística, e é também a diferença que Jacob Grimm queria assinalar. Quando se aborda o universo com uma forma para nele intervir, para lhe dar determinada configuração, para tornar coerente uma parcela desse universo cuja unidade elementar é assinalada por uma característica comum, Grimm fala de *elaboração*; quando, pelo contrário, se faz entrar o universo numa forma estabelecida de acordo com um princípio que rege e determina exclusivamente essa forma e só é determinante para ela, Grimm fala de *criação espontânea*. Estamos de acordo com ele quanto à noção de uma diferença radical nas leis de formação; não acreditamos, porém, que a primeira forma pertença ao presente e a segunda ao passado. Se assim fosse, só poderíamos observar uma delas e teríamos de limitar-nos a recolher vestígios da outra. Foi essa, aliás, a conclusão a que o próprio Grimm chegou. De nossa parte, entretanto, pensamos que as duas formas estão sempre ativas em todo lugar e que uma das tarefas primordiais da crítica é observá-las, quer em suas diferenças como em suas relações mútuas. (Jolles, 1976, p. 194)

Por questões de espaço, não busquei deslindar se os motivos dos contos grizianos fazem parte de um imaginário folclórico comum (como ocorre na lenda do João Perdido, por exemplo) ou constituem abusões ‘autorais’ (como parece ser, até onde sei, o caso do fantasma da cara de fogo), mas acredito que o autor tenha seguido ambas as vertentes. O que importa ressaltar, para finalizar, é que os livros de contos de Roberto Beltrão atestam essa continuidade e presença rediviva do folclore na interconectividade — diria mesmo amálgama — entre as formas simples e literárias, conforme Jolles, espelhando com talento autoral o fantástico oral de Griz na contemporaneidade, por meio da ligação entre a oralidade folclórica (ainda bem viva em novas lendas rurais e urbanas hodiernas) e os procedimentos e efeitos do horror e do modo fantástico literário explorados nos textos grizianos no século XX.

REFERÊNCIAS

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*. Paris: Table Ronde, 2007.

BELTRÃO, Roberto. “A peleja do malassombro de engenho contra o dragão do realismo”. In: SENA, André de (Org.). *Literatura fantástica em Pernambuco & Histórias de fantasmas*. Recife: Edufpe, p. 75-85, 2015.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BURNS, Edward MacNall; LERNER, Robert E.; MEACHAM, Standish. *História da civilização ocidental*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. v. I, 42. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Ana Cristina dos Santos e Flavio García. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016 [2013].

CASTEX, Pierre. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006 [2004].

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EPELOSÍN, Javier Gómez. *Paradoxógrafos griegos: rarezas y maravillas*. Madrid: Gredos, 1996.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Recife: Arquivo Público Estadual, p. 13-15, 1956.

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

GRIMM, Jacob. "Prefácio". In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. v. I. Tradução de Íside M. Bonine. São Paulo: Edigraf, p. 5-12, 1961.

GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, 1969.

HOFFMANN, E. T. A. *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1998 [1981].

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976 [1930].

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celson M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008 [1927; 1939].

LUNA, José Ronaldo Batista de. *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura*. 2020. 258f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Departamento de Pós-graduação em Letras da UFPE, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/37924>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MOLINO, Jean. "Le fantastique entre l'oral et l'écrit". *Revista Europe*, n. 611. Paris: p. 32-41, 1980.

NODIER, Charles. “Do fantástico na literatura”. Tradução de Maria Regina Borges Osório; Maria Lúcia Menegalli. *Revista Organon*. Porto Alegre, n. 38/39, jan.-dez., p. 19-35, 2005.

NODIER, Charles. “Histoire d’Hélène Gillet”. In: *Revue de Paris*, 1832. Disponível em: <https://www.biblisem.net/narratio/nodgilet.htm>. Acesso em: 10 set. 2024.

PEREIRA, João Batista. Escritura e memória na obra de Jayme Griz. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 50, p. 49-57, 2019.

PEREIRA, João Batista; SILVA, Ivson Bruno da. (Org.). *Jayme Griz: literatura, história, memória*. Recife: EDUFRPE, 2022.

PESSOA DE MORAIS, José Xavier. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, p. 9-16, 1969.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, p. 245-267, 1976.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SÁNCHEZ-ELVIRA, Rosa M.^a Mariño; ROMERO, Fernando García. *Proverbios griegos*. Madrid: Gredos, 1999.

SANTOS, Luciane Alves Santos; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. “Dos engenhos aos sobrados: a cultura oral em Gilberto Freyre e Jayme Griz”. *Anais do VII Simpósio nacional de história cultural: escritas, circulação, leituras e recepções*. São Paulo: USP, 2014. Disponível em <https://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Luciane%20Alves%20Santos%20&%20Maria%20Alice%20Ribeiro%20Gabriel.pdf>. Acesso em: 26 out. 2024.

SCHLEGEL, Friedrich. “Fragmentos do Athenaeum (excertos)”. In: LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Tradução de Luíza Lobo. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, p. 50-73, 1987.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VAX, Louis. *L’art et la littérature fantastiques*. 3. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1970.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* – Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio Gonzales; Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et. al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.