



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implantação
UNIDADE ACADÊMICA (UA) INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ANA FLÁVIA FERREIRA DE MELO

**O ELEMENTO INSÓLITO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM
CONTOS DE CORNÉLIO RAMOS**

CATALÃO (GO)
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Ana Flavia Ferreira de Melo

3. Título do trabalho

"O elemento insólito e suas manifestações em contos de Cornélio Ramos"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 02/08/2022, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento



no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANA FLÁVIA FERREIRA DE MELO, Discente**, em 02/08/2022, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3081695** e o código CRC **0691A2A0**.

ANA FLÁVIA FERREIRA DE MELO

**O ELEMENTO INSÓLITO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM
CONTOS DE CORNÉLIO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado Estudos da Linguagem, da unidade da Universidade Federal de Goiás (UFG) Regional Catalão/Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implantação, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem pelo Instituto de Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

CATALÃO (GO)
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

de Melo, Ana Flávia Ferreira
O ELEMENTO INSÓLITO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM
CONTOS DE CORNÉLIO RAMOS / Ana Flávia Ferreira de Melo. -
2022.
129, f.

Orientador: Prof. Dr. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto
de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Catalão, 2022.

Inclui lista de figuras.

1. Literatura brasileira. . 2. Fantástico.. 3. Insólito.. 4. Cornélio
Ramos.. I. Carneiro, Fabianna Simão Bellizzi , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 22/2022 da sessão de Defesa de Dissertação de Ana Flavia Ferreira de Melo, que confere o título de Mestra em Estudos da Linguagem, na área de concentração de Literatura, Memória e Identidade.

Aos vinte e nove dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "O Elemento Insólito e Suas Manifestações em Contos de Cornélio Ramos", de autoria da mestranda **Ana Flavia Ferreira de Melo**, matrícula 2020100279. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL/UFCAT) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Alexander Meireles da Silva (PPGEL/UFCAT), membro titular interno; Professor Doutor Dirlenvalder do Nascimento Loyolla (POSLET/UNIFESSPA), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata (**x**) Aprovada () Reprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e nove dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2022, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 29/07/2022, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, Usuário Externo**, em 29/07/2022, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3054387** e o código CRC **DC491B9A**.

Referência: Processo nº 23070.034285/2022-78

SEI nº 3054387

AGRADECIMENTOS

Entre lágrimas e risos de felicidade eu agradeço a Deus pela força sobrenatural para chegar até aqui. Vencendo o caos, com resistência, treinando a paciência e praticando a resiliência, chegamos até aqui. Num mundo distópico, pandêmico, fúnebre, sem esperanças, concluir um mestrado mostra que tive forças de nadar contracorrente. Superação e fé.

Agradeço a cada um da minha família, e de modo especial, cheio de amor, aos meus filhos, Brenner, Manuela e Sarah por serem meu pilar de sustentação do sonho de ser mestre.

Ao meu esposo Flávio, por aceitar uma companheira adepta ao *fast food*, pela falta de tempo de ser do lar, enquanto estava sendo 99% do ler. Acredito que isso também seja uma prova de amor, reconhecendo minha necessidade de ir além do esquentar a barriga no fogão e esfriar no tanque de lavar roupas.

Minha gratidão eterna aos meus pais, José e Maria, meus exemplos de honestidade e perseverança. Exemplos de lutar pelos sonhos, subindo degrau por degrau, sem escalas, na luta, na raça e na vontade de chegar ao topo.

Agradeço a minha amada vizinha Josefa, com mais de 90 anos é meu exemplo de lucidez. É minha inspiração de vida, de querer viver, de ser uma sobrevivente.

Meus irmãos, que me socorrem sempre, Rodrigo e Débora. Que bom ter vocês nos meus momentos de aflição, de precisar de uma carona, de saber que não estou sozinha nessa jornada. Ah! Registro aqui minhas desculpas por tanto tempo ausente. Mas eu sei que vocês me entendem. O perdão é certo! Sou a mais velha, a preferida do papai e da mamãe, a mais bonita e inteligente (contém ironia).

Aos meus sobrinhos lindos e amados, Murillo e Liandra, pelos momentos de descontração e leveza. Em especial, Hellen, minha sobrinha que tenho no coração como filha, tornou-se uma parceira nessa peregrinação, fazendo do ato de estudar não ser tão solitário, essa troca que foi além das de fraldas de quando você era apenas minha bebezinha.

Minha prima amada, Fernanda Maria, que é dessas que pede tudo, até para fazer parte dos agradecimentos da dissertação. Não precisava pedir, sempre junto comigo, nos momentos mais emocionantes da minha vida. É mais que prima, sempre foi irmã!

Agradeço aos meus amigos de caminhada, os loucos, assim como eu. Amizades que quero carregar no coração pelo resto dos meus dias. Meu *best friend* Guilherme Dias,

quanta paciência em me ouvir, meu conselheiro confidente, não vivo sem você, estamos juntos meu irmão de coração. Raquel Guimarães, uma aliada, que sempre acalentou o meu ser discente de mestrado, esteio em meio a tantas indagações, segurou minha mão, me ouviu, compreendeu meu transtorno da ansiedade, me assegurou coragem para romper limites e seguir. Andressa Xavier, pela amizade que construímos desde o primeiro momento, desde a primeira troca de olhares, é da família, do mestrado para a vida, com toda certeza, ainda bem que você existe e cruzou meu caminho, me segurou nos tropeços, conquistamos confiança e reciprocidade na relação. Sandra Rocha, minha parceira do cafezinho na lanchonete, obrigada por tantas trocas importantes. Ao meu amigo Walter Cavalcanti, que eu enviava meu trabalho para sua leitura, mesmo sabendo das suas atribulações, um amigo incentivador. Tenho certeza de que ainda falta muita gente para agradecer, mas saibam que vai além do registro aqui, nessa folha. A gratidão por ter anjos na minha vida está na minha corrente sanguínea.

Aos professores doutores Alexander Meireles (UFCAT) e Dirlenvalder Loyolla (UNIFESSPA), pela disponibilidade de ler e contribuir majestosamente com o aprimoramento da minha pesquisa, meu muitíssimo obrigada!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFCAT), por me acolher como aluna e aos professores que encheram minha bagagem de conhecimento.

Agradeço a neta do escritor Cornélio Ramos, Maria Mercedes, que carinhosamente me concedeu o exemplar relíquia do livro **Amor em quarto crescente**, do qual pude desenvolver meu trabalho. Obrigada por compartilhar informalmente sobre o legado do seu avô, que desde minha adolescência tenho profunda admiração.

Por fim, e não menos importante, agradeço a minha mentora, a guru, a que me segurou pela mão e não me permitiu ser menos do que eu poderia ser. É, Fabianna Bellizzi, minha orientadora, agora posso dizer que vencemos as batalhas, e acredito que a guerra tá ganha. Com sutileza e maestria, me ensinou o “beaba”, acreditou no meu potencial, assumiu a missão de construir uma pesquisadora. Como diz Jean Paul Sartre, “O impossível é sempre mais sedutor que o possível”. Em sua fala, meus olhos brilhavam enquanto falava do meu projeto e minha emoção a fez aceitar essa aventura de seguirmos juntas por dois anos nessa missão, dada e cumprida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração.”

João Guimarães Rosa – **Grande sertão: veredas**

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar elementos da literatura fantástica na obra **Amor em quarto crescente**, publicado em 1967, do escritor mineiro de nascimento e goiano de coração, Cornélio Ramos (1910-2001), ressaltando a representatividade do autor e obras para a região de Catalão – Goiás. Pretendemos, portanto, com este aprofundamento bibliográfico exploratório, analisar os contos “Nos sertões de Urucuia”, “O homem que amou uma caveira”, “A louca do morro da saudade”, respaldados em teóricos que versam à luz do elemento insólito na literatura, Todorov (1998), Covizzi (1978), Ceserani (2006), Roas (2014), bem como sob a ótica crítica literária e regionalista, a saber: Candido (1989), Bosi (1994), Leite (1978), Compagnon (2006). Ao estudarmos as narrativas do autor Cornélio Ramos com propriedade pautada nas teorias aqui contextualizadas, características do modo fantástico são quase palpáveis nas entrelinhas dos contos selecionados, embora Ramos (1967), com uma linguagem sertanista simples em narrar seus causos, lendas e histórias, expõe fatos que ora encanta, ora inquieta o leitor. O estudo constata como o espaço do sertanejo, do autor regionalista consegue trazer a presença marcante do elemento insólito em sua narrativa e mostra a universalidade da produção de Cornélio Ramos. Cumpre-se, portanto, o objetivo central proposto, de trazer a luz da literatura fantástica, elementos do insólito nos contos selecionados.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Fantástico. Insólito. Cornélio Ramos.

ABSTRACT

This study aims to analyze elements of the fantastic literature in **Amor em quarto crescente** (Love in a crescent moon), published in 1967, by Cornélio Ramos (1910-2001), a writer who was born in Minas Gerais and who was raised in Goiás, and his work was very important to Catalão – Goiás. We intend, therefore, with this exploratory bibliographic study, to analyze the short stories "Nos sertões de Urucuia", "O homem que amou uma caveira", "A louca do morro da saudade", supported by theorists who deal with the unusual element in literature, Todorov (1998), Covizzi (1978), Ceserani (2006), Roas (2014), as well as from a critical literary and regionalist perspective, namely: Candido (1989), Bosi (1994), Leite (1978), Compagnon (2006). When we study the narratives of Cornélio Ramos with propriety based on the contextualized theories, characteristics of the fantastic way are almost tangible among the lines of the selected short stories, although Ramos (1967), with a simple language from backwoods in narrating his legends and stories, exposing facts that sometimes enchant, sometimes disturb the reader. The study verifies how the backwoods aspects, from the regionalist author that brings the remarkable presence of the unusual element in his narrative and shows the universality of Cornélio Ramos' production. We fulfill, therefore, the central objective of bringing to light the fantastic literature, elements of the unusual in the selected tales.

Keywords: Brazilian Literature. Fantastic. Unusual. Cornélio Ramos.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Ilustração do conto “O homem que amava uma caveira”	89
FIGURA 2 Ilustração do Conto “A Louca do morro da saudade”	91

Os Programas de Pós-Graduação *stricto sensu* em funcionamento na Universidade Federal de Catalão (UFCAT), em virtude de procedimentos técnicos relacionados à CAPES, continuam provisoriamente vinculados à Universidade Federal de Goiás (UFG), por isso, todos os elementos pré-textuais do trabalho apresentado estão identificados como Universidade Federal de Goiás/Universidade Federal de Catalão em implantação, em função da migração da BDTD ter ocorrido a partir de 16 de agosto de 2021, assim como pelo fato das pesquisas e produtos serem realizados na UFCAT.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DA LITERATURA FANTÁSTICA.....	15
1.1 UMA DIFÍCIL CONCEITUAÇÃO	15
1.2 O ELEMENTO INSÓLITO	27
1.3 O FANTÁSTICO NO REGIONALISMO BRASILEIRO.....	36
2 LENDAS CAUSOS E O INSÓLITO: CAMINHOS QUE SE CRUZAM.....	44
2.1 MITO, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA	44
2.2 LENDAS NO CONTEXTO REGIONAL.....	49
2.3 CATALÃO: UM CAUSO DE FAROESTE	55
3 CORNÉLIO RAMOS	62
3.1 CORNÉLIO RAMOS E A SOCIEDADE CATALANA.....	62
3.1.1 <i>O insólito que se esconde nos sertões: leitura de “Nos sertões de Urucuia” à luz do Fantástico.....</i>	<i>69</i>
3.1.2 <i>O riso grotesco bakhtiniano em “O homem que amou uma caveira”</i>	<i>80</i>
3.1.3 <i>Lendas, mistérios e patriarcalismo em “A louca do morro da saudade”</i>	<i>90</i>
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	103
ANEXO A – Transcrição dos contos analisados.....	108
ANEXO B – Transcrição da entrevista concedida por Cornélio Ramos.....	120

INTRODUÇÃO

Cornélio Ramos, literato mineiro nascido em 1910, era ferroviário, ocupação que o levou a viajar por todo o Brasil. A partir dessa experiência, colheu os elementos que subsidiaram as suas escritas. Seu porto final foi a cidade de Catalão, no estado de Goiás, local que tem a estrada de ferro como um elemento essencial na história da cidade.

A vida e a obra de Cornélio Ramos se entrelaçam com as andanças que realizou em seu trabalho enquanto ferroviário e, estas, por sua vez, estão ligadas à cidade de Catalão e à “Estação Ferroviária” que era o elemento central da cidade. Ela ainda se encontra presente após um restauro que manteve as suas características originais. Atualmente, abriga o Museu Histórico Municipal Cornélio Ramos, mas, no passado, recebia pessoas de diversos locais, inclusive imigrantes vindos de outros países e continentes. Chefe da Estação Ferroviária, ali Cornélio Ramos assentou sua vida na década de 1950, época em que a estrada de ferro já vinha sendo substituída pelas rodovias¹, o que causou a diminuição do movimento das pessoas. Ainda assim, construiu uma série de memórias, vivenciou inúmeras histórias e se adaptou à vida na comunidade de Catalão.

Essa adaptação, em conjunto com sua paixão por Literatura e Política, fez com que ele decidisse preservar nas artes a história da cidade. Conquanto tenha tido vocação literária desde sempre, só iniciou sua carreira em 1963 como colaborador em jornais do interior do estado de Goiás. Posteriormente, tornou-se autor de crônicas, poesias, histórias e lendas, vindo a lançar sua primeira obra, **Amor em Quarto Crescente**, uma coletânea de contos, em 1967.

Desde então, redigiu diversos livros, como **Momento Lírico** (Poemas-1968), **Letras Catalanais** (1972), **Catalão-Poesias**, **Lendas e Histórias** (1978), **Catalão de**

¹ No decorrer da década de 1950 as ferrovias brasileiras se encontravam em estado crítico por causa da falta de investimentos e, devido a nova fase econômica que o país adentrava endossou o seu definhamento. Os caminhões eram disponibilizados como robusta forma de condução às indústrias, e os ônibus começavam a oferecer facilidades que agradavam mais aos usuários. As montadoras e revendedoras desses automóveis exigiram, enquanto contrapartida para se situarem no país, que o Governo Federal investisse em estradas asfaltadas. Não por acaso, a partir de 1955, Juscelino Kubitschek implantou a construção de uma grande rede rodoviária, interligando o litoral brasileiro, até então mais povoado, com áreas pouco exploradas economicamente e com menos expressão demográfica. A ideia de integrar o Brasil através das rodovias serviu de argumento tanto para interligar o país, principalmente com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, quanto para despertar a vocação econômica no ramo automobilístico, através das BRs de raio zero, partindo da nova Capital Federal para diferentes localidades nacionais, por exemplo, a BR-050, Rodovia Federal que sai de Brasília, passando por Catalão, e termina em Santos-SP. Com isso, a situação do ramo ferroviário, que já era deficiente ao adentrar a década de cinquenta do século XX, teve o seu segregamento definitivo pelo Plano de Metas de Juscelino Kubitschek.

Ontem e de Hoje (1984), **Histórias e Confissões** (1987), **Fim de Primavera** (Poemas-1990), **Pequena História de Ouvidor** (1988) e **Colina dos Poetas** (1992).

O sobrenatural é um dos pontos fortes presentes nas narrativas do autor, visto que, até mesmo para elementos comuns, sugere uma perspectiva inquietante, ou seja, a temática do mistério bastante associada com a presença do insólito. Sentimentos rotineiros, relações e fatos passam a ganhar uma sobrevida quando postos nas palavras de Cornélio. O sobrenatural passa a assumir uma presença importante em suas histórias, podendo ser considerado um forte mecanismo capaz de propagar, construir e reafirmar aspectos culturais por meio do imaginário local.

Sendo assim, o presente estudo justifica-se, primeiramente no interesse pessoal pelas obras de Cornélio Ramos e pela relevância do escritor para a história de toda uma região, com uma extensa produção literária. Além de ser um pesquisador propagador da arte literária, elaborou registros fundamentais para acadêmicos das diversas áreas do saber e sociedade de modo geral.

Com isso, levanta-se a hipótese que estudar o mistério, o medo, costumes, transformações nas narrativas regionais de Cornélio Ramos, é desvendar que o escritor foi capaz de ser precursor da literatura fantástica local, invocando o insólito a partir de seus contos. Conscientes disso, trazemos como questão central norteadora da nossa pesquisa a seguinte indagação: como este fenômeno se manifesta nas narrativas de Cornélio Ramos? Para responder a esta questão, caminhamos através das teorias literárias para em seguida analisar os contos selecionados que fazem parte da sua obra, **Amor em quarto crescente** (1967), “Nos sertões de Urucuia”, “O homem que amou uma caveira”, “A louca do morro da saudade”.

A finalidade é perpassar por uma análise minuciosa sobre o estilo de escrita do autor, contribuindo de maneira significativa para a literatura de Cornélio Ramos, visto que ainda há poucos trabalhos e pesquisas direcionados às suas obras. A pesquisa visa ainda abrir espaço para uma reflexão acerca dos seus contos, levando-se em consideração as suas características e os aspectos que representam o Brasil em suas particularidades.

Neste aspecto, principiamos nossa pesquisa investigando o que seria um gênero literário e, a partir da conceituação adotada, encontramos a literatura Fantástica como uma vertente e, caminhamos no sentido de realizar posicionamentos dentro das distintas tentativas de definições dela.

Gênero literário é classificação que parte de uma identidade encontrada na circunstância de determinado discurso, ordena-se a partir de características comuns encontradas em determinado conjunto de textos. Neste aspecto, o fantástico agrupa obras

literárias que trabalham o sobrenatural, o extraordinário, aquilo que não existe de fato, mas que “quase se acredita”, pois, é narrativa crível.

A grande questão é que o fantástico foi ampliado e desdobrado de tal maneira que passou a englobar um universo de obras literárias infinito e diversificado. Hoje, há uma confusão entre os termos que envolvem essa nomenclatura: fantástico, fantasia, horror, terror e gótico. Dentre esses léxicos, temos o insólito, objeto de análise desta dissertação.

Classificar o fantástico vai além da identificação da conversa entre real e imaginário; existem outras características próprias que são encontradas na classificação da vertente, como a necessária presença de elementos de ruptura e o acordo sedimentado entre autor e leitor em que este último aceita a presença do insólito, do irreal, e se envolve na narrativa com a consciência de que existem elementos que não fazem parte do mundo concreto.

O fantástico constrói a dúvida entre a explicação real e imaginária. O elemento insólito está, exatamente por isso, marcando presença no fantástico vertente, constituindo-se como o elemento comum que caracteriza as obras enquadradas nesta narrativa. O insólito introduz o elemento sobrenatural, é parte da narrativa ficcional e contrapõe elementos de estranheza à realidade “normal”, ou seja, o real e o irreal em consonância com o ponto de vista, vivência, crenças de mundo e realidade compartilhadas por um grupo de leitores que são parte de uma determinada cultura ou sociedade.

É uma narrativa que lida ao mesmo tempo com a realidade do cotidiano daquele determinado grupo de leitores locais, circunscritos nos anos de atuação do escritor, em contraposição com a realidade dos sonhos sem que haja conflituosidade entre eles. É do consenso social em que se inserem os leitores que se separa a realidade da imaginação, e deve-se ressaltar, conquanto estejamos diante do extraordinário, mas, mantêm-se o parâmetro do mundo real, referências retiradas do cotidiano daqueles leitores.

O elemento insólito está presente em mitos e lendas, sendo que, todo texto literário possui elementos únicos que os caracterizam e que acabam se incorporando à cultura de um povo. A vivência e o contexto social do autor influenciam na construção da obra, são as representações de fatos que fizeram diferença em sua vida. Exatamente por isso, com o passar do tempo, à medida em que vão sendo recontados, as lendas, mitos e contos recebem novos atributos e referenciais, modificando, assim, o conteúdo original.

Além disso, há a questão da intertextualidade nestes conteúdos literários, em que os gêneros literários possuem características comuns entre eles, como é o caso, por exemplo, da plausibilidade que está presente nos mitos, quando o ser humano se questiona acerca de como ocorreu determinado elemento sem que exista um fato explicativo, a

construção de uma narrativa plausível torna-se um mito, ou seja, uma tentativa de explicar o que o conhecimento daquela cultura até aquele momento não conseguia.

Tanto os mitos, quanto as lendas, detêm características similares, ambos são narrativas fictícias, ou fantásticas que, porém, combinam o real e o imaginário, são, portanto, esclarecimentos plausíveis à explicação de um acontecimento real e que continuam vivas através da transmissão oral, motivo pelo qual se modificam paulatinamente com o passar dos anos. Os mitos, ainda, relacionam-se com o sagrado e são universais, enquanto as lendas são regionais. Explica-se: há características do mito que perpassam várias culturas, mas, não ocorre o mesmo com a lenda, cujos arquétipos estão correlacionados com determinada localidade. Vale destacar que as lendas, por estarem diretamente ligadas ao local e ao povo que a transmite e a mantém viva, adquirem a identidade local, se misturando na própria história daquela determinada sociedade.

Lendas são estruturas narrativas cujo início se deu em um acontecimento real, porém, passado em um tempo remoto e de difícil comprovação. Neste tipo de narrativa é frequente a presença de seres e personagens icônicos, especialmente aqueles que estão presentes na natureza ou paisagem regional, isso viabiliza a construção de novos elementos, ou marcas, da identidade local sejam reconhecidos.

Nos conteúdos que permeiam as lendas e mitos, é possível notar diversos ensinamentos que se alicerçam nas crenças locais, filosofia, histórias e valores de um determinado grupo, o que se caracteriza como forma de transmissão cultural, isto é, uma maneira de repassar e manter viva a cultura local. Nesse sentido, as narrativas são formadas por fatos, por exemplo, religiosos ou morais, que têm como função transmitir mensagens para o leitor através de reflexão e exemplo, estando intimamente relacionado com as normas sociais.

As lendas goianas, portanto, carregam a história desta população podendo-se compreender os sentidos, ideologias e cultura do lugar, são narrativas que carregam o cotidiano, levando consigo a memória e o contexto social, traduzindo sua identidade, origens e crenças.

É necessário identificar nos contos a presença das características da narrativa fantástica, em especial o elemento insólito. Contos, como se sabe, são narrativas curtas, que no caso do fantástico, apresenta o elemento histórico enquanto caracterização.

Os contos não possuem identificação plena com mitos e lendas, mas, é possível dizer que eles tratam de conteúdos intimamente ligados a aqueles dois, sendo possível analisar e descrever as características dos mitos e lendas que compõem os contos, ou seja, as narrativas que mesclam a realidade juntamente com os elementos insólitos.

Classificar a obra de Cornélio Ramos leva-nos à análise dos seus contos para identificar o elemento insólito e estudar as características dos contos populares e lendas da região de Goiás, narrados pelo autor, que carregam em si as características da população e da cultura local. É, portanto, a partir da conceituação do elemento insólito que iremos analisar, no último capítulo da dissertação, a presença daquele elemento nos contos de Cornélio Ramos, respondendo à problemática dessa dissertação, além de atingir os objetivos propostos, perpassando pela análise sobre a escrita e narratividade do autor e, dessa forma, contribuir à literatura relacionada com Cornélio Ramos, gerando uma reflexão acerca dos seus contos e os elementos envolvidos.

1 DA LITERATURA FANTÁSTICA

*“A alma do Zé Fidêncio, outra vez a nos assombrar,
Como se no mundo exterior não pudesse habitar!...
Zé Fidêncio foi carrasco,
Foi jagunço, feitor de negros cativos!
Morreu, mas continua assombrando os vivos.”*
Cornélio Ramos

1.1 Uma Difícil Conceituação

A partir do momento em que propomos um estudo sobre determinado gênero literário, assumimos o risco de esbarrar numa possível dificuldade conceitual que ele abarca. Por exemplo: o que, de fato, caracteriza uma obra em tal gênero? quais elementos a narrativa apresenta para sua classificação, neste gênero específico? Para elucidar tais questionamentos, é necessário caminhar pelos percursos históricos e aprofundar em suas principais características.

Para abrir as reflexões sobre este tema, vamos nos situar sobre o gênero literário a partir de Pellegrini e Ferreira (1996), para quem o fator do ambiente histórico, as circunstâncias sociais, é algo relevante para aquela constituição. Em outras palavras, trata-se da historicidade inerente à realidade contingencial das pessoas e dos eventos envolta, resultando num ato de integração com a história de um país, região ou local, cada qual em sua devida dimensão.

Fazer parte da história é uma qualidade factual que se distingue da composição semântica do mito, da lenda e da ficção. Isso é assim porque a historicidade é discernida e conceituada a partir do conjunto de sentenças, afirmações e conhecimento factual do passado que possui relevância à atualidade, com autenticidade satisfeita e reconhecida, ainda que haja as diferentes teorias da história que disputam o espaço de crenças entre os pesquisadores e os leitores. Embora não existam uma única e verdadeira história sobre um dado evento, a historicidade viabiliza afirmações sobre o passado, sendo isso que conduz ao seu status factual (HARRE; MOGHADDAM, 2006).

Essa reflexão sobre historicidade é relevante não tanto para distingui-la do mito, da lenda e da ficção – como de fato se deve fazer, haja vista se estar a falar de uma ciência –, mas sim, porque devidamente o conteúdo semântico daquelas três é parte correlata do gênero literário. E, conforme Pellegrini e Ferreira (1996), deve-se levar em conta a historicidade que intervém nos elementos do gênero literário, fazendo-os evoluir e/ou transformarem-se, por vezes desaparecer ou reaparecer, durante o espaço e tempo

cultural. Dessa forma, o gênero pode ser pensado como um modo pelo qual os conteúdos da literatura são organizados através de uma forma. Ou seja, “cada gênero, através de uma técnica e uma estilística próprias (forma), representa um aspecto particular da experiência humana (conteúdo)” (PELLEGRINI; FERREIRA, 1996, p. 56).

Neste aspecto, trata-se de forma organizativa que parte de uma separação dos textos literários a partir de suas especificidades, classificam-se as obras segundo os seus conteúdos e formas, agrupando similares em mesma espécie, tornando o estudo e compreensão das obras algo mais facilitado. Para além da classificação primária, as espécies podem ser subdivididas e agrupadas em inúmeras combinações de categorias, motivo pelo qual podemos falar em infinitas classificações que se ampliam à medida em que a sociedade e consequentemente a produção literária se diversificam.

Conforme Bakhtin (2010), os gêneros do discurso possuem sua riqueza justamente na variedade e nas diferenças constatadas entre eles. Tal variedade reflete, ao mesmo tempo, aspectos antropológicos da contingência e alteridades inerente à condição humana, presentes em todas as formas de atividades, sejam estas artísticas, tecnológicas, social, entre outras; sendo que, em cada dimensão de atividade e/ou comportamento abriga uma gama de “gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (BAKHTIN, 2010, p. 279). Mais que isto, a complexidade e alteração nos padrões, cultura e modo de vida das sociedades não apenas amplifica as possibilidades de agrupamento, como também as modifica. Uma classificação realizada no passado pode ser abandonada e adotada uma nova sistemática mais adequada ao momento em que é realizada.

Corroborar esta posição Tzvetan Todorov (2008), quando diz que se pode colocar que a literatura contemporânea seja carente de distinções genéricas. Acontece que tais distinções não correspondem aos conhecimentos transmitidos pelas teorias literárias dos séculos XIX e XX, embora a elas estejam concatenadas por alguma narratividade histórico ou conceitual. E mais: as gerações seguintes, ou atuais, em que pese os eles, são desobrigadas de seguirem credulamente as antecessoras, não tanto por teimosia juvenil, mas, justamente, por causa da condição humana referente a contingência e alteridade, aspectos antropológicos presentes na historicidade, que impactam em cada dimensão de atividade e/ou comportamento humano, e, por certo, nos gêneros do discurso. Logo, continua Tzvetan Todorov (2008), embora o reconhecimento de uma história seja inequívoco, somos desobrigados a seguir o que quer que seja, porque insistentemente encontramos-nos abrigados em nossa condição humana, presos à evidente necessidade de elaborar categorias abstratas suscetíveis de serem aplicadas às obras atuais, das quais nos

relacionamos. Por isso, não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária “não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (TODOROV, 2008, p. 10).

Portanto, o ser humano classifica, subclassifica e reclassifica as obras em consonância com as suas características em um arranjo facilitador, junto dos acontecimentos sociais que não podem ser explicados, algo que o sujeito médio não consegue compreender senão através dos mitos. Os fatos fora do ordinário intrigam o imaginário, sendo que, no corpo da literatura se abrigam as reações de explicações artísticas de um grupamento ante as suas características regionais, ao mesmo tempo identificando-as nos signos, estilo e outras formas de expressão.

A literatura é parte relevante da cultura e destas características decorrem um gênero literário, uma classificação de difícil explicação e cujas definições já foram alteradas na história. Pode-se antever diversos escritores da literatura mundial que têm obras com tais características, como José Saramago, Gabriel García Márquez, Edgar Allan Poe, dentre inúmeros outros, sendo necessária uma tentativa de definição do que define o gênero literário, que englobe todos esses, ou seja, quais as características que levaram à categorização do fantástico.

É cabível, aqui, uma observação, partindo do pressuposto de que não é o objetivo primário da pesquisa elucidar a definição da vertente em questão, mas, sim, elencar os contos do autor Cornélio Ramos no insólito da narrativa ficcional. Entretanto, para caminharmos neste tema é necessário traçar breves linhas a respeito da vertente fantástica. Dito isso, o título deste tópico se configura “uma difícil conceituação”, dadas as complexidades que envolvem conceito do fantástico. Neste sentido, Todorov (2008, p. 19) contribui com a tentativa de defini-lo, ao afirmar que “não só a existência de um acontecimento estranho” provoca vacilação no leitor e no herói, “mas também uma maneira de ler”. E continua nos explicando que a dimensão do fantástico ocupa um fio que constitui o tecido do tempo, o fio da incerteza. Quando se escolhe uma das duas respostas, retira-se da dimensão do “fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 23).

Por outro lado, uma busca pelo verbete no dicionário **Houaiss** aponta para as definições dadas pela linguagem cotidiana, coloquial, não-científica, aquilo que a população comum, o Homem médio entende como fantástico. Assim, na linguagem

popularmente difundida temos o fantástico como: “1. aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (HOUAISS, 2001).

Frente a isso, surge uma questão: o que se compreende por literatura fantástica? A solução deste problema deverá conduzir ao surgimento de um segundo problema: pode-se afirmar que há alguma peculiaridade em narrativas da literatura fantástica brasileira? E como se manifestaria tal vertente nas obras nacionais? De que forma é construída sua ambientação ficcional?

Para responder a essas perguntas, partimos do ponto de vista de Todorov que procura explicá-lo na seguinte transcrição: “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fê absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico: é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p. 36).

Ou seja, estamos diante do extraordinário, daquilo que não pode ser explicado, mas que é suficientemente verossímil, ou bem construído, que ocasione um quê de dúvida, ou, ao menos, envolva o leitor em uma narrativa que pareça crível. “Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação” (TODOROV, 2008, p. 174).

Esse elemento de ruptura é indispensável na classificação do fantástico e vem sendo deixado de lado para abranger uma classificação muito mais ampla em que cabem diversos tipos de texto, tal como a fantasia e o horror. Ao dissertar sobre o assunto e realizar questionamentos acerca da temática, Ceserani explica que sobre a dimensão do fantástico existem querelas histórica, teórica e de classificação de difícil solução. Questiona-se, por exemplo, se é adequado aceitar o fantástico, tal como se faz para outras formas de produção literária, enquanto tipo único e independente, ou seja, uma coleção de mecanismos “retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários?” (CESERANI, 2006, p. 08).

O autor levanta pontos interessantes a serem levados em consideração, visto que o fantástico não é de simples classificação como alguns gêneros literários. Sua natureza ultrapassa meras definições, se encontrando em um campo capaz de gerar diversas análises, reflexões e perspectivas.

Ceserani (2006) pontua ainda que “O termo ‘fantástico’ foi inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate” (2006, p. 11).

Efetivamente, fantástico na linguagem cotidiana vem sendo identificado com diversas mídias, além de enquadrar uma amplitude de textos literários, entretanto, o conto fantástico tem por característica a ruptura, as reviravoltas, o elemento surpresa:

À estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior - o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, nihilismo e loucura (CESERANI, 2006, p. 91-92).

Remo Ceserani finaliza trazendo que “crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial” (CESERANI, 2006, p. 98). Por este motivo, o sobrenatural como compreendido na sociedade atual tornou-se o elemento insólito e o ponto de ruptura.

Possivelmente, a confusão das nomenclaturas – modo fantástico, fantasia, gênero fantástico, narrativa do impossível, narrativa pseudocientífica, horror, terror, gótico, insólito – pode ter impedido a compreensão das especialidades dessa vertente de literatura no Brasil. Existe, ainda, uma tendência a se interpretar o fantástico sob um ponto de vista negativo, isto é, pelo fato da narrativa não ser realista.

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel” (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Obviamente, a narrativa fantástica se contrapõe a uma narrativa na qual a construção seja semelhantemente comprometida com o real. Embora não seja possível a oposição simplista do gênero fantástico a narrativas dos gêneros real e/ou naturalista, é possível afirmar que, tomado no sentido mais amplo do termo, o “fantástico” contrapõe-se, ou pelo menos discrepa, dos sistemas narrativo-literários que se fundam no elemento real. “Todo sentido deve ser esgotado, já que tudo que é real pode ser representado, ou então não pode existir” (BATALHA, 2003, p. 03)

A impossibilidade de estabelecer os limites entre a razão e a desrazão que a literatura fantástica encena encontra sua ressonância em um certo universo mental que se instala no final do século XVIII. Na verdade, o culto à razão não conseguiu apagar a curiosidade dos mistérios, embora esta curiosidade tenha

permanecido secreta até os idos de 1750, quando surgem as descobertas científicas e ela é então reativada (BATALHA, 2003, p. 04).

De acordo com Maria Cristina Batalha (2010), o fantástico precisa ser compreendido como um gênero no qual o real e o irreal se mesclam, dessa forma, provocando ambiguidades a respeito das leis de causalidades do mundo material do leitor. Ainda segundo a autora, a principal distinção entre um texto fantástico e o de outro gênero seria o acordo de leitura constituído com o leitor. O estranho, por exemplo, encontra-se presente tanto na ficção científica, quanto no romance policial e de mistério, assim como em outras diversas narrativas, da mesma forma como surge no fantástico. As anormalidades em eventos dessa vertente, excetuando o fantástico, sucedem sem que exista alguma mudança da ideia de causalidade exposta como natural. Por outro lado, no fantástico existe uma quebra com o real, que o faz quase intolerável.

Em outras palavras, o fantástico traz tanto elementos reais, quanto insólitos, causando dúvida no leitor acerca dos eventos do mundo concreto, real. Além disso, tem por característica a aceitação do leitor dos elementos irrealis existentes no texto, ou seja, quem cria o mundo é o autor e o receptor trata aquilo que é imaginado pelo autor como se realidade fosse.

Toda civilização necessita da construção de uma imagem global sólida e coerente de si mesma, imagem sobre a qual se funda a mimesis literária. Se isto não ocorre, a criação ficcional se vê, consequentemente, também desestabilizada. É então nesse quadro de referências que surge o gênero fantástico na França, no final do século XVIII (BATALHA, 2010, p. 166).

Ressalta-se que fantástico não se confunde com maravilhoso, conquanto exista alguma confusão das nomenclaturas. Neste sentido, o maravilhoso não traz os elementos reais que estão presentes no fantástico, mas ambos têm correlação com a característica do elemento imaginário. No mundo atual, uma sociedade disruptiva em que a descrição do real não é mais suficiente, esses dois gêneros literários emergem na predileção dos leitores. A literatura perde credibilidade e na crise formada desde o final do século XVIII, surge o fantástico como forma de entabular um novo modelo de acordo com os leitores.

É neste sentido que, para conceituar algumas das narrativas que tem por característica o elemento ficcional, fantástico, insólito, é que partimos da crítica e do estudo da predileção pelo Realismo e sua crise. Como vertente literária, o fantástico estaria limitado a uma ficção cuja explicação procurada para o insólito fosse impossível, permanecendo narrador, narrativa, personagens e leitor real em uma permanente dúvida, vacilantes frente às preferências que lhe são exibidas, sem poder decidir, até o fim da narração.

Retomando nos termos de Todorov (2008, p.38), “o fantástico” dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem”, e essa “perplexidade que o distingue não pode, naturalmente, encontrar-se que não no presente”. Isso quer dizer que a incerteza deverá “estar sendo”, e jamais “ter sido” ou “vir a ser”; em resumo, ela não se define e não se extingue até o fim da narração.

Segundo Roas (2014):

(...) o fantástico [...] está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo se apresentando como um atentado a esta mesma realidade que o circunscreve. [...] sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental da narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 52).

Reflete a realidade de um mundo contrário, porquanto, como destaca Lenira Marques Covizzi (1978, p. 29), “constitui uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade, entretanto quer igualmente ela, realidade”. Nela, ainda de acordo com a autora “é perceptível, a interrupção das convenções é total [...], estabelecendo novas restrições entre a realidade e a irrealidade na ficção” (COVIZZI, 1978, p. 29).

Como se nota, o fantástico ultrapassa os elementos que permeiam o real, mas ele não os despreza, assim, não basta apenas apresentar os fatos do mundo, uma vez que se faz indispensável que a partir da realidade se misturem elementos ficcionais, e como decorrência, observa-se a alteração cultural da razão e imaginário coletivo.

Esse argumento é dado por Irène Bessière (2009), para quem o fantástico configuraria uma maneira discursiva que favorece o trabalho com a ambiguidade. Não estabeleceria, desse modo, uma classe ou um gênero literário, porém, uma lógica narrativa que seria tanto formal, quanto argumentativa, e que extraordinária ou arbitrariamente para o leitor, ecoa sob o jogo superficial da invenção pura, as transformações culturais da razão e do imaginário coletivo.

No que está relacionado à ambiguidade, a autora ainda corrobora a concepção de Todorov, acrescentando o seu adendo, visto que, para ela, diferentemente da ambiguidade, que pode ou não se suprimir, a narrativa fantástica viabiliza uma espécie de pluralidade interminável de reflexões e respostas. Nesse sentido, o que provém do imaginário é considerado um gênero extremamente amplo e plural, devido a diversidade de perspectivas que possibilita a mente humana criar.

O relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sociocultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o

absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal (BESSIÈRE, 2009, p. 05).

A questão sobre a autenticidade dos fatos é tão forte que é o mesmo que ocorresse, na afirmação da autora, um “curto-circuito” nas conexões de causa e efeito instituídas pela narração. Contudo, em nossa compreensão, assim como na de David Roas (2014), se leitor e personagem não notam a presença do impossível, assim como do fenômeno incompreensível dentro da narração, não tem como preocupar-se e, destarte, oscilar entre real e irreal, não existindo a forma fantástica.

Segundo Roas (2014), toda narração fantástica possui sempre um mesmo escopo: eliminar a compreensão que o leitor possui sobre o que é real, com o objetivo de preocupá-lo com a probabilidade do impossível. Diante disso, o embaraço de que afirma Todorov (2008) trabalharia como um mecanismo de mobilização do leitor. Este, quando está em frente a um fenômeno que extrapola a compreensão, partilha do medo e da hesitação da personagem e, quando não é especificado na narração, é ele quem determina que recurso atribuir ao episódio incompreensível, ocupando, ou deixando em aberto, o vazio da dúvida.

A razão de ser do fantástico, de acordo com o teórico, seria, nesse caso, a manifestação de algo “e diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo” (ROAS, 2014, p. 135), por meio da provocação de uma preocupante dúvida sobre a realidade que nos cerca; dúvida esta que não se resolve.

É importante compreender o conceito de medo para, a partir desse momento, compreender a sua inserção no fantástico como um dos elementos chaves das narrativas.

O medo não é uma particularidade humana. Podem-se verificar ações amedrontadas em diversas espécies de animais. De fato, o medo é fundamental para a sobrevivência, seja qual for o grau de complexidade da forma de vida animal. É uma reação a uma situação de perigo (real ou imaginário) (PAULUK; BALLÃO, 2019, p. 2).

Assim, o sentimento de medo, embora seja algo que provenha da natureza animal, e esteja incluso na natureza humana, ou seja, racional, deve ser encarado como um sentimento normal e complexo, capaz de sinalizar qualquer situação ameaçadora ao nosso consciente.

Valente (2016), ao falar sobre o medo na literatura, inicia com uma fala extremamente interessante sobre a sensação de experimentar o medo. Ela diz que:

O medo é real, mas a criatura que o provoca não. O universo do medo exerce um grande fascínio entre os espectadores ao se articular com o que é paradoxalmente estranho e íntimo de cada um. A atração pelo gênero provém de uma curiosidade natural do homem de querer conhecer e experimentar o medo com uma relativa segurança (VALENTE, 2016, p. 28).

Nesse sentido a autora introduz o sentimento aqui citado no âmbito literário como uma espécie de sentimento controlado, onde há um experimento do medo com a certeza de uma segurança. Quando em território brasileiro, Valente diz que o país tem diversas mitos e lendas o que podem ser considerados boas fontes de inspirações para a literatura, principalmente as destinadas a adultos.

Nesse viés, o fantástico é a arte de provocar medo, perturbação e angústia perpetuadas pela ambiguidade, ilusão e incerteza, fundadas na presença do insólito, fenômenos e seres que se pode dizer são trazidos do sobrenatural e desencadeiam as sensações psicológicas do leitor:

Sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável (ROAS, 2014, p. 8).

Roas dissemina a ideia da real relação entre a realidade e o irreal, levando em consideração o possível e o impossível, o que permeia o realismo e o grotesco, perpassando pelos seus impactos emocionais e psicológicos, assim como já citado anteriormente. O efeito relacionado ao sobrenatural do fantástico, em grande parte das vezes, gera impactos emocionais no leitor.

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. [...] Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 1987, p.16).

Uma vez que o medo é caracterizado como um elemento de cunho social, é possível, de certa forma, classificá-lo como um componente que forma a paisagem da narrativa. A partir dessa concepção, ele passa a ser visto sob uma perspectiva geográfica. Nessa linha de raciocínio, na geografia humanista, Tuan acaba estabelecendo o medo como um elemento subjetivo e do meio: “Os medos são experimentados por indivíduos e, nesse sentido são subjetivos; alguns, no entanto, são, sem dúvidas produzidos por um

ambiente ameaçador” (TUAN, 2005, p.7). Sendo assim, é inegável que o medo não seja analisado como um elemento que compõe a paisagem. Essa afirmação é ampliada com a seguinte definição do autor:

O que é o medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação (TUAN, 2005, p. 10).

Tuan reverbera a ideia de que o medo se trata de um sentimento complexo que envolve outras questões. Esse sentimento é, para o autor, uma forma de “sobrevivência, os animais devem ser sensíveis aos sinais de perigo; eles precisam conhecer o medo. Individual e coletivamente, os seres humanos não são exceção (TUAN, 2005 p. 57).

Um outro autor que corrobora com essa concepção é Delumeau, dizendo que:

No entanto o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte (DELUMEAU, 1978, p. 23-24).

Nesse sentido, é possível notar que os autores, embora de épocas totalmente distintas, corroboram e complementam uma mesma ideia, de que o medo é um sentimento capaz de alertar o ser humano e até mesmo os animais do perigo. Na literatura, a configuração do sentimento se dá através da escolha em experimentá-lo por meio das narrativas, podendo usufruir também de um controle que se diferencia das situações reais de perigo.

Fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice. Esta, em muitos medos de outrora, entrava como componente considerável. Era o lugar onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral (DELUMEAU, 1978, p. 138).

Tavares (2003) já expõe um conveniente significado da vertente. De acordo com o autor, o fantástico aparece no decorrer de momentos de tensão e estresse. Nestes momentos, o leitor tem a sensação de ver o duvidoso, o impraticável. “[...] fazer uma equação apressada entre o horror e o fantástico, porque, por mais que apareçam juntos, por conveniência narrativa, são dois modos diferentes de ver” (TAVARES, 2003, p.12). Ainda ensina, este mesmo autor, que o fantástico atribui a muitos leitores a impressão de afastamento do cotidiano, da realidade, dos problemas do mundo concreto, em direção ao irracional, explica ele no trecho transcrito abaixo que:

Não creio que o realismo seja a única estratégia narrativa capaz de se desincumbir desta tarefa, mas reconheço que a literatura fantástica dá a muitas pessoas a sensação de nos afastar do mundo (que nos exige respostas imediatas a problemas urgentes) para nos puxar de volta a uma zona crepuscular onde somos dominados por forças além da razão (TAVARES, 2003, p.18).

Conjecturas à parte, é relevante observar que o vocábulo fantástico no século XIX e começo do século XX, na maior parte das vezes, foi empregado em qualquer narração que não fosse a realista. Outras vezes, foi empregado como uma expressão cujo sentido se aproxima do excêntrico, espalhafatoso e descomunal (VOLOBUEF, 1999, p. 199).

Neste aspecto, ao longo do tempo, a classificação do que venha a ser a vertente do fantástico se modificou e adaptou para novas realidades sociais, mas esteve constante o elemento insólito aportado pelo autor à narrativa, inobstante a confusão de vocábulos que estejam ligados a ele.

A ironia romântica, conforme se vê nos exemplos citados, não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada à medida que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído (VOLOBUEF, 1999, p. 99).

Por esse motivo, o vocábulo, em certos autores, era tido como análogo à fantasia e vice-versa. Isto porque, antes das pesquisas de Todorov, nos anos 70, “a crítica indicava como fantástica toda narração de fatos que não faziam parte do mundo real, contestando a realidade que nos envolve” (BATALHA, 2011, p. 13), distinção, porquanto, bem ampla, que envolvia desde o onírico até o sobrenatural e, portanto, o que não fosse realista era tido como fantástico.

Ainda existe uma certa confusão entre a fantasia, o maravilhoso e o fantástico, porém, esses não se confundem em função do elemento geral existente no último. Neste sentido, Garcia (2005, p.112), ao camuflar essa rigidez narrativa, diz que o fantástico recorre a artifícios para expressar a verossimilhança do texto e, assim, confundir o leitor diante do fato sobrenatural, do acontecimento insólito.

Dentro desse contexto em que a obra não é gratuita e que há um jogo entre as cartas que estão postas, a intenção do autor, as expectativas dos leitores e inúmeras outras situações, torna-se necessário considerar a complexidade de uma obra literária: “As significações não são propriedades nem de textos fixos e estáveis, nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas, responsáveis ao mesmo

tempo pelas atividades dos leitores e dos textos que essas atividades produzem” (COMPAGNON, 2006, p. 162).

O vocábulo foi empregado, e ainda é, para mencionar as mais dessemelhantes demonstrações literárias, algumas vezes de gêneros não filiados entre si, problema que remete aos diferentes ideais filosóficos do fim do século XVIII, que impuseram ao vocábulo vários sentidos. Dessa maneira, Cristina Batalha (2011) assevera que os românticos franceses, ao se adaptarem ao vocábulo, tentaram desassociá-lo do gótico.

Muito bem inspirados por Edgar Allan Poe, os autores franceses desta tendência, isto é, da tendência de utilizar o irreal grotesco em suas obras, elaboraram narrações nas quais a necessidade de determinar o fantástico e a anamnese psicológica do elemento fantástico através da sugestão, são bem manifestas – distinções que os separam do fantástico clássico, como pondera Todorov, o que igualmente pode advir em grande parte nos contos nacionais avaliados como de caráter fantástico, sobretudo aqueles do mesmo período:

Evidentemente não podemos esperar que todas as histórias fantásticas se conformem à perfeição com algum modelo teórico. As mentes criativas são desiguais, e o melhor dos tecidos tem seus pontos frouxos. Ademais, boa parte da obra fantástica mais seleta é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis espalhados por material cujo efeito geral pode ser de molde muito diferente. Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação (LOVECRAFT, 2020, p. 18-19).

Ao contrário, por nascer da imaginação do autor que cria seu elemento irreal, uma significativa parte da história construída vem do inconsciente não respeitando plenamente a modelos teóricos, são os acordos autor-leitor que autenticam a obra, é a capacidade de dúvida momentânea a respeito das fronteiras entre real e imaginário que desencadeia as sensações no leitor.

O leitor é, neste aspecto, uma parte fundamental do fantástico, ele deve ler o texto como verossímil, um efeito ou sensação de realidade enquanto imerso no universo do autor. Não é a verificação da realidade que constitui o pacto, mas, a verossimilhança e o preenchimento dos espaços em branco deixados pelo autor para a construção imaginativa do leitor.

O modo fantástico desde sua origem, assim como qualquer fonte e/ou objeto de estudo, ao longo da história, é moldado, transformado e redefinido, digamos que em um processo de adequação. No século XX, e em que pese ter havido produções fantásticas no Brasil e cone sul em tempos anteriores, foi vez da América Latina ter seus destaques

na literatura fantástica, com os escritores argentinos Jorge Luiz Borges e Júlio Cortázar (CAMARINI, 2014).

O realismo mágico pode ser caracterizado também como um grande elemento da literatura fantástica entre os latino-americanos, da mesma forma aporta a característica primária do texto fantástico, qual seja, a mistura entre real e imaginário, contudo, explicitam a história do continente, o colonialismo, as exclusões sociais, o urbano desordenado e interpretam a história e a política.

Entre nós, portanto, para além de criar universos que trazem elementos insólitos, é o posicionamento do autor diante da realidade que caracteriza os autores fantásticos do século XX. Estes, rompem com a ordem cronológica dos acontecimentos ao descreverem o cotidiano que aporta o elemento real à narrativa. Não significa dizer que o fantástico já não estivesse presente nos mitos transmitidos de forma oral entre os nativos-americanos antes da colonização, mas sim, que a classificação, enquanto vertente literária, e o encontro de uma personalidade própria, entre os latino-americanos, surgiu com o realismo mágico.

A presença do insólito é um dos elementos mais comuns nas obras de autores brasileiros. Nesse sentido, para melhor expor o insólito nas obras de Cornélio Ramos, o presente capítulo será subdividido em alguns tópicos, para melhor contextualizar e expor os pontos relevantes a temática.

Esgotado o que propomos explanar acerca dos conceitos fundamentais da constituição do fantástico na literatura, seguimos para o próximo tópico, trazendo o elemento insólito e sua presença nas narrativas ficcionais.

1.2 O Elemento Insólito

A decorrência da hesitação, fruto da ambiguidade que incide sobre uma explicação sobrenatural e uma explicação natural dos episódios evocados, que se apoia na dúvida elaborada no universo narrativo, compõe o elemento insólito.

O ensaio de Sigmund Freud, *Unheimliche*, **O Estranho** (1919), nos mostra que o ser humano reage com um sentimento de medo e horror diante do mistério, do estranho:

Em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas. Já ouvimos que em muitas línguas existe a expressão “uma casa infamiliar”, cujo significado não nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada. Poderíamos, de fato, ter começado nossa investigação talvez pelo mais forte exemplo da infamiliaridade, mas não o fizemos, porque aqui o infamiliar se mescla bastante com o horrorífico e, em parte, é por ele recoberto.

Mas raramente em algum outro domínio nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os tempos primitivos – o antigo permaneceu tão bem escondido sob uma fina coberta – quanto na nossa relação com a morte. Dois fatores nos informam bem sobre esse silêncio: a força de nossas reações emocionais originárias e a incerteza de nosso conhecimento científico. (FREUD, 1919/2006, s/p).

O intuito primeiro de Freud é evidenciar em quais situações o familiar pode se transformar em estranho capaz de causar medo no homem. E para justificar seu pensamento em *Unheimlich*, Freud toma como verdade a frase do filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854), como "tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz" (FREUD, 1919/2006, p. 243), ou seja, o que foi recusado, escondido, excluído, renegado, expulso, jamais deveria retornar para assombrar as pessoas.

Como menciona Covizzi (1978, p. 26), o “insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas e situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca”. Ou seja, trata-se de um elemento que se destaca na literatura por dar margem ao autor para dar seu significado a signos e signos a novos significados, levando o leitor a exercitar a sua imaginação dentro de um novo universo ou cultura, por exemplo.

Podemos ainda caracterizá-lo genericamente como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo Objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção (COVIZZI, 1978, p. 26).

Covizzi (1978) pontua que o elemento insólito é “uma condição do ser fictício”, ou seja, elemento criativo que se afasta da realidade, mas com ela se mistura dando o ar de verossimilhança e a ruptura advinda da dúvida, da hesitação, sendo assim:

A aludida constante, que batizamos de insólito, no sentido do não acreditável, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:
 Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
 Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
 Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
 Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
 Misterioso – o que não nos é dado a conhecer completamente; enigmático.
 Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
 Irreal – que não existe; imaginário.
 Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (COVIZZI, 1978, p. 36).

Este elemento insólito e a realidade não são dois elementos excludentes, mas complementares e necessários para que se forme a narrativa fantástica. Dessa forma, encontramos o ensinamento em Castro (2008), que retoma a discussão acerca da realidade *versus* o insólito, comentando que os conceitos são antagônicos à medida que não é possível estabelecer um parâmetro, um conceito prévio para compreensão de uma obra ficcional envolvendo o elemento insólito.

Há uma mudança do que é real dentro da obra, onde o mundo recebe mudança de *status* ou limite. Especialmente nas produções recentes, a imaginação na arte ficcional toma um vulto diferente do que se encontra em obras regionais, como será apresentado neste estudo.

Além disso, existe a questão dos costumes dentro da análise do insólito quando este concede um estranhamento na obra literária, fazendo um paralelo ao que se conhecia até então (ALBERTINI; FURUZATO, 2017). Ou seja, quando o insólito fornece aos costumes tradicionais, ou aceitos, um contexto contrário ao que se é esperado, ocorre uma reação. Conceitos de segurança, valores e verdades podem receber contextos que vão de encontro ao que é aceitável no mundo real. Esta dualidade — ou pluralidade — de conceitos de determinados signos e tradições fazem do insólito um elemento mais complexo a ser analisado:

Parece -nos que o mais alto teor de estranhamento das produções ficcionais de nossos tempos, além daqueles mais facilmente verificáveis, tais como recursos gráficos, combinações, suspensão e outros, se encontra na posição específica do novo narrador diante de sua produção. Só um simplismo muito grande pode entender essas novas produções como frutos alienados e produtos da alienação que mostram a crescente marginalização da arte no século XX (COVIZZI, 1978, p. 30 - 31).

A crítica feita por Covizzi (1978) acerca da crescente marginalização pode ser justificada quando se compara a literatura tradicional, onde observamos a inclusão somente de elementos reais, a uma nova literatura repleta de elementos ficcionais que remetem à cientificidade ou ao que se espera do futuro. A inclusão da tecnologia, expressa em seus comentários na forma de recursos, concedem, para ela, nova literatura, bem como alguns elementos que podem causar estranheza, até mesmo reações adversas, como observado na inserção de adjetivos como “simplório”, “alienados”, entre outros.

Isto ocorre, por exemplo, na ficção científica, uma narrativa ordinariamente correlacionada com tecnologia e o desenvolvimento tecnocientífico, imaginando como será o futuro, ou ainda, registrando avanços tecnológicos da sociedade enquanto forma de crítica social.

Pessanha (2008) expõe que, dentro desta discussão, o insólito pode ser considerado como elemento questionador da própria realidade. Isso ocorre à medida que se questiona se o “isto” da realidade e do insólito são congruentes, se vale a mesma interpretação ou se caminham em linhas opostas.

Que os fatos que determinam a desintegração ascensional dos elementos formadores da arte do século XX são de ordem sociológica que se refletem nas psiques particulares, resultando na sua expressão estética, é que isso se reflete na produção literária do século XX de maneira diluída, camuflada, subversiva, agressiva, enfim, através da forma expressa por uma categoria que pode levar-nos à função, ou seja, à justificação estética como recurso enformador de realidades fictícias (COVIZZI, 1978, p. 37 - 38).

Aqui vale destacar os comentários de Pessanha (2008), quando este afirma que “o universo não é uma ideia minha. A minha ideia de universo é que é uma ideia minha”. Ao autor concede-se o direito de criar, e do leitor de viajar, dentro desta criação ficcional que é construída de forma a dar à obra um teor mais completo e complexo, mas que faz sentido dentro do que se é proposto:

Os elementos do mundo em crise são reelaborados ficcionalmente, resultando em utopias, em estruturas de sociedades com base em mitos seculares, em grande dose de ironia onde fica implícita a sua crítica à realidade transfigurada (COVIZZI, 1978, p. 57).

Assim, como menciona Covizzi (1978), a ironia também faz parte do insólito quando inserido dentro de um contexto da crítica à realidade. Trata-se de um elemento que pode causar estranheza, mas além disso, outras sensações, como o medo de que tal conteúdo possa, em algum momento, transformar-se em realidade.

É possível, deste modo, conceder ao insólito uma característica, o descontrolo diante da realidade. Isso ocorre à medida que o texto parece possuir vida própria na mente e na imaginação do leitor, especialmente quando este consegue absorver os conceitos, sendo estes fenômenos estranhos à sua racionalidade, que são propostos pelo autor, e que são contrários à realidade e ao cotidiano contemporâneo racional.

Guimarães Rosa se insere nessa corrente de tradição não realista. Ele pertence a uma literatura do terceiro mundo onde as situações insólitas ganham maior concreção, porquanto os contrastes em todos os níveis das realidades desses continentes são marcantes (COVIZZI, 1978, p. 57).

Guimarães Rosa, ao inserir em sua literatura elementos ficcionais que contrastam com o que era aceito enquanto literatura racional e tradicional, aos olhos dos críticos torna-se autor que utiliza o insólito de forma intensa. Contudo, vale destacar que as suas

obras possuem contexto rico que eleva os elementos ficcionais à literatura nobre e de destaque.

De fato, a literatura considerada como autêntica do continente americano, inicialmente rica em elementos naturais, ao inserir elementos ficcionais que contradizem a realidade, elevam o insólito, fazendo com que nova literatura surja. Esta narrativa rica e ao mesmo tempo indefinida aos olhos da realidade, promove sentimentos conflitantes que podem gerar reações também conflitantes naquele que lê. Ao dar-se voz, rosto e sentimentos aos elementos do insólito, o autor exprime a sua própria criatividade onde a realidade é recriada:

Nesse desvendamento gradual que na maioria das vezes não termina numa explicação lógica está a essência do insólito rosiano. E a confusão, o não dar logo com a solução do enigma, tem muita razão de ser, porque é muito difícil não *ser* claro com *ver* claro (COVIZZI, 1978, p. 84).

Castro (2008) comenta acerca da dificuldade em se chegar na essência do insólito ao fazer paralelo entre a realidade e o seu limiar, onde entra-se na ficção e nas possibilidades. Podemos, inclusive, estabelecer um paralelo entre a ciência do impossível e o possível, onde a cada dia observa-se os caminhos trilhados pelos cientistas que se aproximam das possibilidades antes vistas nas ficções. Os recursos ficcionais, inseridos nas obras literárias, almejam um futuro possível, instigando os cientistas a testarem os limites e a imaginação:

Fugi e vi que Franco então esporeou seu cavalo e, de um salto, bateu dentro da “picada”, para um segundo depois ver o animal refugar, a ponto de quase cuspi-lo fora da sela. No íntimo, gozei por momentos com o sucedido, enquanto me aumentava o medo de que qualquer coisa de estranho viesse obstar-nos a passagem ou causar-nos algum grande mal. Franco excitou de novo o fogoso alazão, obrigando-o a lançar-se na “picada”. Debalde! Observei, com espanto, o companheiro amarrar o cabo do cabresto num toco de coivara e descer a pé, caminho abaixo, armado de um facão. Não me lembro de já ter tido, algum dia, medo algum de fantasmas, mas naquela hora, sozinho, na boca da mata, prevendo o que poderia acontecer a Franco, dentro da estrada, sinceramente, senti um calafrio pela espinha. Percebi que os cabelos se me arrepiavam. Assisti, com pasmo e desolação, aos acontecimentos dentro da cava; o ronco surdo do facão batia incessante de encontro a um corpo macio, chegando a meus ouvidos como o esbordoar rápido de um travesseiro. O corpo do fantasma, por certo, recebia em cheio os golpes desferidos pelo intemorato aventureiro. Ao cabo de algum tempo, cessou a luta e eis que chega o Franco, arrastando pela cauda um enorme tamanduá. Suas vestes estavam em tiras, como a provar que havia sido tremenda a luta ente ele e a fera! [...] (RAMOS, 1967, p. 47).

Nesse trecho do conto “Nos sertões de Urucuia”, podemos observar uma certa perturbação estabelecida no ambiente narrado pelo autor Cornélio Ramos (1967), uma

falta de explicação lógica, um enigma acerca da situação. Nesse contexto, podemos estabelecer relação entre Rosa e Ramos.

Desse aspecto em diante, merecem ressalvas as repetidas interrogações que o narrador-personagem utiliza, seu interlocutor lhe faz e ele mesmo se faz, a ascensão de que vivera um “pesadelo” e a confusão que fica – “será que...” –, expressada pelas reticências.

Desta forma, é possível constatar traços dos insólitos presentes na narrativa de Ramos (1967), uma vez que em sua obra são detectados elementos como o assombroso, o medo, a dúvida e a ambiguidade, que são essenciais para um conto desta natureza. O mesmo movimento ocorre nas obras de Guimarães Rosa (1978, p. 85), de acordo com Covizzi:

A que se deve então em essência o insólito rosiano? A uma contradição estrutural essencial entre o uso de algumas técnicas e matérias realistas que resultam numa ficção irrealista. O que se reflete na transfiguração ficcional da realidade que, para ele, se resume no dilema platônico entre a aparência e a essência (COVIZZI, 1978, p. 85).

Covizzi enfatiza a essência do insólito, levando em consideração a contradição estrutural presente em algumas técnicas e até mesmo em algumas matérias realistas, o que por sua vez acaba gerando conteúdos irrealistas. Esse tipo de movimento acaba transfigurando a ficção do mundo real.

Neste momento vale exibir os comentários de Candido (1989) acerca de Guimarães Rosa:

Guimarães Rosa, “tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. Além disso, em Grande sertão: veredas, forjou como instrumento privilegiado da narrativa o que se poderia chamar de monólogo infinito (um pouco no sentido da “melodia infinita”) que teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior (CANDIDO, 1989, p. 207).

Candido reverbera a linha de raciocínio, pontuando as atribuições de Guimarães Rosa, visto que ele se tornou um dos maiores ficcionistas do Brasil, uma vez que perpassa pelas possibilidades de intensificação de suas narrativas. O mesmo sentido se nota na obra **A noiva da casa azul**, de Murilo Rubião, em que estão inseridas nas falas do próprio narrador-personagem, em seus diálogos com Dalila, elementos que assumem que os episódios se referiam a experiências insólitas, como por exemplo nos seguintes trechos: “Recusei o oferecimento. Necessitava da solidão a fim de refazer-me do impacto sofrido

por acontecimentos tão desnordeantes” (1998, p. 54), ou na alusão ao estranho “é muito estranho que alguém procure esse lugar” (1998, p. 52).

Ao tentar resgatar o conceito de insólito, Castro (2008) reflete acerca da realidade, do concreto relacionado ao insólito, como sendo uma experimentação da realidade que conhecemos. Trata-se *a priori* de um conceito completamente genérico do que pode ser compreendido sem que haja a necessidade de uma análise mais profunda da obra literária? Ou seja, o insólito diz respeito a um elemento que possui um conceito complexo:

Existe uma curiosa coincidência entre os autores que cultivam o sobrenatural e aqueles que, na obra, concedem especial importância ao desenvolvimento da ação, ou, se ainda preferir, que tratam, em primeiro termo, de relatar histórias (TODOROV, 1981, p. 85).

Diante do que foi apresentado por Todorov (1981) é possível compreender o motivo dos autores inserirem elementos do sobrenatural em suas obras com a finalidade de resgatar o real. Trata-se de uma estratégia ao unir o imaginário à realidade, fazendo com que o leitor imagine tal situação. Com isso, insere-se na obra sensações reais do imaginário, tornando-o algo possível ou palpável.

Contudo, quando se insere em cena o insólito, os elementos naturais são questionados. A racionalidade é colocada à prova, atribuindo à história um teor diferenciado, único e inimaginável dentro de uma realidade palpável. Os signos perdem suas características e os seus significados, e passam a absorver as ideias do autor dentro de um contexto criado para tal objetivo. Trata-se de algo inovador, futurista, único e novo dentro da literatura tradicional, onde a lei natural das coisas é facilmente encontrada e compreendida:

[...] a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética consiste em dizer mais do que diz a linguagem, em superar as divisões verbais. É, dentro da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir mais à frente (se não, não teria razão de ser); a literatura é como uma arma mortífera mediante a qual a linguagem leva a cabo seu suicídio (TODOROV, 1981, p. 87).

Ainda sob o ponto de vista de Castro (2008), que ao levantar o questionamento acerca do que é realidade e fantasia, e ainda a ficção, nos faz refletir quanto ao que é considerado como realidade para que então sejamos capazes de analisar o insólito nas obras literárias. O que vemos é uma realidade imposta pela literatura do século XX, inclusive influenciando na questão dos gêneros literários que acabam se contrapondo ao que era, até então, tido como parâmetros aceitáveis pelos críticos e pelos leitores.

Além disso, nota-se a questão da teoria do que seria real e irreal, ou não real, ao se incluir os temas dentro das obras literárias. Neste ponto o insólito coloca novo paradigma para a literatura. Ao não ser capaz de explicar o inexplicável à medida que foge do real, tal inserção dá vida a uma realidade impossível, mas possível dentro de um universo criado pelo autor:

De um modo geral, adotamos uma invariável atitude passiva em relação à experiência real e submetendo-nos à influência do nosso ambiente psíquico. Mas o ficcionista tem um poder particularmente diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material (FREUD, 2006, p. 268).

Nas palavras de Freud (2006), a ficção dentro do universo literário leva o leitor a comparar o que considera enquanto real com aquilo que é apresentado pelo autor. É possível observar que tal infinidade de realidades concede às obras uma variedade de realidades, mesmo dentro daquilo que se considera como possível. Vale destacar ainda que “o espaço ficcional se constitui como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37):

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2006, p. 71).

De fato, o leitor, ao iniciar leitura de uma obra, possui expectativa que tem um paralelo com o seu cotidiano e a sua realidade. Ao se deparar com o insólito, este é questionado internamente, gerando reações racionais ou não. Questiona-se se tal cenário é possível e crível, palpável ou imaginável, e ainda, se pode ser considerado como algo irracional pelo autor.

Neste momento é possível estabelecer paralelo entre o imaginável, o que reside apenas na mente, e o aceitável, quando o leitor vê nos elementos ficcionais um conteúdo que lhe causa reação real. Os sentimentos envolvidos transformam as letras em sentimentos e estes em algo que pertence ao mundo real (MARTINS E SILVA, 2020).

Passagem de limite e de fronteira. Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que temos, exemplos de passagens da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo,

ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73, grifo do autor).

Percebe-se mais uma vez o fator sentimento e sensação que promovem estreitamento entre o universo criado e a realidade. São, assim como explanado por Ceserani (2006), dimensões que colidem dentro do conteúdo literário ficcional.

Além disso, à medida que o insólito é capaz de gerar sensações diante de um acontecimento visto no texto literário, ele gera questionamentos e análises por parte do leitor. Este, ao retornar à sua realidade, ao cotidiano, percebe que na literatura as possibilidades são como ciclos sem fim que transformam realidade e imaginário em probabilidades, pelo menos até chegar ao ponto final da história (MARTINS E SILVA, 2020):

Os textos de ficção utilizam, pois os mesmos mecanismos referenciais de linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão” voluntária da incredulidade” (COMPAGNON, 2006, p. 133).

Como foi possível observar até este momento, o elemento insólito, dentro das obras literárias ficcionais, concede a estas um teor único e, ao mesmo tempo, infinito de possibilidades. Trata-se de elemento que pode, inclusive, fugir da predileção do autor à medida que não se permite medir o alcance das sensações que venha causar no leitor, que transforma o irreal em algo possível dentro da sua realidade. Como um dos principais elementos da presente pesquisa, é possível considerar ainda, diante de todo o levantamento bibliográfico até agora, que o fantástico se trata de poderoso gênero, que embora tenha diversas perspectivas e definições, é capaz de se estruturar de forma capaz de gerar sentimentos a partir do mesclar entre a realidade e a irrealidade. Sendo assim, seguimos para o próximo capítulo em que traçaremos paralelo entre lendas, mito e imaginário. Para finalizar, é possível definir que “o valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (COMPAGNON, 2006, p. 255).

1.3 O Fantástico no Regionalismo Brasileiro

Após abordar o insólito no tópico anterior, entraremos, a partir de agora, no campo do *fantástico* dentro do regionalismo brasileiro. Contudo, é importante destacar que se trata de conteúdo com características próprias, as quais devem ser analisadas à melhor compreensão. A esse respeito, destacam-se as palavras de Compagnon (2006, p.79):

Ninguém trata até o fim a literatura como um texto aleatório, como *língua*, não como palavra, *discurso* e *atos de linguagem*. É por isso que importa elucidar melhor nossos procedimentos elementares de análise, suas pressuposições e suas implicações.

O autor possui intenção determinada ao produzir sua arte, ainda que tenha efeitos extensivos, neste aspecto, a noção de que toda arte é intencional acaba por ser expressa em Compagnon ao longo de toda a sua obra, como pode ser observado neste trecho:

Com efeito, de duas uma: ou o autor fracassou em realizar suas intenções e o sentido de uma obra não coincide com elas: então, seu testemunho é sem importância, uma vez que ele não dirá nada do sentido da obra, mas somente enunciará aquilo que desejava fazê-la dizer: ou o autor realizou suas intenções e o sentido da obra coincide com a intenção de seu autor: mas ela disse aquilo que ele queria fazê-la dizer, seu testemunho não acrescentará mais nada. A única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido em que a arte é intencional) (COMPAGNON, 2006, p.80 - 81).

Além de abordar um aspecto intencional das obras, o autor também destaca a transcendência da obra quando ela passa a ser algo social. O seu significado passa a ser também fruto das relações do meio:

As obras de arte transcendem a intenção primeira de seus autores e querem dizer algo de novo a cada época. A Significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo contexto de origem (histórico, social, cultural) sob o pretexto de que algumas obras do passado continuam a ter, para nós, interesse e valor. Se uma obra pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor nem pelo contexto de origem (COMPAGNON, 2006, p.85).

Os reflexos da obra transcendem o tempo e sofrem a influência da sociedade e cultura em que se posiciona o leitor. Tal caminho exerce influência de maneira direta sobre ele, em momentos distintos ao se (re)ler uma mesma obra, ante o fervor do contexto social que o circunda. É assim porque a percepção é alterada de forma a corroborar com a ideia de que a primeira intenção do autor não amarra a obra. Aquilo construído na obra literária sempre provoca sentimentos e reações nos leitores, assim como a percepção da

narrativa, conquanto registrada em texto imutável, se modifica quando vista por outros ângulos ou em outras circunstâncias.

Nos dizeres de Eco (2003, p. 15):

O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações. Os personagens migram. Podemos fazer afirmações verdadeiras sobre personagens literários porque aquilo que lhes acontece está registrado em texto, e um texto é como uma partitura musical.

De fato, Todorov (2004), como mencionado anteriormente, também concorda que a literatura provoca reações no leitor, especialmente no que diz respeito a este tópico, a hesitação relacionada ao fantástico diante do seu conteúdo.

O fato de provocar sentimentos e interpretações diversas não significa, em realidade, que haja mudança no registro do texto. O que foi dito permanece independentemente da passagem de qualquer tempo ou de quaisquer mudanças individuais ou socioculturais.

Colaborando com essa discussão, assim comenta Eco (2003, p. 13):

Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida, mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres [...].

Cabe ao leitor analisar o conteúdo literário e estabelecer internamente uma discussão e resolver se aceita, ou não, o que lhe é apresentado no texto literário. Trata-se, inclusive, de uma subjetividade característica do leitor diante de um conteúdo fantástico, quando se observa a sua aceitação, ou negação, das regras que estão sendo apresentadas.

A cultura, onde a literatura está imersa, tem esse papel de fazer o leitor se inserir em um novo universo e neste compreender, ou não, as intenções do autor. Acerca disso, Teles (2002, p. 08) afirma que:

A literatura não tem só a função de descrever a sociedade de refleti-la ou de imitá-la, pois ela faz parte da sociedade, no entanto, como afirma Jacques Le Goff, é sua parte inquieta e sombria é o seu grito de angústia, seu esforço para dar à sociedade uma dignidade humana e cultural.

Acerca do fantástico, foco deste tópico, trata-se de um conteúdo onde o autor busca incutir na mente do leitor alguns temas voltados, inclusive, para o terror que é imaginário quando comparado com a realidade, contudo, não apenas na literatura de terror. Para Antônio Candido:

[...] o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país [...]. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa, cercando o Rio familiar e sala-de-visitas, de Macedo a Alencar, ou o Rio popular pícaro de Manuel Antonio, depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul: Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba, Taunay revela o Mato Grosso, Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Souza (CANDIDO, 1997, p.101).

Para Niels (2018), a literatura brasileira muitas vezes confunde o fantástico com textos com teor excêntrico, grotesco, absurdo e até mesmo exagerado e mirabolante. Isso se deu sobretudo devido à fortuna crítica da obra **Noite na Taverna: Contos Fantásticos** de Álvares de Azevedo.

A recepção da crítica à obra **Noite na Taverna**, um conjunto de narrativas que pode ser classificado enquanto fantástico e de alguma maneira associada ao horror, foi tida por imoral, grotesca, um material de qualidade inferior à poesia.

O conteúdo dos textos, à medida que fogem da temporalidade que antes era utilizada como parâmetro de classificação, não pode ser usado quando se trata de conteúdo fantástico. Além disso, Candido ainda assevera que:

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar (CANDIDO, 1975, p. 45).

A literatura é muito mais abrangente, especialmente o fantástico, quando este integra e insere valores preponderantes à cultura. Ainda acerca de Candido, vale ressaltar os seus comentários sobre liberdade no âmbito da cultura regionalista brasileira.

Por isso, a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas, e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis, certamente, a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer, e, por que não, à arte e à literatura? (CANDIDO, 2004, p. 174).

Niels (2007), comenta que se trata de um erro fazer uma oposição da realidade e do fantástico na literatura, isso porque a própria realidade é mutável, o que é tido por

“real” em determinada cultura e época pode ser diferente em outro quadrante, o multiculturalismo impõe versos de realidades relativas.

De fato, os estudos de Todorov colaboraram para que houvesse um esclarecimento maior acerca da realidade, que está diretamente relacionada a uma complexidade construtiva (incluindo fatores como a ciência e a religião) e do fantástico. Segundo a autora, isso ocorre à medida que esta prática poderia causar várias implicações no âmbito cultural, social e histórico:

Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas (CANDIDO, 2004, p.186).

A vertente do regionalismo tem uma longa tradição na literatura brasileira, já estando presente em meados do século XIX, apontando para o interesse pela realidade regional do país presente na obra de diversos autores, sendo que, em um primeiro momento, a descrição era a da corte, passando mais tarde para uma visão de dentro, ou seja, retratando a região a partir de seus próprios habitantes e suas vivências.

O conto regionalista era escrito por expoentes letrados das elites brasileiras, mas que haviam passado grande parte de sua vida no local retratado em suas obras de forma a desenvolver a consciência local. Vale destacar neste momento comentários de Candido acerca do regionalismo:

O regionalismo, [que] desde o início do nosso romance constituiu uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Forneceu-lhe o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (CANDIDO, 1975, p. 136).

Candido (1975) ressaltou ainda que a forma como a natureza era celebrada no período que compreende o início de um conceito de nacionalismo, onde buscava-se trazer à luz o que era ou não brasileiro, foi foco para a sua conceituação. Notava-se que o conceito de romance, como era tradicionalmente utilizado, não cabia ao que era

apresentado pelos autores que buscavam nas características no sertão, por exemplo, a inspiração para as suas obras:

[...] a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso Regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais **geral** e de certo modo mais **própria** do país (CANDIDO, 1975, p. 116).

Como pode ser observado, havia uma questão envolvida nas obras que mostravam a realidade no interior do país. A expressão dessa literatura e a forma como estava mais próxima do leitor a fazia mais nacional que outras. Com isso, o Regionalismo é apresentado por Araújo (2008) como um ponto de partida para conceituação mais concreta dessa variante da literatura nacional.

Para Afrânio Coutinho (2001), o Regionalismo não pode ser conceituado dentro de uma mesma fórmula, mas, baseado em pluralidade, que é característica do próprio Brasil. Isso ocorre à medida que, para o autor, as obras do Regionalismo vão além do que ele denominou como localismo. Para o autor “num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo” (COUTINHO, 2001, p. 202).

É desse cruzamento do mundo simbolizado pela palavra em estado de literatura com a realidade diária dos homens que a literatura assume seu extremo poder transformador. Os mundos fantásticos criados pelo texto não caem do céu, nem têm gênese na inspiração das musas. O mundo representado na literatura, simbólica ou realisticamente, nasce da experiência que o escritor tem de uma realidade histórica e social muito bem delimitada (LAJOLO, 1982, p.65).

Niels (2018) assevera que o fantástico não deve ser considerado e nem pretende ser um conteúdo antônimo ao que é considerado dentro da literatura como real. Colaborando com essa discussão, vale destacar os comentários relevantes de Lajolo quando este ainda ressalta que:

O mundo da literatura, como o da linguagem, é o mundo do possível. Esta afirmação não tem nada de novo. Já Aristóteles, respondendo a Platão, dizia que, enquanto a história narrava o que realmente tinha acontecido, o que podia acontecer ficava por conta da literatura (LAJOLO, 1982, p.45).

Há uma nuvem onde flutuam os conceitos de fantástico e realismo, mas além destes, outros estilos, como o realismo mágico e o gótico. Cada um com suas características próprias, às vezes com algo em comum que os ligam neste universo da literatura, mas essencialmente com suas próprias concepções.

A literatura não é um jogo, um passatempo, um produto anacrônico de uma sociedade dessorada, mas uma atividade artística que, sob multiformes modulações, tem exprimido e continua a exprimir, de modo inconfundível, a alegria e a angústia, as certezas e os enigmas do homem (LAJOLO, 1982, p.7).

Lajolo vai além ao afirmar que:

[...] o homem vive e se move entre palavras, ora fortalecendo, ora atenuando o vínculo destes dois mundos: o original dos seres e o simbólico da linguagem. O relacionamento linguagem/mundo, então, ora esgarça e diminui a distância e a convenção que separam palavras e coisas, ora cimenta e fortalece o espaço que se interpõe entre as coisas e as palavras (LAJOLO, 1982, p. 35).

Trata-se de uma construção que não começou na contemporaneidade, mas muito antes, quando a forma como o autor da obra literária possuía um tipo de mantenedor e a este focava as suas obras, assim como comenta Lajolo (1982). Trata-se, desde os primórdios dos estudos literários e das produções literárias, como uma arte voltada para as elites:

Nos tempos muito antigos – na Idade Média, por exemplo, o artista era financiado por alguém – rico e geralmente muito poderoso. O escritor não precisava preocupar-se em agradar o público indiferenciado. Bastava angariar as simpatias de seu patrono: o mecenas que, garantindo-lhe cama, comida e roupas, financiava-lhe a aventura intelectual. Sem dúvida, esta forma de produção marcou fortemente a literatura, imprimindo nela o selo de atividade de luxo, e no poeta a marca de cidadão ocioso, supérfluo, não produtivo. E, indiretamente caracterizou o escrever literatura como a atividade elitizada que se conhece até hoje (LAJOLO, 1982, p.66).

Com isso, houve transformação na literatura onde o autor promovia viagem em que o Homem se destacava, em muitos momentos, onde este “não era mais um ser entre outros seres, mas o ser capaz de simbolizar todos os outros. E, nessa faculdade de simbolização, estava latente a possibilidade de conhecimento e domínio” (LAJOLO, 1982, p. 33).

O homem precisa dos horrores ficcionais para ajudá-lo a suportar os horrores da vida real. O imaginário humano se apodera de elementos sobrenaturais, polêmicos e destrutivos e transforma-os em ferramentas que desmantelam estes mesmos elementos, provocando instabilidade e incerteza quanto às realidades que o cercam. [...] portanto, é interessante que numa cultura como a nossa, em que as superstições, as lendas e as crendices são tão afloradas, a produção de uma literatura de cunho fantástico tenha sido, até aquele momento tão improficua. De acordo com a sua lógica, deveríamos gozar de uma produção de literatura fantástica ainda maior que os ingleses e

os americanos, pois teríamos ainda mais material a explorar (NIELS, 2014, p.13).

De fato, as produções literárias concederam ao próprio Homem uma significação única e, ao mesmo tempo, às coisas um significado dentro da cultura que aquele está inserido:

O homem, assim, constantemente se faz recordar que os nomes não são as coisas. Mas, no mesmo movimento, percebe que as coisas só existem para ele, homem, quando incorporadas à sua linguagem. E é nesse jogo de avanços e recuos, entre a momentânea certeza de que as palavras e as coisas constituem uma unidade e a igualmente momentânea angústia de que palavras e seres jamais se interpenetram, que se configura a linguagem. E é desta linguagem, na sua manifestação mais radical, que surge a literatura (LAJOLO, 1982, p.35-36).

O universo literário tem o poder mágico e fantástico de ser significativo, sendo estes um fator diferencial na própria cultura. Assim, como bem afirma Candido (2004), a capacidade do Homem em dar asas à imaginação, atribui capacidade de se entregar e ingressar em um universo literário onde a fábula, a magia e o fantástico estão inseridos:

Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável desse universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco (CANDIDO, 2004, p.174).

Vale destacar aqui um trecho de Freyre (1979) onde nota-se claramente a capacidade do Homem em imaginar e expressar o imaginário, dando ao leitor a oportunidade de ingressar na história, na literatura regional brasileira, com suas características únicas:

Beirando os canaviais e algodoais e pastagens correm linhas telegráficas, fios de telefone, vias férreas: pelo barro mole e por essa como areia de praia que, no litoral, e às vezes no ‘agreste’, range sob os pés e pelo gneiss duro em que se acinzentam os caminhos mais para o interior, em vez de carros de boi levando aos engenhos cana madura e liteiras conduzindo sinhazinhas para as festas de batizado e carruagens a trote doce – rodam autos, espadanando areia, roncando.[...] Também em casa se preparavam, nos engenhos, sob a economia patriarcal, o charque, a manteiga, o queijo, os vinhos de caju e jenipapo, tudo dirigido pela senhora, que era ainda quem provava o ponto dos doces e geleias de araçá e goiaba, descia à cozinha nos dias de festa para preparar algum quitute de preceito, trazia a roupa branca em baús de couro felpudo e arcos de pau, numa alvura de fazer gosto e cheirando a sândalo, e uma vez por mês, ou de dois em dois meses, administrava aos meninos e crias da casa, algum purgante seguido de goles de [ilegível] de mel ou tamarindo ou alguma [ilegível] para o mal das lombrigas (FREYRE, 1979, p. 75 e 80).

De fato, quando observamos os autores do realismo, estes são responsáveis por muitas obras literárias que se destacaram na história do país, especialmente quando a crítica lhe concedia destaque e diminuía os demais estilos literários. Para Candido (1998), isso ocorreu devido ao fato de que, em tese, estes autores fizeram uso de técnicas que deram aos leitores a capacidade de significação mais próxima daquilo que estes conheciam:

Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada (CANDIDO, 1998, p. 79).

Dentro deste prisma, Candido (2004, p. 188) assevera que “aí a experiência mostra que o principal obstáculo (para a igualdade cultural) pode ser a falta de oportunidade, não a incapacidade”. Além disso, que a “literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180).

Após toda a contextualização do presente subcapítulo, será possível adentrar no conceito de lendas e na sua relação com o insólito, possibilitando, desta forma, novas interpretações acerca dos seus trajetos ao longo da história, abordando conceitos como mito, imaginário, lendas e narrativas dentro do território brasileiro, levando em consideração todas as suas representações e particularidades.

2 LENDAS CAUSOS E O INSÓLITO: CAMINHOS QUE SE CRUZAM

Quem conhece Catalão e, como nós, àquela hora da noite, transitar pelo Morro da Saudade, pode ser que ainda veja a figura espectral e fantasmagórica de Rita Pó, escalando ou descendo a encosta, numa peregrinação de penitente que procura, no doce sacrifício da recordação, redimir-se de seu grande pecado.

Cornélio Ramos

2.1 Mito, Imaginário e História

Os antigos, por meio da contação de causos de forma oral, transmitiram sua visão da narrativa, do acontecimento ou fato histórico, concedendo, com o passar do tempo, novos prismas e novas características às lendas, mitos e contos. Para Barthes (1980), o mito é uma forma de fala, um fenômeno semiológico, ou seja, um fenômeno de significação em que diz respeito à cultura de massa e que pode ser pronunciado por várias representações: um fato, um anúncio, uma reportagem, entre outros. Barthes sustenta que a sua função, na mídia, é a naturalização e eternização da sociedade burguesa. O mito transforma uma contingência histórica em eternidade, imobilizando o mundo.

O Mito não nega as coisas; a sua função é pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação. [...] O Mito faz uma economia, abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições [...] as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias (BARTHES, 1980, p. 163-164).

Nesse viés, o mito assume papel relevante, não apenas no contexto histórico da humanidade, como também até os dias atuais, uma vez que a sua missão é disseminar informações relevantes através de constatações imaginárias. A reflexão do autor é de suma importância pois disserta sobre o mito em sua essencialidade.

Os Mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e, no entanto, datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre (BARTHES, 1980, p. 175).

Outro autor que corrobora com a concepção de Barthes e disserta sobre o mito e suas conceitualizações é Lajolo, que ressalta o surgimento dos mitos em suas particularidades, ou seja, diz que o mito dialoga com todo o cenário local onde está inserido, pautando uma construção acima de tudo, identitária.

Os mitos e espaços poéticos nascem não só da realidade circundante, compartilhada por autor e leitores, mas também do diálogo com

tudo o que, vindo de tempos anteriores, constitui a chamada tradição literária. É como se a literatura fosse um constante passar a limpo de textos anteriores, constituindo o conjunto de tudo – passado e presente – o grande texto único da literatura (LAJOLO, 1982, p.46).

Sendo assim, o mito perpassa pelas tradições locais e abre espaço para representações culturais, levando em si particularidades de uma determinada população e se transformando, em boa parte das vezes, em uma própria forma de representação do povo em questão.

Para Cascudo, o mito “(...) tem o poder de fazer com que as coisas sejam tais como são ditas ou pronunciadas. Cascudo classifica o mito como: “uma narração de histórias fantásticas, desfigurada pela credulidade, agindo no sentido do maravilhoso (CASCUDO, 1978, p. 104).

Além disso, o mito tem como característica a presença do movimento, da ação, assim como nota-se o “testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizam, mas, possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age” (CASCUDO, 1978, p. 51).

Colaborando com o tema, Ferreira (1999) concorda que o mito se utiliza da simbologia como forma de expressão para o imaginário. Além disso, que através da adoção do mito como meio de se explicar um acontecimento, o ser humano se aproxima de uma verdade universal dentro da concepção de verdade da sua sociedade, respeitando aqui as questões culturais, mesmo que na essência do mito seja possível encontrar algumas similaridades.

O mito é um ideal da humanidade, significação simbólica transmitida de geração em geração, é considerada autêntica dentro do grupo, tem relatos sobre a origem de um determinado fenômeno pelo qual se postula uma explicação de ordem natural (FERREIRA, 1999, p.1347).

Algumas culturas acreditam em seres, entes e verdades que não são aceitas por outras em um primeiro momento, mas, através de análise mais crítica, é possível encontrar pontos que se intersectam. Com isso, os sujeitos enxergam o mundo que os rodeia.

Everardo Rocha (1996) compreende o mito como narrativa, porém, com uma particularidade:

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de "estar no mundo" ou as relações sociais. [...] Mas o mito não seria uma narrativa ou uma fala qualquer. Se assim o fosse ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. [...] O mito é, então, uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas (ROCHA, 1996, p. 03).

Rocha (1996, p.4) ainda considera que o “mito faz parte daquele conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido e múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos”. Deixando a entender que o mito é compreendido de forma particular acerca das reflexões sobre o mundo.

Em Ramos (1992), temos o caso Antero Costa Carvalho, um jovem forasteiro de boa lábia e aparência, poeta, farmacêutico, condenado por um crime que não cometeu. Antero Costa Carvalho foi brutalmente assassinado, linchado em praça pública, desfalecendo num local em que, posteriormente, fora erguido uma capelinha em sua homenagem. No imaginário coletivo da região tornou-se um santo. O fato histórico é curioso, instigante, intrigante e fascinante, sendo transmitido pela população como se vivenciasse novamente o acontecido. Contanto e recontando com prazer, uma narrativa rica em detalhes, uma disputa em que pode dar maiores informações sobre o acontecimento. Essa representação faz com que o mito se torne referência viva na memória, sendo transmitido por gerações, sendo conduzido como uma crença. Portanto uma memória herdada, que a partir de Marianne Hirsch:

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e afetivo que parecem constituir memórias de próprio direito. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, de fato mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação (HIRSCH, 2008, p. 106-107).

A pós-memória é um fator de extrema relevância, uma vez que está intimamente ligado com a ideia de interligar uma geração a outra, preservando diversas características e particularidades que tornam determinada população única, levando em consideração aspectos culturais, históricos e sociais. Essa preservação é tão presente na atualidade que se confunde com fatos recentes, possibilitando conexões profundas entre o passado e a nova geração.

É pena que Catalão não tenha ainda o seu poeta de cordel, para imortalizar em seus versos a vida e a morte do poeta Antero da Costa Carvalho, o nosso mártir, já santificado na crença popular. Muitos milagres lhe são atribuídos e, no Dia de Finados podemos presenciar uma verdadeira romaria de devotos levando a seu túmulo velas flores e pagamentos de promessas [...] (RAMOS, 1992, p. 42).

De fato, o mito nasce de algum tipo de questionamento, de alguma indagação sobre algo, assim como pode surgir de uma dúvida coletiva. Ou seja, quando o homem para e se

pergunta como algo aconteceu sem que uma resposta imediata seja considerada como fato ou aceita pela sua sociedade.

A crença geral é de que o mártir santificou-se. São diárias as orações em sua capelinha e no seu túmulo, presentemente bem cuidados por populares que contam com os dedos da mão, um por um, os culpados pelo massacre, todos eles castigados pela justiça divina (RAMOS, 1997, p. 109).

Aqui vale destacar o conteúdo existencial relacionado ao surgimento do mito. Ao longo da história, são diversas as narrativas que permeiam a tão esperada justiça divina, fazendo muitas das vezes com que o personagem central esteja em uma busca incessante por um final justo que, por sua vez, formam o mito e disseminam questões morais para a sociedade.

Sua curiosidade de sábio espicou-o. De que “mitologia” era aquele monstro? Há muitas mitologias, isto é, coleção de fábulas - uma para cada civilização. Há a mitologia grega, a mais rica de todas; há a mitologia da Índia; há a mitologia dos povos nórdicos; há até a mitologia do Brasil, na qual vemos o Saci, o Caipora, a Mula-sem-cabeça, a Iara. Mas aquele monstro? Em qual dessas mitologias figurava? - resolveu perguntar [...]. Nesses tempos heroicos tudo lá eram maravilhas – deuses e semideuses, ninfas e faunos pelas florestas, náiades e tritões nas águas, silfos nos ares. O tremendo Hércules andava realizando aqueles prodígios denominados “Os Doze Trabalhos de Hércules”, cada qual mais assombroso. Ah, a Grécia foi a verdadeira juventude da Imaginação Humana. Depois da Grécia essa imaginação foi ficando adulta sem graça – lerda. Nunca mais teve o poder de criar maravilhas verdadeiramente maravilhosas (LOBATO, s/d, p. 801-809).

Do texto de Lobato, apresentado anteriormente, é possível extrair que o mito tem relação, inclusive, com algo sagrado e de suma importância para uma sociedade. Para Eliade (1972, p.11), o mito “conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Diante disso, ao mito recai o princípio “de algo” e a relação deste “algo” com o sobrenatural que se aproxima do real, causando reação e uma mudança de comportamento.

[...] enquanto os mitos têm caráter sagrado e tratam diretamente da criação do mundo e dos fatos que marcam a origem e as histórias de um povo, as outras histórias populares têm caráter profano e, normalmente, relatam proezas e vilanias de certos animais (OLIVEIRA, 2013, p. 3).

Retomando a questão da temporalidade relacionada ao mito, vale lembrar que este tema remonta a Grécia, quando os povos gregos utilizavam do mito para apresentar os fatos e os fenômenos naturais de modo mais didático. Foi a forma encontrada para explicar o que era, até então, inexplicável pela ciência. Em várias culturas é possível encontrar o uso do mito como meio de representação:

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. [...] São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgote o quadro. A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana (COUTINHO, 1996, p.46).

O uso do mito como meio, como instrumento de simbologia dos fenômenos da natureza em várias culturas (egípcia, grega, nórdica, entre outras), pode ser observado tanto na história de Thor, quanto de Tupã. Em ambos os casos, essas entidades são colocadas como controladores dos fenômenos naturais, ou seja, recai sobre eles o domínio dos raios e trovões. De modo similar ocorreu com os seres sobrenaturais e os heróis que foram endeusados nos mitos, dando asas à imaginação daqueles que escutam tais narrativas.

Neste ponto já é possível extrair uma diferenciação entre mito e lenda. Enquanto o mito é universal, a lenda é regional, e será explorada mais no próximo tópico deste estudo. Contudo, é possível observar características semelhantes do mito em várias culturas, mesmo que nestas o mito possa ser aparentemente diferente. No fundo, a sua essência é similar, os arquétipos podem ser identificados em culturas que, inicialmente, podem não possuir similaridades.

Vale destacar que houve uma separação “das profundezas populares e com a língua vulgar penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia superior, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais” (BAKHTIN, 2002, p. 62).

[...] por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história. Em relação a esta função, tudo o que é repetitivo e reproduzível é da ordem do meio, do material (BAKHTIN, 2000, p. 331).

Diante do que foi apresentado até o momento, é possível concluir que o mito é uma expressão literária onde a verdade de alguns fatos, mesmo que sejam de algum modo

fantasiados, são apresentados como verdade. Para Cascudo (1978), é possível compreender o mito como sendo conteúdo que flutua e gravita em torno de um tema, e este tema pode estar diretamente relacionado com temas religiosos.

Graves e Patai (2002, p.41 *apud* CARDOSO, 2018, p. 37) concordam que os “mitos são histórias dramáticas que constituem instrumentos sagrados, quer autorizando a continuação de Instituições, costumes, ritos e crenças antigas na área em que são comuns aprovando alterações”.

Neste ponto vale destacar o papel dos causos dentro da regionalidade literária associado ao texto fantástico:

O texto fantástico rememora a contação de histórias – os chamados “causos”, narrativas em que o narrador conta aos seus ouvintes algo que lhe ocorreu no passado ou mesmo uma experiência ouvida de outrem. Assim, a estrutura em *mise en abyme* lhe vem a calhar. No entanto, é imprescindível destacar, que, apesar de esse tipo de narração ter sido bastante explorada por autores que praticaram o fantástico – Heine, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Fagundes Varela, dentre outros –, não se trata de uma estrutura engessada (NIELS, 2018, p. 61).

Acerca dos causos, trata-se de narrativas locais que concedem aos textos literários um teor regional bem característicos. Nota-se isso no regionalismo de José de Alencar, que usou os causos como matéria prima para os seus textos onde o Brasil é apresentado de modo arcaico e bem provinciano (NIELS, 2018).

2.2 Lendas no Contexto Regional

Diante do contexto do subcapítulo anterior, é possível adentrar na abordagem das lendas, mais especificamente no papel que ela assume diante do contexto regional de uma determinada localidade. Para o contexto cultural, as lendas, assim como os mitos, acabam por perpassar, em muitas das vezes, pela questão da representatividade, carregando elementos que compõem a cultura local.

O simples nome de “lenda” na nossa linguagem corrente evoca um quadro suave da existência de cada um de nós. Grande ou pequeno, rico ou pobre, feliz ou infeliz — todos nele figuramos e ninguém dele se recordará sem a mais saudosa das emoções (ARINOS, 1937, p. 10).

A definição de lenda é distribuída e se difere diante de cada autor que ousa conceituá-la, porém, a sua essencialidade permanece diante das diversas concepções. A existência de cada pessoa, independentemente de suas origens, é posta em evidência, se transformando em sentimentos e emoções.

O verdadeiro sentido, porém, do nome «lenda» não é esse. Foi somente por extensão que se aplicou às histórias fabulosas ou contos esse nome. “Lenda” vem de “ler”, como “legenda” vem do latim “legere”; é o que deve ser lido. Era costume nos conventos e mosteiros, desde os primeiros tempos da era cristã, fazer cada dia, à hora das refeições em comum nos vastos refeitórios, a leitura da vida do santo que dava o nome ao dia. Daí o chamar-se «lenda» o trecho a ser lido. A lenda era, pois, a biografia dos santos e bem-aventurados, feita, ouvida e crida piedosamente. Como fossem diárias as leituras e pudessem faltar as biografias, foram sendo compostas ou acrescentadas com as ações que a fê ardente dos autores atribuía a seus heróis. Não pode haver lenda sem sinceridade e simplicidade de coração. Em todos os casos, ainda quando reconhecida depois como fabulosa, a lenda foi sempre na sua origem — e não podia deixar de sê-lo — a expressão de uma crença viva: o homem jamais acreditou senão naquilo que ele julga sinceramente a verdade. Mas, uma vez que o nome «lenda» se aplicou por extensão às narrativas onde houvesse algo de maravilhoso, ela existe em todas as partes onde o homem se agregou em sociedade mais ou menos organizada — e isso pela absoluta necessidade desse alimento à imaginação, que o exige tão imperiosamente quanto o organismo exige a nutrição (ARINOS, 1937, p. 12).

A palavra lenda advém do latim (*legenda*) que tem como significado “o que deve ser lido”. Contudo, como a lenda é passada de uma pessoa para a outra comumente por meio oral. É possível compreender que a lenda tem como função a transmissão de algo que precisa ser conhecido por outros devido, especialmente, ao fato do seu conteúdo ter alguma relação com aspectos religiosos:

Na sua forma mais típica, uma lenda é uma narrativa em que o informante (e quem a ouve) acredita, mas que os estudiosos não consideram verdadeira (se os estudiosos a considerassem verdadeira, seria uma narrativa histórica, uma história de vida, e não pertenceria à literatura oral) (MARQUES, 2018 *apud* CARDOSO, 2018, p.40).

Isso ocorre à medida que ambos, mito e lenda, são meios encontrados pelo Homem para explicar alguns fenômenos que os afligem, que são desconhecidos ou que possuem algum teor relacionado com a imaginação, especialmente o popular. À medida que não podem ser explicados cientificamente no tempo em que foi contada pela primeira vez, a lenda é vista como narrativa que envolve preocupações e explicações, mesmo que consideradas como sendo duvidosas:

[...] as lendas podem evoluir para contos, havendo como que um *continuum* entre a lenda e o conto. Hoje em dia, o uso “contístico” (digamos assim) de uma lenda relaciona-se frequentemente com o facto de ela ser encarada pelos informantes (e normalmente também por quem a ouve) como um traço identitário da pessoa (ou da comunidade) que a conta, como exprimindo um aspeto importante da essência dessa pessoa ou da comunidade (MARQUES, 2018 *apud* CARDOSO, 2018, p.40).

Contudo, vale destacar que as lendas, que estão diretamente relacionadas com o local e o povo que a perpetua, deixam marcas na história. Ou seja, as lendas são passadas

de uma pessoa para outra no decorrer do tempo especialmente de forma oral, dando aos conteúdos uma identidade local e não universal.

Outras características que podem ser remetidas às lendas são o fato de serem puramente narrativas e terem relação com algum fato ocorrido, em um tempo muito longínquo, sendo, deste modo, difícil de ser comprovado. Nas narrativas que são passadas à diante é comum encontrar seres e personagens icônicos, principalmente os relacionados aos animais locais ou regionais, dando à lenda uma identidade desejada, mencionada anteriormente.

Além disso, as lendas comumente buscam transmitir algum tipo de ensinamento àquele que a escuta de modo tal que, caso a pessoa não siga à risca tais ensinamentos, pode sofrer alguma consequência. Deste modo, ela normalmente está associada a alguma regra moral:

O que o anima, o que lhe dá vida é o nosso povo, nosso meio, nossos problemas, nosso modo de ser e de viver. O sentimento de nacionalismo que desperta em nós acorda-nos a percepção para as grandes realidades. E fá-lo de maneira clara, eficiente. Variando de tema e de aspecto, o que incentivou o Regionalismo foi a visão nacionalista oriunda da literatura moderna que explodira em 22, e que acordou o Brasil para as transformações por ela ocasionadas (ALMEIDA, 1968, p. 15).

Candido (2004) apresenta a sua visão acerca do caráter humano das lendas e, enquanto meio de comunicação das histórias e fatos regionais:

Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental (CANDIDO, 2004, p.177).

Cardoso (2018), ao mencionar outros estudiosos, como Dégh, Cistov, Rohrich, entre outros, que pesquisaram as características das lendas, ressalta que a lenda não é similar ao folclore. Existem, segundo os estudos de Dégh (2001 apud CARDOSO, 2018) algumas classificações de lendas:

1) a experiência subjetiva de uma visão temível inicia lendas sobrenaturais, 2) um evento real notável, fenômeno natural, evento histórico ou assassinato, é a base das lendas históricas, e 3) a objetivação de um fenômeno existente que exige explicação leva à criação de lendas etiológicas (CARDOSO, 2018, p.42).

A partir destas classificações é possível perceber que alguns fatores são diferenciais na construção de narrativa que culminará em uma lenda, sendo estas a experiência, a objetividade e o evento em si. Além disso, o desenvolvimento da lenda depende da interpretação daquele que ouve a lenda, os conceitos envolvidos e a maneira que esta narrativa é contada e recontada com o passar do tempo. Neste quesito, trazemos a subjetividade daquele que reconta a lenda. O modo como a pessoa absorve a lenda pode influenciar na forma como ela será contada e recontada. Para enfatizar a discussão sobre o gênero, retomemos aqui Ramos (1967), em que apresenta na sua narrativa a protagonista Rita Pó, ou, a tão conhecida lenda da Louca do Morro da Saudade.

Ao ver consumado o crime, sua demência mais se acentuou, e daquele dia em diante transformou-se na “Louca do Morro da Saudade”. Internaram-na em um manicômio. O tempo passou e, ao regressar, Ritinha continuava em sua estranha e lírica obsessão. Quem conhece Catalão e, como nós, àquela hora da noite, transitar pelo Morro da Saudade, pode ser que ainda veja a figura espectral e fantasmagórica de Rita Pó, escalando ou descendo a encosta, numa peregrinação de penitente que procura, no doce sacrifício da recordação, redimir-se de seu grande pecado (RAMOS, p. 127, 1967).

Neste momento vale destacar os comentários de Cascudo (2001), quando ressalta a questão da relação do herói nas lendas. Trata-se da idealização de um ser acima do que se crê como humanidade. O herói, mesmo quando não identificado e colocado no mesmo espectro do sobrenatural, em alguns momentos, apesar de ser utilizado nos mitos, nas lendas se aproximam mais do ser comum:

Episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobrehumano, transmitido e conservado na tradição popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, legere, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato, oralidade (CASCUDO, 2001, p. 328).

Acerca da lenda, Cascudo (2001, p.388) afirma que pode ser “objeto ou ser fabuloso, fictício, inexistente fisicamente, em geral disforme ou monstruoso, às vezes com figura de gente ou de animal, de pedra ou de planta”. Além disso, a lenda gira em torno do mito, mencionado anteriormente. Isso ocorre à medida em que a lenda tem a capacidade de transformar, devido ao fato de que é comumente transmitida de forma oral. Essa oralidade, com o tempo, concede aos relatos várias mudanças:

Chamarei literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até

as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2004, p.174).

Vale lembrar que a lenda tem raiz na transmissão da informação, inicialmente pela linguagem oral, e somente com o advento da tipografia – especialmente no Brasil – as lendas passaram a ser impressas e perpetuadas. Por ter uma origem na transmissão oral, acabou sofrendo alterações devido à subjetividade daquele que conta a história e a passa a diante:

A lenda é um elemento de fixação. Determina um valor local. Explica um hábito ou uma romaria religiosa. Iguais em várias partes do mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores, e essa diferenciação caracteriza, sinalando o típico, imobilizando-a num ponto certo da terra. Sem que o documento histórico garanta veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando as passagens, mostrando, como referências indiscutíveis para a verificação racionalista, os lugares onde o fato ocorreu (CASCUDO, 1978, p. 51).

Para Oliveira (2013), as lendas estão diretamente relacionadas com alguns elementos regionais. Isso ocorre devido ao fato destes conteúdos versarem o imaginativo relacionado com algum fato que ocorreu em uma determinada região. Além disso, “o sobrenatural nas lendas é a própria atmosfera” (CASCUDO, 1978, p. 99).

Cardoso (2018), ao estudar as lendas amazônicas, expõe que é comum encontrar, na localidade, família e amigos juntos conversando sobre alguns causos, sobre mito e especialmente sobre as lendas locais, normalmente associadas aos animais, assim como as crenças populares, que normalmente incitam o medo àqueles que as ouvem, inclusive sobre o que pode surgir dos rios e florestas escuras:

A literatura oral brasileira se compõe dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar (CASCUDO, 1978, p. 28).

Ainda sobre Cardoso (2018), observa-se em seu estudo a vastidão das lendas da Amazônia, especialmente quando relacionadas a algo sobrenatural. Nestas lendas, independentemente de quem está contando, também é comum encontrar menção as aldeias indígenas. Com isso, é possível observar que o *status* social de quem conta a lenda não tem relação com o conteúdo, mas com a regionalidade, com aqueles que estão a sua volta.

De fato, quando se observa a história e a trajetória da literatura brasileira, as lendas comumente remetem aos índios, aos africanos que foram trazidos para trabalhar nas

fazendas. Contudo, também remetem aos portugueses, especialmente aquelas que remetem a um tempo em que o Brasil era colônia:

E, das regiões onde a fita verde dos canaviais se baloiçava ao sabor do vento; das caatingas, onde o desolamento assolava tudo; do cangaço onde o terror espalhava labaredas de angústia; dos sertões ermos, esquecidos dos governos e onde a solidão era quebrada pelo grito de insatisfação de subdesenvolvimento profundo; dos pagos sulinos, onde a bravura dos homens ousados tem sabor de epopeia, as páginas regionalistas introduziram, na literatura, feição inédita (ALMEIDA, 1968, p. 18-19).

Devido à diversidade cultural no Brasil, é possível encontrar lendas em todas as regiões. Para Cardoso (2018), o imaginário do Homem faz com que as lendas sejam passadas “de geração em geração, do mesmo modo que o coletivo, os grupos sociais, constroem, partilham e perpetuam essas narrativas”.

Vale destacar novamente que as lendas também possuem um contexto relacionado ao encantamento, assim como ao medo do desconhecido, ao temor e ao receio do que pode vir a acontecer caso a pessoa não tome cuidados ou vá por uma determinada rua a noite, por exemplo. Com isso, a lenda acaba se espalhando facilmente por meio do mistério que a envolve e ao mesmo tempo fascina. Associada à ignorância, a lenda é facilmente perpetuada:

Todos conhecem a natural tendência do homem para tudo que se lhe afigura misterioso e simbólico, e essa tendência é tanto maior quanto mais acentuada a sua ignorância. Admitindo, pois, a superioridade civilizadora das diversas raças, que povoaram a nossa província, fica explicada a influência que ainda hoje a lenda exerce no espírito do nosso povo (OLIVEIRA, 1998, p. 14).

Cardoso (2018) concorda com essa colocação e afirma que a lenda não tem como essência a verdade universal, mas, na medida em que se é contada como se fosse um testemunho, acaba sendo algo a ser acreditado. Devido ao fato de a lenda apontar de forma categórica alguns elementos regionais facilmente identificáveis, isso corrobora com uma falsa sensação de confiança e veracidade no que está sendo narrado.

De fato, o mistério que envolve as lendas acaba chamando atenção de outros povos. Trata-se de uma marca regional na medida que relacionam o conteúdo da lenda ao local de origem e com as pessoas que as transmitem. Com isso há uma construção de identidade relacionada à lenda regional, carregada de aspectos originários:

O romântico gostava daquilo que surpreendia, chamava atenção pelo tamanho, ou dava a impressão de infinito. Uma literatura marcada pelo anormal, amantes queimando-se de paixão, devotamento total das pessoas, perversidade satânica. Este gosto por seres excepcionais se associa muitas vezes ao

exotismo, aos países estrangeiros com suas paisagens e costumes bizarros. Os escritores românticos têm uma predileção pelas viagens pitorescas, conhecer as terras longínquas (reforçando a vaga de viajantes do século anterior), mas agora também o interior de seus próprios países, descobrindo os camponeses com seus costumes exóticos e diferentes (ORTIZ, 1985, p. 10).

Colaborando com a discussão, Bakhtin (2000, p. 368) afirmam que “o encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”.

2.3 Catalão: Um Causo de Faroeste

Ramos (1978) ao apresentar um pouco sobre a história de Catalão, uma cidade localizada na região Centro Oeste do Brasil, nos remete aos tempos dos bandeirantes que atravessavam o Rio Parnaíba. A cidade de Catalão tem suas raízes iniciadas em julho de 1722, devido a passagem da bandeira de Bueno Filho, pelo Porto Velho que foi aberto pelos bandeirantes, às margens do rio Paranaíba, quando seguia o seu trajeto rumo ao interior goiano. Um ponto interessante a ser citado, ele deixou um grande marco, ou seja, uma cruz de aroeira cravada próximo ao Ouvidor, na Fazenda dos Casados.

Nesse viés, deixou também alguns integrantes da sua causa para compor estalagens com a finalidade de servir como ponto de apoio e referência aos demais exploradores que, posteriormente, poderiam transitar entre São Paulo e Goiás. Vale ressaltar que este acontecimento é um dos motivos da origem à formação da cidade, que foi fundada por um espanhol originário da Catalunha, apelidado por Catalão. De acordo com Ramos, esse “Nome que passou do espanhol para a fazenda, da fazenda para o arraial, do arraial para a vila, da vila para a cidade e que vem sendo conservado até agora” (RAMOS, 1978, p.13).

Sant’Anna (2012) também apresenta sua visão acerca de Catalão. Nota-se aqui uma visão mais positiva e saudosista dos tempos da presença dos bandeirantes na região. Nos anos iniciais, o Catalão que foi originado na época de bandeiras foi o grande estopim para ocupação de Goiás, uma vez que era visto como um refúgio para os tropeiros, denominado por Sant’Anna, “um próspero entreposto, onde os viajantes podiam comprar mantimentos, munição e trocar seus cavalos por outros descansados” (SANT’ANNA, 2012, p. 31)

Contudo, apesar da história apresentada, o que é possível extrair já em um primeiro momento, é que a cidade foi dominada, por muito tempo, pelos chamados

Coronéis que dominavam tudo o que era possível sob punho de ferro, ou melhor, sob o poder da bala.

Segundo a definição de Victor Nunes Leal, o coronelismo é o:

[...] resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada. Não é, pois, mera sobrevivência do poder privado, cuja hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos de nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa (LEAL, 1997, p. 40).

Sob a perspectiva de Leal, o coronelismo tem suas origens imediatamente desenvolvidas devido ao contexto da época, uma vez que o panorama era composto por um regime que representava fortemente um sistema econômico e social errôneo e fora dos padrões considerados justos. O poder dos Coronéis era visto como estratégia, inclusive, política. O coronelismo pode ser considerada uma forma muito particular de manifestação do poder privado, onde é gerada uma espécie de adaptação em relação a virtude que serve e perdura o tradicionalismo das antigas gerações.

Janotti cita que para que os acordos ocorressem, as decisões políticas não eram fundamentadas na justiça, e sim no interesse das massas dominantes que formavam a localidade.

[...] para a realização desses acordos, o município sufragaria nas urnas os candidatos escolhidos pela oligarquia. Por esta razão, tomou-se ele, necessariamente, o centro das maiores manipulações do sistema. Como o poder municipal era fraquíssimo e quase nada poderia oferecer ou pesar nessa barganha, os coronéis revestiam-se da autoridade municipal (JANOTTI, 1992, p. 37).

Diante do exposto, é possível observar que a oligarquia era o poder dominante no coronelismo, principalmente no contexto em que aqui se insere. Devido a esse cenário, acabou se tornando um grande veículo manipulador do sistema, corrompendo, desta forma, a estruturação municipal, que por sua vez era fraca e comprometida, uma vez que mal podia suprir a demanda da população, situação essa, que por outro lado era sanada pelos próprios coronéis.

De fato, trata-se de uma história que precisa ser lembrada. Nessa perspectiva, Pesavento (2004, p. 1597-98) afirma:

Recuperar a cidade do passado implica, de uma certa forma, não apenas registrar lembranças, relatar fatos, celebrar personagens, reconstruir reabilitar ou restaurar prédios, preservar materialmente espaços significativos do contexto urbano. Todo traço do passado pode ser datado pelo conhecimento científico, ou classificado segundo um estilo

preciso; mas o resgate do passado implica ir além dessa instância, para os domínios do simbólico e do sensível, ao encontro da carga de significação que a cidade abrigou em um outro tempo. Ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história.

Diante da perspectiva do autor, é possível notar que há expectativa de recuperação em relação a cidade, implicando não apenas nas memórias que cercam a localidade, como também no registro e nos relatos dos fatos capazes de celebrar os personagens e de reconstruir as histórias em suas origens. O que, por sua vez, significa muito para a preservação material dos espaços relevantes dentro do contexto urbano atual. Nesse passo, todos os fatos que permeiam o passado podem ser datados quando devidamente registrados, contribuindo para o saber científico, principalmente no que diz respeito as classificações dos fatos.

Ainda sobre a perspectiva de Ramos (1997), nota-se em sua narrativa como a força e o poder fazem parte da história da Cidade.

Amarraram-lhe uma corda ao pescoço, ataram suas mãos e o levaram pelas ruas aos empurrões e pontapés. Durante a caminhada, ele levou inúmeras espetadas de faca pelo corpo. A intenção era fazê-lo sofrer bastante, num sadismo abominável (RAMOS, 1997, p. 107).

Observa-se que o uso da estratégia do exemplo foi uma marca das ações dos Coronéis. A partir da apresentação pública do que eles eram capazes de fazer, o respeito imperava por meio do medo. De fato os “conflitos, motivados por ódios familiares, por ofensas (reais ou imaginárias) e pelas razões mais fúteis, estouravam quase que diariamente” (SANT’ANNA, 2012, p. 37) na cidade. Com isso, o povo viveu durante muito tempo com medo, prevendo e antevendo novos conflitos retratados nos contos e causos ocorridos em Catalão. Alguns autores, como é o caso de Santos e Santin, dissertam sobre o coronelismo inserido na literatura brasileira, perpassando por perspectivas interessantes.

Os autores relembram um fator muito relevante na Constituição da figura histórica do coronel, que se deu após a Proclamação da República na Primeira Constituição Republicana, qual seja, que através dela, as terras foram repassadas para os estados-membros, que por sua vez as repassaram de maneira maciça para as mãos das oligarquias regionais, que neste cenário eram constituídas por grandes empresas de colonização e grandes fazendeiros. Conforme já citado por Janoti, o poder era mantido nas mãos dos coronéis, e nesse sentido, eles tinham pleno controle para decidir quais as regras e leis a

serem seguidas pelo povo, resultando em constantes punições que serviam como exemplo para os demais sujeitos da localidade (SANTOS; SANTIN, 2013).

O que se esperava acabou acontecendo. Exatamente às dez da manhã de sexta-feira, dia 16 de dezembro de 1892, iniciou-se o Primeiro Fogo de Catalão. Nessa hora, alguns tiros foram disparados da casa do capitão Andrade, em direção ao sobrado Paranhos [...] A resposta não se fez esperar. O tiroteio durou uma hora (SANT'ANNA, 2012, p. 63).

De acordo com a visão de Sant' Anna, as expectativas se tornaram realidade, e embora já fosse previsto, o primeiro fogo do Catalão pegou a população de surpresa, principalmente pelos elementos que compuseram a cena, como por exemplo, os tiros disparados na casa do Capitão Andrade, além de toda a troca de balas que perdurou por mais ou menos uma hora.

Percebe-se que o domínio dos Coronéis e o seu poder foi sendo conhecido nas cidades vizinhas. A cidade então passou a ser retratada, afinal, “Catalão era Catalão, lugar de gente braba e boa de tiro” (SANT'ANNA, 2012, p. 68). Vale ressaltar que a disseminação das informações pertinentes ao poder do coronel eram, principalmente, a forma que o povo tinha de se comunicar e expressar seus receios. Embora a situação de poder beneficiasse algumas parcelas populacionais, simultaneamente prejudicava outras, o que também gerava medo em relação aos exemplos dados, além do receio de executar determinadas ações que eram limitadas pelos coronéis.

Nota-se ainda aqui um atraso social significativo. A cidade ficou famosa, afinal era onde “nada mais natural do que vingar a morte de um parente. Chegava a ser obrigação da família do morto” (SANT'ANNA, 2012, p. 80), ou seja, estava repleta de problemas no âmbito da vara criminal, envolvendo famílias poderosas da região que se envolveram na política local:

Atingido por três balaços, um de cada atirador, o coronel dobrou os joelhos e tombou. Mas logo fez um esforço para se erguer. Nesse momento, outros dois tiros o acertaram. Um deles seccionou sua femoral. Em segundos, o senador morreu, em meio a uma pasta de terra e sangue. [...] A fuzilaria durou quinze minutos. Seguiu-se profundo silêncio. Catalão parou de respirar (SANT'ANNA, 2012, p. 70-71).

Houve na cidade a naturalização da violência, da mentira e das injúrias que culminaram em mais ações criminosas. A aceitação pela população de uma prática da vingança passou a fazer parte de uma herança cultural social local, isto é, “em vez de combater a impunidade, os coronéis contribuíam com ela, recrutando seus jagunços entre

os bandidos da região. Ou contratando-os para serviços isolados, geralmente tocaiar e matar desafetos” (SANT’ANNA, 2012, p. 38).

A história de Sant’Anna (2012) é um retrato da violência urbana dentro de um contexto cultural rural em que as guerras locais faziam parte de um tipo de código de conduta, envolvendo questões de honra. Trata-se aqui da lei do mais forte, do mais poderoso, assim como das guerras entre famílias que se odiavam:

Catalão continuava testemunhando violências de todos os tipos. Conflitos, motivados por ódios familiares, por ofensas (reais ou imaginárias) e pelas razões mais fúteis, estouravam quase que diariamente. Brigas por posse de terras - que sobravam no território - eram raras. Mas se matava por causa de demarcação de divisas e pelo acesso à água. Obedecia-se a um código de honra não escrito, segundo o qual um homem só podia ser digno de respeito se exibisse bravura frente aos inimigos e se lhes devotasse ódio implacável. Homem que fosse homem jamais poderia levar desaforo para casa, por menor que fosse, princípio seguido tanto pelos ricos quanto pelos pobres. Questões precisavam ser resolvidas à bala ou à faca (SANT’ANNA, 2012, p. 38).

Nesse sentido, o cenário de Catalão permanecia em grande ritmo de violência, principalmente para as parcelas populacionais menos favorecidas. Os motivos perpassam por uma ampla diversidade, indo desde os mais próximos e “aceitáveis” para justificar determinadas ações, até os mais fúteis, proveniente de brigas superficiais e motivações familiares. As questões que envolvem a masculinidade também eram grandes influenciadores para tais conflitos, visto que o sexo masculino deveria provar a todo momento a sua capacidade, principalmente quando desafiado, independentemente da sua posição. Tudo era resolvido de forma extremamente violenta, e a morte já fazia parte da rotina local.

Destaca-se aqui a forma como a violência é retratada e a reação dos personagens é apresentada diante da cena colocada à sua frente. Nota-se que um dos envolvidos é o prefeito da cidade que, em tese, teria o maior poder para controlar tal cenário social:

[...] mas de sua boca saiu apenas uma gosma vermelha, misturada de bolhas de ar, cuspe, espuma e sangue. Entretanto, segundos depois, o poeta conseguiu emitir um grito de terror, que ecoou por toda a parte oeste da cidade: um dos verdugos lhe vazara os olhos com dois golpes de punhal. O estômago do prefeito deve ter se revoltado com a cena, por mais do que depressa ele meneou a cabeça para João Sampaio, saudando-o em despedida, e sumiu no interior da casa. Alguns carrascos se aproximaram de Antero e iluminaram seu rosto com as lanternas. Assustaram-se com a visão dos olhos furados (SANT’ANNA, 2012, p. 170).

E com isso vemos, por exemplo, na narrativa, que “os moradores, através das janelas entreabertas de suas casas, avaliavam sua periculosidade e macheza” (SANT’ANNA, 2012, p. 69). Este trecho apresenta de forma clara como a

violência fazia parte do cotidiano da cidade. Atualmente é possível observar que ainda há diversos estigmas que cercam o sexo masculino, mas, é importante pensar que se trata de apenas resquícios provenientes de todo um contexto muito mais feroz quando pautada a violência. Tudo era resolvido desta forma, e os homens que não enfrentavam os desafios propostos, eram taxados como inferiores, ridicularizados e até mesmo mortos em algumas situações.

[...] pano de fundo terá força simbólica, até aparecerem as personagens que nascem organicamente daquele mundo, formam um todo com o ambiente. Em seguida, os desejos das personagens vão produzir acontecimentos. Ao passo que no registro da memória histórica os desejos são desejos e os fatos, fatos. A imbricação de devaneio com relato propriamente é ficção (BOSI, 2015, p. 225).

De fato, vemos no decorrer da narrativa que a história ganha corpo e forma dentro de um discurso voltado para a violência local e o poder. As informações passadas acerca da história dão características à cidade e aos seus moradores, principalmente no que diz respeito as relações de poder da época. Uma parcela populacional, de certa maneira, alimentava esse tipo de regime, uma vez que ele oferecia regalias e até mesmo vantagens em comparação a outros. Bossi complementa que ao fazer o discurso histórico, a consciência que testemunhou diversos acontecimentos grita durante todo o tempo. E, em contrapartida, a ficção, mesmo quando o autor se ausenta das diferenciações do que é real e do que é irreal, há momentos em que a consciência do próprio autor reconhece que o escrito pode ser considerado facilmente meras transcrições jornalísticas de fatos que realmente aconteceram em determinados momentos, pautando ali todo um fenômeno já ocorrido, por meio do imaginário (BOSSI, 2015).

Vale destacar aqui um trecho da narrativa de Guimarães Rosa (1998), em **Grande Sertão: veredas**,

[...] ao que escutei queixos e dentes do homem bater. Súdito indivíduo assim não tinha ação de voz nem tirava um suplicar. Tudo o que não sabia, ele adivinhava. Previsse que ia morrer só para indenizar do perdão dum outro, só por preencher o lugar que devia de ser o do nhô Constâncio Alves? Ah, não. Agora, a vontade de matar tinha se acabado! Sei e soube: por certo que o demo, agora, escondia sua intenção, por desconfiar de que eu não fosse querer cumprir. Com ele, meu senhor, assim é: sempre escolhe seus estilos. Ao mais, dessa vez, ele sabia que não carecesse de me azuretar. Sabia que eu estava até com enjô da situação daquele homem da égua, meu gosto era permitir que ele fosse embora, forro de qualquer castigo. Mas sabia igual que eu estava na estrita obrigação de matar - porque eu não podia voltar atrás na promessa da minha palavra declarada, que os meus cabras tinham escutado e glosado. Ah, o demo bem me conhecia! Devia de estar no astuto, ali por perto, feito, se pagodeando de mim: querendo ver bem boa execução, do meu dever de crime (ROSA, 1998, p. 677).

Bernardo Élis também tratou sobre o Coronelismo, as relações trabalhistas da época e consequentemente o regionalismo em “O tronco”, quando lemos o trecho "Baianinho ali estava como um cativo. Era camarada do coronel Batista, a quem ficara devendo um despropósito. Dívida fantástica, dívida inventada pelo coronel" (ÉLIS, 1987a, p. 63). Aqui percebe-se uma dependência social entre os envolvidos, a exploração e o abuso de poder do coronel. Ainda acerca da obra de Élis, nota-se em sua narrativa a forma como o poder sobre a vida e a morte é retratada no trecho, "Jagunço é bicho custoso de morrer. Para tiro ofender jagunço, só se ele estiver com os pés no ar, por riba de uma cerca, passando numa ponte" (ÉLIS, 1987a, p. 187-188).

Segundo Janotti, o que se percebia nos contos regionais apresentados era que na medida em que se conseguiam votos e a confiança do povo, em troca era reconhecida também a autoridade política, onde o povo ficava à mercê do domínio pela força em suas nuances.

Nesta narrativa é possível ver que "o lógico é o que presenciamos: no plano político, ele [o sertanejo] luta com o coronel e pelo coronel. Aí estão *os votos de cabresto*, que resultam, em grande parte da nossa organização econômica rural" (LEAL, 1997, p. 44, grifo do autor).

Contudo, "de outro lado, a situação política dominante no Estado, que dispõe do erário, dos empregos, dos favores e da força policial, que possui, em suma, o cofre das graças e o poder das desgraças" (LEAL, 1997, p. 63-64). O que nos resta a observar é que "ser honrado o compromisso que no município se firma de homem para homem, e a quebra de sua palavra repugna tanto ao chefe local quanto o exaspera a traição de companheiros" (LEAL, 1997, p. 62).

Deste modo, apesar da cidade crescer e abandonar o cenário de violência, em algum momento ainda se nota que "sobre os habitantes dos pequenos centros urbanos pesavam as mesmas condições gerais de violência que presidiram a sociedade rural" (JANOTTI, 1992, p. 42). Além disso, Sant'Anna (2012, p. 183-184), percebe-se que “Catalão nunca mais foi a mesma” e “passou a se envergonhar de sua saga de sangue” (SANT’ANNA, 2012, p. 183-184).

Adentramos ao terceiro e último capítulo da nossa dissertação, apresentando os dados biográficos e o percurso literário de Cornélio Ramos, bem como trazer à luz da narrativa fantástica, a partir da leitura da obra **Amor em Quanto Crescente** (1967), análise e interpretação dos contos selecionados em que o mistério e simbologia, percorrem o caminho do insólito.

3 CORNÉLIO RAMOS

*Igreja da minha fé, meu paraíso,
Promessa de alegria e festas,
Previsão de ternura e risos.
Altar dourado de meus anseios...
Catalão!... Campo Santo dos meus sonhos,
Melancólico jazigo de meus devaneios...
Cornélio Ramos*

3.1 Cornélio Ramos e a Sociedade Catalana

Há quem diga que um artista já nasce com inclinação para determinada direção. Talvez haja algum fundo de verdade nisso, mas a vida cotidiana tende a moldar e direcionar os dons de um artista em seu processo de desenvolvimento e criação. E este, com certeza, foi um fator determinante na construção da obra e do legado de Cornélio Ramos, literata que dedicou grande parte de sua vida à pesquisa, credices populares e cultura, de um modo geral.

Nascido em São Jerônimo dos Poções, MG, Cornélio mudou-se para Patrocínio e lá iniciou seus estudos, ao passo que, com o decorrer do tempo, mudou-se outras vezes em sua jornada. Já em sua vida adulta, trabalhou numa ferrovia em diversos cargos. Justamente nessas andanças, que lhe proporcionaram a chance de conhecer diversas outras cidades e estados, Cornélio pôde vivenciar situações, colher materiais e observar sinais que lhe dariam consistência para compor o corpo de suas obras ao longo dos anos. O próprio Cornélio cita em uma entrevista² (que pode ser lida, na íntegra, nos anexos da nossa pesquisa): “Tornei-me escritor graças ao meu emprego.”

Quaisquer fatos, costumes, hábitos, lendas e “causos” são ferramentas importantes nas mãos de um escritor que não se restringe a apenas um ponto, e Cornélio, além de viajar muito em sua rotina de trabalho como ferroviário, sempre se mostrou homem curioso e ávido por informação. Era um pesquisador e tinha como característica a habilidade e a desenvoltura de um historiador. Por mais que o literato tivesse dificuldades em conciliar seu tempo de trabalho com os estudos e a pesquisa, ele nunca abandonou aquilo em que acreditava e amava fazer. E justamente este amor pela literatura não o fez recuar diante de quaisquer adversidades.

² Disponível em: <https://www.maysabiao.com.br/cornelio-ramos-uma-vida-dedicada-a-cultura>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Na realidade, não somente seu amor pela literatura em si, mas pelo jornalismo e suas convicções políticas. Ainda que empenhado em seu trabalho, passou a escrever para diversos periódicos no estado de Minas, onde exercia seu posicionamento através de resenhas e comentários que não poupava sequer a própria instituição para a qual trabalhava, o que causava certo desconforto entre a classe elitista não só da organização, como de um todo, tendo em vista as proporções territoriais do estado de Minas.

Desta forma, Cornélio foi constantemente transferido de unidades, uma vez que, por se tratar de um funcionário concursado, não seria simples — nem mesmo de bom grado — demiti-lo de suas atividades. Foram praticamente 20 anos de mudanças de localização e, conseqüentemente, de moradia. O autor chegou a utilizar um pseudônimo para continuar expondo suas ideias e contribuir para a mídia jornalística, passando a escrever como José Jim. E as atribulações políticas em Minas Gerais desandavam cada vez mais, uma vez que, na época, havia um confronto de ideias entre Getúlio Vargas e seus opositores. Como ponto final de suas contínuas transferências pela ferrovia, Cornélio foi direcionado em definitivo para a cidade de Catalão após a tomada do partido opositor a Getúlio. E aí a história ganharia uma guinada relevante.

Em Catalão, Cornélio foi abraçado de tal maneira que ganhou ares para trabalhar com tranquilidade naquilo que mais gostava. Sua recepção foi tão calorosa que adquiriu o status de cidadão catalano. A arte vivia em si, bem como o próprio vivia para a arte, e não apenas no ramo da escrita, mas em seus lazeres, como um amante da fotografia, da música, entre outros. Em suas andanças, fazia registros através de fotos que ele mesmo preparava para compor seus álbuns. Gostava de colecionar livros e periódicos nacionais e internacionais. Como amante da música, não somente colecionava discos como também tinha amizade com um musicista belga, incluindo ajudando-o na composição de letras de músicas — René Estevam Deckers.

Nota-se que o autor desenrolou sua vida ao chegar em Catalão, e desta forma, como se esperava, seu envolvimento com a literatura passou a ser mais intenso. Passou a trabalhar com uma intensa pesquisa sobre antigos nomes da literatura, trazendo à tona nomes deveras esquecidos ou não muito lembrados no cenário nacional. Era como se sentisse na obrigação de mostrar à sociedade o valor que certos autores tinham e como poderiam agregar conteúdo à literatura nacional. Provavelmente sem seu esforço, muito material poderia se perder no limbo do esquecimento.

Tamanho empenho nesta jornada o fez fundar, no ano de 1973, a Academia Catalana de Letras, juntamente de diversos outros grandes nomes, como Antônio Chaud, Marlitt Neto, Maria das Dores Campos, Monsenhor Primo Vieira, entre outros. Os

registros da memória de Catalão seriam, enfim, organizados de maneira oficial, e o autor viria a se dedicar integralmente a esta atividade, uma vez que se aposentara de seus préstimos como ferroviário.

Como já evidenciado, a cidade de Catalão tornou-se o lar de Cornélio, uma vez que o próprio autor se tornou cidadão catalano de fato em 1950, através de uma lei municipal. Segundo o próprio, em citação no seu livro **Catalão de Ontem e de Hoje**: “É, aqui que vivi os melhores dias de minha vida, e aqui desejo ficar.”

É curioso imaginar que um dos motivos pelos quais Cornélio havia sido enviado para Catalão, juntamente de sua família, foi o fato de causar incômodo aos poderosos do Estado de Minas com seus escritos que não poupavam as atitudes dos mesmos — artigos relatados principalmente no semanário *Arte & Manha* — uma vez que Cornélio falava, e escrevia, o que pensava e sentia. Aliás, sempre o fez. Não podendo simplesmente ser demitido, uma vez que possuía cargo público, foi encaminhado através da empresa ferroviária para cidades distantes. Foi, por fim, enviado a Catalão — na época conhecida como uma cidade deveras perigosa, uma vez que era chamada de “faroeste brasileiro” — e poderia ter sido muito bem um ponto crítico e de atribulações não somente para si, como para toda sua família. Porém, o inverso ocorreu, e dali, de sua chegada em 1950, sua vida transformou-se. Para melhor. Uma reviravolta política envolvendo Minas e Goiás ocorreu, Cornélio passou a chefiar a Estação Ferroviária da cidade e assim ficou até se aposentar.

Foi uma guinada tão positiva em sua vida que, no mesmo ano em que chegou à cidade, tornou-se efetivamente cidadão da mesma e começou a transformar não só sua vida, mas a de todos que ali se encontravam. Cornélio e Catalão ganharam muito. A começar pela própria estrada de ferro, que teve avanços significativos sob sua tutela e trouxe um substancial nível de progresso para cidade. Cornélio sempre dedicou seu tempo ao trabalho, à família e à pesquisa, o que possibilitou que uma alta gama de informações relevantes sobre a cidade fosse documentada com o passar dos anos — documentos estes que primavam desde as questões políticas, socioculturais e personalidades, principalmente alguns escritores da própria Catalão. Muitos destes, inclusive, tornaram-se próximos de Cornélio, com quem mantinha contato e até mesmo parcerias. A exemplo, o escritor Luiz Estevam³, que continua o legado de Cornélio Ramos, mantendo viva as riquezas culturais e históricas de Catalão, bem como as contribuições de Ramos.

³ Disponível em: <http://www.blogdomamede.com.br/?p=83938/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Tais parcerias resultaram no que parecia ser inevitável, a fundação e consolidação da Academia Catalana de Letras, em 1973. Liderou um grupo de intelectuais, entre os quais estavam Antonio Chaud, Monsenhor Primo, Geraldo Coelho, Maria das Dores Campos, Marlitt Neto, entre outros. Inclusive, um fato curioso é que a dita Academia teve como sede sua biblioteca, em sua própria casa, que por sinal encontrava-se ladeada à Estação Ferroviária.

Um dos grandes feitos do autor também foi sua colaboração na criação da Fundação Cultural Maria das Dores Campos, uma entidade sem fins lucrativos com sede em Catalão e que tem por finalidade preservar e cultivar todo e qualquer patrimônio histórico e artístico da cidade, bem como preserva políticas que primam pela manutenção de atividades que incentivem à criação, desenvolvimento cultural e artístico. Palestras, oficinas, peças de teatro e outras exposições artísticas (pinturas, musicais, artesanatos) são ministradas neste ambiente até os dias recentes, mantendo viva a tradição do município em valorizar seus talentos, algo que Cornélio mostrou, em toda sua vida, ser fundamental⁴.

A cidade de Catalão teve seu nome alçado para outras dimensões, deixando de lado uma alcunha de faroeste brasileiro para tornar-se uma grande representante cultural no país. Certa vez, questionado sobre os valores culturais e o que seria necessário para o desenvolvimento, Cornélio foi enfático: “(...) os verdadeiros fabricantes de intelectuais são as escolas; quando elas baixam de nível, evidentemente isso se reflete nos meios culturais”.

Cornélio Ramos era um apreciador das artes. Gostava de telenovelas e amava a música, algo que exaltava e valorizava muito, citando não apenas artistas conhecidos, como artistas independentes de sua cidade. Aliás, partindo do princípio da valorização, o autor ressaltou a riqueza do Brasil, não só cultural, mas em recursos naturais e seus derivados. O que sempre houve no país foi uma má distribuição de renda e recursos, mas nunca poderia creditar-se a um país como o Brasil o título de país pobre. A cidade de Catalão, por sinal, já foi considerada uma fonte de grande procura de pedras valiosas. Muitos mineradores já se aventuraram por essas terras. Muitas destas peculiaridades foram documentadas através das pesquisas do autor, que foi um exímio historiador da região.

Cornélio Ramos veio a falecer em 2001, com 91 anos. O escritor havia passado por uma cirurgia e, em seguida, a partir de laudos médicos, foi diagnosticado com um

⁴ Atualmente a Fundação encontra-se fechada para reformas.

câncer. Acometido pela depressão e pela frágil condição de seu organismo, o intelectual deu fim à sua vida em sua própria residência, com um tiro. Foi uma perda irreparável não apenas para a família e para a cidade, mas para a cultura no Brasil. Mas, como todo grande nome, Cornélio deixou um legado imenso.

Como ressaltamos, além de escritor, poeta, cronista, Cornélio era um hábil pesquisador e historiador. A cidade de Catalão tem grande parte de sua história documentada pelo autor. Para uma época na qual a internet ainda era um sonho distante, fazer consultas e encontrar informações sobre locais, personalidades, curiosidades de uma região e sua estrutura, entre outras coisas, consumia um tempo e energia fora do comum. No entanto, Cornélio tinha paixão pelo conhecimento e não se contentava com o que a ele chegava; sempre queria encontrar e descobrir algo mais. Através desta curiosidade, fez incontáveis registros, muitos dos quais se encontram em algumas de suas obras.

Atualmente, o Museu Histórico Municipal Cornélio Ramos localiza-se onde outrora encontrava-se a sede da estação ferroviária, local de trabalho e que por anos também foi residência do literato. Um monumento cultural que guarda recordações não somente da vida do autor, mas também todos os registros relacionados ao histórico de Catalão. O local reserva um ambiente específico que abriga sua biografia, documentos do próprio, fotografias e instrumentos usados em sua jornada cultural. Um dos documentos que se encontra neste local, inclusive, é a certificação, emitida pela Câmara Municipal de Catalão, de cidadão catalano, reconhecido pelos seus préstimos para com a cidade. No museu, não somente pode-se encontrar peças e registros ligados diretamente ao autor, mas também elementos advindos de uma recuperação histórica pleiteada por todos os envolvidos em reconstruir ao menos uma parte da rica história da região. Além de receber visitas de moradores curiosos em resgatar a essência da história da cidade, o Museu recebe visitas agendadas de alunos que estejam em excursão escolar e de turistas.

Perguntado certa vez se tinha algum sonho a ser realizado, Cornélio respondeu que não, pois sentia-se realizado. De fato, o amante das palavras de Catalão teve uma vida plena, pois sempre estudou e trabalhou, buscando sempre seu crescimento. Constituiu sua família e tornou uma transferência melindrosa — por parte de uma elite que queria podá-lo — em uma oportunidade de crescimento. Foi acolhido por uma cidade que viria a se tornar sua de coração, e nela constituiu um legado, trabalhando em prol da cultura e em prol do crescimento dela. Contou histórias, expressou seus sentimentos, deixou seus registros e uma marca na existência deste local, perpetuada em tudo que construiu junto aos seus próximos.

Cornélio Ramos respirava literatura. O autor tinha em sua casa uma vasta biblioteca — provavelmente a maior da cidade; um acervo que continha clássicos autores nacionais e internacionais, porém, muito mais que isso. Como notório pesquisador, tinha acesso às obras de grandes escritores locais. O próprio Cornélio não costumava ditar em seus discursos a preferência por este ou aquele, pois considerava todos como de vital importância e com peculiaridades únicas.

É possível imaginar como suas obras foram impregnadas de influências das mais diversas vertentes, tendo em vista seu amplo acesso à informação, conhecimento de autores que escreviam os mais distintos gêneros e sua vasta visão e alcance de situações cotidianas que vivenciou ao longo de sua empreitada como funcionário da ferrovia, até sua aposentadoria após 23 anos de préstimos. Trata-se de muito material para a imaginação de um escritor.

Entre suas obras, é possível encontrar contos, poesias, relatos e pesquisas, e crônicas. Esta é uma pequena amostra de como o autor tinha afinidade com a escrita e como tinha poder para flertar com diversas linhas de escrita, algo provavelmente gerado pelo seu contato com escritores de várias vertentes. Podemos citar, entre elas: **Amor em Quarto Crescente**, de 1967: uma coleção de contos com as mais variadas abordagens, que inclui, entre eles, histórias como “O homem que amou uma caveira”, “A Resposta de José Jim” e “Ígor, o cigano”; **Catalão de Ontem e de Hoje**, de 1984: um apanhado de pesquisas do autor, que tinha um amor incondicional por esta cidade. Provavelmente um dos registros que mais tinha peso para o escritor; **Colina dos Poetas**, de 1992: um livro de crônicas com um título convidativo, uma vez que aborda a questão poética sob outro ponto de vista; a visão de fora da poesia.

Há de se ressaltar que a biografia do autor envolve muito além destes livros, que foram elencados unicamente para mostrar como ele transitava entre os gêneros com maestria. Outros livros de sua biografia, apenas para citar, são: **Momento Lírico**, de 1968; **Letras Catalananas**, de 1972; **Catalão, Poesias, lendas e histórias**, de 1978; **Histórias e Confissões**, de 1987; **Pequena História de Ouvidor**, de 1988; **Fim de Primavera**, de 1990. Podemos citar também, em sua biografia, uma antologia feita em parceria com outros autores da Academia Catalana de Letras, sendo eles Vicente Humberto Lobo Cruz e Júlio Pinto de Melo, em 1993.

Algumas peculiaridades ficam evidentes no livro de contos **Amor em quarto crescente** e vale ressaltar algumas aqui, a partir dos contos selecionados para nossa pesquisa. Nota-se o flerte do autor com elementos surreais e insólitos em algumas de suas narrativas, como é o caso de “O Homem que amou uma caveira”. Obviamente seria

superficial citar este módulo de abordagem a partir de apenas um conto, porém, outros contos desta compilação têm proximidade com um contexto similar, ou mesmo com o suspense, como “Brincos que me torturavam” e “O crime de Godêncio Peres”. Aliás, o elemento insólito é algo bem recorrente entre pequenas cidades e vilas onde são criadas lendas e histórias baseadas em alguma credence popular. Poderíamos supor que tais elementos enriqueceram e ataçaram a criatividade do catalano de coração? Por que não?

A propósito, “A resposta de José Jim”, expõe a particularidade de mostrar o pseudônimo utilizado pelo autor em seus dias difíceis em Minas Gerais, quando passou a sofrer perseguição pela alta cúpula do estado, em específico membros do dito partido UDN, que viam com maus olhos as matérias jornalísticas e as críticas assinadas por Cornélio — a política do “cala-te boca”. Como o autor fazia questão de se expressar, continuou na ativa sob esta alcunha. Neste conto, o autor retoma o “personagem” como se estivesse utilizando uma outra linha de comunicação para expressar algo que José Jim tinha a dizer — ou simplesmente queria responder, como o título deixa à imaginação.

Voltando a uma abordagem mais leve, Cornélio expressa em alguns de seus contos uma infinidade de referências a personagens típicos do cenário nacional e de distintas posições geográficas — o povo simples, da estrada, os tipos com os quais provavelmente já cruzou em suas andanças. Alguns contos mostram tais figuras, como “Ígor, o cigano”, “Martiniano, o pescador” ou mesmo em “O ‘Diamante’ do Frei Domingos”. Isso sem citar a ambientação de algumas histórias, que também nos remete a um regionalismo saudoso e impossível de não se apreciar, como em “Nos sertões de Urucuia” e “Tico-tico dos grandes”. O título de suas histórias e a ambientação convida o leitor a um passeio pelas paragens que tanto apreciou e conhecia.

Suas narrativas curtas, como visto, possuíam como característica a diversidade de abordagens e elementos, o que só enriquece sua obra. Há um prefácio em seu livro de contos, **Amor em quarto crescente**, assinada por Monsenhor Primo Vieira, um dos citados componentes da Academia Catalana de Letras, em que ele faz uma citação sobre a complexidade da estrutura de contos:

O conto é um gênero difícil. Os próprios teóricos não são unânimes em conceituá-lo nem em classificá-lo no quadro dos gêneros literários. A tendência simplista é de colocá-lo a meio caminho da novela, com distância maior do romance, tomando como critério a expansão material da narrativa (RAMOS, 1967, p. 9).

Esta é uma premissa ainda muito estudada e que arremata literatos no debate do que seria uma definição mais próxima da realidade sobre o que é, ou qual seria a estrutura

de um conto. No entanto, o próprio prefaciador dispõe de um ponto ou definição em sua nota ao distinguir o que seriam os contos apresentados na distinta obra:

Bem haja Cornélio Ramos por nos dar nesta hora o seu livro de contos [...] o autor palminha as sendas tradicionais do conto, dentro do enredo bem urdido, com uma parte que não deseja ser arte, de maneira a comover pela narrativa singela de quem conta suas “estórias” ao pé do fogo, lembrando seu antepassado de Catalão, o grande Bernardo Guimarães, para quem as elegâncias da sintaxe eram propostas à vivacidade e ao encantamento do enredo (RAMOS, 1967p.10).”

Segundo Monsenhor Primo, os contos apresentados são histórias que não possuem um comprometimento específico com nenhuma regra básica ou convicção obrigatória para estar ali, elas simplesmente existem e fazem parte de um todo como se fossem narrativas contadas entre amigos em uma reunião.

É notória sua inspiração em autores como Cecília Meirelles e Carlos Drummond de Andrade quando passeamos por seus poemas. O autor tinha uma vasta biblioteca, e devorava livros dos mais diversos tipos: de autores catalanos a outros nacionais, sem contar autores estrangeiros como Thomas Hardy e Leon Tolstoi. A propósito, uma vez que citamos os catalanos nesse tópico, *corpus* do nosso estudo, deve-se abrir um pequeno parêntese para comentar sobre uma de suas obras, **Letras catalanas**, onde há uma pequena citação de diversos autores conterrâneos sobre sua obra — autores estes que Cornélio sempre fez questão de deixar em evidência seu apreço e reconhecimento como valores culturais e grandes representantes da cidade no meio literário.

Tomando como citação a cidade de Catalão, podemos pontuar sua importância como historiador, ao passo que ao longo de sua vida fez registros importantes sobre sua vida e sua história para com a cidade que tomou para si como seu verdadeiro lar. Em **Catalão de Ontem e de Hoje**, Cornélio dispõe, de forma serena e meticulosa, cada passo de sua empreitada até sua chegada e sua vivência em Catalão.

De fato, sua biografia transita por muitos terrenos, mas o ponto comum entre todos é o amor ao que fazia, o desejo de fazer bem e de registrar com paixão quaisquer que fossem suas palavras. Um conto, uma poesia, um registro histórico, uma crônica ou uma homenagem; tudo era feito com o empenho de um homem que já nascera com a literatura no coração, independentemente de onde estivesse.

3.1.1 O insólito que se esconde nos sertões: leitura de “Nos sertões de Urucuia” à luz do fantástico

A imaginação humana, cheia de fantasia, aventura e mistério, é povoada por vários sentimentos e emoções. Talvez seja por isso que mitos, lendas, contos de fadas, contos de terror e medo, muitas vezes transmitidos oralmente, têm sido tão apreciados por gerações ao longo dos séculos. No entanto, com o passar do tempo, as histórias assumiram diferentes formas, o mundo da fantasia se expandiu, adquirindo novos temas, correntes e subgêneros.

Mas esta fantasia se preocupa principalmente com a tradição europeia, como mostram os exemplos dados pelos autores, não contemplando textos literários de natureza não-realista de outras regiões. Em solo brasileiro, a literatura de fantasia ganha um espaço de pesquisa mais amplo e rico com os romances ambientados no sertão, sendo um deles a história de “Nos Sertões de Urucuia”, de Cornélio Ramos, que se passa no sertão de Gerais, próximo ao rio Urucuia.

Localizada na margem esquerda do rio São Francisco – o rio dos currais, a integração nacional e o encontro e desacordo entre mineiros e fazendeiros – a bacia em questão também faz parte do aquífero. Trata-se de um grande reservatório de águas subterrâneas que ainda está sujeito a poucos estudos hidrogeológicos e, portanto, é pouco conhecido, mesmo entre os municípios que abrange.

A história do Urucuia – este grande vale na margem esquerda do rio São Francisco – está diretamente ligada à colonização do Centro-Oeste do Brasil e do norte de Minas Gerais. Com a descoberta de ouro em Minas Gerais em 1694, a penetração de garimpeiros, tropeiros, pecuaristas e aventureiros de todos os tipos no Sertão aumentou gradualmente, especialmente após a descoberta de ouro em Goiás e Mato Grosso nas décadas de 1720 e 1730. Este fluxo de pessoas e bens transformou o Vale do Urucuia em um trevo de contatos entre as regiões mineiras do Centro-Oeste e Currais do São Francisco, uma área pecuária que se estendia do norte de Minas até a região Nordeste. Estas relações comerciais, políticas, culturais e até familiares se intensificaram com a formalização da Picada da Bahia real por D. João V em 1736 (MENDES, 2002).

Paralelamente à descoberta do ouro, a expansão da pecuária no nordeste do Brasil, ao longo do Rio São Francisco e seus afluentes, como a Urucuia, consolidou-se a partir de 1690, quando chegou ao noroeste de Minas, passando pelo oeste da Bahia até chegar a Goiás, no Vão do Paranã. Da Bahia, os fazendeiros da Casa da Torre (família Garcia d'Ávila) e da Casa da Ponte (família Guedes de Brito), de Goiás a Casa de Grijó (família Cerqueira Brandão) em Paranã e do norte-noroeste de Minas, os fazendeiros da família Cardoso, tornaram-se corresponsáveis pelo intercâmbio entre o comércio do ouro e do gado. Por esta razão, Urucuia tornou-se uma região de grande movimento rodoviário e

econômico no Brasil-Colônia até a inauguração de Brasília, quando a estrada real foi desativada com a construção da BR-O20 (ARAÚJO, 2007).

A história analisada se dá neste cenário da busca por ouro. O rio é inicialmente considerado um sinal de esperança, pois simboliza o fim do “serrado”, onde se encontram os primeiros vestígios de civilização e onde os personagens se refugiaram.

Comparando isto com o que está relacionado em **Grande Sertão: Veredas**, vemos uma certa diferença entre o tratamento dado ao rio Urucuia na história e no livro de Guimarães Rosa. Ao ler o romance, o leitor é avisado de que está diante de uma narrativa em primeira pessoa, na qual conhecemos o breve passado do narrador na fazenda de São Gregório, sob a proteção de seu padrinho, fazendeiro e nostálgico, Selorico Mendes. No limiar da história, vemos um personagem volúvel, mas austero, Riobaldo, que conta sua carreira como jagunço, e depois a de seu grupo, sob o apelido distinto de “urutú-branco”. O discurso do urutú-branco, de Riobaldo, é interrompido por interjeições que indicam um segundo personagem, ligado aos outros apenas pela condição de ouvinte, e de possível interesse na história. Sabemos também que este personagem secundário tem um jipe e um caderno no qual ele anota as informações do narrador de tempos em tempos.

Na narrativa de **Grande Sertão: Veredas**, além de apresentar claramente múltiplos espaços geográficos, físicos, sociais, míticos, religiosos, filosóficos, psicológicos e literários inter-relacionados, percebemos, a partir de uma realidade regionalizada, a grande importância da hidrografia como suporte do espaço ficcional da obra. Enquadrando, marcando e revelando os caminhos percorridos por Riobaldo, desde sua infância, e, sobretudo, como um jagunço, quando ele ziguezagueava pelo interior das Gerais com os bandos de jagunços e seu grande amor, Diadorim.

A trajetória de jagunço de Riobaldo está ligada aos rios que se configuram como seus caminhos reais, que permitem e impregnam sua passagem na vida. Neste sentido, a bacia do rio São Francisco é a mais importante, pois este rio é a principal referência na trajetória dos grupos de jagunços e, especialmente, de Riobaldo.

Neste contexto, Riobaldo afirma em um ponto da narrativa que, “o São Francisco quebrou minha vida em duas partes” (ROSA, 2001, p. 326). Assim, pode-se ver ao longo da narrativa que a margem direita do São Francisco desenvolve sua vida antes e depois da jagunçagem, assim como algumas das batalhas entre sua vida de jagunço contra os homens da Lei, os soldados e a polícia. A margem esquerda é o grande espaço de lutas, tanto de seus conflitos pessoais, internos, existenciais, como de perseguições entre grupos

de jagunços: os grupos de Riobaldo e Diadorim contra os Judas, os grupos de Hermógenes e Ricardão, para vingar a morte do grande chefe Joca Ramiro, o pai de Diadorim.

No entanto, sua grande paixão é o rio Urucúia. Ele expressa essa paixão em vários momentos da narrativa: “a minha, em beleza, é a Urucúia – a paz das águas.... Isto é vida!” (2001, p. 43); “Chegamos pela Urucúia. Meu rio preferido é o Urucúia. O chapadão – onde tantos bois bramem. De lá, o geral, com a grama verde” (2001, p. 89); “Ah, minha Urucúia, suas águas são claras com certeza” (2001, p. 322).

Nesta perspectiva, o espaço influencia diretamente a constituição do fantástico, pois tem “em seu cerne a particularidade de, de alguma forma, conectar, confrontar ou cruzar mundos diferentes, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p. 175).

O espaço é um elemento narrativo que explica ao leitor o lado incomum da diegese. Permitindo o surgimento de várias sensações, como estranheza, desconforto, empatia e medo, ou seja, a dúvida se o que o se lê é real ou não, se esse espaço realmente existe ou não, porque, segundo Todorov (1970), o leitor é transportado para o coração do fantástico, para um mundo que não é exatamente seu, aquele que ele conhece e no qual se move livremente, que não é povoado por vampiros, sereias, incubadoras ou súcubos, mas que vive um evento que não pode ser racionalmente explicado pelas leis deste mundo familiar.

“Nos sertões de Urucúia” (1967), de Cornélio Ramos, não seria diferente, uma vez que a leitura perpassa não apenas uma simples assimilação, como também uma grande estrutura capaz de causar sentimentos palpáveis, transformando um conto em uma possibilidade de se conectar com elementos reais, verossímeis. O conto é narrado em primeira pessoa e apresenta uma história de aventura de dois companheiros que se “emburacam” na região sertaneja de Urucúia, em Minas Gerais. Vale ressaltar que, no Brasil da época, existia na literatura, um enfoque apenas no Brasil do litoral, no Brasil metropolitano. A visão do sertão era muito mitificada e fantasiosa, acreditava-se que o sertão era uma terra bucólica e pacífica, marcada pela inocência e pureza dos seus habitantes.

Nesse sentido, é possível citar a fala de Covizzi, ao expor a sua discussão incluindo assim Guimarães Rosa:

Guimarães Rosa se insere nessa corrente de tradição não realista. Ele pertence a uma literatura de terceiro mundo onde as situações insólitas ganham maior concreção, porquanto os contrastes em todos os níveis das realidades desses continentes são mais marcantes. Essas coordenadas conferem à sua obra os aspectos de contemporaneidade de que no insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. (COVIZZI, 1978, p. 57).

Levando em consideração a literatura de Rosa, é possível constatar que há a presença de uma dualidade constituinte nas situações insólitas de sua prosa, uma vez que os elementos contidos se contrastam. De um lado o sertão brasileiro e toda a sua magia e encantamentos; do outro todos os seus mistérios e temores.

Essas características de entrecruzam em sua obra, criando um efeito de ambiguidade e suspeita, ao qual não pode ser resumido em uma única definição, restando apenas os elementos mesclados que ele expõe nas situações apresentadas.

O seguinte trecho do início do conto “Nos sertões de Urucuia”, de Cornélio Ramos, já nos traz de prontidão algo que é muito marcante e, em geral, aparece predominantemente nas obras literárias que trazem como cenário o sertão:

Enche o sertão, gado bovino e cavalar, vendo-se, de mistura, bovinos e cavalos selvagens, fugitivos precipitados à aproximação do homem. Inúmeras vezes tivemos oportunidade de observar o maravilhoso espetáculo dessas debandadas. A vegetação agreste e o serrado de paus sinuosos e encaracolados estendem-se sobre o chapadão, como o cabelo crêspo dos mestiços, habitantes da zona tropical do Estado (RAMOS, 1967, p. 48).

Temos em Guimarães Rosa, a sua percepção sobre o sertão, o seu olhar desbravador, provavelmente, parte de seus registros culturais pelas viagens feitas aos arredores do interior mineiro.

Mas o terreno aumentava de soltado e as árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia no chão de vir lá, só algum tatu, por mel e mangaba. Depois, se acabavam as mangabaranas e mangabeirinhas. ali onde o campo largueia. os urubus em vasto espaceavam. se acabou o capinzal de capim-redondo e paspalho, e paus espinhosos, que mesmo as moitas daquele de prateados feixes, capins assins. Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. acabou o sapé brabo do chapadão (ROSA, 1986, p. 37).

Cornélio Ramos, assim como Guimarães Rosa, mostra o cenário de Urucuia em sua obra, podemos distinguir o sertão de cada um desses autores do sertão que existia no imaginário da população. O campo, portanto, não é um espaço idílico e bucólico, mas um lugar amedrontador, de miragens, fantasias, aventuras e dificuldades.

Sertão, sertão! Ó sonho de ouro! Ó Eldorado dos aventureiros!
Os temários sonham contigo e esperam do teu seio arrancar, com audaciosas aventuras, o ouro da felicidade! (RAMOS, 1967, p. 45)

Ao longo do conto, pela ótica de Ramos, há a passagem e a descrição do cenário do chapadão de Urucuia, assim como em Rosa, que narrava com riqueza de detalhes o que os olhos viam em suas viagens, o que a cultura regional lhe apresentava de mistérios, encantamento, medo, incertezas e beleza:

Urucuia! Um vasto território coberto de grandes arbustos tortuosos, que se estendem pela amplidão, numa distância incalculável. Dias e dias viajamos através desse enorme chapadão ao norte mineiro, sem que vissemos outra coisa, senão aquele mesmo chapadão. Nenhuma moradia. Raramente alguma fonte ou bebedouro (RAMOS, 1967, p. 48).

É sabido que em regiões inóspitas como a descrita no texto, e “com os nervos já desordenados”, nas palavras do protagonista, são comuns as “aparições” de miragens, e novamente voltamos ao medo do que pode acontecer. Ao avistarem uma cabana sozinha no meio do sereno, os dois companheiros, já cansados, estranharam: “Quem habitaria lá? Algum aventureiro, ou morador da região? O medo me transtornava o pouco ânimo e eu já não via naquela casinhola mais que um rancho de salteadores” (RAMOS, 1967, p.49), mas de toda forma pedem estadia para a noite no local.

Adentrando o casebre, percebem que ele é típico do que estão acostumados a ver no sertão: coberta de sapé, paredes de pau-a-pique, portas de coivara e quatro compartimentos. O leitor é levado a analisar de prontidão os moradores dali que seriam um velho de cabelos e barbas longos e grisalhos e uma moça, sua esposa, apesar da aparência bem mais jovem. No entanto, fica no ar o mistério de que na casa existia mais algum personagem que permanecia oculto.

Tarde da noite, quando estava dormindo, o nosso aventureiro é acordado por algo estranho que respirava quente bem próximo ao seu leito, assustado, o personagem acorda e não consegue mais dormir tranquilamente. O companheiro Franco da Silva também acorda e zomba do amigo que, segundo ele, nem dormindo consegue se livrar dos fantasmas.

Ainda achando se tratar de um fantasma, o protagonista descarrega seu revólver contra o que posteriormente verificam se tratar de um crioulo robusto que trazia na mão um machado para decepar-lhes a cabeça.

Depois dessa noite, o texto do conto acaba afirmando que os personagens retornam para sua origem e ficam com esse imaginário do sertão: como sendo algo perigoso.

Outro ponto que podemos destacar no conto é a busca da riqueza e do ouro, talvez porque fosse a última esperança daqueles que ali necessitavam de algo para manter a vida, talvez pela simples ganância de querer sempre mais. Como é verificado no seguinte trecho: “Ouro, ouro! A quanto podes conduzir o homem!”. (RAMOS, 1967, p. 52).

Novamente fazendo um paralelo com **Grande Sertão: Veredas**, ambos os textos apresentam uma narrativa em primeira pessoa, marcada pelo regionalismo típico da segunda fase do modernismo brasileiro ao apresentar um cenário e personagens do sertão. Entretanto, tal regionalismo é colocado como um pano de fundo para abordar grandes

dilemas da humanidade, como o medo do insólito, o que confere ao clássico de Guimarães Rosa uma posição de literatura universal também.

Também é importante pontuar algo que acontece com os dois protagonistas: ao final de uma longa aventura, eles largam a vida de jagunços a andar pelos sertões e recorrem ao ambiente tranquilo. **Grande Sertão: Veredas** consiste em um longo diálogo/monólogo proferido pelo protagonista, Riobaldo, um velho jagunço que trocara a vida da jagunçagem pela tranquilidade da fazenda.

No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski, Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior não podem ser separados[...]. Onde existe o homem, existe a possibilidade de se compreenderem pensamentos e sentimentos [...]. A língua do homem do sertão é universal; é perfeitamente possível traduzi-la para a língua de Goethe, por exemplo (ROSA, 1994, p. 12).

Nesses trechos é possível perceber a presença de temas universais da humanidade que também estão presentes no sertão: a religião, os sentidos, sentimentos e idiomas.

Além dos elementos naturais, há diversos outros elementos que podem ser considerados insólitos pelo leitor, causando sentimentos, mas perdurando na linha escrita brasileira, que valorizava a natureza.

Há partes onde o autor apresenta a natureza e sua beleza, mas também há trechos onde o autor aborda a realidade do sertão, sem romantizá-la. Por exemplo:

De súbito, a noite nos surpreendeu; para mim foi uma desagradável surpresa, pois, embora não fosse medroso, nunca me dei a demonstrações de bravura, ainda mais nas estradas do sertão. Pudera! Eu bem sabia dos muitos narrados com relação a aventuras sertanejas, a aparições, a assaltos imprevistos [...]. A noite escura que se fizera não nos tinha deixado de trazer as apreensões sobre o que poderia acontecer-nos em aventuras como aquela. Por mim, ou teríamos feito marcha acelerada até alcançarmos a expedição, ou então já estaríamos acampados (RAMOS, 1967, p.46).

No trecho citado, os elementos naturais são facilmente observados, como a noite surpreendendo o personagem, juntamente com a situação insólita que se instala logo depois. Gerando, assim, um sentimento desagradável no personagem, além de condicionar o leitor para novas angústias, inserindo uma situação realista com a fantasia obscura que cerca esse cenário.

Ramos faz surgir uma curiosidade no que diz respeito a surpresa desagradável da noite. O trecho traz à tona elementos facilmente considerados góticos, começando pelo desconforto que remete ao receio do personagem em permanecer naquela situação. O ambiente sinistro é composto por símbolos como a noite, o escurecer, as aparições, e os assaltos imprevistos.

O sertão é um dos cenários mais marcantes do território brasileiro, permanecendo até os dias atuais. Isso não quer dizer que a caracterização da produção de Ramos, bem como de outros autores, se resume ao regionalismo, muito pelo contrário. As obras que utilizam do sertão e de outros elementos naturais para ficcionar, carregam consigo diversas dimensões a serem exploradas. Como vemos a seguir:

O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente (CANDIDO, 1989, p. 207).

As marcas do sertão brasileiro podem ser interpretadas de forma apreciativa ou, até mesmo, depreciativa em alguns casos.

Essa ruptura entre narrador, com sua linguagem cuidada, e a fala dos personagens, cheia de erros e arcaísmos, marca portanto no discurso, a alienação do intelectual que faz da pobreza e da ignorância do homem do campo um verdadeiro cenário exótico, paisagem a ser exibida para turistas (LEITE, 1978, p. 118).

A literatura que tende a retratar o Brasil como ambiente rico em aspectos naturais, em alguns casos, também tende a retratar as problemáticas de forma acentuada. O homem campestre, assim como cada população e suas respectivas localidades, dispõe de culturas, falares e costumes distintos. Ao realizar a junção do realismo com a fantasia para descrever as situações insólitas, muitas das vezes abre espaço para estereotipações e julgamentos, seja por parte dos estrangeiros por associar a falta de intelectualidade ao povo brasileiro, ou o próprio brasileiro, que exerce um olhar depreciativo em relação à determinada situação, cultura ou localidade. Por isso, é importante notarmos que:

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “o que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (COMPAGNON, 2006, p. 65).

Nesse viés, a literatura deve ser encarada como de forma de representação reflexiva direta da realidade, uma vez que expõe, em sua grande maioria, cenários, situações, problemáticas entre outros fatores reais, mesmo que mesclados em de maneira fantástica, afinal, o fantástico, é um elemento necessário para o desenvolvimento do enredo e caracterização da narrativa. Como é apontado no caso da literatura gótica:

Neste sentido, a literatura gótica traduz artisticamente as tensões criadas pelo início do processo de industrialização. A irracionalidade volta a surgir no horizonte dos esquemas burgueses, ressuscita quando as premissas da razão parecem imperar, e o aparato feudal começa a desmoronar – precisamente porque os termos socioeconômicos da realidade se encontram em plena transformação (MARTINHO, 2010, p. 50).

A utilização de elementos góticos para descrever situações insólitas se torna uma ferramenta de alguns escritores, como podemos notar em parte da literatura brasileira. No que diz respeito aos aspectos econômicos, ainda assim devemos prestar atenção ao conto, uma vez que o autor demonstra a motivação da trama: a busca pelo ouro.

A forma de expressão dos personagens, marcada pelo regionalismo, expressa o indício sutil de um mundo sendo construído:

O traço de estilo se apresenta à interpretação como sintoma, individual ou coletivo, da cultura da língua. E, como na história da arte, ele se manifesta por um detalhe, um fragmento, um indício sutil e marginal que permite reconstruir toda uma visão do mundo (COMPAGNON, 2006, p. 183).

A caracterização deste tipo de literatura como advinda das influências externas, passa a ser compreendida por sua própria expressão perante a arte, seja no jeito de falar, narrar ou exemplificar as situações insólitas que ocorrem no território brasileiro. Esse movimento abre espaço para a construção de novas perspectivas para o leitor.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível deparar-nos com as semelhanças descritas pelo narrador no conto de Ramos. As dificuldades encontradas nos percursos, que por sua vez, tinham como objetivo uma questão econômica, demonstram a realidade juntamente com a ludicidade do fantástico.

Vale ressaltar que o que interessa para Ramos vai muito além de todas as questões ambientais, que embora formem o enredo em sua completude, tem a missão apenas de complementar o real foco do autor, que é o lado humano e emocional, que traz a história o sentido pelo qual os elementos se conectam. O estilo literário, por sua vez, tem forte contribuição nas classificações de cada enredo.

O estilo como assinatura aplica-se tanto ao indivíduo quanto ao movimento ou à escola e à sociedade: em que cada um desses níveis, ele permite resolver as questões de atribuição. Consiste num traço familiar que recorreremos mesmo se não estamos em condições de descrevê-lo, detalhá-lo ou analisá-lo (COMPAGNON, 2006, p. 187).

Desta forma, Ramos, ao classificar o estilo de sua obra, ainda condiciona o leitor em seus interesses e perspectivas, já que há a existência de uma familiaridade perante as situações descritas ou relatadas na narrativa.

A descrição que Ramos elabora também é um fator fundamental a ser considerado em uma breve análise, uma vez que dispõe de elementos cruciais que demonstram as intencionalidades do historiador através da narrativa. É possível discorrer sobre cinco elementos fundamentais: (1) Cenário; (2) Época; (3) Linguagem; (4) Interação; e (5) Fatores políticos e econômicos.

Embora esses cinco elementos se complementem para a formação da narrativa, ainda assim é possível comentar isoladamente sobre cada um deles. O caso do cenário, conforme já visto anteriormente, visa contextualizar toda a narrativa, encaixando os personagens em um ambiente, que muitas das vezes se caracteriza pelas histórias, hábitos e costumes, levando em consideração toda a cultura local.

Já a época é outro fator que tende a modificar não apenas o cenário, como também os hábitos e costumes dos personagens que Ramos elaborou. No caso do conto de interesse, Cornélio demonstra características da época através da movimentação e maneira de lidar com determinadas situações. Desde o fato de ir em busca do ouro, até o fósforo que o personagem acende ao se deparar com o crioulo na casa que se refugiava da escuridão remetem ao período, seja pela falta de recursos, ou até mesmo pela maneira de falar.

Nesse sentido, a linguagem em Ramos se torna um outro elemento caracterizador, não apenas da época, como também do cenário. É através da fala dos envolvidos na narrativa, que o historiador representa a localidade catalana, os hábitos, costumes, e até mesmo classe social dos personagens.

Uma outra característica em relação a linguagem que deve ser ressaltada é a fácil compreensão perante os leitores, uma vez que o Ramos busca elementos universais do português, dispensando a utilização de qualquer tipo de recursos para o entendimento:

Ora, os bons livros, os grandes livros de ficção goiana estão expressos nos elementos universais da língua portuguesa do Brasil, de compreensão geral, não necessitando, portanto, de “glossário” ou “elucidários” para serem entendidos pelo leitor brasileiro ou português (TELES, 2010, p. 144).

O quarto fator que remete aos anteriores, é a interação entre os envolvidos na trama, uma vez que a relação e forma de comunicação entre eles acaba por caracterizar a época, a linguagem e o cenário, podendo ser considerado um elemento identificador.

O quinto e último elemento discorre sobre o cenário político e econômico que compõe a história. No conto é possível se deparar tanto com a questão econômica, partindo da ação dos personagens em procurar por riquezas; como também político, que

de acordo com os atos, linguagens, cenários e costumes, se mostra em relação a ideal, valores e princípios.

Levando em consideração esses cinco fatores presentes no texto, é possível concluir que há a presença de um vínculo entre eles, o que sugere a completude da descrição, mesmo quando perpassada pelas situações insólitas, através do fantástico; e propiciando ao leitor um panorama mais amplo de perspectivas a serem exploradas.

Em outras palavras, há uma grande diferença no tratamento dado ao Rio e o incomum em cada uma das obras. No primeiro, o incomum está ligado ao medo em relação ao Rio. O medo, uma das sensações mais primitivas de todas, é considerado pelos estudiosos como um mecanismo de defesa que tornou possível a evolução humana. Temendo o desconhecido e os mistérios incompreensíveis de sua contemporaneidade, o homem travou guerras, construiu fortalezas, recorreu à metafísica e criou religiões.

Em geral, com base em suas características, a singularidade da história de “Nos Sertões de Urucuia” permite que ela corresponda a mais de uma definição no campo dos contos fantásticos. A casa sombria e a aparência assustadora do velho e cinzento proprietário permitem, por exemplo, uma associação com o gótico.

Além disso, o horror, elemento presente nas histórias de medo, ocupa especialmente o final da obra, apresentando espectros esqueléticos que permanecem ligados à casa, apesar de qualquer lógica material. Portanto, em vez de classificar a história em uma trama e limitá-la desta forma, nós a analisaremos com base na sucessão de elementos incomuns que contribuem para a resolução do conflito.

O significado de incomum é mostrado como aquele que não é apresentado da maneira usual, mesmo anormal. Entre seus sinônimos, também encontramos as palavras “incrível” e “extraordinária”. A fantástica narrativa é atravessada por um evento incomum, que surge em um ambiente semelhante ao cotidiano e familiar, expresso de forma credível, desestabilizando-o. Este evento reverbera a incerteza na percepção da realidade, que é diferente da do leitor, porque o discurso fantástico cultiva, compõe e nos lembra outra realidade (BESSIÈRE, 2001, tradução nossa).

Com esta definição em mente, podemos classificar os eventos que levam ao final da história como uma sucessão de eventos incomuns. Com base nas considerações acima, podemos ver que o incomum, uma das características fundamentais, mas não exclusivas, da literatura do medo, se manifesta como um elemento transformador. Os agentes mais comuns desta relação ficam surpresos com o inexplicável ou o impossível, o que os leva a duvidar e questionar o que é real ou irreal. Não se deve esquecer que a incerteza sobre essas divisões é outro componente, talvez o mais cativante, das histórias de horror. Nesta

perspectiva, classificamos o incomum como transformador na história em análise porque é este elemento que permite a resolução dos conflitos levantados ao longo do texto.

Aqui, entretanto, é possível notar o viés esotérico como uma característica do discurso presente na narrativa. Neste sentido, o narrador dirige o olhar privilegiado do leitor, e dos personagens, direcionando o tema para uma exegese não convencional, baseada, em certa perspectiva, no estilo muito pontiagudo da narração.

Com base nos pontos levantados no conto, associados à pesquisa bibliográfica, pudemos definir e descrever sucintamente o surgimento e a caracterização da literatura de horror para encontrar correspondências entre ela e a de Cornélio Ramos. Então, a definição de quais fenômenos incomuns nos deram as ferramentas para analisar sua ocorrência em “Nos Sertões de Urucuia”.

Ao analisar esta narrativa, tornou-se evidente que ela contém elementos incomuns, que também estão presentes na literatura do medo, e que ainda mantêm congruências com a tradição dos romances góticos de épocas passadas. Como já esclarecemos, estes mesmos elementos são transformadores, pois mudam o destino dos personagens.

Assim, foi possível mostrar que a literatura regionalista do estado do Goiás também é relevante no campo do horror e que a boa qualidade de suas produções, demonstrada neste caso pelo trabalho de Cornélio Ramos, deixa em aberto outras possibilidades de análises diversas. Sem a necessidade de buscar em nosso estudo a inspiração apenas nos clássicos de outros períodos, estamos diante de uma escrita que nos permite escrutinar os cânones literários e valorizar o que foi produzido no Romantismo brasileiro.

3.1.2 O riso grotesco bakhtiniano em “O homem que amou uma caveira”

A literatura brasileira é palco para as mais diversas manifestações literárias, acolhendo histórias que carregam traços de amor, de morte, de desejo e de horror. Permitindo ainda a valorização de elementos ligados ao imaginário cultural de um povo, ela cria paradigmas literários que podem acolher o místico, o maravilhoso e o grotesco.

As narrativas de Cornélio Ramos se destacam principalmente pelo caráter regionalista, apresentado também traços do realismo grotesco, ao introduzir elementos insólitos como a caveira, rituais de adoração e de morte para construir histórias que envolvam o leitor.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um

traço distintivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 1999, p. 22).

A produção ficcional de Ramos aproveita elementos que já fazem parte da imaginação popular para recontá-los, de modo a misturar fantasia, ficção e traços de realidade, valorizando, sobretudo, a cultura popular. O conto “O homem que amou uma caveira”, de Cornélio Ramos, publicado em 1967, apresenta em poucas linhas uma narrativa que utiliza elementos de forte simbologia, como o casarão, a caveira e a ritualística que a envolve, e um desfecho que carrega uma grande surpresa.

Acerca de Ramos, Pouillon (1974), a narrativa começa apresentando um narrador-personagem que, limitado ao conhecimento da história a partir de seu ponto de vista, antecipa os momentos de curiosidade. E que, em seguida, viveria momentos de horror, sem, contudo, poder de fato prever o desfecho da história contada pelo amigo, narrando que “preso de curiosidade, quis certa vez ter conhecimento pleno da ocorrência. Levantar-me sorrateiro e ir ver, por uma das fendas da parede, o que lá dentro se passava, foi obra de um instante” (RAMOS, 1967, p. 111).

De acordo com Pouillon, a questão do tempo na narrativa e o narrador poderiam se articular em pelo menos três possibilidades distintas: a visão, a visão por trás, e a visão de fora, observando a história a partir de diferentes focos. O narrador-personagem construído por Ramos apresenta a visão em que, conforme explica Leite,

o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, sartrianamente, assumir o nada para ser. (LEITE, 1985, p. 20-21).

Nesse sentido, o nosso narrador é mero expectador, que movido pela curiosidade, invade a privacidade e o momento sagrado que marca o ritual de seu vizinho, trazendo luz para um segredo guardado durante tanto tempo.

Mas antes de entrarmos direto na questão da celebração do ritual de adoração da caveira, podemos observar os elementos subjacentes que dão ainda mais peso para a narrativa. O início do conto é responsável por apresentar a figura do casarão, ambiente em que a história se desenrola. Entretanto, mais do que o simples espaço localizador da narrativa, o casarão pode ser observado como um personagem à parte, visto que os elementos que o constituem testemunham as histórias das pessoas que o habitam: “Nos

vários apartamentos, que ali havia, habitavam alguns amigos; e eu, conquanto filho de pai abastado, ao léu da sorte, também lá me encontrava” (RAMOS, 1967, p. 111).

O casarão como personagem constrói-se a partir de uma noção em que personagens refletem o ambiente, assim como o ambiente reflete certos aspectos desses personagens. Esse procedimento pode ser comparado ao que Aluísio Azevedo realiza em **O cortiço** (1890), ou ao que Balzac utiliza em **A comédia humana** (1946) no seu conto “O pai Goriot”, quando o personagem Goriot faz uma descrição da pensão de Madame Vauquer. Ramos se aproveita desses elementos de modo a constituir o ambiente em que suas personagens se movimentam.

A caracterização do espaço neste conto remete à aspectos de decadência, sobretudo pelo modo como evidencia a degradação e ação do tempo no espaço que abriga os personagens. É possível notar que, embora a palavra “sobrado” tenha o sufixo “ão” acrescido ao seu nome como uma tentativa de indicar o aspecto de magnitude, essa ação se contrapõe ao restante da descrição, que revela a precariedade do espaço. Como podemos ver na passagem:

Um grande silêncio dominava o sobradão secular.
Nos vários apartamentos que ali havia, habitavam alguns amigos; e eu, conquanto filho de pai abastado, ao léu da sorte, também lá me encontrava.
Uma tosca e frágil parede de tábuas, separava o meu dormitório de um desses amigos (RAMOS, 1967, p. 111).

O espaço físico, mais que mero retrato do lugar em que a narrativa se localiza, faz referência ao estado de espírito daqueles que o habitam. Bachelard (2013, p. 208), observa que a casa é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa”. Ou seja, esse espaço guarda os traços de seus habitantes, suas experiências, anseios, desejos e medos.

Nesse sentido, a casa testemunha a solidão da personagem que, com a percepção aguçada, nota que algo diferente ocorre em momentos pontuais no quarto de seu vizinho. Caracterizando-o como um espectador da vida privada, em termos de foco narrativo, confirmando o seu papel de narrador que apresenta uma visão de fora da narração. Tomado pela curiosidade, ele observa pela parede já gasta as ações que se passam no aposento ao lado do seu, se deparando com o amigo em movimentos suspeitos, retirando uma caveira de uma caixa de madeira: “A caveira era seu ídolo! Às vezes, abraçavam-se com ela e, às vezes, como que alucinado, beijava-lhe o colar de alvos dentes, os quais chocalhavam, num bailado trágico e macabro” (RAMOS, 1967, p. 111).

É válido notar que a simbologia desse momento carrega uma espécie de manifesto contra a morte, pois a caixa de madeira poderia ser vista como um caixão, um lugar propício para o descanso de alguém que já partiu, um portal para a vida eterna. Entretanto, ao violar aquele espaço, o personagem cria um paradoxo entre o que deveria representar o descanso eterno e a tentativa de humanizar o que estava dentro da caixa, ou seja, a caveira. Ramos aposta em elementos pouco usuais, que carregam uma simbologia marcada pelo fúnebre e que, tradicionalmente causam medo ou repulsa, não curiosidade. A esses elementos, que ora se misturam com o natural e o sobrenatural, Kayser (2009), chamou de grotesco:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p. 41).

É nesse contexto que somos apresentados aos elementos insólitos da narrativa, marcados pela presença da caveira e do mistério que a acompanhava, assim como o ritual que Anastácio fazia para adorar aquela que outrora havia sido sua amada. É interessante notar que, embora a imagem da caveira pudesse, a princípio, causar um sentimento de repulsa, desperta compaixão no narrador, que curioso, se prontifica a escutar a triste história do amigo. Aliás, a presença de elementos que remetem à morte, ao cadáver e a outros elementos ligados à finitude, parecem dialogar numa notação paródica com traços do romantismo, especialmente o ultrarromantismo e, ainda, à tradição de representação da morte por meio do que as iconografias medievais chamavam de “Dança macabra”, gravuras mostrando caveiras dançantes que tinha como intenção lembrar ao homem de que o destino de todos era a degradação cadavérica.

Nos dizeres de Bakhtin (1999), “O riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível na terra” e é nesse ponto que temos, então, a emergência do grotesco que provoca riso e consciência dolorosa da finitude do homem, marcada, sobretudo, no processo de adoração que o homem devota à amada agora transformada em ossos.

A caveira se torna o elemento central da narrativa, visto que o homem a idolatrava, dedicando a ela um altar de adoração, como se ignorasse a sua falta de vida, dedicando a ela o mais puro e devotado amor. Aqui se misturam luz e escuridão, visto que a morte, marcada por um acontecimento tão trágico, transformou-se em um ato de sublimação, indo além, pelo menos na perspectiva do “salvador”, da questão da profanação.

Nesse sentido, podemos considerar a caveira como um corpo grotesco por excelência, pois já não tem mais vida, é apenas um aglomerado de ossos que já guardou

muitas histórias e teve experiências, ora positivas, ora negativas, mas que definitivamente já não carrega mais os traços da existência. Teixeira (2019), observa que:

o corpo grotesco está em constante processo de evolução e renovação. Enquanto o corpo clássico tem como características a perfeição, imutabilidade e acabamento, o corpo grotesco está em processo de devir e inacabamento. [...] É um corpo que se dissolve nas coisas, no ambiente, a ponto de se confundir com elas. (TEIXEIRA, 2019, p. 49).

Sendo assim, o conto demonstra como aquele corpo, que ora estava guardado e ora estava sendo adorado, já havia se tornado um adorno, se integrado ao ambiente, assim como à vida de seu fiel cuidador, que parecia viver somente para adorar e zelar pelos restos mortais de sua amada, na intenção de dar a ela um resquício do amor que não pode dedicar-lhe enquanto ambos estavam vivos.

Anastácio conta ao amigo que planejou recuperar o corpo da amada que, tomada do mais profundo desgosto diante da impossibilidade da concretização amorosa, prefere a morte a ter que se entregar a outro. Em uma primeira tentativa, tomado, como ele mesmo diz, por uma força maior que o impeliu a ir até o túmulo de sua amada, viu o seu corpo junto ao monte de terra, descansando no lugar que deveria ser sua última morada – o cemitério.

Contudo, o personagem revela que não tomou o corpo para si naquele instante, esperando tempo suficiente até que a amada se transformasse apenas em uma caveira, pois o que interessava a ele não era, de fato, o corpo físico, mas sim a alma dela, que deveria repousar para sempre ao lado dele, que se tornava naquele momento mais que seu amante, seu eterno guardião.

Podemos perceber que Ramos brinca com o sentido que as palavras corpo e alma carregam, colocando-as em oposição direta, principalmente quando o personagem resolve esperar a decomposição completa do corpo para resgatar apenas a ossada da amada, pois neste caso, a alma representa a pureza e a conservação da presença, como uma possibilidade de extensão da vida e finalmente a concretização do amor, ainda que não físico, visto a ausência de um corpo. No entanto, diferente da ideia de uma alma que se diferenciava do corpo por meio de existência metafísica, a alma da mulher amada é afirmada numa espécie de imanência em que a identidade do ser permanece em seus restos mortais.

A simbologia que esse elemento carrega é comumente associado à morte e à monstruosidade, mas é subvertida totalmente no conto, visto que é adorada com tamanha devoção. Assim, aquele conjunto de ossos é ressignificado como uma figura de amor e

pureza. Além disso, é importante percebermos a personificação desse personagem, que mesmo sem vida, ganha um aspecto vívido ao esboçar um sorriso, que é descrito pelo narrador como um “colar alvo dentes, os quais chacoalhavam, num bailado trágico e macabro” (RAMOS, 1967, p. 111).

O riso é um elemento fundamental no grotesco, responsável por marcar, na visão de Bakhtin, uma experiência libertadora e alegre, o que é o exato oposto da situação que envolve o riso macabro da caveira objeto de adoração. Aquela expressão demonstra uma felicidade ou pelo menos contentamento, que só foi alcançado após a morte, visto que a realização de seu amor só foi possível quando um dos dois abandonou o plano terrestre. Desta maneira, o riso da caveira, ainda que simbolicamente, representa um momento de intersecção entre a infelicidade sofrida durante a vida e o regozijo alcançado depois da morte, como uma espécie de libertação. Sobre isso, Tihanov (2012, p. 171), explica que: “o riso prospera no momento em que o cânone do corpo chamado de não clássico reina. O corpo não clássico é multiforme e flexível, exemplificando à vontade por constante e ilimitada mudança”.

O riso nesse conto não assume a função de fazer uma alusão à felicidade, mas faz uma crítica ao modo como ela é conquistada, ou seja, a expressão é conquistada somente na morte, visto que Ramos constrói uma narrativa breve em que retrata a impossibilidade da realização amorosa por motivos já muito conhecidos e retratados na literatura: a falta de bens e a diferença de status social, além da imposição e dominação masculina, com pais que arranjavam casamentos para as suas filhas, impedindo muitas vezes, que elas escolhessem com quem se relacionar. Além disso, essa é uma temática clássica do romantismo e do gótico, o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, por exemplo, coloca em cena um amante que lamenta a morte da amada com uma caveira até que o corvo bate na janela.

Nesse sentido, evocamos novamente a percepção de Tihanov sobre os estudos de Bakhtin acerca o riso, observando que, para o estudioso o riso e o corpo carregam sempre uma dualidade, ou seja, crescimento e declínio, progresso e decomposição, contudo, o que atrai os olhares atentos e curiosos do leitor é o traço ritualístico que marca o desenvolvimento do conto. O narrador é quem relata, quase incrédulo, o que está acontecendo no quarto ao lado, mas com menos assombro que o esperado, visto que interpretava o momento tão íntimo, como sagrado. Como podemos ver a seguir:

E vi, e vi mesmo, e não sem assombro, que o homem erguia então, de uma caixa de madeira, um embrulho, abria-o e retirava dali uma delicada caveira branca, colocando-a entre duas velas das quais melancólica luz desprendia. Era

ele o próprio o sacerdote que organiza o altar e a tal procedia (RAMOS, 1967, 111).

A caveira é colocada como o centro de todo o universo daquele pequeno quarto, adorada tal qual uma figura santificada dentro das religiões. O altar, entretanto, bastante simplório, marca os aspectos menos vívidos do ritual e menos glamurosos também, reforçando o caráter excêntrico de tal manifestação. O historiador Peter Burke (2009, p. 180), observa que o conceito de ritual é difícil de ser definido, mas em sua obra afirma que ele pode ser entendido como o “uso de ações que expressem um significado, de maneira oposta a ações mais utilitárias e para a expressão de significados através de palavras ou imagens”.

Nesse sentido, o ritual em si remete às mais diversas manifestações cristãs, como uma espécie de missa da meia noite, que ao invés de ser realizada na noite de Natal, era algo rotineiro, pois tinha dia e hora marcada: terça-feira à meia noite, com um altar, luzes e o respeito conferido ao momento, entretanto, toda essa atenção e dedicação é dispensada a um objeto diferente, uma caveira. Borges (2004), explica que:

o esqueleto e mesmo a caveira, que nas tradições místicas têm um aspecto grave para o penitente que medita sobre as vaidades, são grotescos por lembrarem uma pessoa extremamente magra e por exibirem um sorriso último e duradouro. É claro que muitos rituais e estratégias pedagógicas têm efeitos diferenciados, pois o que assusta as crianças faz rir os adultos, como os palhaços que acompanham folias e ameaçam crianças em época de Natal. Seja como for [...] são coisas que dão medo e fazem rir, mesmo que seja um riso demoníaco (BORGES, 2004, p. 181).

Este ritual demonstra respeito e amor à lembrança que agora aquele amontoadito de ossos remete, revelando o desejo de preservar a alma da mulher que tanto amou em conforto. Ao dar a ela um destino diferente do habitual, fazendo com que a herança resultante de seu corpo recebesse toda a atenção que ele foi impedido de dar em vida.

Contudo, esse ritual, ao contrário das celebrações religiosas, marca o caráter excêntrico em relação a elas, como uma espécie de provocação à religiosidade cega que acredita que a morte representa o encontro com um Deus e a vida eterna, sendo também o ritual responsável por humanizar o que há muito já não é humanizado.

É interessante notar ainda as conotações que o símbolo da caveira pode adquirir, pois no texto, ainda que lembre ao narrador e ao amigo a impossibilidade de concretização amorosa e a dor pelo ente querido perdido, o peso do sorriso permanente estampado na caveira funciona como um sorriso debochado diante de tantas tentativas de manter a sua memória viva. De acordo com Zanin (2016),

a figura do esqueleto e da caveira, que no catolicismo é um símbolo de vaidade e da brevidade da vida⁵, na cultura popular representa uma pessoa magra exibindo um último e eterno sorriso de deboche. O grotesco não disfarça sua filiação com o “indecente, imundo, sujo, obsceno”, o caos e a corrupção; não disfarça o elemento infernal presente na vida (ZANIN, 2016, p. 26).

Outro ponto que se destaca são os acontecimentos que levaram ao ápice do conto, os fatos que culminaram no suicídio da personagem diante da impossibilidade de não viver seu amor⁶. O narrador qualifica a personagem como “tresloucada”, visto que a atitude extrema e quase colérica, além do fato de querer ter autonomia para escolher com quem viver um relacionamento, conferiram a Maria José tal título.

O papel da mulher é um tema sobre o qual uma parte da literatura se dedica, atribuindo a elas, na maioria das vezes, uma conotação de fragilidade e subserviência, e, quando elas se negam a cumprir esse papel são eleitas como loucas, acusadas de perder suas faculdades mentais em nome de um amor ou qualquer outro acontecimento em que tem sua liberdade de escolha cerceada. Nesse sentido, o suicídio da personagem é uma alternativa que demonstra profundo descontentamento com a vida que leva, chegando ao extremo ao preferir deixar de viver a ter que se sujeitar a um destino que, de fato, não era seu.

A decisão da partida demonstra, ao contrário do que se insinua sobre o comportamento feminino, uma enorme coragem ao romper com o que é esperado das mulheres, com o estigma da resiliência, que a tudo se adapta. Camus (2008), observa que:

sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela. [...] O verme se concentra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo (CAMUS, 2008, p. 18-19).

No conto de Ramos é possível observar que houve um ritual de preparação para a morte, uma vez que a jovem orchestra todos os fatos que culminam no seu falecimento em aparente segredo, não dando chance para a intervenção alheia. Sendo assim, aqui este

⁵ Na iconografia cristã medieval e nas manifestações artísticas subsequentes é possível encontrar os chamados *Memento mori* em que elementos que remetiam à degradação ou à decomposição são utilizados para a construção de uma concepção de fragilidade da vida e do destino de homem. Na poesia, François Villon, poeta francês do século XIV, vai utilizar a concepção de *Memento mori* na construção do poema “A balada dos enforcados” no qual o sujeito lírico vai mobilizar a ideia do corpo destinado a se tornar carniça e esqueleto para promover o sentimento de piedade pelos condenados à forca.

⁶ O gesto de Maria José de se matar para se manter fiel ao amor impossível dialoga com toda uma tradição do escapismo pelo suicídio iniciada por romances como *Os sofrimentos do jovem Werther* em que o amor não realizado se torna motivo para a morte.

ritual ganha contornos de sagrado, representando a busca pela preservação de seu amor, ao mesmo tempo que manifesta seu descontentamento.

André (2018), propõe a análise do suicídio a partir de operadores de leitura como uma fuga, performance ou como um espetáculo de afirmação individual, leitura possível para o ato de Maria José, que preferiu a morte a ser subjugada pelas vontades e desmandos patriarcais. Abaixo o excerto que detalha as possíveis razões que a levaram a uma atitude tão extrema e tão cheia de coragem ao mesmo tempo:

Era-me impossível compreender que, dada a extensão do seu amor de matuta, grande e bravio, suportasse ela a distância cruel que nos separava, e um dia, um dia, já sem esperanças de lenitivo à saudade e às angústias que a torturavam, uma grosseira infusão de populas ingere e... expira! (RAMOS, 1967, p. 113).

Nesse momento a morte é vista como o fim, justificado pelo excesso de sofrimento, mas a personagem ganha uma possibilidade de “recomeço” ao ser “resgatada” por seu amado, passando a ser cultuada como uma divindade. Ainda assim, é possível observar que, para Anastácio, o que foi uma prova de amor, pode ser compreendido como uma nova violação de seus desejos mais profundos.

Anastácio, personagem por quem Maria José era apaixonada, ao contrário da coragem que aparenta ao roubar o corpo da amada e mantê-lo em sua vida como uma figura divina, não foi capaz de agir enquanto ela estava viva, fugindo do pai da moça e contribuindo para seu profundo estado de tristeza.

É importante notarmos que, com a figura da morte anunciada, voltamos às raízes do grotesco, especificamente o que Bakhtin (1999) apresenta aos seus leitores como realismo grotesco, pois a partir da morte é possível compreender que este é apenas mais uma etapa do ciclo da vida, ou seja, a morte acontece para que haja o renascimento para uma “vida melhor”, representada nesse caso através da adoração que ela nunca conquistou enquanto estava presente no universo e isso só é possível no desenrolar do conto de Ramos através do rapto do corpo de Maria José.

Costa Filho (2019) alerta que nessa vertente do realismo existe uma ideia de futuro utópico repleto de esperança e possibilidades, algo que é personificado por meio da esperança de preservação da memória e da alma de personagem. Há de se considerar ainda os aspectos da dualidade entre a vida e a morte, o corpo material e sua representação metafísica e a mistura do horror e do riso, presentes no que já foi um corpo cheio de vida.

É possível identificar na representação da caveira a noção de rebaixamento tão cara ao conceito de realismo grotesco, marcando a degradação do sublime, aqui

interpretado como o corpo cheio de vida, marcando, de acordo com Almeida (2012), a noção de que o corpo do indivíduo, no conto representada por Maria José, se torna público ao perder o direito de permanecer em seu leito de morte. Sobre a representação do corpo a partir desta ótica, Bakhtin (1999), observa que:

em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações ou excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 1999, p. 23).

Ainda que tenhamos partido da premissa de Bakhtin (1999), que trata o corpo grotesco de modo abjeto, da inversão: o sublime que se torna rebaixado, o baixo que se torna sublime, no conto temos a caveira idealizada, envolta em uma aura de misticismo, embora ela ainda represente algo que não é perfeito e nem acabado, visto que a morte e seu constante confronto acompanham Anastácio toda vez que ele a liberta de seu invólucro.

Figura 1 – Ilustração do conto “O homem que amava uma caveira”



Fonte: RAMOS, 1987, p. 55
Digitalização feita pela Autora

Sendo assim, temos na figura de Anastácio a representação do salvador e do algoz, pois embora o apaixonado solitário acredite que libertou sua amada de uma eternidade fria, acabou por transformá-la em prisioneira, sublimando novamente os desejos dela em detrimento dos de outro homem. A contística de Ramos se desenvolve por meio dessas dualidades, apresentando personagens demasiadamente humanos, que cambiam entre o certo e o errado, a vida e a morte, a solidão e a amizade, o profano e o sagrado.

A narrativa se desenrola rapidamente, mas ainda preservando elementos de surpresa, suspense e mesmo diante de uma situação incomum e que provoca espanto, ainda provoca empatia. Enquanto narra os acontecimentos que levaram ao culto realizado no quarto, Anastácio conquista a atenção e de certa forma, a pena de seu interlocutor, contudo, o ponto que culmina no clímax é quase tão sutil que se anuncia somente nas últimas linhas da narrativa, que é o grau de parentesco entre o narrador e aquela caveira que há muito estava desaparecida.

Ramos, ao construir uma história que cria a possibilidade de continuação da vida por meio da celebração da morte e do que ela representa, envolve o seu leitor em uma jornada de expectativas, fazendo com que o narrador, que a princípio era apenas um curioso solitário, fosse surpreendido por uma tragédia familiar, que não foi mencionada antes, nem mesmo quando o nome do pai foi dito por Anastácio. Segue o trecho:

O pasmo foi enorme, pois Maria José, a tresloucada e amorosa namorada de Anastácio, outra não fora senão minha irmã. E morrera numa terça-feira... E todas as terças-feiras e à meia noite certa, Anastácio fazia daquela caveira o seu objeto de adoração (RAMOS, 1967, p. 114).

A revelação do grau de parentesco com o curioso vizinho marca do ápice da narrativa, demonstrando que o corpo da irmã e sua alma como acreditava Anastácio, estava mais perto do que ele podia imaginar.

Essa proximidade reforça a noção que contraria a intenção inicial da morte, que era a libertação, Maria José tira a própria vida para expressar mais que seu descontentamento, mas para se ver livre das relações de opressão a que era submetida. Todavia, sua caveira é colocada ao lado de seu irmão, que diante de uma pequena interrupção de silêncio, é levado a conhecer os fatos estranhos que levaram ao desaparecimento do corpo da irmã.

Desta perspectiva, Maria José nunca esteve sozinha e tampouco conseguiu a autonomia planejada por meio do ritual suicida, sua alma, que foi valorizada e acolhida em detrimento de sua forma humana, foi tão subjugada quanto suas vontades em vida.

3.1.3 Lendas, mistérios e patriarcalismo em “A louca do morro da saudade”

As sociedades patriarcais são antigas e precederam o capitalismo. Caracterizando a maioria das sociedades hoje, o patriarcado refere-se à opressão e marginalização que as mulheres sofrem como mulheres em sociedades onde o poder é principalmente detido pelos homens. Com efeito, estes últimos estão geralmente sobrerrepresentados em esferas

influentes, seja no domínio político, econômico, cultural ou familiar. Eles, portanto, têm privilégios, que são incorporados em sua dominação. Esta dominação reproduz-se de muitas formas, para além dos meios estritamente econômicos, jurídicos ou políticos: através da linguagem, dos estereótipos, das religiões, da cultura, das tradições, dos meios de comunicação entre tantos outros.

Contudo, Ávila Neto (1978) aponta que no meio urbano tem-se uma heterogeneidade que acompanha a situação de cada um na hierarquia social; todavia, esse meio urbano, enquanto estilo de vida, não deixa de atingir, ainda que em graus diversos, aqueles que dele participam”. Modificam-se, assim, normas, valores, crenças e símbolo.

Na obra de Ramos (1967), é possível verificar o impacto do espaço urbano no papel da mulher. Assim, é possível ver:

Quem conhece Catalão e, como nós, àquela hora da noite, transitar pelo Morro da Saudade, pode ser que ainda veja a figura espectral e fantasmagórica de Rita Pó, escalando ou descendo a encosta, numa peregrinação de penitente que procura, no doce sacrifício da recordação, redimir-se de seu grande pecado (RAMOS, 1967, p. 132).

Figura 2 – Ilustração do conto “A Louca do morro da saudade”



Fonte: RAMOS, 1987, p. 99
Digitalização feita pela Autora

Buscando compreender essa tese, Beauvoir (2016) aponta que os homens oprimem fundamentalmente as mulheres, caracterizando-as, em todos os níveis, como o Outro, definido exclusivamente em oposição aos homens. Para a autora, o homem ocupa o papel do eu, ou sujeito; a mulher é o objeto, o outro. Ele é essencial, absoluto e transcendente. Já a mulher é oprimida incompleta e mutilada. Ele estende-se ao mundo

para impor-lhe a sua vontade, enquanto a mulher está condenada à imanência, ou à interioridade. Ele cria, age, inventa; ela espera que ele a salve. Essa distinção é a base de todos os argumentos posteriores de Beauvoir.

Buscando compreender o papel das mulheres em outros campos, Todorov (2008) procura examinar tanto a teoria genérica quanto um gênero particular, indo e voltando entre uma poética do próprio fantástico e uma metapoética ou teoria da teorização, mesmo ao sugerir que se deve, como crítico, retroceder e adiante entre teoria e história, entre ideia e fato.

A dominação masculina não deve ser reduzida a uma soma de discriminações dispersas, mas sim a um sistema resiliente e “coerente”, que molda a maioria dos aspectos da vida individual e coletiva. Logo, a expressão dessa cultura opressora pode ser verificada quando no exame dos elementos culturais. Assim, quando da leitura do conto “A louca do morro da saudade”, de Ramos (1967), é possível verificar o retrato de uma sociedade que marginaliza a mulher. A exemplo tem-se o trecho:

Aquele namoro de Roberto com Ritinha Vieira já vinha dando o que falar. A viuvinha rica e ainda muito jovem, sentia-se inquieta na valiosa fazenda de sua propriedade, situada nas proximidades do monte, até que ali um dia chegou, com seu gabinete, o dentista Roberto de Matos. — Pessoas da cidade advertiram-na do perigo daquele romance com um desconhecido. Poderia ser bom o rapaz, mas, quem sabe? Quem lhe poderia assegurar ser ele solteiro e nutrir sadios propósitos a seu respeito? (RAMOS, 1967, p. 130).

Todorov (2008) já alerta sobre o impacto que a formulação da mitologia pode ocasionar na sociedade, esse afirma que primeiro, o fantástico produz um efeito particular no leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade – que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Para o autor, em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente densa da trama. Terceiro, o fantástico tem o que à primeira vista parece ser uma função tautológica: permite a descrição de um universo fantástico, que não tem realidade fora da linguagem; a descrição e o que é descrito não são de natureza diferente.

Denominando essa categoria, Franco (2017) aponta que compreenderia ainda a filologia ou ciência da linguagem, porque nenhum estudo comparativo das línguas é possível sem a verificação das fontes riquíssimas representadas pelos *mythos* e as lendas. Além disso, a etnologia ou ciência das raças segue o vieiro das lendas para conhecer as origens, o parentesco e as instituições dos grandes agrupamentos humanos.

Fato que conforme Ávila Neto (1978) aponta ter um pressuposto histórico. Para essa autora, o processo de formação da gênese brasileira aponta para uma realidade que cabiam às mulheres todas as atividades relacionadas ao âmbito familiar, bem como suas relações com filhos, 18 escravos e amas.

Essa busca definir a mulher em todos os aspectos, Beauvoir (2016) aponta a inadequação de definir a mulher por suas operações biológicas ou por alguma compreensão ampla do “eterno feminino”. Diante disso, a autora afirma que:

Se o seu funcionamento como mulher não é suficiente para definir a mulher, se nos recusamos a explicá-la também através do “eterno feminino”, e se, no entanto, admitimos, provisoriamente, que as mulheres existem, então devemos enfrentar a questão: o que é uma mulher? mulher? . . . O fato de eu perguntar é em si significativo. Um homem jamais teria a ideia de escrever um livro sobre a situação peculiar do macho humano. Mas se quero definir-me, devo antes de tudo dizer: “Sou uma mulher”; nesta verdade deve basear-se toda a discussão posterior (BEAUVOIR, 2016, versão digital).

Para Beauvoir (2016), a história foi escrita pelos vencedores: um truísmo que soa especialmente verdadeiro no caso das mulheres. De Beauvoir demonstra esse princípio na seção “Fatos e Mitos” de *O Segundo Sexo*, em sua discussão sobre a história desde a Revolução Francesa. As noções de feminilidade, quase sem exceção, originaram-se no homem: o homem define o “eterno feminino”; o homem insiste na mediocridade feminina; homem acorrenta sua esposa à lareira.

Franco (2017) aponta que vê se o conhecimento perfeito das lendas e dos mitos abrange o campo não de uma, mas o de várias ciências e não é em caso algum brinquedo de criança, como parecem indicar essas lengas-lengas de fadas e de príncipes encantados que as amas contam a seus pupilos. Por sua vez, Teles (2010), especificamente, o mito possui uma racionalidade própria que é diferente da racionalidade acidental. A racionalidade não é privilégio dos civilizados e nem os mitos são coisas de primitivos”

As mulheres, que não têm voz, não podem ser o “problema”, assim como o “problema” de judeus e negros é inventado e perpetuado por seus opressores. Assim, essa explana que:

Se a definição dada para este conceito [do feminino eterno] é contrariada pelo comportamento das mulheres de carne e osso, são estas últimas que estão erradas: não nos dizem que a Feminilidade é uma entidade falsa, mas que as mulheres em questão não são femininas (BEAUVOIR, 2016, versão digital).

Beauvoir (2016) traça esse paralelo entre as mulheres e outras classes oprimidas da sociedade ao longo do livro. No entanto, ela sempre inclui uma ressalva significativa: ao contrário dos negros na América, judeus na Europa ou qualquer outro grupo

minoritário oprimido, a mulher não é uma minoria. As fêmeas constituem aproximadamente metade da população humana em qualquer período da história.

Ademais, Beauvoir (2016) afirma que, embora seja natural que os humanos se compreendam em oposição aos outros, esse processo é falho quando aplicado aos gêneros. Ao definir a mulher exclusivamente como Outro, o homem está efetivamente negando sua humanidade.

O Segundo Sexo narra o esforço de Beauvoir (2016) para localizar a fonte desses papéis de gênero profundamente desequilibrados. No Livro I, intitulado “Fatos e Mitos”, ela pergunta como as “mulheres humanas” passam a ocupar uma posição subordinada na sociedade. Para responder a essa pergunta, autora se volta para a biologia, a psicanálise e o materialismo histórico. Essas disciplinas revelam diferenças “essenciais” indiscutíveis entre homens e mulheres, mas não justificam a inferioridade da mulher. Todos eles tomam como certo o “destino” inferior da mulher.

Buscando ressaltar o papel histórico da mulher, a autora aponta que:

[...] toda a história feminina foi feita pelo homem. Assim como na América não há problema dos negros, mas sim um problema dos brancos; assim como o antissemitismo não é um problema judaico, é nosso problema; então o problema da mulher sempre foi um problema do homem (BEAUVOIR, 2016, versão digital).

Para Beauvoir (2016), a mulher se move para a história para traçar o surgimento da superioridade masculina na sociedade, desde os caçadores-coletores nômades até a Revolução Francesa e os tempos contemporâneos. Aqui ela encontra amplos exemplos de subordinação feminina, mas, novamente, nenhuma justificativa persuasiva para eles. A história, ela argumenta, não é um “fato” imutável, mas um reflexo de certas atitudes, preconceitos e injustiças.

Beauvoir (2016) discute a seguir várias representações míticas das mulheres e demonstra como esses mitos imprimiram a consciência humana, muitas vezes em desserviço às mulheres. De Beauvoir espera desmascarar o persistente mito do “eterno feminino” mostrando que ele surgiu do desconforto masculino com o fato de seu próprio nascimento.

Estado, bem como as instituições, desempenham um papel importante na disseminação dessa violência simbólica. Os diferentes tipos de violência reforçam-se mutuamente e são centrais para o patriarcado. Observamos também que em qualquer sistema, a violência simbólica é dirigida a todos para manter uma ordem hegemônica: os homens devem ser fortes, corajosos, atraídos por mulheres “sexy”, etc., e também são

convidados a reprimir ou controlar as emoções “femininas”. É supostamente extremamente humilhante para os homens ter uma ocupação “normalmente feminina”, como limpeza, ou ficar desempregado e ficar em casa cuidando dos filhos enquanto seus parceiros têm um emprego.

Contudo, Ramos (1967) também traz uma mulher que aparece ser mais oprimida ainda diante de sua condição mental:

Rita Pó, o nome que por maldade lhe fora dado no hospício, ficou-lhe como uma mácula, eternizando seu trágico drama amoroso, quando mandou para o pó da terra o homem que amava. E quem, à luz do dia, visitar aquele local, poderá descobrir, ainda recoberta pela caição recente, na parede da igrejinha, uma lânguida e velada inscrição (RAMOS, 1967, p. 132).

Beauvoir (2016) esboça a mitologia do “eterno feminino”, depois a confronta com a realidade para revelar as muitas falhas nas noções onipresentes de feminilidade. Em decorrência desses mitos, a vida de toda mulher se divide entre seus direitos como sujeito e as exigências da Alteridade. Existe uma contradição irreconciliável entre sua vocação como humana e seu “destino” como mulher. Aquelas raras mulheres que se curvam sob a caracterização imposta a elas, que se recusam a ser passivas, elegantes e silenciosas, são chamadas de defeituosas, pouco atraentes e não femininas. Elas “não são mulheres reais” e são punidas por colocar sua humanidade antes de sua feminilidade. O problema, argumenta Beauvoir, não é a mulher individual, mas a complexa mitologia que a aprisiona.

Ao longo da história, a maternidade foi tanto venerada quanto vilipendiada: a mãe tanto traz a vida quanto anuncia a morte. Essas operações misteriosas são projetadas na mulher, que se transforma em símbolo de “vida” e nesse processo é despojada de toda individualidade. Para ilustrar a prevalência desses mitos, Beauvoir (2016) estuda o retrato das mulheres por cinco escritores modernos. No final desta seção, de Beauvoir examina o impacto desses mitos na experiência individual.

Beauvoir (2016) insiste na impossibilidade de comparar o “caráter” de homens e mulheres sem considerar as imensas diferenças em sua situação, e no Livro II, intitulado “A vida da mulher hoje”, ela se volta para as realidades concretas dessa situação. Ela traça o desenvolvimento feminino através de seus estágios formativos: infância, juventude e iniciação sexual.

A autora demonstra como, em cada estágio de sua educação, uma menina é condicionada a aceitar a passividade, a dependência, a repetição e a interioridade. Todas as forças da sociedade conspiram para privá-la da subjetividade e transformá-la em

objeto. Negada a possibilidade de trabalho independente ou realização criativa, a mulher deve aceitar uma vida insatisfatória de trabalho doméstico, procriação e escravidão sexual.

Ramos (1967), retrata em sua lenda, uma mulher imersa a uma subjetiva que marca a característica patriarcal. Assim, pode-se ver no trecho abaixo:

Os motivos das desinteligências eram relativamente pequenos e perfeitamente removíveis. Entretanto, devido a ser sua esposa demasiadamente geniosa, e dadas as circunstâncias em que se realizara o atribulado matrimônio, mais se avolumaram. O ódio que o sogro lhe votava e a fortuna que possuía serviam de sérios embaraços àquela união, e Roberto por isso sentia-se sem forças para enfrentar aquela situação. Ofendido em seu amor-próprio, afundou-se no sertão (RAMOS, 1967, p. 131).

Franco (2011), buscando compreender essa categoria, aponta que por outro lado, nas lendas se compreende também o que constitui o chamado *folklore*. isto é, não somente as canções, as histórias em prosa e verso, mas os autos, as festas, as tradições, os usos, as crenças e superstições do povo. Para o autor, neste conjunto sempre harmônico das instituições populares, a Poesia, a Música e a Dança estão eternamente de mãos dadas como as Três Graças do grupo escultural grego

Lembra-se que a histórica das mulheres está imersa no que Bourdieu (2012) chama de violência simbólica. Para o autor, essa prática está presente em mitos e discursos, e muito pouco se faz para detê-la em oposição à violência estritamente física. Nesta parte, fazemos uma descrição minuciosa da violência simbólica, que fornece a base teórica para a compreensão da reprodução do patriarcado.

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento [...] (BOURDIEU, 2012, p. 7).

Bourdieu (2012) aponta que as subjetividades de gênero são diversas e socialmente construídas, sendo as mulheres, na maioria das situações, vítimas de múltiplas opressões de acordo com a sobreposição desses traços identitários. A revolta contra a opressão real e sentida, ou mesmo a aquisição de novos direitos, não necessariamente desafia o patriarcado: de fato, também é necessário se livrar das justificativas e ocorrências do sexismo comum para ter uma real crítica política do patriarcado como uma dinâmica sistema de energia, capaz de se reproduzir.

Tendo levado a mulher à idade adulta, Beauvoir (2016) analisa as várias “situações”, ou papéis, que a mulher adulta habita. A mulher burguesa desempenha três funções principais: esposa, mãe e animadora. Por mais ilustre que seja o lar da mulher, esses papéis inevitavelmente levam à imanência, à incompletude e à profunda frustração. Mesmo aquelas que aceitam um lugar menos convencional na sociedade – como prostituta ou cortesã, por exemplo – devem se submeter aos imperativos definidos pelo homem.

A autora também reflete sobre o trauma da velhice. Quando uma mulher perde sua capacidade reprodutiva, ela perde seu propósito primordial e, portanto, sua identidade. No capítulo final desta seção, “Situação e Caráter da Mulher”, de Beauvoir reitera a polêmica afirmação de que a situação da mulher não é resultado de seu caráter. Em vez disso, seu caráter é resultado de sua situação. Sua mediocridade, complacência, falta de realização, preguiça, passividade — todas essas qualidades são consequências de sua subordinação, não a causa.

Beauvoir (2016) aponta algumas das maneiras pelas quais as mulheres reforçam sua própria dependência. Narcisistas, mulheres apaixonadas e místicos, todos abraçam sua imanência ao afogar a individualidade em um objeto externo - seja o espelho, um amante ou Deus. Ao longo do livro, essa menciona tais casos de mulheres sendo cúmplices de sua Alteridade, particularmente no que diz respeito ao casamento.

A dificuldade de se libertar da “feminilidade” – de sacrificar a segurança e o conforto por alguma noção mal concebida de “igualdade” – induz muitas mulheres a aceitar os papéis habituais insatisfatórios de esposa e mãe. Desde o início de sua discussão, Beauvoir (2016) identifica os fundamentos econômicos da subordinação feminina — e as raízes econômicas da libertação da mulher. Somente no trabalho ela pode alcançar a autonomia. Se a mulher pode se sustentar, ela também pode alcançar uma forma de liberação.

Em vez disso, a feminilidade é uma construção da civilização, um reflexo não das diferenças “essenciais” entre homens e mulheres, mas das diferenças em sua situação. A situação determina o caráter, não o contrário. A mulher não nasce totalmente formada; ela é gradualmente moldada por sua educação. A biologia não determina o que faz de uma mulher uma mulher — uma mulher aprende seu papel com o homem e com os outros na sociedade.

A mulher não nasce passiva, secundária e não essencial, mas todas as forças do mundo externo conspiraram para torná-la assim. Cada eu individual, independentemente do sexo, tem direito à subjetividade; são apenas forças externas que conspiraram para

roubar à mulher esse direito. O destino não é uma força cósmica, mas uma escolha humana, resultado da cultura e das circunstâncias.

Beauvoir (2016) tenta mapear as dificuldades de alcançar qualquer paridade entre os sexos. Na conclusão, ela emite esse comentário irônico após uma exortação para que a mulher assuma o controle de seu próprio destino. Assim, percebe-se que a dominação masculina não deve ser reduzida a uma soma de discriminações dispersas, mas sim a um sistema resiliente e “coerente”, que molda a maioria dos aspectos da vida individual e coletiva.

Contudo, não haverá igualdade em um domínio se ela não for alcançada em outros domínios simultaneamente. A dominação masculina é muito antiga e em constante evolução, reproduzida por meio de mecanismos culturais e econômicos. Colocamos as bases necessárias para entender a opressão das mulheres atualmente. Entendemos também que essa dominação se articula em estreita relação com outras relações de poder, como entre norte e sul, classes ou raças. Isso permite entender por que lutas com apenas um eixo são consideradas fracassadas. De fato, mesmo que o trabalho humilhante seja realizado principalmente por mulheres, incluindo mulheres brancas, não devemos ignorar o fato de que também envolve homens de cor e proletários. Portanto, uma análise simples baseada apenas no gênero não é suficiente.

O patriarcado é uma forma de pensar profundamente ancorada em nossos comportamentos e formas de ver o mundo. Toma suas justificativas em mitos e estereótipos, e amplia seu alcance com a violência estrutural e simbólica, que faz as desigualdades parecerem naturais e até inevitáveis, as perspectivas de emancipação real só serão fracas porque os estereótipos impostos pelos dominantes se refletirão em nossos comportamentos, ações, instituições.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação buscamos, num primeiro momento, contemplar o interesse pessoal em pesquisar o autor Cornélio Ramos e suas obras, e, no decorrer da caminhada percebemos a grandiosidade do escopo teórico que alimentava nosso estudo, possibilitando assim responder nossas inquietações. Porém, em contrapartida, identificamos uma abordagem pouco explorada acerca do nosso *corpus*.

Trata-se, pois, este documento, do resultado de um longo interesse manifesto nas obras de Ramos, que foram lidas e relidas no decorrer das diferentes fases e dos distintos papéis que desempenho na vida, a saber: quando menina, no final da infância, quando ensaiava as primeiras leituras de livros; depois, na adolescência, quando já me atrevia a ler dois ou três livros ao mesmo tempo; a seguir, na condição de jovem e discente universitária e; então, na condição de mulher que trabalha e se torna esposa, mãe, escritora e mestranda, num país e numa cidade onde ser mulher livre e apaixonada por leitura ainda pode estarrecer algumas pessoas. Em todas estas fases me mantive apreciadora das obras de Cornélio Ramos e, sempre que oportuno, usando-o como referência para a construção de trabalhos escolares que trouxessem o tema história e/ou cultura local.

Com efeito, a partir da leitura da obra **Amor em Quanto Crescente** (1967), de Cornélio Ramos, o corpus do nosso estudo, com delimitação nos contos: “Nos sertões de Urucuia”, “O homem que amou uma caveira” e a “A louca do morro da saudade”, foi possível identificar que o elemento do insólito é de presença marcante e decisiva na identidade narrativa ficcional do autor.

A busca pela compreensão do insólito nas obras de Cornélio Ramos, por si só, já nos direcionou para a resposta da questão central da pesquisa. Levando em consideração as análises dos contos recortados para esta jornada investigativa, dos eventos anormais presentes nas narrativas em cada um dos textos, pode-se entender o insólito, em Ramos, enquanto elemento causador do medo e da inquietação, algo que nos infringe frio na barriga e certo terror psíquico por ser, ou por haver, na narrativa, qualquer coisa estranha e/ou inédita que ocorre com os personagens e/ou sobre a atmosfera que interage com a trama.

O insólito de Ramos nos conduz a experienciar emoções desconfortantes, mexendo com os nossos demônios, atraindo medos, fantasmas e monstros, satisfazendo o desejo por novas e diferentes emoções e/ou estados mentais que não são disponibilizados nos comportamentos dos cotidianos. Através das leituras, a sensação

emocional e mental de quase angústia se faz possível, devido ao envolvimento com a trama dos contos.

Poderia, ou deveria tais sensações serem evitadas, não estivéssemos a falar do Homem, este que é o único animal que corre para ir ver fogo. E nesta mesma linha de pensamento, também é o ser que se permite abrir páginas de livros para ir de encontro aos contos que lhe causam, por exemplo, as sensações desconfortantes advindas do insólito em Ramos. Eis os elementos do insólito em Cornélio: inquietações, medos, fantasmas e monstros que nos infringem angústia durante a leitura dos personagens, abrigados sobre uma trama cuja atmosfera flerta com a fantasia e o disruptivo.

Tanto quanto o fogo, o insólito de Ramos é ao mesmo tempo desconfortável e atraente ao leitor, trata-se de condição ambígua, que também expressa o tipo de ser que é o Homem, apto a desejar relação com o desconhecido, inédito e inexplorado, embora o tema. Sim, o desconhecido gera medo e ao mesmo tempo nos atrai para ele. Nesse sentido, tanto o autor, quanto o leitor, sabem que nas estruturas das suas condições humanas o desconhecido que nos terroriza, também nos seduz. Medo e encanto são, pois, como que duas qualidades na condição humana, e uma vez em nós, cobram os preços das suas presenças, fazendo com que autor e leitor explorem, um do outro, os seus respectivos papéis: aquele de escrever; e este de se permitir às leituras dos contos e degustar as experiências advindas do insólito, em Cornélio.

Para tal conjunto de condições, leitor e autor, aqueles e aquelas que se permitiram à experiência de leitura dos contos de Ramos, puderam e podem explorar as qualidades do insólito e, ao mesmo tempo, o modo como Ramos equilibra sua trama, trazendo à tona as questões sociais circunscritas em seu tempo, os elementos históricos que escolheu abordar, delimitações geográficas que se baseou, as influências artísticas que o ajudou a trilhar o seu caminho de escrita.

E devido a isso é interessante reconhecer que, mesmo em uma narrativa "ficcional", a vertente do fantástico deixa mensagens implícitas de abordagens de cunho social e, ao mesmo tempo, apresenta possibilidades para interessantes discussões da psique humana, tanto a partir das ciências humanas, quanto a partir da psicologia e psicanálise, estudos ou hermenêuticas interdisciplinares e com mais liberdade sobre algum tema presente nos contos. Como por exemplo, no coronelismo ambientado no conto "Sertões de Urucuia", ou no medo apresentado no mesmo conto; ou a estranha idolatria no "Homem que Amou uma Caveira"; na lenda fantasmagórica da Rita Pó; ou como em "A Louca do Morro da Saudade", onde se poderia problematizar o uso do adjetivo 'louca'.

São narrativas que, através do ambiente nelas instaurados, nos conduz a sentir, pensar e imaginar a anormalidade, algo que naturalmente nos causa algum desconforto, mas que, também expande as fronteiras das nossas possibilidades de se emocionar. Mas não apenas emoções, como também expansão do (re)pensar para problematizar. Pois, em que pese as lendas serem importantes para preservar histórias fantásticas repassadas oralmente, de geração para geração, a experiência com o insólito pode provocar uma nova leitura das lendas, a partir de diferentes perspectivas, para refletir a realidade local, seus costumes e, porque não, possíveis injustiças do passado transformadas em lendas que protegem elites tradicionais. De modo que, fora dos padrões da normalidade, a qualidade do insólito tanto pode ser percebida nos contos de Cornélio Ramos, quanto nas experiências dos leitores. Ou seja, a experiência com o insólito pode proporcionar certa função social, capaz de nos fazer reinterpretar aspectos da realidade histórica a partir dos valores apreendidos das leituras fantásticas.

Os objetivos propostos foram alcançados e, assim, pode-se classificar com o suporte das teorias adotadas em nossa bibliografia. O elemento insólito se tornou possível, levando-se em consideração que faz parte da cultura local, e que, ainda nos dias de hoje, retrata uma história marcada pelas lendas, mitos e reflexões sociais acerca de uma sociedade que mescla memórias de fatos com o imaginário derivados dos eventos factuais. São personagens que possuem identidade forte, de cunho sagrado e que estão ligadas ao cotidiano de um povo.

Como pode-se notar, a questão norteadora do nosso estudo nos permitiu percorrer e desbravar o fantástico na sua difícil conceituação. Mais: viabilizou que fosse desvendado aquilo que, de início, parecia algo improvável. Contudo, conforme as leituras foram sendo interpretadas à luz dos teóricos que dialogavam entre si, corroborando para a elucidação desse mistério interessante de ser elucidado, as respostas foram chegando e tornando o processo de investigação tão prazeroso como a leitura de um conto que se desdobra conforme a leitura avança. Era como montar um quebra-cabeças e as peças iam se encaixando no entendimento. As teorias eram como os dicionários, ou melhor, dicas/pistas, e conforme avançávamos nas leituras, o caminho para encaixar as peças certas eram revelados. As manifestações do fantástico se tornaram visíveis sobre as linhas escritas por Cornélio Ramos.

Portanto, uma vez validada a hipótese através da investigação, desvendamos que as narrativas de Ramos trouxeram vários elementos que, concatenados uns aos outros e, principalmente, invocando o insólito na trama que amarra os contos – tanto em suas dimensões fantásticas, quanto nas possibilidades de usos reais –, pode-se afirmar que

Cornélio Ramos é tanto autor, quanto precursor da literatura fantástica no sudoeste goiano, situado na cidade de Catalão – GO.

Por fim, importa informar que na presente dissertação abrimos um caminho amplo para que novas pesquisas sejam realizadas, com maior profundidade e sem as limitações que enfrentamos devido a situação mundial de pandemia provocada pelo Coronavírus Disease 2019 (COVID-19).

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Maysa. Cornélio Ramos – Uma vida dedicada à cultura. **Blog da Maysa Aarão**, Catalão, 19 de março de 2019. Disponível em: <https://www.maysabrao.com.br/cornelio-ramos-uma-vida-dedicada-a-cultura>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- ALMEIDA, Rogério Caetano de. **Recortes do grotesco na história da literatura portuguesa**: cantigas de maldizer; satíricos barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá Carneiro e Alberto. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), 2012.
- ANDRÉ, Willian. < b> **Literatura e suicídio**: alguns operadores de leitura. Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 40, n. 2, p. e37413-e37413, 2018.
- ARAÚJO, Sandra (Org.). **Antônio Dó de Volta ao Grande Sertão Veredas**, Bsb/Chapada Gaúcha-MG: Unifam/Prefeitura Municipal, 2007.
- ARINOS, Affonso. **Lendas e tradições brasileiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1937.
- ÁVILA NETO, M. N. **O autoritarismo e a mulher**: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil. Rio de Janeiro. Achiamé, 1978.
- AZEVEDO, Azevedo. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALZAC, H. **O pai Goriot**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. São Paulo: Difusão Editorial, 1980.
- BATALHA, Maria Cristina. **O Fantástico como mise-en-scène da modernidade**. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2003.
- BATALHA, Maria Cristina. **Actas del Coloquio Internacional Fanperu**. In: Actas del Colóquio Internacional Fanperu. Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, Lima, 2010. p. 39-53.
- BATALHA, Maria Cristina (Org). Introdução. In: BATALHA, Maria Cristina (org.). **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p.9-19.
- BEAUVOIR, S. L. E. M. B. **O segundo sexo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Participações, 2016. Ebook.
- BESSIÈRE, I. **Le recit fantastique**: la poetique de l’incertain. Paris: Larousse Université, 2001.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 3, 2009.

BORGES, Bento Itamar. **O (mau) gosto e o grotesco**. Veritas (Porto Alegre), v. 50, n. 2, p. 166-194, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BURKE, Peter. **O historiador como colunista**. Civilização Brasileira; 1. edição, 2009.

CAMARINI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 8. ed. São Paulo: Martins, 1975

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. **A Formação da Literatura Brasileira**. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Editora Global, 2002.

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

CHIAMPI, Irlomar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo, Perspectiva:1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Minas Gerais: UFMG, 2006.

COSTA FILHO, Francisco Carlos; LEAL, Francisco. **A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico**. 2019.

COVIZZI, Lenira M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESTEVAM, Luiz. A imortalidade de Cornélio Ramos. **Blog do Mamede**, Catalão, 14 de junho de 2021. Disponível em: <http://www.blogdomamede.com.br/?p=83938>. Acesso em: 15 fev. 2022.

FRANCO, A. A. **Lendas e tradições brasileiras**. São Paulo: Tipografia Levi, 1917.

Freud, S. (1919/1996). **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora.

GAMA – Khalil, Marisa. **As Teorias do Espaço e a sua Relação com a Construção do Espaço Ficcional**. In: Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GAMA-KHALIL, M. M., GARCÍA, F. & VOLOBUEF, K. Apresentação. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.433-437 jul. dez. 2012. Disponível em: <http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/index.php>. Acesso em: 10/05/2021.

HARRE, R., & MOGHADDAM, F.M. (2006). **Historicity, social psychology, and change**. In Rockmore, T. & Margolis, J. (Eds.), History, historicity, and science (pp. 94-120). London: Ashgate Publishing Limited.

HIRSCH, M. **“The generation of postmemory”**. In. Poetics Today, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008. p. 103-128.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. **O coronelismo: uma política de compromissos**. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: Configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Editora Perspectiva. 2009.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Regionalismo e modernismo: o caso gaúcho**. Editora Ática, 1978.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Pacionik. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2020.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. **A fantasia gótica e seus actantes históricos**. Artigo apresentado em Mosaico – Revista multidisciplinar de Humanidades, Vassouras, v.1, n.1, pág. 43-57, jan/jun., 2010.

MENDES, Xiko. Formoso de Minas no final do Século XX –130 Anos! Formoso-MG: Prefeitura Municipal, 2002.

PAULUK, L. R.; BALLÃO, C. M. **Considerações sobre o medo na História e na Psicanálise**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 31, n. 2, p. 60-66, 30 jul. 2019.

PELLEGRINI, T.; FERREIRA, M. **Português: palavra e arte**. São Paulo: Atual, 1996.

PEIXOTO, Afrânio. A originalidade de Álvares de Azevedo. In: **Revista Nova**, ano I, n. 3, 1931.

POE, Edgar Allan. Ficção completa, poesia & ensaios. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1981.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

RAMOS, Cornélio. **Amor em quarto crescente**. 1. edição. Catalão: Rubro Negro Editora, 1967.

RAMOS, Cornélio. **Catalão de ontem e de hoje: curiosos fragmentos da nossa história**. Catalão: Distribuidora Kalil, 1984.

RAMOS, Cornélio. **Histórias e Confissões** (páginas escolhidas). Goiânia: O Popular, 1987.

RAMOS, Cornélio. **Colina dos Poetas**. 2 ed. Catalão: Gráfica e Editora Modelo, 1997.

ROCHA, E. **O que é mito**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: contos reunidos**. São Paulo: Ática. 1998.

RUBIAO, Murilo. **O ex-mágico da taberna minhota**. Editora DCL, 2004.

SANT'ANNA, Ivan. **Herança de sangue: um faroeste brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTOS, C. N. dos S; SANTIN, J. R. **O coronelismo retratado na literatura brasileira a partir da análise da obra São Bernardo, de Graciliano Ramos**. UPF – 2013. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=d7b1c47b71f171fe>. Acesso em: 09 jan. 2022.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Jaciely Soares da. **Medo do passado ou passado de medo? História, memória e violência em Catalão-GO (1978-2012)**. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2019.

- TEIXEIRA, Marília Dalva. **Considerações sobre o corpo em Mikhail Bakhtin**. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, v. 10, n. 1, p. 46-52, 2019.
- TELES, Gilberto Mendonça - **O Conto Brasileiro em Goiás**. 3. Ed. Goiânia: Kelps 2010.
- TIHANOV, Galin. Aparecimento do grotesco. Bakhtiniana: **Revista de Estudos do Discurso**, v. 7, p. 166-180, 2012.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. **“A origem dos gêneros”**. In: Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes. 1970, p.43-58.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad.: Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- VASCONCELOS, Diogo de. **História Média de Minas Gerais**, 4. Ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- VAX, L. **L’art et al littérature fantastiques**. Paris: P.U.F., 1960.
- VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo, Editora da Unesp, 1999.
- VOLOBUEF, Karin. **“E. T. A. Hoffmann e o mundo fantástico”**. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). Vertentes do fantástico na literatura. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, p.173-186. 2012.
- ZANIN, Ricardo Zolinger. **O Grotesco nas Histórias em Quadrinhos de Marcatti**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina. Paraná, p. 26, 2016.

ANEXO A – Transcrição dos Contos Analisados

NOS SERTÕES DE URUCUIA (páginas 43-52)

Cornélio RAMOS

“E o fáceis daquele sertão
Inóspito vai-se esboçando
lenta e imperiosamente...”

EUCLIDES DA CUNHA

O ruído dos cinceros ia quebrando a monotonia do ambiente por onde a cavalgada passava, atravessando a mata.

— Sertão, sertão! Ó sonho de ouro! Ó Eldorado dos aventureiros!

Os temários sonham contigo e esperam do teu seio arrancar, com audaciosas aventuras, o ouro da felicidade!

Patrocínio, Coromandel, Guarda-Mor, Cangalhas e Paracatu já haviam ficado para trás e esperávamos atingir Unaí; nenhum pequeno povoado escapara a nossa singular caçada de ouro.

Conduzíamos diversas canastras de bugigangas e armarinhos para trocar por ouro em pó, ouro em barra ou outra coisa que nos desse dinheiro.

Desde muito cedo havia acordado em nossa imaginação a ideia da riqueza. Uma viagem através do incomensurável chapadão do Urucuia permanecia-nos latente nos pensamentos. Se dali não trouxéssemos a riqueza, ao menos uma bela lição de experiência haveria de preparar-nos para outra nova aventura.

Haveríamos de atingir os nossos desígnios; marchamos para esse fim.

Franco da Silva, meu leal companheiro, caminhava um pouco à frente da tropa, a fim de escolher o lugar propício à primeira refeição. Franco era um homem destemido, muito teimoso, porém de sentimento nobre e bom coração. Sonhara, como eu, com a riqueza, por meio de uma extravagante aventura; daí nossa associação naquela empreitada.

A coragem de Franco estimulava-me naquela arriscada viagem ao “*hinterland*” mineiro.

Ele e eu, os chefes da expedição, éramos também os mascates. Nas proximidades de Paracatú, tive oportunidade de comprovar a intrepidez de meu companheiro.

Havíamos retardado a marcha um pouco; íamos pernoitar naquela cidade. Quando a comitiva já devia estar descansando, ainda marchávamos bem na retaguarda.

De súbito, a noite nos surpreendeu; para mim foi uma desagradável surpresa, pois, embora não fosse medroso, nunca me dei a demonstrações de bravura, ainda mais nas estradas do sertão. Pudera! Eu bem sabia dos muitos narrados com relação a aventuras sertanejas, a aparições, a assaltos imprevistos.

A noite escura que se fizera não nos tinha deixado de trazer as apreensões sobre o que poderia acontecer-nos em aventuras como aquela. Por mim, ou teríamos feito marcha acelerada até alcançarmos a expedição, ou então já estaríamos acampados.

A teimosia e o denodo de meu companheiro era o que nos fazia estar àquela hora atravessando estradas desconhecidas e perigosas. Chegáramos à embocadura de uma “picada”, que ia dar num córrego escuro, onde se passava a vau. Envolvia a passagem densa capoeira. Súbito, percebi que qualquer coisa de anormal havia e recuei. Como era de esperar, assustei-me, mas mesmo tomando de pânico, esporei o ginete, na esperança de lançá-lo na cava que ia dar à beira do córrego. Foi inútil; o bucéfalo estacou na estrada, dentro da mata.

Franco da Silva observava. Aproximou-se, zombando da aparente franqueza e criticou-me, como a incitar-me a uma atitude mais enérgica, obrigando o cavalo a obedecer-me.

— Foge do caminho, medroso! Estou vendo que um fantasma um dia te carrega.

Não gostei das admoestações do amigo. Fiquei “fula”, mas calado. Franco fora sempre assim; não tinha medo de nada.

Zombava de tudo e criticava acerbamente os tímidos.

Tinha-me na conta de um grande receoso, para não me poupar as zombarias discretas.

— Foge do caminho, medroso! — tornou a repetir Franco.

Fugi e vi que Franco então esporeou seu cavalo e, de um salto, bateu dentro da “picada”, para um segundo depois ver o animal refugar, a ponto de quase cuspi-lo fora da sela. No íntimo, gozei por momentos com o sucedido, enquanto me aumentava o medo de qualquer coisa de estranho viesse obstar-nos a passagem ou causar-nos algum grande mal.

Franco excitou de novo o fogoso alazão, obrigando-o a lançar-se na “picada”. Debalde!

Observei, com espanto, o companheiro amarrar o cabo do cabresto num toco de coivara e descer a pé, caminho abaixo, armado de um facão.

Não me lembro de já ter tido, algum dia, medo algum de fantasmas, mas naquela hora, sozinho, na boca da mata, prevendo o que poderia acontecer a Franco, dentro da

estrada, sinceramente, senti um calafrio pela espinha. Percebi que os cabelos se me arrepiavam. Assisti, com pasmo e desolação, aos acontecimentos dentro da cava; o ronco surdo do facão batia incessante de encontro a um corpo macio, chegando a meus ouvidos como o esbordoar rápido de um travesseiro.

O corpo do fantasma, por certo, recebia em cheio os golpes desferidos pelo intemorato aventureiro. Ao cabo de algum tempo, cessou a luta e eis que chega o Franco, arrastando pela cauda um enorme tamanduá. Suas vestes estavam em tiras, como a provar que havia sido tremenda a luta ente ele e a fera!...

Quando partimos de Unai, marchávamos novamente sozinhos.

A comitiva fora na vanguarda, através do vasto sertão de Urucuia e por motivo de uma volta forçada, para aquisição de mantimentos, só nos juntaríamos a ela, nas margens do rio Preto.

Chapadão do Urucuia!

Urucuia! Um vasto território coberto de grandes arbustos tortuosos, que se estendem pela amplidão, numa distância incalculável. Dias e dias viajamos através desse enorme chapadão ao norte mineiro, sem que víssemos outra coisa, senão aquele mesmo chapadão. Nenhuma moradia. Raramente alguma fonte ou bebedouro.

Naquela região, não somente lobos, mas corças e emas se encontram em grandes manadas.

Enche o sertão, gado bovino e cavalar, vendo-se, de mistura, bovinos e cavalos selvagens, fugitivos precipitados à aproximação do homem. Inúmeras vezes tivemos oportunidade de observar o maravilhoso espetáculo dessas debandadas. A vegetação agreste e o serrado de paus sinuosos e encaracolados estendem-se sobre o chapadão, como o cabelo crêspo dos mestiços, habitantes da zona tropical do Estado.

O sol ia descendo e bela era a tarde que se desenhava aos nossos olhos. Contrastando com o panorama, estava em nossa imaginação a luta havida entre meu amigo e a fera, na picada.

A certeza de encontrar-me, ao anoitecer, exposto a perigos, numa região literalmente selvagem como aquela, oprimia-me o coração. Receava sofrer outros sustos, e abalar ainda mais os nervos já tão desordenados.

Ao descambar o chapadão, avistamos, logo abaixo, a restinga do mato que vai dar ao riacho. Ali terminava o serrado, de novo visível no outro lado do rio. Uma estrada pouco batida ia dar às portas de um rancho engastado na garganta do mato. Aquela cabana era a primeira vivenda que encontrávamos, até ali, naquele dia. Afigurou-se-nos como uma interrogação.

Quem habitaria lá? Algum aventureiro, ou morador da região?

O medo me transtornava o pouco ânimo e eu já não via naquela casinhola mais que um rancho de salteadores.

A noite vinha chegando, indiferente às minhas dúvidas.

O lusco-fusco da tarde, aos poucos, caldeava-se com a escuridão.

Cansados e vencidos pela distância, batemos à porta do casebre, em busca de hospedagem.

Atendeu-nos um velho de cabelos alongados e barba esbranquiçada.

Pedimos-lhe pousada. Mandou-nos apeiar e desarrear os cavalos. Sorrindo, antecipamos-lhe agradecimentos.

Apesar das dúvidas e apreensões, conservava-se Franco Silva alheio ao meu abatimento.

A casa do hospedeiro era o tipo comum dos ranchos do sertão. Coberta de sapé, paredes de pau-a-pique, portas de coivara e quatro compartimentos. Uma salinha ao centro, dois quartos aos lados e a cozinha ao fundo. O quartinho da direita foi-nos oferecido pelo velho estalajadeiro. Nele fizemos as camas, servindo-nos para isso dos arreios, capas, pelegos e até mesmo dos baixeiros!

Da provisão que trazíamos, fornecemos ao velho o necessário para uma troncuda mulata, vistosa, de ancas largas e seios exuberantes, catita e tosa, de beleza exótica. Aquela “dona” mais me parecia filha do que esposa do velho, como ele me afirmara.

Vaticinei que mais algum personagem havia de achar-se ali.

Veio a noite, fria como todas as noites de inverno. Meu amigo aninhou-se comodamente e logo se entregou a pesado sono. Eu, ao contrário, não conseguia pregar os olhos. Não era, como pretendia meu amigo, um grande medroso, embora o sertão me deixasse de certa maneira apavorado.

Mais tarde, dominado pela canseira da longa caminhada, também em pesado sono caí. Por volta da meia noite, algo estranho me acordava e, atento, entrei a perceber, bem próximo ao meu rosto, o respirar quente e cadenciado de alguém que pretendia acercar-se do meu leito. Gritei, ergui-me de um salto, risquei o fósforo e acendi a vela que trazia comigo. Meu companheiro acordou assustado e buscou saber a razão do grito. Dei-lhe

conhecimento do que eu pressentia e ele, homem destemido, limitou-se simplesmente a dizer:

— Você nem dormindo se vê livre dos fantasmas! Até sonha com eles!

E, virando-se para o canto, entregou-se novamente ao sono

O coração batia-me doidamente e os nervos se agitavam, tal o susto. Tentando disfarçar o tormento, deitei-me de novo, rente à parede, apaguei a vela, tendo na mão o revolver.

Conservei-me nessa posição por longas horas. Às vezes, um cochilão fazia-me baixar a cabeça, que automaticamente voltava ao lugar.

As horas andavam cheias de pavor e andavam vagorosamente.

O menor ruído, feito ao pé de mim ou lá fora, atraía-me a atenção. Um vento que assobiasse junto ao sapé do rancho, um grilo que avertisse um dobre exótico de melodia, o mascar de cavalos no terreiro, o mais insignificante rumor que ouvisse, punha-me logo em polvorosa.

Eu tinha medo, muito medo mesmo do que alguma coisa má estivesse para acontecer. Não me havia ainda esquecido do caso do tamanduá; seria, porventura, que outro tamanduá por ali se achasse?

Possou-se uma hora, passaram-se duas, três. Quando já se aproximavam as quatro, tive a atenção voltada para ruídos leves, vindos da sala.

Era um fantasma, não havia dúvida! Outro fantasma que ali andava!

Foi grande, muito grande a emoção, e meu coração disparou desordenado. Em um segundo, mil coisas terríveis passaram-me pela imaginação acabrunhada. Os cabelos se me arrepiaram e eu tremia, tremia todo.

Riscar um fósforo foi trabalho rápido.

Que aparição tétrica, medonha, horrenda!

Um robusto crioulo, já no quarto, brandia no ar o machado, como a buscar um ponto certo onde desfechar o golpe. Num instante, compreendi tudo. Nossas cabeças seriam decepadas e em seguida despojados de todos os bens. Nossos corpos, evidentemente, lançados do riacho.

Depressa dei ao gatilho do revólver. Dei e dei até o último cartucho; e continuei ainda a puxar o gatilho, num desespero atroz de defesa e natural esforço de conservação da vida.

Meu amigo pulou assustado e por certo enraivecido, por ter-lhe eu despertado o demorado sono.

Qual, porém, não foi nosso espanto, ao acender ele a vela que tinha ao alcance da mão!

O enorme corpo do crioulo moribundo, jazia próximo ao seu improvisado leito.

Meu amigo tinha nos olhos o espanto da morte; os nervos contraídos, os cabelos desarranjados e, nas faces, uma palidez funéria...

Hoje, novamente em Patrocínio, ainda nos recordamos, assombrados, da nossa temerária aventura. Depois daquelas cenas e da noite horrível, tocamos para Januária, de onde regressamos pelo rio São Francisco.

Ouro, ouro! A quanto podes conduzir o homem!

O HOMEM QUE AMOU UMA CAVEIRA (páginas 109-114)
Cornélio RAMOS

“E haja só amizade verdadeira;
Duma caveira para outra caveira,
Do meu sepulcro para o teu sepulcro”.

AUGUSTO DOS ANJOS

Um grande silêncio dominava o sobradão secular.

Nos vários apartamentos, que ali havia, habitavam alguns amigos; e eu, conquanto filho de pai abastardo, ao léu da sorte, também lá me encontrava.

Uma tosca e frágil parede de tábuas, separava o meu dormitório de um desses amigos.

Certo dia, um barulho se fez, e quase imperceptível, no quarto de meu vizinho de quem já se dizia, naquele meio, que, em todas as terças-feiras e sempre meia noite, dava-se ele à prática de uma cerimônia algo misteriosa.

Preso de curiosidade, quis certa vez ter conhecimento pleno da ocorrência. Levantar-me sorrateiro e ir ver, por uma das fendas da parede, o que lá dentro se passava, foi obra de um instante.

E vi, e vi mesmo, e não sem assombro, que o homem erguia então, de uma caixa de madeira, um embrulho, abria-o e retirava dali uma delicada caveira branca, colocando-

a entre duas velas das quais melancólica luz desprendia. Era ele próprio o sacerdote que organiza o altar e a tal procedia.

A caveira era seu ídolo!

Às vezes, abraçavam-se com ela e, às vezes, como que alucinado, beijava-lhe o colar de alvos dentes, os quais chocalhavam, num bailado trágico e macabro.

Quis conhecer, de perto, as razões daquela prática, os segredos daquele homem misterioso. E assim foi. Com um forte empurrão fiz saltar a taramela da portinhola e no seu aposento penetrei. Pelos modos, percebi a indignação do companheiro pela minha entrada. Conservou-se por muito tempo imóvel, de olhos fitos em mim.

— Não te preocupe, nem te zangues comigo. Não desejo profanar-te o santuário, nem tão pouco fazer público os teus segredos. Sou teu amigo e a amizade que te dedico foi que me encorajou a penetrar aqui. Certo estou, por isso, não me lavarás a mal. Há tanto tempo juntos, hás de permitir-me te diga não ver motivo por que me ocultas um segredo que contigo guardas e que religiosamente saberei respeitar. Quem sabe se aos teus arcanos se ligam fatos que me dizem respeito e que nunca pude compreender?

Juro-te guardar eternamente o segredo dessa misteriosa história. Não tenhas receio de revelar-me. Vamos!

Nenhum inconveniente há em me dizeres tudo a respeito dessa caveira branca e sua estranha procedência.

Vamos! Fumemos um cigarro, enquanto esquecemos a vida abominável.

Com um gesto negativo, o amigo recusou-se à oferta e, somente depois de algum tempo, percebi que a calma lhe volta aos nervos. Então Anastácio se dispôs a falar-me.

— Pois bem! Escuta. Faz doze anos já que carrego comigo esta caveira, esse segredo e, como juras não só respeitá-lo, senão a ninguém o revelar, estou resolvido a dar-te conhecimento de tudo.

Numa aldeia sertaneja, vivia há tempos, com seus pais, uma jovem tão bondosa, tão feiticeira e tão linda, como igual eu nunca tinha visto!

Amei-a com ardor, com grande fervor, alucinadamente!

Eu era pobre; ela tão rica! Entre a minha condição de humilde pedreiro e o ouro do “coronel” Joaquim Antônio...

— Anastácio, que dizes? “coronel” Joaquim Antônio?...

— Sim, “coronel” Joaquim Antônio era o pai daquela jovem de quem grande devia ser a distância que me separava.

E tantas e tais foram as perseguições que ele entrou de mover contra mim, que me vi forçado a fugir dali, do querido recanto onde, se não tinha mais do que uns pobres haveres, tinha a felicidade dos sonhos doces com que me acalentava! Sim, fugi; desertei. Era-me impossível compreender que, dada a extensão do seu amor de matuta, grande e bravio, suportasse ela a distância cruel que nos separava, e um dia, um dia, já sem esperanças de lenitivo à saudade e às angústias que a torturavam, uma grosseira infusão de populas ingere e... expira!

Quase enlouqueci, tão grande a dor que me pungira!

Uma noite... O luar era tão lindo!

Meu amigo fez uma pausa, os soluços embargaram-lhe a voz e vi que nos olhos as lágrimas brotavam.

E eu, que também evocava um passado de tristezas, nem mais uma palavra que pudesse confortar o amigo proferi.

Havia, na sua história, coisas que e faziam lembrar acontecimentos análogos aos que se seguiram à morte de minha irmã.

Anastácio prosseguiu:

— Uma noite... O luar era tão lindo! Como um cão tihoso e sem dono, eu vagava, fugitivo, medroso.

Perambulei, semi-louco, pelos campos, pelos cerrados, até que fui dar às portas do cemitério em que devia estar sepultada aquela que tão cara me fora em sonhos!

Entrei. Angustiado, um olhar lancei sobre a moradia dos mortos. Arfava-me o coração e um desejo imenso de descobrir a sua sepultura e pôr-me junto dela. Uma lápide denunciava o seu dormir eterno!

Sim, ali estava ela, dormindo o seu derradeiro sono!

Uma dor inexprimível me abafava o coração, e um desejo louco de, ali mesmo, pôr fim a essa miserável existência, dominava-me a alma.

Maria José, ali repousava para a eternidade; sua alma, no entanto, não podia estar junto àquele monturo de terra. Devia estar bem juntinho de mim, encorajando-me, compartilhando comigo os altos e baixos da vida. Procurei arrastar-me a custo daquele ambiente fúnebre.

Quase desfalecido, marquei bem a sepultura e desapareci.

Tempos se passaram. Mais tarde, sob o mesmo lindo luar, e às mesmas horas, lá voltei, cauto, levantei da terra fria a caveira daquela que por mim veio a morrer de amor.

Deram pelo rapto; a polícia agiu e muitos inocentes foram acusados. Tudo, porém, baldado. Inúteis os esforços para descobrir o autor da — diziam — profanação.

— Essa é a minha história e essa a mulher a quem amei, concluiu Anastácio, jogando, para o meu lado, a caveira, objeto da sua adoração.

O pasmo foi enorme, pois Maria José, a tresloucada e amorosa namorada de Anastácio, outra não fora senão minha irmã. E morrerá numa terça-feira...

E todas as terças-feiras e à meia noite certa, Anastácio fazia daquela caveira o objeto de sua adoração!

A LOUCA DO MORRO DA SAUDADE (páginas 127-132)

Cornélio RAMOS

“E a ti, morro que se chama
Da Saudade, o da igreja,inha,
onde sempre, às tardes, vinha
contemplar o panorama”.

RICARDO PARANHOS

Pobre igreja,inha de São João! Tem as paredes crivadas de letreiros amorosos, numa vã tentativa de eternizarem, naquele estravagante registro, os momentos felizes e encontros sentimentais que ali tiveram!

E, desafiando o tempo e as intempéries, lá está a poética ermida, no cume do Morro da Saudade, com suas paredes infestadas de letreiros românticos e fantasiosos: “Adeus, Maria Dirce — **J.J.**”. Seguiu-se uma porção de outros dísticos semelhantes. Na parede do fundo, dentro de um coração desenhado, rasgando o reboco, podíamos destacar uns versinhos caprichosamente gravados, mais ou menos assim:

“ A malva tem seis folhas,
O alecrim tem dezesseis;
Ou me amas para sempre,
Ou me deixas de uma vez”...

E por baixo a assinatura, quase sumida — “**Ritinha**”.

Naquele dia, depois de uma divertida caçada pelos campos, demoramo-nos por muito tempo em casa de um sitiante amigo, onde jantamos. Quando nos dispusemos a regressar, já era bem tarde e o luar descia majestoso sobre a noite velha.

Acompanhando os trilhos do cerrado, resolvemos galgar o morro, com o propósito de contemplarmos, do alto, o casario branco da cidade que dormia tranquilamente ao pé da serra, coberta de luar. Assustei-me, todavia, ao defrontar com espectral vulto de mulher, que, em nos percebendo, ergueu-se do pé rústico cruzeiro que ali se encontra, e, como um fantasma esbranquiçado, começou a descer a pequena colina.

Maquinalmente engatilhei a espingarda, tendo, nesta altura, sido detido por meu companheiro:

— Não atire!

— Que será? — indaguei assustado.

— Rita Pó! É a doida do morro.

Da boca de meu companheiro, fiquei então sabendo a triste história daquela infeliz mulher.

Aquele namoro de Roberto com Ritinha Vieira já vinha dando o que falar. A viuvinha rica e ainda muito jovem, sentia-se inquieta na valiosa fazenda de sua propriedade, situada nas proximidades do monte, até que ali um dia chegou, com seu gabinete, o dentista Roberto de Matos.

— Pessoas da cidade advertiram-na do perigo daquele romance com um desconhecido. Poderia ser bom o rapaz, mas, quem sabe? Quem lhe poderia assegurar ser ele solteiro e nutrir sadios propósitos a seu respeito?

Dizia ter sido de Minas, gente do mundo.

Apesar de tudo, Ritinha apaixonara-se loucamente pelo odontólogo, amava-o com grande ardor e queria-o mais que tudo no mundo.

Parecia fugir naquele perigoso idílio, outra paixão, uma agitação íntima que o atormentava.

Em Minas, abandonou-o por caprichos da família, sua mulher legítima, levando ainda consigo a filhinha do casal, o que era para Roberto um imperioso motivo de

preocupação. Rumou para a casa de seu rico sogro, com o propósito de não mais se reconciliar com ele.

Os motivos das desinteligências eram relativamente pequenos e perfeitamente removíveis. Entretanto, devido a ser sua esposa demasiadamente geniosa, e dadas as circunstâncias em que se realizara o atribulado matrimônio, mais se avolumaram.

O ódio que o sogro lhe votava e a fortuna que possuía serviam de sérios embaraços àquela união, e Roberto por isso sentia-se sem forças para enfrentar aquela situação. Ofendido em seu amor-próprio, afundou-se no sertão.

De vila em vila, de aldeia em aldeia, de fazenda em fazenda, lá ia ele, procurando trabalho no exercício da profissão, mas acima de tudo lutando inutilmente para esquecer aquele amor infeliz.

Por várias vezes eram vistos juntos Roberto e Ritinha. Ora escalando a colina, ora em momentos esquecidos, sentados na escadinha da igreja.

Tentou convencê-la da inutilidade daquele romance. Compreensivo e ponderado, procurou afastar-se dela o quanto pode. Não seria possível esquecer a esposa e a filhinha e, logo que fosse oportuno, tentaria por todos os meios juntar-se a ela, como lhe ditava a consciência.

Revelou-se a Ritinha indiferente à força daquela circunstância, e nos momentos de maior lucidez, somente sentia fundamentado receio do afastamento de Roberto. Fora disto, eram acentuados os sintomas de progressiva obsessão. Queria ver Roberto e estar a seu lado a todo instante.

Esperava o infeliz mancebo encontrar na meditação, no cimo do monte, ao pé da ermida, uma solução salvadora para as vicissitudes que experimentava em sua tormenta existência. Mas o que ali encontrava, com frequência, era a diabólica e tentadora viuvinha, ardente, louca e cada vez mais apaixonada.

Quando Ritinha descobriu o seu propósito de regressar, arquitetou então um plano macabro, para impedir que Roberto a abandonasse.

O moço parecia naquela tarde mais triste do que nunca.

Entre lágrimas, foi que confessou à mulher que o amava o desejo de voltar, a fim de lutar pela reivindicação de sua esposa e filha.

Não percebeu quando Ritinha, cheia de ódio, retirou de uma pequena bolsa, um revólver e lhe desfechou pelas costas toda a carga, varando o coração do homem que lhe fugia.

Ao ver consumado o crime, sua demência mais se acentuou, e daquele dia em diante transformou-se na “Louca do Morro da Saudade”.

Internaram-na em um manicômio. O tempo passou e, ao regressar, Ritinha continuava em sua estranha e lírica obsessão.

Quem conhece Catalão e, como nós, àquela hora da noite, transitar pelo Morro da Saudade, pode ser que ainda veja a figura espectral e fantasmagórica de Rita Pó, escalando ou descendo a encosta, numa peregrinação de penitente que procura, no doce sacrifício da recordação, redimir-se de seu grande pecado.

Rita Pó, o nome que por maldade lhe fora dado no hospício, ficou-lhe como uma mácula, eternizando seu trágico drama amoroso, quando mandou para o pó da terra o homem que amava. E quem, à luz do dia, visitar aquele local, poderá descobrir, ainda recoberta pela caiação recente, na parede da igrejinha, uma lânguida e velada inscrição:

“A malva tem seis folhas,
O alecrim tem dezesseis;
Ou me amas para sempre,
Ou me deixas de uma vez”.

ANEXO B – Transcrição da entrevista concedida por Cornélio Ramos

CORNÉLIO RAMOS – UMA VIDA DEDICADA À CULTURA⁷

Cornélio Ramos nasceu no dia 29 de setembro de 1910, no vilarejo de São Jerônimo dos Poções (MG). Mudou-se ainda criança para a cidade de Patrocínio (MG). Começou a estudar em sua terra natal, prosseguiu na cidade de São Gotardo (MG), concluindo no Ginásio D. Lustosa em Patrocínio.

Depois de prestar serviço militar e receber sua caderneta de reservista submeteu-se a concurso no Ministério da Aviação em 1929, para ser admitido como funcionário da Estrada de Ferro Oeste de Minas, estrada que passou a fazer parte da Rede Mineira de Viação em 1933 e posteriormente ao grande complexo ferroviário da Rede Ferroviária Federal S.A.

Como ferroviário rodou pelos quatro cantos de sua ferrovia, prestando serviço como conferente, telegrafista, agente ferroviário, chefe de estação, fiscal do tráfego e finalmente como Inspetor do Tráfego Ferroviário, último nível da carreira, no qual se aposentou após 43 anos de serviço.

Nas suas andanças pelo Estado de Minas, Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás, ao lado de seu trabalho foi colhendo subsídios para suas histórias, que eram esporadicamente publicadas em jornais do interior e reservistas literárias de Belo Horizonte.

Como todo intelectual nunca se submeteu a orientação ou imposição política por parte da chefia da Estrada, sofrendo por isso mesmo, de vez em quando, perseguição injusta e repetidas transferências para regiões distantes e até para estações ermas e isoladas onde a par do castigo aproveitava o tempo para compor e burilar suas histórias e às vezes escrever artigos acres criticando seus perseguidores, artigos que eram publicados com agrado pela imprensa fofoqueira interiorana, mas, cuidadosamente subscritos com o pseudônimo José Jim, com a finalidade de evitar maiores complicações.

Assim andou de Herodes para Pilatos. Empurrado de Patrocínio para Araxá, de Araxá para Belo Horizonte, de Belo Horizonte para Angra dos Reis, de Angra para Uberaba, sem contar os degredos em Guariroba, Ibitimirim, Argenita, Itiquapira, Itirapuan, Uruburetama e tantas outras isoladas estações, onde passava o tempo ouvindo o sibilar do vento nos fios telegráficos e o tilintar frequente do aparelho “Morse”, fiscalizando-o, para impedir o seu afastamento do posto.

⁷ Disponível em: <https://www.maysabiao.com.br/cornelio-ramos-uma-vida-dedicada-a-cultura/> Acesso em: 11 jan. 2021.

Seu último castigo foi quando a famigerada UDN ganhou as eleições em Minas Gerais. Em Bambuí para onde lhe empurraram seus artigos nas colunas do combativo semanário “Arte & Manha” incomodavam os prepostos do Sr. Milton Campos. Tramaram então o seu desterro para Goiás, onde imaginavam que deveria ter jagunços, índios e muitas onças e que assim se livrariam dele por lá; foi quando em 1950, Cornélio Ramos veio dar com os costados em Catalão. (Terra de gente maluca). Foi o melhor castigo de sua vida. Aqui chegou, gostou do lugar, fincou pé e pensou consigo:” Daqui ninguém me tira”!... E não tirou mesmo. Empacou, até que uma reviravolta política aconteceu em Minas e Goiás e aqui o deixaram como chefe da Estação Ferroviária local por 23 anos. Seu prestígio melhorou e seu sacrifício passou a ser compensado com repetidas promoções até chegar ao último nível de sua carreira.

É com esse homem que vamos falar:

V.S. – Sr. Cornélio, como surgiu a literatura em sua vida e como se tornou escritor?

C.R. – Desde criança tive vocação literária. Tornei-me escritor graças ao meu emprego. Apesar dos sacrifícios que me impôs, proporcionou-me recursos para manutenção de minha família e nos meus repetidos degredos, tempo suficiente para estudar e escrever.

V.S. – Quais as principais dificuldades enfrentadas pelo escritor?

C.R. Recuso financeiro e tempo para estudar e escrever.

V.S. – O que é necessário para o desenvolvimento literário em Goiás?

C.R. – A literatura, principalmente em Goiás, não oferece compensação financeira ao escritor. Para se tornar escritor é necessário ser rico ou ter um bom emprego que lhe proporcione meios para viver, e tempo para se ilustrar.

V.S. – Quantos livros já escreveu e qual é o melhor deles?

C.R. – Sete. **Amor em Quarto Crescente; Momento Lírico; Letras Catalanas; Catalão, Poesias, Lendas e Histórias; Catalão de ontem e de hoje; Histórias e Confissões e Pequena História de Ouvidor.** Gosto de todos, porém, creio ser **Catalão de Ontem e de Hoje** o mais útil, por oferecer importantes informações sobre nossa história.

V.S. – Quais os escritores de sua preferência?

C.R. – Não tenho especificamente preferência por nenhum, gosto de quase todos. De Goiás por exemplo, vou citar alguns com os quais mantenho um relacionamento mais estreito: Bernardo Élis, Eli Brasiliense, Humberto Crispim Borges, Basileu Toledo França, Bariani Ortêncio, Miguel Jorge, José Mendonça Teles, Ursulino Leão, Geraldo Coelho, Braz Coelho, Carmo Bernades, Colemar Natal, Primo Vieira, Kleber Adorno. Há, porém, muitos outros de cujos nomes nem me lembro no momento. A fauna cultural goiana é muito rica. Os brasileiros de outros Estados são muitos; vou mencionar apenas

alguns poetas dos mais notáveis: Guilherme de Almeida, Olegário Mariano, Manoel Bandeira, Carlos Drummond, Murilo Mendes, Araújo Jorge, Cecília Meireles, Cassiano Ricardo e Menotti Del Pichia. Quanto aos estrangeiros, li com agrado Thomas Hardy, Herman Hesse, Moris West, Frank Yerby, Leon Tolstoi, Máximo Gorki, isto sem falar em outros popularmente conhecidos.

V.S. – Catalão é uma cidade de muitos valores culturais?

C.R. – Sim. Tanto na literatura de um modo geral, como em outros setores como música e artes plásticas.

V.S. – Cite os nomes de alguns escritores catalanos.

C.R. – Catalão guarda do passado a lembrança de abalizados intelectuais, como Roque Alves de Azevedo, Gastão de Deus, Alceu Vitor Rodrigues, Ricardo Paranhos, Rodolfo Campos, Davi Persicano, Gerson Cunha e Wilson Democh. Dos contemporâneos, guardo com carinho em minha estante obras de Dilena Sampaio, Maria das Dores Campos, Elaine Rosa Teixeira, Anchieta Faleiros, Primo Vieira, Geraldo Coelho, Braz Coelho, Jamil Sebba, Júlio Pinto de Melo, Antônio Azzi, Luiz Augusto Sampaio e Willian Angel de Melo. É, entretanto, preciso ressaltar que grandes talentos como Labiba Faiad, Marly Netto, Antônio Chaud, César Ferreira, Paulo Faiad e outros de que nem me lembro, continuam na obscuridade, talvez por modéstia, ou comodismo, com seus escritos engavetados, aguardando oportunidade para publicá-los.

V.S. – O que deve ser feito para o desenvolvimento de nossa cultura?

C.R. – A Casa da Cultura é um ponto de referência e apoio à nossa cultura; entretanto, os verdadeiros fabricantes de intelectuais são as escolas; quando elas baixam de nível, evidentemente, isso se reflete nos meios culturais.

V.S. – Qual a sua opinião sobre a crise que o País atravessa presentemente?

C.R. – Crise?... Só se for política ou psicológica. O Brasil é um país muito rico, onde há fartura de tudo, inclusive de dinheiro. As agências de turismo custam a dar conta para atender os brasileiros que querem gastar seu dinheiro lá fora. Aqui dentro as estâncias hidrominerais e as belas praias de nosso litoral vivem cheias de pessoas a se divertir. Os automóveis de luxo enchem as ruas de quase todas as cidades brasileiras; nos postos o combustível é abundante; nos bares a cerveja é servida a vontade; o nível de desemprego é o menor da América Latina. Crise mesmo, só para o pobre, que nunca saiu dela. Mesmo assim, hoje, muito atenuada, pois contam eles com facilidade para tudo. Casa na Vila Mutirão, médico e dentista nos postos de saúde, escola por todos os lados e tudo de graça e ainda uma modesta aposentadoria para os idosos e deficientes que não podem trabalhar. Antigamente não havia nada disso.

V.S. – De que gosta mais: esporte, cinema, livros, música ou televisão?

C.R. – De tudo, principalmente televisão que nos traz tudo isso e ainda de quebra boas novelas.

V.S. – Tem algum sonho a ser realizado?

C.R. – Não. Sinto-me completamente realizado.

V.S. – Qual o prato de sua preferência?

C.R. – O dos goianos: arroz com pequi e dos mineiros: frango com quiabo.

Catalão em minha vida – Cornélio Ramos –

Catalão de lutas, de paz e festas...
Lembro-me ainda do teu centenário,
São João, Romaria do Rosário...
Agosto, Junho e Outubro
Estão latentes a pulsar
No relicário rubro do meu cismar...
O civismo da tua gente,
O romance, a devoção,
Palpitando a explodir dentro do coração,
Num peito forte e ardente...
Catalão...
Igreja da minha fé, meu paraíso,
Promessa de alegria e festas,
Previsão de ternura e risos.
Altar dourado de meus anseios...
Catalão!... Campo Santo dos meus sonhos,
Melancólico jazigo de meus devaneios...