

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fernanda Braite

O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2019

Fernanda Braite

O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2019

Fernanda Braite

O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira – PUC-SP

Profa. Dra. Vera Lúcia Bastazin – PUC-SP

Profa. Dra. Vanessa Beatriz Bortulucce - USJT

Aos amantes do terror do passado, do presente e do futuro.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).
Código de Financiamento 001; processo 88887.151056/2017-00.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela paciência, disponibilidade e carinho com que acolheu esta pesquisa. Foram muitas as descobertas, e-mails e mensagens empolgadas que ela recebeu, e sempre acolheu, com maestria.

À minha família, pelo incentivo e apoio, em especial à minha mãe Rozelene Braite e à minha irmã Renata Braite. Obrigada, também, ao meu companheiro Allan Petcov, pelo amor, parceria e xícaras de café.

À professora Vera Bastazin, por aceitar nosso convite e por todas as considerações riquíssimas. À professora Vanessa Bortulucce, por participar da banca, pela simpatia e por compartilhar da minha paixão pelo horror.

À querida professora Diana Navas, pelo auxílio na edificação desse trabalho na disciplina de Projeto de Pesquisa, e à professor Cida Junqueira, pelas magníficas aulas e o sorriso sempre afetuoso.

A todas as professoras de Literatura e Crítica Literária, que me proporcionaram um curso maravilhoso, com tantas disciplinas incríveis.

Aos colegas e funcionários da PUC-SP, pelas conversas e inspirações.

Aos amigos Filipe Nassar Larêdo e Oscar Nestarez, pelas sugestões e incentivo, à Ana Albertina, por ser tão prestativa e positiva no apoio aos alunos, e à maravilhosa Valéria Ignácio, por todo o suporte na reta final.

*Os monstros existem, e os fantasmas também;
eles estão dentro de nós, e às vezes eles vencem.*
(Stephen King)

BRAITE, Fernanda. **O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira**. 2019, 148f. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. SP, Brasil, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a análise da figura do fantasma na literatura brasileira, em um *corpus* de narrativas dos séculos XIX, XX e XXI: “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães; “Flor, telefone, moça” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, e “O Fotógrafo” (2006), de Marcelo Dias Amado. O estudo intenta verificar como a máquina narrativa de produção do efeito de horror funciona e de que forma incorpora no enredo a figura do fantasma. Em nossa hipótese, acreditamos que haja uma contaminação do fantástico na literatura de horror e isso influencie, diretamente, na produção do medo e do terror. A pesquisa fundamenta-se num tripé histórico, teórico e crítico sobre o gênero de horror em cruzamento com o fantástico, a partir dos estudos de Jean Delumeau, Zygmunt Bauman, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov e David Roas, além de dois autores exponenciais, tanto na produção literária quanto nos ensaios críticos sobre o gênero, Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft. Os estudos de Wayne Booth oferecerão, também, instrumental para a análise do discurso. Como conclusão, observamos que o fantástico contamina as narrativas do *corpus* a fim de produzir o efeito de medo e terror, porém, em graus diferentes de intensidade. Em “A dança dos ossos” há um confronto entre a crença e a descrença na sobrenaturalidade da dança macabra do fantasma, culminando em uma pretensa aceitação do acontecimento insólito. Em “Flor, telefone, moça”, a virtualidade da presença da voz fantasmal insere a dúvida sobre sua existência, bem como o temor de o morto vir cobrar dos vivos o que lhe foi tomado. Em “O fotógrafo”, o fantasma assombra por meio de elementos cinematográficos, a fim de revelar registros captados por uma câmera fotográfica, transformando-a em testemunha ocular do crime que o vitimou. O horror vem da confirmação de que fantasmas existem e podem interferir no universo dos vivos. Notamos semelhanças temáticas nos motivos da personagem do fantasma, pautadas em crenças culturais e históricas, mas também diferenças estéticas, de narrador e cenário, provavelmente pela época de produção. A intersecção com o fantástico, porém, é nítida nos três contos: o estabelecimento do real e sua posterior interrupção é característica do fantástico e essencial na literatura de horror.

Palavras-chave: Horror; Fantástico; Fantasma; Medo; Literatura brasileira

BRAITE, Fernanda. **The ghost in brazilian literature horror stories**. 2019, 148f. Master's thesis. Program of Post-Graduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo. São Paulo, Brazil, 2019.

ABSTRACT

This article aims to analyze the role of ghosts in Brazilian literature in a corpus of narratives from the 19th, 20th, and 21st centuries: “A dança dos ossos” (1871), by Bernardo Guimarães; “Flor, telefone, moça” (1951), by Carlos Drummond de Andrade; and “O Fotógrafo” (2006), by Marcelo Dias Amado. The author intends to determine how the narrative mechanics produce the horror effect and how the role of the ghost is incorporated into the plot. Our hypothesis is that elements of the fantastic contaminate horror literature and that this has a direct impact on the production of fear and terror. This investigation is supported by a three-pronged foundation of history, theory, and critical studies on the intersection between the horror and fantastic genres, standing on the shoulders of work by Jean Delumeau, Zygmunt Bauman, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, and David Roas, in addition to two authors who were exponents in their production of both literature and critical essays about the genre: Edgar Allan Poe and Howard Phillips Lovecraft. The work of Wayne Booth will also offer tools with which to perform discourse analysis. In conclusion, we note that the fantastic contaminates the narratives in the corpus, leading to the production of fear and terror, albeit in different degrees of intensity. In “A dança dos ossos”, there is a conflict between belief and disbelief in the supernatural nature of the ghost's danse macabre, culminating in an ostensible acceptance of incongruous events. In “Flor, telefone, moça”, the virtual nature of the presence of the ghostly voice introduces doubts about its existence, in addition to the fear of the deceased coming to demand from the living that which has been taken from it. In “O fotógrafo”, the ghost haunts by means of audiovisual elements, revealing evidence recorded with a camera, making the camera an eyewitness to the crime the ghost suffered. The horror effect arises from the confirmation that ghosts exist and can interfere in the world of the living. We found thematic similarities in the motivations of the ghost characters, grounded on cultural and historical beliefs, but also aesthetic differences in the narrators and settings, probably due to when the stories were written. However, the intersection with fantastic elements is clear in all three short stories: the establishment of what is real and the subsequent break from it is characteristic of the fantastic and essential in horror literature.

Keywords: Horror; Fantastic; Ghost; Fear; Brazilian literature

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	111
2 O MEDO DE FANTASMAS E A LITERATURA DE HORROR.....	17
2.1 Fantasmas e medo: perspectivas históricas.....	17
2.1.1 Bauman e o “medo líquido” da morte	17
2.1.2 Delumeau e as raízes históricas do medo de fantasmas	21
2.2 O horror na Literatura à luz de Lovecraft e Poe	28
2.2.1 Lovecraft: o gótico e o desenvolvimento do “gênero” de horror	28
2.2.2 Poe e a máquina narrativa: a construção do efeito de inquietação e terror..	33
3 O HORROR E A INTERSECÇÃO COM O FANTÁSTICO	37
3.1 Freud e o Inquietante	37
3.2 Todorov e a categoria do real em crise: sobrenatural e hesitação no fantástico....	43
3.3 Roas e a realidade ameaçada: o fantástico como quebra do real	48
4 NARRATIVAS QUE ASSOMBRAM.....	56
4.1 A Dança dos ossos: o fantasma no relato do narrador-testemunha	56
4.1.1 O narrador, o efeito de terror e a contaminação do fantástico	62
4.2 Flor, telefone, moça: o fantasma na virtualidade da voz	70
4.3 O fantasma e a influência do cinema	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS.....	114
APÊNDICE	116
ANEXOS.....	118

1 INTRODUÇÃO

O medo é um dos sentimentos mais primevos da humanidade – o medo da morte, do inexplicável, do desconhecido, a ponto de o medo, o horror e o macabro serem temas encontrados desde os primórdios da arte narrativa até hoje. Tão antigo quanto ele, a figura do fantasma – a alma de uma pessoa falecida que reaparece e age no mundo dos vivos – está presente tanto na literatura de Shakespeare quanto em livros contemporâneos.

Essa personagem, clássica e moderna ao mesmo tempo, não está presente apenas na literatura estrangeira, como costuma-se pensar. Apesar de ser um gênero menos conhecido pelos leitores de literatura nacional, as narrativas de terror, com seus fantasmas e espectros, desfilam pelas penas dos escritores brasileiros pelo menos desde o século XIX.

O objetivo deste trabalho é o de focalizar obras literárias brasileiras em que o fantasma seja o elemento responsável por causar o efeito de terror, por meio da análise sobre o modo como essa personagem se apresenta em cada narrativa, os recursos literários empregados na sua composição, bem como o ambiente de terror em que é inserida. Para tal, delimitamos o fantasma como uma figura pontual que representa, dentro da narrativa, a alma de um falecido como entidade geradora de medo, apreensão e/ou terror, excluindo, dessa maneira, qualquer obra em que o morto assuma papel cômico ou sirva apenas de ferramenta literária para tramas que não tenham o próprio fantasma e o efeito de terror como foco.

Selecionamos três contos para apreendermos tal personagem: “A Dança dos Ossos” (1871), de Bernardo Guimarães, “Flor, telefone, moça” (1958), de Carlos Drummond de Andrade, e “O fotógrafo” (2006), de Marcelo Dias Amado.

O critério foi o de escolher narrativas em que o fantasma se apresente como principal elemento de terror da trama, ainda que de maneiras diferentes, para podermos trazer à luz os modos de configuração dessa personagem em diferentes momentos históricos, nos séculos XIX, XX e XXI. O recorte temporal, portanto, nos auxiliará a apreender possíveis diferenças de manifestação dessa personagem em épocas distintas.

No conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, temos a troca de relatos em volta de uma fogueira, diante de uma casa de recebedoria no interior de Goiás. A conversa se dá entre o narrador (homem cético, da cidade) e o sertanejo Cirino, que conta como, certa vez, vira um esqueleto dançando na floresta e o porquê daquela alma continuar assombrando quem passasse pela tumba. Bernardo Guimarães tratou o tema do terror e dos fantasmas em mais de um conto – “A dança dos ossos” e “A filha do fazendeiro” –, apesar de ser mais lembrado por seu romance *A escrava Isaura*, publicado em 1876.

Outro autor que escreveu sobre o tema, mas não é associado à literatura de terror, foi Carlos Drummond de Andrade. Mais famoso por seus poemas, Drummond também foi exímio contista. Em “Flor, telefone, moça”, da coletânea *Contos de Aprendiz* (primeira publicação de contos do autor), temos a história de uma jovem que colhe uma flor de um túmulo no cemitério, despreziosamente. Depois disso, começa a receber telefonemas do fantasma, cobrando a flor que ela tirou da lápide.

Na terceira narrativa escolhida, temos um conto do autor contemporâneo Marcelo Dias Amado, que se consagrou principalmente por suas antologias e conquistou grande sucesso na internet. Terror e mistério são bem comuns em suas obras, com destaque para os livros *Aos olhos da morte* (2010) e *À sombra do corvo* (2010). O conto escolhido, “O Fotógrafo”, foi publicado no livro *Necrópole* (2006) e expressa bem como a figura do fantasma recebeu uma influência da linguagem cinematográfica, na literatura de terror do século XXI. Na história, coisas estranhas começam a acontecer com um rapaz após adquirir uma câmera usada: fantasmas assombram o moço para que ele revele os segredos que estão no negativo fotográfico.

Partindo do pressuposto histórico de que a vertente do horror nasce da mesma raiz do fantástico, na escola gótica, a pergunta norteadora da pesquisa é: como o horror cruza o fantástico nessa “máquina narrativa” de produção do terror através da personagem do fantasma em “A dança dos ossos”, “Flor, telefone, moça”, e “O fotógrafo”?

O percurso histórico da literatura de horror nos conduz à estética gótica, origem comum, também, ao fantástico. Isso posto, a contaminação entre horror e fantástico é um fator significativo. Nossa hipótese é a de que as narrativas do *corpus* manifestam, em graus maiores ou menores, a incidência da lógica do fantástico em sua construção: as duas narrativas situadas nos séculos XIX e XX trazem o fantasma no relato do narrador-personagem a um ouvinte-leitor, que hesita entre acreditar ou não na sobrenaturalidade do evento, segundo a concepção clássica de fantástico, de acordo com Todorov. Já na narrativa inserida no século XXI, os fantasmas convivem com as demais personagens, instaurando-se no plano da realidade, em uma inversão desafiadora: o sobrenatural se transforma em “natural” e o real se expande com a inclusão de outras dimensões possíveis. Nesse caso, o efeito de medo e terror sobre o leitor é potencializado, pois, sem a possibilidade de hesitação, o fantasma insere-se ao lado do leitor e a separação entre os vivos e os mortos se desfaz.

Em *Ameaça do Fantástico* (2014), David Roas afirma que o medo vem por meio de mecanismos que derivam do fantástico: o estranhamento diante de fatos inexplicáveis para a razão. Ora, se fosse comum os fantasmas andarem entre os vivos, uma aparição espectral não causaria o efeito que causa ao aparecer em uma narrativa. Pretendemos olhar para os graus de

incidência da lógica do fantástico nas narrativas de horror, usando tanto os estudos de Roas quanto os de Todorov, o que inclui a análise deste sobre o lugar de ambivalência, passagem e hesitação do fantástico entre dois outros polos: o estranho e o maravilhoso.

Acreditamos, também, que o fantasma se apresenta de maneiras diferentes. Às vezes, surge dentro da narração de uma personagem, testemunha da experiência de encontro com um fantasma e que a transmite para uma outra, o que implica acionar o imaginário tanto daquele que narra como daquele que ouve a história; em outras, o fantasma tem sua presença marcada por ações de confronto e convivência com personagens na própria trama, o que determinará, conseqüentemente, diferentes efeitos de medo. Observamos, ainda, que esse efeito gerado pelo fantasma e até os motivos dessa personagem voltar ao mundo dos vivos são semelhantes, mesmo em narrativas de períodos distintos. Porém, a diferença dos contextos de espaço-tempo é um fator a ser considerado para a criação da atmosfera de terror – meio rural, cidade pequena, grande metrópole –, contribuindo tanto para a alteração do sentido global da narrativa quanto para a permanência e a atualidade da figura do fantasma no imaginário popular.

A pesquisa sobre os estudos críticos da figura do fantasma e o gênero de terror na literatura brasileira revela um número bem pequeno de trabalhos. Em contrapartida, é muito extensa a bibliografia crítica sobre o fantástico. Algumas obras pertencentes à literatura de medo (outro nome usado para definir o gênero, também chamado de “literatura de terror” e, o mais usado, “literatura de horror”) podem conter elementos vinculados ao fantástico e, por isso, são alvo de análise em estudos críticos sobre o fantástico, e não especificamente sobre o horror. Esse é o caso, por exemplo, de um artigo sobre uma das narrativas do corpus – “A dança dos ossos” – que é objeto de estudo em *Conto Fantástico e Conto Regionalista*, de Ana Luiza Camarani, publicado na Revista *Guavira Letras* (2012), e interpreta a narrativa do ponto de vista do fantástico.

Analisando a fortuna crítica, nossa pesquisa não encontrou teses ou dissertações sobre os fantasmas na literatura brasileira. Sobre o horror na literatura brasileira, encontramos, na base de dados da Universidade de São Paulo, um trabalho acadêmico de Roberto Causo, datado de 2003, intitulado *O Horror na literatura*. Este, porém, estuda o horror em obras de ficção científica. Outra pesquisa encontrada foi a de Juliana Schmitt, de 2014, que estudou o macabro¹ na literatura, classificando-o, entretanto, como grotesco e seguindo caminhos diferentes dos da nossa pesquisa.

¹ Para estarmos familiarizados com os termos, “macabro” se refere a tudo que remete a uma atmosfera apavorante, “aquilo que é relativo à morte” (Publicado em: Abril, 19, 2018, no dicionário online Aurélio: <https://dicionarioaurelio.com/macabro>).

Dois ensaios da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), de autoria de Júlio França, trataram da literatura do medo: “Prefácio a uma teoria do ‘medo artístico’ na Literatura Brasileira” (2011) e “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil” (2012). Ambos falam sobre a estética do medo em contos brasileiros, um dos temas de que trataremos na pesquisa, mas não se fixam na figura do fantasma. O segundo, especificamente, volta-se mais para as personagens monstruosas. Em “Prefácio a uma teoria do ‘medo artístico’ na Literatura Brasileira”, França trata do medo em seu aspecto temático, buscando desvendar de que forma essa literatura aparece no Brasil, sem, porém, se fixar em uma personagem específica, como em nosso estudo.

Deve-se destacar, porém, que os estudos feitos por França sobre a temática do medo na literatura brasileira são importantes para esta pesquisa e sua bibliografia contém alguns teóricos comuns ao nosso estudo, como Bauman, Delumeau e Freud. Em sua posterior pesquisa, “O medo como prazer estético; uma proposta de estudo das relações entre os conceitos de Horror e de Sublime na Literatura”, França investiga “os motivos que levam os indivíduos a procurar por “horrores ficcionais” em um mundo que reconhecem como repleto de “horrores reais” (FRANÇA, 2011, p. 6), questões significativas para entendermos essa estética literária. Em “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil”, por sua vez, o foco está nos processos de construção das personagens monstruosas e, para tanto, o autor utilizou-se de uma das narrativas que iremos analisar na nossa pesquisa – “A dança dos ossos” –, além do romance *A Ilha Maldita* (1879), também de Bernardo Guimarães. Mas, como podemos ver, nenhum dos trabalhos citados anteriormente estudou especificamente o fantasma, tal qual faremos nesta dissertação. Por essa razão, nossa pesquisa poderá contribuir para o estudo de um gênero que é pouco analisado na academia, aumentando a visibilidade da literatura de horror e de sua importância e profundidade, além de também oferecer material para futuras pesquisas.

O estudo que mais se aproxima do nosso tema é um artigo de Maurício Cesar Menon para a Revista *Trama*, de 2008, intitulado “Ruídos no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira”. Nesse trabalho, Menon estuda o fantasma em diversos contos brasileiros, embora não analise nenhuma das narrativas de nosso *corpus*.

Dentre os estudos teóricos que fundamentarão a pesquisa, Zigmunt Bauman nos auxilia a tecer possíveis explicações sobre a origem do medo de fantasmas, enquanto Jean Delumeau estuda a crença fortemente estabelecida sobre a existência deles. Bauman, em *O medo líquido*, de 2006, abordará, de uma perspectiva sociocultural, possíveis fontes desse medo, o que pode nos ajudar a entender a presença do fantasma na literatura de horror e por que ele se mantém,

mesmo em um mundo em transformação veloz como o nosso. Delumeau, por sua vez, em *História do medo no Ocidente 1300-1800*, de 1978, destacará o contexto histórico necessário para a análise da figura do fantasma e da carga cultural de horror que ela transporta através dos séculos.

No que se refere à “máquina narrativa” responsável pela construção do efeito de inquietação, medo e terror, contamos com dois nomes exponenciais que, além de escritores reconhecidos como ícones do horror, também estudaram o gênero como críticos: Edgar Allan Poe, em seu clássico ensaio “A filosofia da composição”, de 1846, que amparará nossa pesquisa com relação à estética das narrativas, e Howard Phillips Lovecraft, na obra *O horror sobrenatural na literatura*, de 1927, na qual recapitula a história do gênero de terror, desde a antiguidade clássica até a ficção dos anos 1920.

Sobre o cruzamento entre horror e fantástico, destacamos a contribuição de Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, e de David Roas, em *A Ameaça do Fantástico*, de 2014, além do ensaio pioneiro de Freud – “O inquietante” –, de 1919, no qual poderemos vislumbrar relações significativas, seja com o fantástico, seja com a literatura de horror e seus efeitos sobre os leitores.

Finalmente, para completar o quadro das referências de base para esta pesquisa, escolhemos outro estudo clássico – *Retórica da ficção*, de 1961, de Wayne Booth –, que nos auxiliará na análise das estratégias narrativas para a construção da personagem do fantasma em nosso *corpus*.

A dissertação compõe-se de três capítulos. O primeiro deles focalizará as raízes históricas e sociais do medo de fantasmas, à luz dos estudos de Bauman e Delumeau, para, em seguida, deter-se na literatura de horror propriamente dita com a presença de Poe e Lovecraft, escritores e críticos do gênero. O segundo capítulo abordará o cruzamento entre inquietante, fantástico e horror a partir dos estudos de Freud, Todorov e Roas, ao passo que o terceiro capítulo – Narrativas que assombram – será dedicado à análise do *corpus*, de forma a reunir três modalidades de assombramentos posicionados em períodos diferentes da literatura brasileira, nos séculos XIX, XX e XXI: “A dança dos ossos” (1871), “Flor, telefone, moça” (1951) e “O fotógrafo” (2006), respectivamente.

Nas Considerações finais, faremos a correlação entre as três narrativas, suas semelhanças e diferenças, a fim de compreender os modos como a personagem do fantasma é construída no processo enunciativo, isto é, na relação entre suas ações e o ponto de vista que o narrador tem sobre ela, além de suas aparições e interferências na trama, tendo em vista a produção do efeito de medo e de terror no leitor.

É importante dizer, ainda, que a atual pesquisa nasceu de um questionamento inicial: existe literatura de terror brasileira? Descobrimos que sim, e muita².

É de conhecimento geral que a literatura estrangeira possui em seu cânone uma profusão de histórias em que a temática se estabelece em torno do terror e da presença de fantasmas. O fato de o tema ser comum a todas as culturas nos fez questionar se no Brasil havia narrativas desse tipo, e a descoberta foi que muitos autores consagrados escreveram contos nessa modalidade literária, embora haja certo silêncio (e, por que não dizer, um preconceito com o gênero) na área dos estudos literários brasileiros no que concerne à literatura de terror/horror e à figuração do fantasma, como vimos no levantamento da fortuna crítica, fato este que torna nossa pesquisa relevante no âmbito acadêmico.

Dada a popularidade do tema e sua capacidade de seduzir públicos de gerações diversas, é importante que se discuta em profundidade um gênero que tem raízes tão antigas na história da humanidade. Os elementos míticos e os seres ficcionais dessas histórias são igualmente pertinentes para estudo, como figuras que saíram do imaginário popular e que habitam no inconsciente dos povos. Entre eles, o fantasma merece nossa atenção: talvez sua figura possa, além de assombrar, ser a incômoda representação daquilo que o ser humano não pode explicar, mas que é a experiência obrigatória e final de todo ser vivo: a morte.

² Ao final deste trabalho, apresentaremos uma listagem de obras brasileiras nas quais a personagem do fantasma surge.

2 O MEDO DE FANTASMAS E A LITERATURA DE HORROR

2.1 Fantasmas e medo: perspectivas históricas

2.1.1 Bauman e o “medo líquido” da morte

Bizarro, embora muito comum e familiar a todos nós, é o alívio que sentimos, assim como o súbito influxo de energia e coragem, quando, após um longo período de desconforto, ansiedade, premonições sombrias, dias cheios de apreensão e noites sem sono, finalmente confrontamos o perigo real: uma ameaça que podemos ver e tocar. (BAUMAN, 2008, p. 7).

É assim que Bauman começa seu livro *O Medo Líquido*. E por mais paradoxal que isso possa parecer, o fantasma na literatura causa esse mesmo efeito mencionado pelo sociólogo, justamente por seu caráter não corpóreo, embora chegue até o leitor de literatura de horror por meio de algo muito material: o livro. Aí está um fator importante para refletirmos sobre os motivos que levam a literatura, o cinema ou até os quadrinhos de horror a atrair tantos adeptos: talvez, ao vermos nossos medos exteriorizados em objetos que podemos visualizar, como livros ou telas, seja possível termos a sensação de controlá-los e apreendê-los. Isso traz um alívio prazeroso, como se, ao lermos uma história de terror ou vermos um filme, pudéssemos metabolizar nossos medos: eles saem do nosso inconsciente e se tornam coisas palpáveis, que podemos, finalmente, enfrentar. O conforto que sentimos ao saber que aquilo é uma ficção, que podemos tocar, sentir (e, se quisermos, fechar) o livro e os temores podem passar, traz a prazerosa sensação que Bauman sugeriu, de que as histórias de horror nos ajudam a materializar e, assim, digerir nossas angústias.

Dessa forma, o medo é real, mas o que o provoca é fictício – o leitor consegue experienciar o sentimento em segurança. Por isso, o universo do medo exerce um verdadeiro encanto sobre os leitores ao se associar com o que é paradoxalmente assustador e particular de cada um. A atração pelo gênero provem de uma curiosidade humana natural pelo que assusta, sem, porém, colocar-se em risco. Dessa maneira, no momento em que o leitor está diante de uma cena horripilante, sente pavor e alívio ao mesmo tempo: a pessoa vivenciaria o horror com uma certa distância psicológica, sem colocar sua integridade em risco. Esse prazer também está ligado à busca voluntária por essa sensação: apesar de não sabermos ao certo em nós sentimos o controle do sentimento, pois procuramos aquele conto ou filme voluntariamente e vivenciamos o medo protegidos pela ficção.

Apesar dos livros serem materiais, a personagem do fantasma é, justamente, o contrário.

Segundo Bauman:

[...] o medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. (2006, p. 8).

Dessa forma, a figura do fantasma é um elemento dos mais significativos, entre todos os seres sobrenaturais, para gerar o medo, justamente por ser aquele mais envolto em penumbra, mistério e imaterialidade.

De acordo com Bauman, o medo é o nome que damos para a nossa incerteza. Na Europa do Século XVI, Lucien Febvre resume a experiência de viver nessa época em quatro palavras – “*Peur toujours, peur partout*” (medo sempre, medo em toda parte) (1942 apud BAUMAN, 2008, p. 8) – e o vincula à escuridão, que começava exatamente do outro lado da porta da cabana e envolvia o mundo. E diz ele ainda que “A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza – e portanto, do medo”. (2008, p. 8).

A modernidade seria, então, um salto à frente desse medo. Mas a rota de fuga revelou-se um grande desvio: cinco séculos se passaram e ainda estamos da mesma forma que Febvre descreveu, vendo medo por toda parte. Isso porque o medo se atualiza sempre, assim como seus elementos e, por isso, encontramos o fantasma em nosso *corpus*, num conjunto de obras de períodos distintos.

Mas por que o medo é tão permanente? Bauman explica que ele é um sentimento conhecido de toda criatura viva. Mas, além da reação natural frente à presença de uma ameaça, que ponha em risco sua vida, o ser humano desenvolveu um “medo de segundo grau” que orienta seu comportamento, quer haja ou não uma ameaça imediata, e pode ser descrito como o sentimento de “ser suscetível ao perigo” (BAUMAN, 2008, p. 9), de que podemos ser atacados a qualquer momento com poucas chances de fuga ou defesa.

Ocorre, porém, segundo o autor, um tipo de medo mais substancial e aterrador, que é aquele vinculado à morte, que “é aterradora por essa qualidade específica – a de tornar todas as outras qualidades não mais negociáveis” (2008, p. 44). A ideia de que o mundo vai acabar para nós e de isso ser algo inevitável para qualquer ser vivo, inspira o que Bauman diz ser um medo genuíno. A ideia da não-existência apavora: “Nada que você possa ver, ouvir, tocar, cheirar ou lamentar. É por essa razão que a morte tende a permanecer incompreensível para os vivos.” (2008, p. 44). Não haveria nada mais assustador para nosso ego, portanto, que um mundo inteiro

existindo sem que a gente sequer saiba – um mundo que já existiu com a nossa presença, mas que em um determinado momento existirá sem ela. “A única coisa que não podemos e jamais poderemos visualizar é um mundo que não nos inclua visualizando-o.” (BAUMAN, 2008, p. 45).

Para Bauman, nenhuma experiência humana, por mais rica que seja, é capaz de oferecer uma vaga ideia da sensação de que nada mais vai acontecer e nada mais pode ser feito. O que aprendemos em nossa existência, diariamente, é que sempre haverá o amanhã. Por pior que tudo seja, o amanhã aparece como uma possibilidade de redenção, de superação, de transformação. Mas a morte anula todo esse aprendizado, pois “a morte é a encarnação do desconhecido.” (BAUMAN, 2008, p. 45). O medo da morte, portanto, é instintivo, tanto no ser humano quanto nos outros animais, mas somente nós temos consciência de seu caráter implacável, aliado ao fardo de sobreviver a esse conhecimento. “Fragmentada em incontáveis preocupações com incontáveis ameaças, o medo da morte satura a totalidade da vida.” (BAUMAN, 2008, p. 59). Então, apesar de compartilharmos a consciência da aproximação da morte com outros animais, só o ser humano precisa conviver com essa informação.

Na Grécia antiga, os sofistas pregavam que o medo da morte é contrário à razão, visto que a morte não encontra o homem: quando eu estou aqui, a morte não está, e quando a morte de fato chega, eu não estou mais. Para Bauman, eles estavam enganados, pois “[...] onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu pavor de que mais cedo ou mais tarde a morte vai pôr um fim à minha presença aqui” (2008, p. 45). Não apenas a morte em si, mas o conhecimento dela, desperta o temor, pois sabemos que nem todos os instintos terão valia para impedir esse fim. Esse seria, exatamente, o chamado “medo secundário”, conforme o autor, o medo que se origina não da morte batendo à porta, mas de nosso conhecimento de que isso ocorrerá, mais cedo ou mais tarde.

Seria esse medo da morte que faz com que a figura do fantasma seja, apesar de amedrontadora, desejada? O fantasma apareceria, assim, diante dos vivos, como uma prova de continuidade da vida. Por mais amedrontadora que a imagem do fantasma seja, ela representa a existência além da morte e, para Bauman, é difícil resistir à tentação de algo que nos conforte do medo da morte, e talvez por isso as histórias de fantasma façam tanto sucesso.

No entendimento do sociólogo, “todas as culturas humanas podem ser codificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (2008, p. 46). O mais comum e maior deles é negar a morte como fim: a ideia de que a vida não acaba com a morte, sendo esta, na verdade, uma passagem de um mundo para outro. Bauman explica que esse estratagema cultural acredita que os mortos “continuarão existindo, conquanto

numa forma um tanto diferente”. Ou seja, “os corpos usados e gastos podem se desintegrar, mas o ‘estar no mundo’ não está confinado a esta carapaça de carne e ossos” (2008, p. 46). Dependendo da filosofia, a existência corpórea pode acabar ou ser suspensa até um retorno (no dia do Juízo Final, no caso do cristianismo, ou em múltiplas existências, nas culturas que admitem a reencarnação). Segundo Bauman, outra forma de se ter a impressão de “controlar a morte”, mais moderna, é a de explicar sua causa. No caso das histórias de fantasmas, não exatamente a causa, mas a forma de morrer traz essa importância genuína que caracterizará o que se considera uma “boa morte” ou uma “má morte”: há uma forte crença de que “a maneira como se vive aquela vida irá pesar muito depois de ela ter chegado ao fim” (BAUMAN, 2008, p. 49), que veremos, com os estudos de Delumeau, interferir diretamente na crença sobre a existência de fantasmas.

Para Bauman, há três estratégias essenciais para que se viva com o conhecimento da iminência da morte: construir pontes entre a vida mortal e a eternidade (a morte como um novo começo); colocar o foco da morte em suas causas científicas (doenças, por exemplo), ou ainda, construir uma espécie de *ensaio metafórico*, como o de simular a morte pelo fim de relacionamentos que, numa *sociedade líquida* como a nossa, estão num constante término e recomeço.

A primeira estratégia estaria atrelada à nossa personagem: a figura do fantasma nas narrativas apela para o discurso da morte como uma passagem para outra situação, não necessariamente melhor ou pacífica, mas, ainda assim, uma alternativa ao fim definitivo.

Apesar de trazer certo alívio, por fazer parte de uma estratégia para aceitar a iminência da morte, a figura do fantasma carrega, por outro lado, uma dose de apreensão que tem origem em outras questões. Primeiramente, o fato de estar ligada diretamente à morte, o maior mistério humano, infunde na personagem uma dose de “desconhecido” que já seria suficiente para causar medo. Em segundo lugar, a condição dessa “vida pós-morte” pode materializar o temor do desamparo – o que faremos, então, após a morte? A forma como vivi ou morri pode influenciar o meu destino de vagar pela eternidade?

Em terceiro, ainda, temos a questão da relação dos vivos com a figura do fantasma. O laço que se espera que separe os vivos dos mortos é atado, a conexão não é cortada: o medo de que esse morto possa vir cobrar satisfações (como veremos em uma das narrativas de nosso *corpus*, “Flor, telefone, moça”), vingar-se ou até mesmo impor a sua condição de não-vivo no mundo dos vivos causaria a repulsa ao outro, ao diferente, àquilo que não é como eu, mas que um dia, e isso gera ainda mais medo, eu serei como ele.

Essa consciência da inevitabilidade do fim é tipicamente humana a partir do momento que demos nome a ela. Só o fato de termos uma palavra para a morte já a coloca como meio que propaga a ideia do fim. Mas Bauman destaca que “uma vez estabelecido no imaginário público, um significante pode ser destacado de seu significado, posto a flutuar e ser religado metaforicamente ou metonimicamente a um número indefinido de significados” (2008, p. 71). Poderíamos associar, a partir daí, a figura do fantasma a uma dessas metáforas da morte e, ao mesmo tempo, como vimos, uma das estratégias para aceitá-la, posto que devemos considerar o paradoxo que faz dessa figura, ao mesmo tempo, fonte de horror e de atração.

Citando Freud, Bauman explica que as sensações de ameaça vêm de três direções: do nosso próprio corpo, fadado à degradação; do mundo externo, que pode nos assolar com forças destrutivas e, como dito, o medo do outro, do diferente. Sob essa ótica, o fantasma seria uma representação dos três: da morte, por ter vindo dela; do perigo do mundo, por ser uma força externa e desconhecida e, por fim, do medo do outro, do espírito, que assombra por sua diferença em relação ao corpo físico dos vivos.

De qualquer forma, só o fato do fantasma ser uma criatura que passou pelo véu da morte e fez o percurso de volta para contatar os vivos – corromper o sentido dessa via já é, por si só, não-natural e assustador –, concentra nessa figura um conjunto de outros medos, pois “o medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos” (BAUMAN, 2008, p. 73).

2.1.2 Delumeau e as raízes históricas do medo de fantasmas

Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente*, fala sobre todos os tipos de medo que assolaram a Europa e também se estenderam ao Novo Mundo, entre eles o medo de fantasmas. Delumeau explica que, outrora, o passado se apresentava de forma mais ameaçadora, como algo que poderia irromper no presente a qualquer momento. “Na mentalidade coletiva, muitas vezes a vida e a morte não apareciam separadas por um corte nítido.” (DELUMEAU, 2009, p. 120). Os fantasmas não eram lendas que povoavam o imaginário popular e, sim, uma realidade para aquelas pessoas. O médico alemão Georgius Agricola (autor do *De Re Metallica*, de 1556) garantia que diversas espécies de espíritos viviam nas galerias subterrâneas. Pierre de Ronsard, no *Hymne dès daimons* (1555), fala com detalhes sobre esses seres que são, ao mesmo tempo, imortais como deuses e “cheios de paixões”, como nós. Uns são bons e trazem mensagens benéficas, enquanto outros trazem “[...] pestes, febres, langores, tempestades e trovão. Fazem sons no ar para nos assustar.” (DELUMEAU, 2009, p. 120), além de anunciarem

desgraças e serem os habitantes das casas mal-assombradas. Essa visão animista do universo era partilhada pelos homens mais cultos da Europa.

Nesse contexto, a ideia da separação radical entre a alma e o corpo no momento da morte, concebida pela Igreja, instalou-se lentamente. Acreditava-se que o corpo ainda manteria ligação com o espírito por um tempo. Em 1600, o teólogo Noël Taillepied publica um tratado de aparição de espíritos, *Traicté de l'apparition des esprits*, no qual explica que um morto pode apontar quem o matou pois, na presença do assassino, o cadáver poderá espumar, suar ou dar qualquer sinal como mensagem. Às vésperas da Revolução Francesa, Jobé-Duval assegura que tribunais da Bretanha ainda acreditavam no sangramento dos corpos das vítimas. Em 1586, o jurista Pierre Loyer explicava que um locatário não precisaria continuar a pagar as anuidades combinadas se a casa alugada fosse assombrada e isso provocasse um medo genuíno (LE LOYER, 1608 apud DELUMEAU, 2009). Com isso, podemos ver o quão materializado estava na mente popular esse contato óbvio com a alma dos falecidos.

Além dos diversos relatos, esse tipo de manifestação invade a literatura desde muito antes do surgimento da vertente gótica: no primeiro ato de *Tragédia do rei Ricardo III*, de Shakespeare, o cortejo fúnebre de Henrique VI passa diante do assassino e, quando isso acontece, o cadáver sangra.

Em uma comunicação de Besançon no Congresso das Societés Savantes, em 1974, o historiador francês Henri Platelle falou sobre o caráter oscilante, no universo mental de outrora, a respeito da fronteira entre a vida e a morte. As chamadas “Danças Macabras” eram representações dessas crenças como uma alegoria, no final da Idade Média, sobre a universalidade da morte. O mote consiste na representação personificada da Morte, conduzindo uma fileira de indivíduos (esqueletos) de todas as classes sociais a dançar em direção aos próprios túmulos. O intuito era o de expressar a ideia que não importa o estatuto de uma pessoa em vida, a dança da morte unia a todos. O tema foi registrado em telas, esculturas, gravuras, poemas e músicas da Idade Média.

As “Danças Macabras” seriam uma espécie de *Memento Mori*. A expressão, que significa “lembre-se da morte”, acompanharia a proclamação da eternidade da vida. Essa expressão se apresentava em diversas artes europeias, de formas variadas. Ela serve de promessa para lutar contra o impacto imobilizante da iminência da morte: não há necessidade de tentar, em vão, esquecer sua inevitabilidade. Nesse sentido, o *memento mori* andaria de braços dados com o *carpe diem*: “[...] lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos.” (BAUMAN, 2008, p. 47). *Memento mori* lembraria a morte de maneira a não se deixar

paralisar pelo medo, mas levar à ação para uma melhora extracorpórea: se existe apenas essa vida e depois a eternidade (que será boa ou ruim, dependendo de nossas ações da vida carnal), “[...] é precisamente aquela vida terrena abominavelmente curta que detém o verdadeiro poder sobre a eternidade.” (BAUMAN, 2008, p. 48). Significa viver a vida terrena de maneira a ganhar felicidade após a morte – vários “manuais da boa morte” estampam as artes das igrejas europeias, com imagens lembrando às pessoas não serem mesquinhas em vida, olhar para os próprios pecados e considerar suas atitudes enquanto há tempo. Por ser um *memento mori*, as “Danças Macabras” adquiriam um aspecto moralizante, apesar de sombrio.

Não há um consenso sobre em qual país as “Danças Macabras” surgiram, mas estudos apontam França, Alemanha ou Espanha. No século XIV, peças teatrais francesas já dramatizavam a Dança. Uma das representações artísticas mais importantes de uma “Dança Macabra” foi uma pintura feita em 1424, no Cimetière des Saints-Innocents, em Paris, considerado por alguns estudiosos como o ponto de partida dessa tradição. O afresco era acompanhado por versos sobre o tema. O ensaio “Guyot Marchant’s Danse Macabre - The Relationship Between Image and Text”, de David Fein, cita que, na primeira edição do poema *Dança Macabra (La Danse macabre)*, publicada por Guyoyt Marchant, em 1485, foram incorporadas gravuras inspiradas na pintura do cemitério, destruído no século XVIII (FEIN, 2000). Percebemos, portanto, que o tema se fazia presente na literatura poética.

As “Danças Macabras” foram muito comuns na arte europeia, tendo inúmeras representações produzidas no período da Peste Negra, e traziam a temática da efemeridade da vida. Destacam-se, ainda, trabalhos de Konrad Witz, em Basileia/Suíça (1440), Bernt Notke, em Lübeck/Alemanha (1463) e xilogravuras de Hans Holbein, o Moço (1538).

Essa alegoria trazida pelas “Danças Macabras”, além de mostrar a condição igualitária que a morte representa para indivíduos de qualquer classe, cria, também, um clima mórbido com as criaturas-fantasmas que podem invadir o mundo dos vivos a qualquer momento. Delumeau afirma que “As Danças Macabras punham em cena o invencível esqueleto que à força arrasta para sua ronda fúnebre pessoas de qualquer idade e qualquer condição.” (1923, p. 121), tal qual ocorre em uma das narrativas de nosso *corpus*. O conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, traz em seu enredo um cadáver-esqueleto que dança por vontade própria, além do próprio título já apontar para uma sutil associação com as Danças Macabras. O esqueleto que se forma e dança na frente da personagem Cirino, e posteriormente pula em sua garupa, aterroriza-o justamente por lhe trazer o medo de ser levado com ele para o mundo dos mortos.

Aliás, a relação entre vivos e mortos, no passado, era estreita. Delumeau afirma que os mortos passavam por julgamentos e execuções, como pessoas vivas: em 897 o papa Formoso foi exumado e colocado em julgamento em um tribunal; em 1559, um burguês já morto foi exumado, julgado e executado, pois descobriram que era um cristão anabatista. “Se os mortos eram julgados e executados, como não acreditar em seu temível poder?” (DELUMEAU, 2009, p. 121).

Outros manuscritos do século XV contam episódios de aparições de fantasmas, entre eles o de um bispo que, ao proibir que um padre fizesse missa aos mortos todos os dias, foi interpelado por eles ao passar por um cemitério.

Esses relatos materializam a crença no poder dos falecidos de atuar no mundo dos vivos. Delumeau nos mostra, então, o que isso significa: além da apologia da oração aos mortos e da cultura sobre a necessidade dos ritos fúnebres, percebemos o testemunho da clara crença nos fantasmas:

Pode-se perguntar se foi por simples jogo que Shakespeare evocou o espectro do pai de Hamlet e que Tirso de Molina animou a estátua do comendador. Os espectadores dessas peças consentiam em uma ficção com que não se iludiam? Ou então – o que é mais provável – aderiam em sua maioria à crença nos fantasmas? (1923, p. 122).

Com isso, talvez possamos enxergar a literatura de terror por outro ângulo: não uma fuga da realidade, mas uma afirmação da realidade acreditada. O fantasma não seria apenas um ser fictício, que atrai por abrir a possibilidade de um universo fantástico onde os mortos continuam entre nós, mas, talvez, o oposto: uma forma de reiterar a certeza da existência do próprio fantasma – uma certeza muito mais palpável e sólida que o mesmo. A crença nos espíritos dos mortos encontra respaldo nessas histórias, como uma forma de se reafirmar na arte.

Conforme afirma Delumeau, o teólogo Noël Taillepied, em seu livro *Traicté de l'apparition des esprits*, diz de forma categórica sobre a reaparição dos mortos:

[...] Às vezes um espírito se mostrará na casa e, percebendo-o, os cães se lançarão entre as pernas de seu dono e daí não quererão sair, pois temem muito os espíritos. [...] Outra vez alguém virá puxar ou levar a coberta de um leito, se porá em cima ou debaixo dele, ou passeará pelo quarto. Viram-se pessoas a cavalo ou a pé, como fogo, que eram bem conhecidas, e que estavam mortas antes. Por vezes também aqueles que morreram em batalha ou em seu leito vinham chamar seus criados, que os conheciam pela voz. Muitas vezes ouviram-se espíritos à noite arrastando os pés, tossindo e suspirando, os quais,

sendo interrogados, diziam ser o espírito deste ou daquele. (TAILLEPIED, 1616, p. 125 apud DELUMEAU, 2009, p. 123).

Esse texto, escrito em 1600, mostra claramente a visão mais tradicional e estereotipada de fantasmas que carregamos até os dias de hoje: desde a imagem do fantasma com o lençol, até a visão gótica do ser que se arrasta e geme. Essa mesma figura pode ser encontrada em contos brasileiros¹.

Delumeau informa, ainda, que existia duas maneiras de se acreditar nas aparições dos mortos, uma horizontal, antiga e popular, na qual o defunto continuaria a viver certo tempo e a voltar aos lugares de sua existência terrestre; e outra vertical, dos teólogos, que tentam explicar os fantasmas por meio de forças espirituais.

Havia, também, a ideia da fixação do espírito ao local da morte ou ao corpo, e essa crença permanecia viva em plena Europa clássica. Teríamos, aqui, uma espécie de “concepção do duplo”: a crença de que a alma, mesmo separada do corpo, rondaria o local onde este está (o túmulo), estabelecendo o duplo alma-corpo. Encontramos essa concepção em todas as narrativas de nosso *corpus*. Veremos novamente esse conceito posteriormente, nos estudos de Freud.

Delumeau sintetiza o que se acreditava popularmente, que “[...] durante certo tempo após seu falecimento, os mortos continuam a viver uma vida semelhante à nossa. Eles voltam aos lugares onde se desenrolou sua existência, e às vezes para prejudicar.” (1923, p. 128).

Dom Calmet fala sobre uma verdadeira “epidemia” de medo de fantasmas que se propagou no final do século XVII e começo do século XVIII, principalmente na Hungria, Silésia, Boêmia, Morávia, Polônia e Grécia. Para livrar-se dos fantasmas, também era comum a crença de que era necessário queimar os corpos ou pregar o cadáver ao solo com uma estaca (Boêmia). No século XVIII, em uma diocese francesa de Senez, era de praxe deixar pão e leite nas sepulturas no ano que se segue à morte de um parente. Na Bretanha, não se varria a casa à noite, pois acreditava-se que isso feria os espíritos. Também se acreditava que a terra pertencia de dia aos vivos e de noite aos mortos, e estes constituíam uma verdadeira sociedade.

A quantidade de lendas sobre fantasmas e mortos se estende ao longo do tempo e, para Delumeau, são nitidamente bodes expiatórios “[...] comparáveis àquele atribuído em outros

¹ Encontramos esse tipo de fantasma, por exemplo, em “A filha do fazendeiro”, de Bernardo Guimarães, e “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls.

cantos da Europa aos judeus durante a peste negra e às feiticeiras nos anos 1600. Em suma, não é melhor pôr a culpa nos mortos do que nos vivos?” (2009, p. 129).

Para ele, “todos esses fatos etnográficos e muitos outros que se poderiam acrescentar implicam a duradoura sobrevivência, em nossa civilização ocidental, de uma concepção da morte própria das ‘sociedades arcaicas’” (DELUMEAU, 2009, p. 131). Nessas sociedades, os defuntos são “vivos de um gênero particular”, com quem é preciso contar e, se possível, ter relações de boa vizinhança.

Os fantasmas não seriam, portanto, imortais, mas “amortais”, isto é, teriam um prolongamento da vida por tempo indefinido, mas não necessariamente eterno. A morte não seria, portanto, algo pontual, como a julgamos materialmente, mas, sim, algo progressivo. Seria isso consequência do temor com relação à nossa própria morte? O medo da ruptura inesperada poderia ser o gérmen da nossa crença nos fantasmas, que vêm nos dar o alívio, apesar do medo, de que a nova condição pela qual todos nós iremos passar pode ser feita “aos poucos” e de forma menos abrupta. Talvez isso explique a atração por histórias com essa personagem.

Sobre o temor aos mortos, Valéry escreveu que “Da Melanésia a Madagascar, da Nigéria à Colômbia, cada povo teme, evoca, alimenta, utiliza seus mortos.” (VALÉRY, 1934 apud DELUMEAU, 2009, p. 131)². No Brasil, em 1592, a Inquisição da Bahia recriminava o costume de se jogar fora a água da casa ou da câmara mortuária quando alguém morria. A Igreja considerava essa prática um indício de que os cristãos-novos ainda conservavam atitudes judaicas. Mas a significação do costume era de que a alma poderia ter se lavado na água antes de partir para o além, deixando no líquido seus pecados (e, por isso, essa água não deveria ser consumida), ou que o espírito poderia se afogar ou ficar preso na água ao tentar beber ou olhar-se no reflexo (motivo pelo qual os espelhos também costumavam ser cobertos) e, assim, “[...] importava facilitar o trespassse, por medo de ver a alma do agonizante demorar-se ali, onde já não devia pertencer.” (DELUMEAU, 2009, p. 132).

A maioria das tradições fúnebres, na verdade, objetivavam a proteção contra fantasmas. As pesadas pedras que cobrem os túmulos seriam não apenas para que ninguém violasse a tumba, mas principalmente para que ninguém saísse dela para assombrar os vivos. “Foi sempre o mesmo medo que incitou certas tribos a colocar pesados blocos de pedra sobre o peito dos cadáveres, a fechar hermeticamente com lajes pesadas as criptas, a pregar do mesmo modo as urnas e os ataúdes.” (THOMAS, 1976 apud DELUMEAU, 2009, p. 134) e até os trajes de luto, segundo Delumeau, eram uma forma de dissuadir o fantasma de assombrar seus parentes,

² Esse trecho faz parte do Prefácio de Valéry ao livro de James George Frazer, *La crainte des morts*, de 1934.

mostrando aos espíritos que sua lembrança e a tristeza por sua partida se conservava de maneira visível. Essas condutas, ditadas pelo temor aos mortos, são detectadas em praticamente todas as civilizações e Louis Vincent Thomas, em sua obra *Anthropologie de La mort* (1976), expõe que, na Grécia, por exemplo, os fantasmas tinham o direito de permanecer na cidade por três dias. No terceiro dia, eles eram chamados a entrarem em casa e comida era ofertada a eles, antes de serem convidados a irem embora para sempre. Na África, mutilava-se o cadáver para impedir que o fantasma voltasse, no caso de inimigos. No caso de mortos amigos, “Não há senão um meio: assegurar-lhes funerais dignos deles.” (THOMAS, 1976, p. 301 apud DELUMEAU, 2009, p. 133). E é aí que entramos no principal motivo, segundo muitas culturas, do retorno de um espírito como fantasma: o fato de ter sido mal sepultado aparece como causa determinante do assombramento, tanto em relatos orais quanto na literatura.

Assim, quem não tivesse um “bom sepultamento” e rituais fúnebres bem realizados corria o sério risco de virar um fantasma. Da mesma maneira, os mortos no mar, por não terem recebido um túmulo, continuariam a vagar pelas ondas e recifes. Não enterrar seus mortos de maneira digna, inclusive, podia ser outro motivo para se transformar num fantasma: as lavadeiras noturnas (fantasmas das províncias francesas, mas que encontramos também nos folclores irlandeses e de outros lugares da Europa) seriam almas obrigadas a lavar a roupa por toda a eternidade por, entre outros motivos, não terem sepultado parentes de forma respeitável.

Além do sepultamento mal feito, diz Delumeau, “tinham particular vocação para a ‘vagueação *post mortem*’ todos aqueles que não se haviam beneficiado de um falecimento natural e, portanto, tinham efetuado em condições anormais a passagem da vida à morte – logo, defuntos mal integrados a seu novo universo.” (2009, p. 136), o que é o caso das personagens de duas das narrativas de nosso *corpus*, “A Dança dos Ossos” e “O fotógrafo”, como veremos na análise. Há, provavelmente, um caráter moralizante nessas histórias: seguir preceitos de bondade e respeitar os rituais fúnebres cristãos era, portanto, uma das principais maneiras de se evitar fantasmas.

As narrativas de horror bebem das crenças estudadas por Delumeau, sendo estas um dos componentes que constroem o efeito de terror desse tipo de literatura – nossos medos existem amparados e construídos por heranças históricas e culturais.

2.2 O horror na Literatura à luz de Lovecraft e Poe

2.2.1 Lovecraft: o gótico e o desenvolvimento do “gênero” de horror

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 1987, n.p.).

Essas são as palavras de Howard Phillips Lovecraft, escritor que revolucionou o estudo do gênero de terror, ao iniciar sua obra *O Horror Sobrenatural na Literatura*, publicado pela primeira vez em 1927, que trouxe um estudo completo e inovador sobre o gênero do horror. Nele, Lovecraft formulou a estética do horror sobrenatural e denominou seu princípio literário de “terror cósmico”. Sua obra literária volta-se para o horror com a finalidade de perturbar o leitor, depois de atraí-lo para a atmosfera das suas histórias. Muitas vezes, Lovecraft partia de uma situação banal para depois, lentamente, revelar o horror por trás dela.

Para estudarmos o fantasma na literatura brasileira, precisamos, inicialmente, conhecer a história da literatura de horror, para identificar a raiz desse tipo de narrativa. Antes de prosseguir, no entanto, é essencial uma breve explicação sobre o termo “literatura de horror”. Para designar as narrativas que têm o intuito de causar medo, encontramos, na maioria das vezes, três termos: “literatura do medo”, “literatura de terror” e “literatura de horror”.

Ann Radcliffe foi quem, primeiramente, fez uma distinção entre os termos “terror” e “horror”, em seu ensaio *On the Supernatural Poetry* (1826). Para ela, o terror é a sensação que antecede o horror, sendo este último a concretização do fato. No caso do nosso estudo, por exemplo, o terror seria tudo o que precede a aparição do fantasma (elementos que causam a ansiedade, a estranheza e o suspense de que algo sobrenatural possa estar acontecendo) e o horror seria o momento em que o fantasma de fato aparece.

Como é complexo fazer a separação entre narrativas “de terror” e “de horror”, visto que esses elementos coexistem – o horror é fruto de uma atmosfera de terror pré-construída na narrativa –, o termo “literatura de medo” também é bastante utilizado para se referir a narrativas que podem conter ambos os elementos. No entanto, estudando a fortuna crítica, percebemos que o termo “literatura de horror” consagrou-se mais nos estudos e ensaios teóricos,

principalmente por “horror” ser a palavra usada em inglês⁵ e grande parte dos estudos sobre essa literatura realizar-se nessa língua.

Nesta dissertação, adotaremos o termo “literatura de horror”, embora com ele objetivemos o estudo de narrativas que também possuem o terror, o medo, o suspense e a angústia em suas histórias, e não apenas o sentido de “horror” delimitado por Ann Radcliffe.

A análise de Lovecraft cobre um número incrível de obras, desde a Antiguidade clássica até a ficção dos anos 1920. Para ele, o gênero do horror sobreviveu, evoluiu e alcançou um notável aperfeiçoamento: “A atração do espectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento do dia a dia.” (LOVECRAFT, 1987, p. 2). E, quando isso acontece, “nenhuma dose de racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arrepio.” (p. 2).

Isso seria decorrência de uma parte intrínseca da nossa herança biológica mais visceral. Os homens basearam suas emoções em “dor e prazer”, para os fenômenos que podíamos entender, e medo para os que não podíamos. O desconhecido, para nossos ancestrais, tornou-se uma fonte de bênçãos ou de calamidades incompreensíveis, segundo Lovecraft:

Embora a área do desconhecido venha há milhares de anos progressivamente se encolhendo, um reservatório infinito de mistério envolve ainda a maior parte do cosmo exterior, e um vasto resíduo de associações herdadas poderosas persiste [...] o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades [...]. Quanto a isso se soma a fascinação do espanto e da curiosidade, nascem emoções exacerbadas e imaginativas muito duráveis, que farão as pessoas temerem mundos que somente os mortos e loucos podem vislumbrar. (LOVECRAFT, 1987, p. 3-4).

Por isso, não é de se espantar que exista uma literatura de horror. Lovecraft diz que ela

[...] sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz que o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam.” (LOVECRAFT, 1987, p. 4).

Ora, não é exatamente esse o caso dos dois primeiros autores de nosso corpus? Bernardo Guimarães e Carlos Drummond de Andrade não são, de forma alguma, conhecidos por serem

⁵ Lembrando que “horror”, em inglês, é mais usado e contém significados mais amplos do que o nosso “horror” em português. “Terror”, na língua inglesa, pode assumir relações com um aspecto mais político, no sentido de “terrorismo” e, por isso, “horror” é mais específico ao se tratar de uma história sobrenatural. Em português, porém, “horror” está mais associado ao repulsivo e espantoso.

escritores de horror, como é o caso de Lovecraft em sua obra ficcional. Porém, ambos se utilizaram dessa matriz e mais de uma vez, no caso de Bernardo Guimarães, como podemos observar em outros contos de sua autoria, como “A filha do fazendeiro” (1872) e “A cabeça de Tiradentes” (1872) e o romance *A ilha maldita* (1879).

A esse respeito, Lovecraft (1987, p. 4) assinala que “a história de fantasmas corriqueira ou mesmo humorística ou extravagante, em que o formalismo ou a piscadela irônica do autor elimina o verdadeiro senso do mórbido e do inatural” é outro tipo de narrativa. Logo, não é a presença do fantasma que caracteriza uma narrativa de horror (obras como *Dona Flor e seus dois maridos* ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nos saltam à mente), mas, sim, “[...] uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas.” (LOVECRAFT, 1987, p. 5), além da suspensão das Leis da Natureza, que seriam nossa defesa contra o inexplicável. Nessas condições, o fantasma multiplicaria a sensação de perigo.

Como o próprio Lovecraft diz, “não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico.” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Justamente por isso, é difícil classificar a literatura nesses termos. Para Lovecraft, o gênero pode abranger muitas diferenças, por isso, o mais importante é a atmosfera, a criação de uma determinada sensação. Para ele, uma história em que o intuito seja instruir ou trazer um efeito moral, ou onde os horrores no fim sejam explicados por meios naturais, não é um verdadeiro conto de horror. Segundo o escritor, uma obra de horror deve ser julgada, portanto, pelo plano emocional que atinge. “O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas.” (LOVECRAFT, 1987, p. 6).

Para Lovecraft, o conto de horror é tão antigo quanto o pensamento e a linguagem do homem, justamente por estar tão intimamente ligado às emoções mais primevas. Ele aparece no folclore mais remoto, em suas baladas e textos sagrados. Encontramos sua presença no Egito Antigo e em países semitas, como no *Livro de Enoque* e nas *Claviculae de Salomão*, ilustrando o poder do fabuloso na mentalidade antiga. Foram essas culturas que fundaram os sistemas e tradições que ressoam até nossos dias, e os traços de terror delas são encontrados na literatura clássica e na Idade Média. Nesta, os temores e pensamentos fantasiosos do período deram impulso a essas crenças. Presentes inicialmente na cultura oral, não demorou para transporem a fronteira do oral para a escrita, assim que esta se consolidou. Segundo Lovecraft, muitos dos personagens de lendas e contos sombrios nasceram na Idade Média,

[...] tirados das mais remotas fontes orais, e são parte da herança permanente da humanidade. A sombra que aparece e reclama o sepultamento dos seus ossos [...], o condutor das almas dos mortos ou psicopompo cavalcando o vento da noite, [...] tudo isso pode-se encontrar no curioso repertório da lenda medieval que o finado Baring-Gould com tanta proficiência compilou no livro *Curious Myths of the Middle Ages*. (LOVECRAFT, 1987, p. 9).

Mas o fantasma surge muito antes disso: é o grego Flégon quem escreve *Filínio e Macates*, obra na qual, pela primeira vez, encontramos a impressionante história da noiva cadáver. E aqui vemos, aliás, como as histórias de fantasmas caminham pelas eras: da Grécia antiga, o conto de Flégon é, mais tarde, recontado pelo arcebispo de Constantinopla Proclo e, nos tempos modernos, inspira o poema “A Noiva de Corinto” (1797), de Goethe, e o conto “O estudante Alemão” (1824), de Washington Irving, para muitos anos depois chegar às telas de cinema na animação *A noiva cadáver*, de 2005, do diretor Tim Burton. Segundo Delumeau, quando alguém morria em fases da vida que simbolizam rituais de transição (como o casamento ou o parto), acreditava-se que era grande a chance do morto voltar como fantasma.

É preciso destacar, ainda, Dante como um pioneiro na captura da atmosfera macabra da alma de mortos no submundo. Posteriormente, no século XV, em *Morte d'Arthur*, de Malory, vemos várias situações assustadoras com fantasmas, até chegarmos ao famoso fantasma de Hamlet, de Shakespeare.

Em todo o século XVII e parte do século XVIII identificam-se muitas lendas, baladas e folhetins de horror e assombração, como o relato “A Aparição de Mrs. Veal”, de Defoe, que relata a visita de um fantasma a uma amiga distante. Mas é com o advento do gótico que, finalmente, nasce a literatura de horror. Lovecraft diz que “o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século XVIII.” (LOVECRAFT, 1987, p. 12).

Paisagens povoadas de fantasmas definem a estética gótica, base do fantástico e da literatura de horror. O gótico começou a germinar em muitas obras alemãs, mas foi um inglês, Horace Walpole, quem deu forma definitiva ao que chamaríamos de gótico, com *O castelo de Otranto* (1764), o que Lovecraft chama de “[...] uma narrativa sobrenatural que, embora em si medíocre e de todo inconvincente, estava fadada a exercer uma influência quase ímpar na literatura do irreal.” (1987, p. 14). Inicialmente, a obra foi apresentada como tradução de um manuscrito medieval italiano, mas, posteriormente, Horace Walpole assumiu a autoria, devido à grande popularidade do livro. Em seu enredo, já encontramos a aparição de um fantasma: Alfonso, o antigo senhor do castelo, que surge das ruínas.

Para Lovecraft, a obra “[...] em nenhum momento permite a criação de uma atmosfera autenticamente espectral.” (1987, p. 15), mas não podemos tirar seu crédito de ter sido o marco

da literatura gótica, que fez florescer o fantástico e a literatura de horror. Para ele, a ânsia por “toques de mistério e antiguidade fantasmal” era tanta que a obra foi bem recebida e, acima de tudo, sua importância foi a de criar um novo tipo de cenário e de personagens, entre os quais o fantasma se inclui.

Os novos procedimentos literários consistiam na construção de uma ambientação com o castelo gótico, suas ruínas, labirintos, catacumbas e “uma procissão de fantasmas e lendas tenebrosas [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 16). Além disso, há vários elementos que se repetem com frequência ao longo da narrativa gótica, como o vilão tirânico, a heroína inocente e vítima, o herói por vezes apresentado de forma humilde, mas, na maioria das situações, com sangue nobre, nomes estrangeiros e cenários longínquos (Itália, Leste Europeu), e ainda “[...] alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos escondidos, gonzos rangentes, cortinas agitadas, e por aí afora.” (LOVECRAFT, 1987, p. 16).

Muitos outros contos são escritos com a temática gótica, sempre trazendo a figura de um fantasma na narrativa, até que, finalmente, nas obras de Ann Radcliffe, há um domínio da atmosfera macabra, alvo de elogios de Lovecraft, “a despeito do hábito irritante de no último momento destruir os seus próprios fantasmas com laboriosas explicações mecânicas.” (LOVECRAFT, 1987, p. 17).

No século XIX, é possível verificar enorme multiplicação de romances góticos. A quantidade de obras de horror era tanta, que, segundo Lovecraft, a escola gótica estava perdendo qualidade. Jane Austen, voraz leitora do gênero, faz justamente uma crítica sobre isso em *A abadia de Northanger* (1817). Destacam-se, porém, muitas narrativas de qualidade incrível, como as de Charles Robert Maturin, elogiado inclusive por Balzac e Oscar Wilde.

Encontramos fantasmas, ainda, nas obras de Sir Walter Scott, assim como em “O Estudante Alemão” e “Os Caçadores de Dinheiro”, de Washington Irving, e *O Epicurista* (1827), de Thomas More. Em 1839, temos a novela *O Navio Fantasma*, de Marryat, um barco espectral cheio de almas condenadas, além das aparições do fantasma de Catherine em *O morro dos ventos uivantes* (1847), o que Lovecraft considerou “o símbolo de uma transição literária, [que] marca o crescimento de uma escola nova e mais saudável.” (LOVECRAFT, 1987, p. 38). Lovecraft ainda destaca contos de ETA Hoffman, Friedrich Heinrich Karl e Merimée, Gautier e seus fantasmas egípcios em “O pé da múmia” e “Uma noite de Cleópatra”, e “O espectro”, de Guy de Maupassant.

Foi na década de 1830 que, para Lovecraft, “uma aurora literária afetou diretamente a história não apenas da narrativa fantástica, mas também da ficção curta como um todo.” (1987,

p. 47), com o surgimento de Edgar Allan Poe. Ele representou um marco na literatura de horror e, segundo Lovecraft, é a Poe que devemos o estado final e depurado do gênero.

2.2.2 Poe e a máquina narrativa: a construção do efeito de inquietação e terror

Para prosseguirmos com a análise do horror e estudarmos a máquina geradora do medo nas narrativas, é essencial focalizarmos Poe, que rompeu com o aspecto moralizante dessas histórias.

Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas como tema para o artista e, inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidiu ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer mas à dor, não ao crescimento mas à decadência, não à tranquilidade, mas ao medo. (LOVECRAFT, 1987, p. 48).

Basicamente, Poe trabalhou com as verdadeiras fontes do horror, estudando a mente humana de forma que a escola gótica não ousava fazer: seu horror não é a “mera confecção convencional de calafrios.” (LOVECRAFT, 1987, p. 48), mas um sentimento mais intrínseco. Ele não estaria apenas em um cenário assombroso de castelo em ruína, mas em locais dos quais realmente é impossível fugirmos: nossa própria sanidade, a mente, as pessoas. Os fantasmas não mais arrastavam correntes.

Trabalhar com um efeito único e reduzir incidentes aos personagens centrais foram algumas das contribuições do autor, além de que “Poe inventou o conto em sua forma presente.” (LOVECRAFT, 1987, p. 49). Os temas mórbidos e perversos eram apreciados por Baudelaire, admirador de Poe, o que colocou o horror no núcleo dos movimentos estéticos europeus.

Nem todas as narrativas de Poe focalizaram o horror e o sobrenatural – algumas eram de lógica e dedução (precursoras de romances policiais), outras entram no terreno do grotesco, e outras ainda tratam da psicologia anormal, expressando terror, mas sem o elemento sobrenatural. A forma poética com que Poe desenvolveu os contos de horror trouxe uma qualidade ao gênero, e percebemos finalmente uma estética para desenvolver a máquina geradora de medo que pretendemos analisar no nosso *corpus*. Segundo Lovecraft, “o autor compreendia perfeitamente o exato mecanismo e fisiologia do pavor e da estranheza.” (1987, p. 53) e, ainda, manifesta “um potente e inato senso do espectral, do mórbido e do horrível”, fazendo com que seus contos estejam “vivos como poucos outros podem ter a esperança de permanecer.” (1987, p. 54).

Em seu ensaio “A Filosofia da Composição” (1846), o próprio Poe fala sobre os mecanismos para a criação do efeito desejado. Poe diz que, ao contrário da maioria dos escritores, que resolve iniciar a ficção com uma tese dita ou sugerida, ele prefere começar com um efeito: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (POE, 1999, n.p.)⁶.

Poe, inicialmente, escolhia o efeito que queria causar no leitor, para, baseado nele, decidir os incidentes da trama a partir do fim e o tom a ser utilizado para alcançá-lo:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, [...] digo-me, em primeiro lugar: ‘Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?’ Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom [...] depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1999, n.p.).

Poe diz que a maioria dos escritores não se preocupa em revelar o processo criativo, pois para eles o texto foi feito sob um frenesi de intuição. Em seu ensaio, o autor mostra o processo de elaboração de “O corvo” e, assim, podemos ver o mecanismo de construção da atmosfera, que é utilizada tanto nas narrativas de horror de Poe, quanto nas de outros autores.

O *modus operandi* de construção de uma narrativa de horror, segundo Poe, deve considerar que a composição não deve ser feita ao acaso e, sim, pensada “com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.” (POE, 1999, n.p.).

O autor chama a atenção, ainda, para um outro fator – a extensão –, pois os efeitos emocionais intensos, como o de horror, não duram e, por isso, a brevidade é necessária a esse tipo de narrativa a fim de que possa ser lida “em uma assentada”. Esse poderia ser o motivo de Poe e tantos outros autores preferirem escrever contos de terror, ao invés de romances.

Em seu poema “O Corvo”, Poe escolheu como efeito a beleza, que ele considera “a única província legítima do poema”, e o tom da melancolia, “o mais legítimo dos tons poéticos” (POE, 1999, n.p.). Em seguida, projetou um efeito artístico sobre o qual toda a estrutura devesse girar – o refrão –, por ser esse um efeito universalmente utilizado e trazer um sentido de repetição e de singularidade ao conto. A aplicação do refrão deveria ser “repetidamente

⁶ Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=1611686>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

variada”, ou seja, modificar cada trecho de uma forma diferente – é o que vemos na utilização do *nevermore*. Ao perceber que encontrava dificuldades em achar uma razão plausível para um ser racional repetir sempre a mesma palavra, Poe resolveu colocar o refrão na fala de um animal, e pensou inicialmente na ideia de ser um papagaio, “[...] que logo foi substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o tom pretendido.” (POE, 1999, n.p.).

Poe, no caso, cria o clímax do poema antes de criar o seu início, pois com o auge estabelecido, poderia variar e criar graduações para chegar a ele.

[...] Percebendo a oportunidade que assim se me oferecia, ou, mais estritamente, que se me impunha no desenrolar da composição, estabeleci na mente o clímax, ou a pergunta conclusiva: aquela pergunta de que o "Nunca mais" seria, pela última vez, a resposta; aquela pergunta em resposta à qual o "Nunca mais" envolveria a máxima concentração possível de tristeza e de desespero.

Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim por que devem começar todas as obras de arte. (POE, 1999, n.p.).

Ele chegou a considerar que, se tivesse criado algum verso que superasse a intensidade do verso final (que foi o primeiro a ser criado), iria enfraquecê-lo propositalmente, para que não estragasse o efeito do clímax.

Compus essa estância, nesse ponto, primeiramente porque, estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância, as perguntas precedentes do amante e, em segundo lugar, porque poderia definitivamente assentar o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância, assim como graduar as estâncias que a deviam preceder, para que nenhuma delas pudesse ultrapassá-la em seu efeito rítmico. (POE, 1999, n.p.).

Chegados aqui, vale ressaltar, ainda, que nosso estudo sobre a literatura de horror brasileira passa necessariamente pela Europa e pela América. Lovecraft afirma que a América era um terreno fértil para a literatura de horror: além da herança cultural europeia, o cenário inóspito das florestas desconhecidas da nova terra e o isolamento eram muito suscetíveis a histórias de feitiçaria, de entidades demoníacas ou fantasmas.

Muitos outros escritores são destacados por ele, como Nathaniel Hawthorne, Ambrose Bierce (seu conto “O Dedo médio do pé direito” traz a figura do fantasma que busca vingança por uma morte violenta), Henry James (em *A volta do parafuso*, temos os fantasmas de criados mortos), F. Marion Crawford (*Fantasmas Errantes, Os Mortos Sorriem, O Leito de Cima*) e Mary E. Wilkins (*O vento da roseira*). Já no Reino Unido, Lovecraft cita Rudyard Kipling (*O*

Jinriquixá Fantasma), Lafcadio Hearn, Oscar Wilde, Matthew Phipps Shiel (*A casa dos sons*), Francis Brett Young (*Porto Frio*), Walter de la Mare (em seu conto “A Volta”, um fantasma sai do túmulo para assombrar os vivos), H. R. Wakefield (*Ghost Stories*, de 1932), High Walpole (suas histórias de fantasmas têm como destaque Mrs. Lunt), Mrs. H. D. Everett (*A máscara da morte*) e L. P. (“Um visitante do mundo inferior”).

Lovecraft acreditava que o gênero de horror estava em processo de lapidação com o passar dos tempos:

Os melhores contos de horror de hoje, aproveitando a longa evolução do gênero, mostram uma naturalidade, uma convicção, um esmero artístico e uma intensidade de fascínio muito acima de comparação com quaisquer peças góticas de há um século ou mais atrás. (LOVECRAFT, 1987, p. 85).

Destaca, assim, um autor como Montague James, que inventa “um novo tipo de fantasma”; ao invés dos fantasmas da tradição gótica, pálidos e imponentes, Montague se utiliza de fantasmas franzinos, cabeludos, e que podem ser tocados ao invés de apenas vistos. Lovecraft acredita que o gênero sempre evoluirá,

[...] embora possamos esperar maior utilização de técnicas, não temos por que julgar que a posição geral do spectral na literatura venha alterar-se. É um ramo estreito mas essencial da expressão humana, e como sempre atrairá principalmente uma audiência limitada dotada de uma sensibilidade especial. (LOVECRAFT, 1987, p. 105).

E é justamente isso que vemos, estudando nosso *corpus*: contos de horror com fantasmas, em três séculos diferentes, nos quais, apesar das diversas técnicas e linguagens, encontramos elementos que claramente se associam e repetem.

3 O HORROR E A INTERSECÇÃO COM O FANTÁSTICO

3.1 Freud e o Inquietante

O pai da psicanálise, Sigmund Freud, debruçou-se sobre a literatura em muitos de seus estudos. Em *O Inquietante*, de 1919, Freud se explica, dizendo ser raro um psicanalista que se incline a investigações estéticas – mas, para ele, o “inquietante” é um desses domínios. Este, por sua vez, está intimamente ligado ao medo e à literatura de horror, pois ambos implicam inquietação.

Antes de mais nada, devemos comentar a tradução do termo em alemão – *das unheimliche* –, no qual a palavra *unheimlich* é formada por *heim*, que significa lar, mas é também raiz da palavra *geheimnis*, que pode ser traduzida como segredo; há, então, a ideia de algo que é familiar, porém, mantém-se (ou deve manter-se) escondido. Em inglês, a palavra é traduzida como *uncanny*, enquanto em espanhol o termo se traduz como *el siniestro*. Em francês, temos *l'inquiétante étrangeté*, *l' inquiétante familiarité* ou *l'étrange familier*, algo como “o estranho familiar”, enquanto a tradução italiana denomina o termo como *il perturbante*.

Heimlich, portanto, tem vários significados, mas é, em princípio, aquilo que faz parte da casa, da família, tendo a ver com intimidade, tranquilidade e satisfação, e, ao mesmo tempo, é também sinônimo de dissimulação, de segredo. *Un* é um prefixo de negação, portanto, *unheimlich* é o contrário de *heimlich* – algo não familiar, que gera mal-estar e provoca angústia e terror, sendo, simultaneamente, também um segredo revelado, algo oculto que vem à tona. É com essa carga semântica que a palavra “inquietante” será tratada aqui.

Freud se pergunta como um escritor pode, por meio da aproximação dos limites entre a realidade e o imaginário, provocar no leitor algumas sensações associadas ao medo, também tratado como angústia e, principalmente, “inquietação” – refletindo, portanto, sobre o procedimento utilizado por autores de horror. Em seu estudo, Freud acredita que o *inquietante* “sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (2010, p. 329). Ele mesmo destaca que o termo, geralmente, equivale a “angustiante”.

Freud explica que não encontrou estudo sobre o tema nos tratados de estética, que só se ocupam do que é belo, sublime e atraente, e não daquilo que é repulsivo e assustador. A fortuna crítica que o psicanalista cita é bem restrita, comentando apenas um trabalho de E. Jentsch, no qual se enfatiza a dificuldade no estudo do inquietante, pelo fato de a suscetibilidade desse sentimento variar muito em cada um – o que causa medo em alguém, não necessariamente causa medo no outro. A literatura de horror se situaria, então, em um território de conceitos que

talvez possam, *a priori*, gerar essa sensação na maioria das pessoas, sendo o fantasma um elemento muito comum para provocar essa apreensão. Para experimentar algo que poderia causar a impressão do inquietante, “primeiro tem de transportar-se para esse sentimento, evocar dentro de si a possibilidade dele.” (FREUD, 2010, p. 330).

O autor aponta dois caminhos para estudar o inquietante: explorar o significado de *unheimlich* ou reunir tudo o que desperta em nós o sentimento do inquietante. As duas possibilidades levam-no à seguinte definição: “O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (2010, p. 331).

Ora, como já vimos, a figura do fantasma é culturalmente familiar desde os primórdios da humanidade – seja pelos motivos sociais destacados por Bauman, seja pelos caminhos históricos traçados por Delumeau. O fantasma seria exatamente o que Freud tenta captar como algo assustador e que é, ao mesmo tempo, conhecido.

Ele investiga, a partir daí, em que condições o familiar se torna assustador, confirmando o inquietante no uso da linguagem e na reunião de casos individuais. *Unheimlich*, como já dissemos, é o oposto de *heimlich*, definido por Freud como “algo que é assustador justamente por não ser conhecido”. Até aí, a máxima de “tudo que é desconhecido causa medo” não pode ser aplicada literalmente a tudo, pois nem tudo que é novo e não familiar é exatamente assustador, mas podemos dizer que algo novo se torna facilmente assustador: “[...] algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante.” (2010, p. 332).

Ao discorrer sobre os significados da palavra *unheimlich*, Freud, inclusive, usa as palavras “espectral” – termo sinonímico a fantasma – e “apavorante”. *Unheimlich* seria tudo que deveria permanecer oculto, mas apareceu, diz, revelando outra ligação com a imagem do fantasma: um ser que, *a priori*, deve permanecer oculto, invisível, mas que, ao aparecer, traz com ele todas as sensações de pavor às quais o termo *unheimlich* se refere.

Citando outro dicionário alemão (de Jacob e Wilhelm Grimm), Freud destaca a explicação: “*Heimlich* é também o local livre de fantasmas.” (2010, p. 338). Ora, *unheimlich* seria exatamente o oposto, o lugar que não é livre de fantasmas, local de medo. Em outro trecho, porém, diz justamente que o sentido de oculto, perigoso, de *heimlich*, pode se associar ao fantasma: “Sinto-me às vezes como um homem que vagueia na noite e acredita em fantasmas, cada canto, para ele, é *heimlich* e horripilante.” (KLINGER apud FREUD, 2010, p. 339).

Portanto, “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade até, afinal, coincidir com o seu oposto” (FREUD, 2010, p. 340), sem deixar de se relacionar intimamente ao nosso objeto de pesquisa, em ambos os aspectos. Desse modo,

podemos associar o inquietante ao fantasma e à sensação de ambiguidade que essa figura provoca, sendo, ao mesmo tempo, fonte de medo e identificação (pois também morreremos e um dia seremos como ele).

Freud passa a examinar, a partir daí, impressões, eventos e situações que despertam em nós o assustador.

É certo que no início o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer. Ele tem, notoriamente, o direito de fazer ambas as coisas, e se escolhe para cenário de narração, por exemplo, um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas [...] temos de ceder e tratar como uma realidade o mundo por ele pressuposto (2010, p. 345).

Ao analisar o inquietante, Freud tenta extrair os temas mais notáveis de efeito desse. Para ele, o tema principal é o do “sósia” ou “duplo”, em todas as suas gradações e desenvolvimentos. Seria esse o surgimento de pessoas iguais ou “a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu”, ou seja, “duplicação, divisão e permutação do Eu” (2010, p. 351), ou, então, o constante retorno do mesmo. O duplo é originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, uma forma de superar o poder da morte. Isso se aproxima da nossa interpretação de que o fantasma é uma personagem que causa medo, mas também uma contraditória atração, por representar a superação da morte, o medo do fim do Eu. Freud confirma isso ao dizer que “a alma imortal foi provavelmente o primeiro duplo do corpo” (2010, p. 351).

Assim, os fantasmas são representações do duplo na medida em que caracterizam a duplicação do Eu corpóreo que conhecemos – o duplo alma-corpo, mencionado nos estudos de Delumeau. A criação desse desdobramento, que produz a figura do fantasma, serviria para defender-se da ideia da aniquilação do Eu, o que faz com que os estudos de Freud encontrem exatamente as teorias já vistas no capítulo anterior, com Bauman. Mas, obviamente, a figura do fantasma ainda causa muita inquietação e medo, pois remete exatamente ao universo da morte e do desconhecido.

Como esse duplo passa a ser, de algo confortável usado para trazer a segurança da superação da morte, algo que paradoxalmente causa medo e remete a ela? Freud explica isso dizendo que

essas concepções (do duplo como defesa da aniquilação) surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a

vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem o seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência, passa a inquietante mensageiro da morte. (2010, p. 352).

O duplo, então, pode adquirir novo teor nos estágios de desenvolvimento, formando uma instância especial que pode se contrapor ao resto do Eu, transformando-se em uma ameaça a este. “O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável.” (FREUD, 2010, p. 353), explica Freud. Dessa forma, o fantasma, surgindo inicialmente como alívio da ideia terrível da morte ser o fim da consciência, posteriormente tem seu caráter alterado, tornando-se seu oposto: objeto de medo e apreensão. Isso traduz bem a figura do fantasma e traz luz sobre sua capacidade de amedrontar e, ao mesmo tempo, atrair leitores para as narrativas em que ele se apresenta.

Especificamente sobre nosso foco de pesquisa, Freud destaca que “para muitas pessoas, é extremamente inquietante tudo que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos.” (2010, p. 360). O próprio termo *unheimlich* pode ser associado a algo assombrado por fantasmas, como vimos. O autor destaca que, nesse aspecto, o inquietante e o horripilante estão muito mesclados. E continua, dizendo que em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios como em nossa relação com a morte. O medo arcaico, segundo ele, foi praticamente conservado sob uma fina película – e isso explica o fato de o inquietante e o medo estarem associados ao retorno dos mortos. Além disso, dois fatores contribuem para esse medo não se alterar substancialmente com o passar dos tempos: “a força de nossas reações emotivas originais e a incerteza de nosso conhecimento científico.” (FREUD, 2010, p. 361).

Ele acredita, também, que, apesar de ser uma proposição universal, a ideia da morte não é evidente, “nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade” (2010, p. 361), como também já vimos com Bauman. As religiões pregam a existência além da vida e a ordem moral dos vivos também parece caminhar sobre a possibilidade de continuidade. Em várias circunstâncias, observamos a crença nas almas dos mortos:

É inegável que alguns dos melhores e mais finos pensadores, entre os nossos homens de ciência, acharam, sobretudo no fim de sua própria vida, que tal comunicação (com os mortos) não é impossível. Se quase todos nós ainda pensamos como os primitivos nesse ponto, não é de se surpreender que o medo dos mortos ainda seja tão forte dentro de nós e esteja pronto para manifestar-se quando há alguma solicitação. (FREUD, 2010, p. 361).

Para Freud, portanto, o inquietante tem a ver com algo “oculto-familiar” que experimentou uma repressão e retornou. Nós – nossos ancestrais primitivos, no caso – tínhamos como realidade a crença na possibilidade do retorno da alma de um morto. Hoje, não acreditamos mais nisso como verdade absoluta, mas “não nos sentimos inteiramente seguros dessas novas convicções, as velhas ainda subsistem dentro de nós, à espreita de confirmação.” (FREUD, 2010, p. 369). Ou seja, quando acontece algo que parece trazer certa confirmação das velhas crenças humanas abandonadas, surge a sensação do medo e do inquietante. Pensamos que “‘Então é verdade que os mortos continuam a viver e aparecem no local de suas atividades anteriores!’ e assim por diante.”, (2010, p. 369).

Mas ele mesmo nos mostra que nem tudo que lembra impulsos reprimidos e modos de pensar superados causa essa sensação de medo e de inquietação. Tomando como exemplo as fábulas, Freud salienta que se a reanimação ou aparição dos mortos é fator decisivo de inquietação, por que o despertar de Branca de Neve em seu caixão de vidro não nos causa medo, por exemplo? Ele, então, admite que são as condições relativas à estética e ao conteúdo dessas obras que vão conferir seu teor: um conjunto de elementos que podem, ou não, levar ao medo. Os escritores podem desviar nossos processos afetivos e nos orientar para determinado rumo por meio dos estados de ânimo e das expectativas que nos suscitam, constantemente obtendo, com os mesmos materiais, efeitos bem diversos no leitor. Além disso, segundo Freud, “As fábulas colocam-se abertamente na posição animista [...] e eu não poderia mencionar uma fábula genuína em que algo inquietante sucedesse.” (FREUD, 2010, p. 367).

Por estar se debruçando sobre a literatura, o psicanalista percebe uma ligeira diferença que deve ser considerada: “Isso nos convida a estabelecer uma distinção entre o inquietante que é vivenciado e aquele que é apenas imaginado, ou sobre o qual se lê.” (FREUD, 2010, p. 368). O inquietante que se estabelece no âmbito da ficção é bem mais amplo do que aquele experimentado nas vivências, pois “[...] o contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação.” (2010, p. 371). Isso se dá porque no universo da ficção não há a premissa de seu conteúdo estar sujeito à realidade. Assim, na literatura, existem muitas possibilidades para efeitos inquietantes que não temos na vida real.

Freud ressalta, ainda, algo que podemos relacionar com os estudos de Todorov e Roas sobre o fantástico, de onde nasce a literatura de horror. Ele diz que “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico.” (2010, p. 364). Logo, tudo

que está na esfera do impossível causaria medo e inquietação a partir do momento em que ultrapassa a barreira para a dimensão do possível.

Aqui chegamos ao ponto central da questão do medo e do inquietante na literatura: Freud percebe que, entre as diversas liberdades do escritor, está a de escolher que tipo de mundo vai apresentar na narrativa. Ou seja, se o mundo apresentado a nós é desde o começo fantasioso e abandona o terreno da realidade desde o princípio, não nos sentimos inquietos ao lermos sobre realização de desejos, forças ocultas ou animações de coisas inanimadas. É o que acontece nas fábulas, como vimos. Mesmo os demônios ou fantasmas podem não ser exatamente assustadores se partirmos do pressuposto de que isso é comum no mundo em que eles habitam: “Toda a natureza inquietante que essas figuras poderiam ter desaparece, então, na medida em que se mantém os pressupostos dessa realidade poética.” (2010, p. 372).

Esse também é o caso das almas do inferno de Dante, por exemplo, ou dos fantasmas de Hamlet – eles podem ser terríveis, mas não causam tanto medo, porque seus mundos estão caracterizados na obra. Nesse caso, “nós adequamos nosso julgamento às condições dessa realidade fingida pelo poeta, e tratamos espíritos, almas e fantasmas como se fossem existências legítimas daquele cenário, tal como nós próprios somos na realidade material.” (FREUD, 2010, p. 373).

A situação é muito diferente, porém, quando o escritor coloca a narrativa, aparentemente, no âmbito da realidade ordinária. Aqui, o leitor aceita as mesmas condições que valem para a “gênese da sensação inquietante nas vivências reais” (FREUD, 2010, p. 373). A narrativa parece obedecer às mesmas leis da nossa realidade e, por isso, acreditamos que tudo o que produz efeitos inquietantes na nossa vida também produziria na obra. A diferença é que, nesse caso, o escritor pode multiplicar o inquietante muito além do que seria possível na realidade, denunciando as superstições que acreditávamos superadas: “ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la.” (2010, p. 373). E é realmente isso que o escritor de literatura de horror faz ao moldar um cenário real para depois distorcê-lo, inserindo elementos que causariam um pavor extremo se vistos fora da narrativa: “Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito.” (2010, p. 373).

De fato, essa é uma característica das três narrativas de nosso *corpus*. Todas elas, mesmo com suas diferenças, apresentam-nos um mundo possível e comum, para depois nos colocar frente à figura do morto, do fantasma de um falecido, que invade a narrativa, provocando o efeito de assombro e inquietação no leitor.

3.2 Todorov e a categoria de real em crise: sobrenatural e hesitação no fantástico

Aqui, retomaremos a hipótese que projetamos para a investigação da modalidade do horror na literatura, isto é, a de que o horror está atrelado à literatura fantástica, cujo nascimento também se deu com a escola gótica. Para tal, partiremos da obra clássica de Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1968), na qual o autor caracterizará as constantes do gênero fantástico, tido por muitos estudiosos como um *modo*, por estar presente tanto na prosa, quanto na poesia e na dramaturgia.

Segundo Todorov, “o que aqui tentamos é descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de ‘obras fantásticas’ e não o que cada um deles tem de específico” (TODOROV, 1981, p. 5)¹. Então, para ele, o fantástico caracteriza-se por:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. (TODOROV, 1981, p. 15).

Ocorre que a incerteza – que surge na narrativa sobre o grau de realidade do acontecimento, em princípio inexplicável para a razão – invade a personagem e, conseqüentemente, o leitor. Todorov usa, inclusive, uma narrativa de horror para explicar o fantástico: na história, um homem fica em dúvida se teve relações com duas mulheres ou com corpos de homens mortos, possuídos por demônios; e o efeito de horror é imediato. A personagem não admite a realidade do que aconteceu e prefere o benefício da dúvida: “Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam para fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação.” (TODOROV, 1981, p. 18). E essa dúvida acaba afetando, também, o leitor – o que causa uma integração do leitor com o mundo das personagens.

Essa identificação entre o leitor e a personagem, porém, não é obrigatória, pois a personagem pode não ter dúvida alguma sobre a sobrenaturalidade do acontecimento, enquanto o leitor permanece, pelo menos inicialmente, afetado por essa oscilação. Por isso mesmo, o

¹ A versão utilizada é um livro digital, traduzido para o português, digitalizado e distribuído pela Digital Source, a partir da edição espanhola da editora Premia.

texto, para ser fantástico, segundo Todorov, não pode ser nem alegórico (o que implicaria o leitor não se surpreender com acontecimentos incríveis), nem se transformar numa metáfora poética, o que eliminaria o teor de acontecimento insólito.

Mas onde encontramos, então, a intersecção entre o fantástico e o horror – que, na verdade, já foram considerados sinônimos? Para Peter Penzoldt, “com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de terror, que nos obrigam a nos perguntar se o que se toma por pura imaginação não é, depois de tudo, realidade” (PENZOLDT apud TODOROV, 1981, p. 21).

Já, para Todorov, essa linha de raciocínio pode ser questionada na medida em que o fato de ser ou não fantástico não pode ficar na dependência da sensação de um leitor específico. Por outro lado, vemos exemplos de textos fantásticos que não geram medo necessariamente, como *A Princesa Brambilla*, de Hoffmann, além de inúmeros exemplos mais contemporâneos, como *As Crônicas de Nárnia* ou *Harry Potter*, que não poderiam ser caracterizadas como histórias de terror e, no entanto, são fantásticas. Por isso, Todorov afirma que “o temor se relaciona frequentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias.” (1981, p. 21).

Pelo fato de o fantástico só durar o breve tempo da hesitação, é comum que, de acordo com Todorov, em determinado momento, a dúvida gerada sobre a irrealidade ou não do acontecimento insólito seja resolvida e, aí, há uma alteração significativa:

Se [o leitor] decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1981, p. 24).

Todorov fala, portanto, que o *estranho* seria o momento em que o sobrenatural é explicado com argumentos racionais, enquanto que o *maravilhoso* seria o sobrenatural aceito. Levando em conta apenas essa definição, algumas das obras de horror do nosso *corpus* não se manteriam no fantástico até o final, mas passariam pelo estranho e acabariam na aceitação da realidade do que antes fora tido como irreal e, nesse sentido, passariam para o campo do maravilhoso: são obras em que o fantasma realmente existe, sendo de fato a alma de um falecido, e não fruto de alguma artimanha e nem alucinação de uma personagem. O próprio Todorov se pergunta, então, como considerar a análise de um gênero que pode, na verdade, metamorfosear-se tão facilmente, de fantástico para maravilhoso ou estranho. Mas a questão é justamente essa: o fantástico é um gênero evanescente.

O termo maravilhoso, no entanto, não nos parece adequado para designar a ocorrência do *modo fantástico* em narrativas nas quais não há a intervenção de elementos propriamente sobrenaturais, que alteram as leis da realidade, como ocorre, por exemplo, com os contos de magia estudados, exaustivamente, por Vladimir Propp². Embora haja um ponto de semelhança, na medida em que não há, nesses contos, hesitação alguma da personagem, que crê na realidade dos acontecimentos mais impossíveis e irrealis, a diferença está em que, nos contos de magia, há a intervenção de leis de um universo alheio àquele tido por real, violando o estatuto de suas leis. Por outro lado, nas narrativas em que o inexplicável penetra na realidade a ponto de provocar uma inversão, ou seja, a irrealidade se transforma na própria realidade, as leis desta permanecem inalteradas.

As narrativas de horror trazem, de fato, a matriz do fantástico em seu interior. De acordo com Todorov, a hesitação própria do fantástico se manteria, geralmente, apenas durante uma parte da narrativa, alterando-se logo depois, como ocorre em narrativas nas quais os personagens, inicialmente, se perguntam se o que veem não é ilusão. Isso ocorre com o narrador em “A dança dos ossos”, com a moça e sua família em “Flor, telefone, moça”, e com Miguel em “O fotógrafo”, mas, posteriormente, a narrativa se desenvolve de maneira a acreditarmos de fato na existência do fantasma, ou seja, haveria um deslizamento, segundo Todorov, para o terreno do estranho/maravilhoso.

A definição das obras em que temos fantasmas é, porém, complexa. Todorov cita *A volta do paraíso*, de Henry James, que permanece no gênero fantástico até o fim: não temos como saber se os fantasmas de fato rondam a casa ou se são alucinações da governanta. Por outro lado, na literatura brasileira, temos *O fantasma branco*, dramaturgia de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1863, que se caracterizaria como *estranho*: apesar de ficarmos boa parte da obra achando que de fato há um fantasma, posteriormente, descobrimos que um dos personagens (José) se disfarçava de fantasma para poder ficar perto de sua amada prima Maria. “Seja como for, não é possível excluir de uma análise do fantástico, o maravilhoso e o estranho, gêneros aos quais se sobrepõe.” (TODOROV, 1981, p. 25). Segundo o autor,

[...] a pura literatura de horror pertence ao estranho. [...] Como vemos, o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, a do medo, relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão (o maravilhoso, pelo contrário, terá que caracterizar-se exclusivamente

² Vladimir Propp é um pesquisador russo referência no estudo do maravilhoso, tendo analisado um *corpus* de 100 contos de magia, de diversos países, com o intuito de identificar seus constituintes básicos.

pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoca nos personagens). (1981, p. 27).

Há, aqui, algumas considerações a fazer no sentido de repensar certas incongruências, como a de se afirmar que o fantástico traz em seu bojo componentes do estranho e do maravilhoso e, logo a seguir, reduzir o fantástico da literatura de horror apenas ao estranho. O fato de se sugerir que teríamos que analisar não só se há uma explicação racional (estranho) ou não (maravilhoso) em relação aos acontecimentos, mas também que tipo de sensação a personagem teve à medida que esses acontecimentos ocorriam, pode nos levar à associação de que é a presença ou a ausência do medo que vai determinar a presença do estranho ou do maravilhoso. Porém, é preciso considerar que a existência ou não do medo da personagem não pode ser um fator que determine se a aparição do fantasma era ou não real.

Todorov refere-se, ainda, ao uso da primeira ou terceira pessoa nas narrativas fantásticas, destacando que, quando o narrador é também personagem, o leitor passa a assumir o seu ponto de vista e, então, se ele hesita sobre a realidade de um acontecimento insólito, o leitor compartilha o mesmo estado de dúvida.

Resumindo: o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova. (TODOROV, 1981, p. 46).

As ponderações de Poe sobre a necessidade de se construir a narrativa em um crescente até o clímax para a produção de um efeito sobre o leitor coincidem com a afirmação de Penzoldt, destacada por Todorov, que também aponta essa característica justamente nas histórias de fantasmas: “A estrutura da história de fantasmas ideal, assinala, pode ser representada por uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. [...] O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro (PENZOLDT, 1952 apud TODOROV, 1981, p. 46).

Na opinião de Todorov, não necessariamente há uma gradação, mas o que há é uma “irreversibilidade de tempo”, porque é necessário, primeiro, estabelecer o universo como cotidiano e, depois, quebrá-lo com um acontecimento sobrenatural, independentemente da condição desse acontecimento ser, de fato, sobrenatural ou não. “Se conhecer de antemão o final de determinado relato, todo o jogo resulta falseado, pois o leitor não pode seguir passo a

passo o processo de identificação; esta é, precisamente, a primeira condição do gênero.” (TODOROV, 1981, p. 48).

Ora, isso também é verdadeiro nas narrativas de horror, pois a ordem dos fatores, nesse caso, altera significativamente o produto: se soubermos de antemão se o fantasma é ou não real e qual o seu propósito no mundo dos vivos, todo o efeito de terror da história se perde e, com ele, esvai-se o poder de “prender “o leitor.

Ao fim de contas, a história fantástica pode caracterizar-se ou não por determinada composição, por determinado “estilo”; mas sem “acontecimentos estranhos” o fantástico não pode nem sequer dar-se. O fantástico não consiste por certo nesses acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária. Dali a atenção que lhes concedemos.” (TODOROV, 1981, p. 50).

Dessa forma, Todorov aponta três funções a serem cumpridas pelas narrativas fantásticas e, acrescentaríamos, também, pelas de horror: a primeira, causar um efeito de estranheza e espanto no leitor (que, no caso do horror, seria o medo); a segunda, servir à narração, mantendo o suspense da intriga, e a terceira, ter uma função “tautológica”, isto é, a de criar universos que não possuem uma realidade exterior à linguagem, sendo assim, radicalmente, ficcionais (1981, p. 50).

Restam, ainda, alguns comentários sobre o lugar que os fantasmas ocupam dentre os diversos temas do fantástico, listados por alguns estudiosos. Dorothy Scarborough, em um dos primeiros livros consagrados a esta questão – *The Supernatural in Modern English Fiction* –, propõe a seguinte classificação temática: os fantasmas modernos; o diabo e seus aliados; a vida sobrenatural. Já Penzoldt oferece uma divisão mais detalhada: o fantasma, a assombração, o vampiro, o lobisomem, bruxas e bruxaria, o ser invisível e o espectro animal (TODOROV, 1981, p. 54). Vemos, portanto, que o fantasma se destaca como tema estabelecido no gênero.

Callois, em *Au coeur du fantastique* (1965), faz uma outra classificação, bastante específica, apontando algumas temáticas: o pacto com o demônio (*Fausto*, como exemplo), os vampiros, a estátua ou autômato que cria vida (*O homem da areia*, de Hoffman) e “a alma em pena que exige para seu repouso o cumprimento de determinada ação” (TODOROV, 1981, p. 54), ou seja, o fantasma.

Percebemos que muitos dos personagens em destaque, nessas temáticas do fantástico, caracterizam-se, também, dentro do universo do horror: o medo gerado por bonecos ou estátuas que criam vida, que poderíamos associar ao “inquietante” de Freud (a ideia perturbadora de tudo que parece humano, mas não é), demônios, vampiros e, como vimos, almas atormentadas após a morte – muito embora saibamos que o fantástico pode abranger inúmeros outros temas,

que não obedecem a categorias rigorosas. O que queremos destacar, entretanto, é a presença da personagem fantasma naquilo que Todorov considera como literatura fantástica. Para ele, a presença de seres sobrenaturais nas narrativas “suprem uma casualidade deficiente” (1981, p. 59), ou seja, eles vêm preencher um vazio de causas desconhecidas, de elementos da vida que não podemos explicar, como a morte ou o que vem depois dela.

Dessa maneira, Todorov trata, ainda, da função social do sobrenatural que, a seu ver, era uma maneira de falar sobre assuntos que não poderiam ser ditos ao se tratar da realidade. Ou seja, tendo a mediação da ficção (e, principalmente, de uma ficção na qual o universo não pode ser levado tão a sério, pois acontecem coisas sobrenaturais que não aconteceriam no nosso), alguns temas tabus tinham o fantástico como um modo operatório, afinado com a literatura de horror, para expressar o que não poderia ser discutido abertamente.

Vemos então por que a função social e a função literária do sobrenatural são uma mesma coisa: em ambos os casos se trata da transgressão de uma lei. Já seja dentro da vida social ou do relato, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação. (TODOROV, 1981, p. 86).

Ou seja, falar do sobrenatural e do horror é, por si próprio, transgredir uma lei, visto que o tema era evitado a todo custo, de modo a se constituir num tabu. Daí a sua função social de resistência aos padrões estabelecidos, seja na literatura, seja na vida cotidiana.

3.3 Roas e a realidade ameaçada: o fantástico como quebra do real

David Roas, em sua obra *A Ameaça do Fantástico* (2013), discorda do uso do termo gênero para o fantástico ou o horror: “A ideia do fantástico que proponho tem mais a ver com uma categoria estética do que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero.” (ROAS, 2014, p. 8). Porém, o termo é consagrado nos estudos do horror e, por essa razão, continuaremos nos valendo dessa expressão, embora estejamos cientes da amplitude que a estética do horror pode alcançar.

Roas estuda o crescimento do fantástico a partir da década de 1980, quando de fato há uma popularização do gênero. Vários fatores contribuem para isso, inclusive a influência de obras europeias e americanas dos séculos XIX e XX, além da “importância do cinema fantástico e de terror e os seriados de televisão que exploram esses temas.” (2014, p. 17).

Não podemos negar que as narrativas literárias do século XXI (representadas em uma das narrativas de nosso *corpus*) são diretamente influenciadas por uma cultura que já consome

o fantástico e o horror há muito tempo (e por muitas vias diferentes), se comparadas com as narrativas dos séculos anteriores. Para Roas, a literatura fantástica vem justamente “desestabilizar limites, questionar a validade dos sistemas de percepção do real.” (2014, p. 18).

Para ele, assim como para Todorov, o fantástico nutre-se, justamente, do real. Por oferecer uma transgressão dos parâmetros que regem a realidade, o fantástico precisa, inicialmente, estabelecer o real de forma bastante convincente: “É preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor.” (ROAS, 2014, p. 24). Ou seja, a realidade do leitor precisa estar bem delimitada na obra, para que, no momento em que o sobrenatural romper com essa realidade, o efeito do fantástico se faça de maneira exemplar.

O sobrenatural transgride as leis da realidade, mas pode se manifestar em vários tipos de narrativas, que nem por isso são consideradas fantásticas. É o caso das tragédias e epopeias gregas ou novelas de cavalaria. Porém, o sobrenatural não é essencial para esses gêneros, como é para a literatura especificamente fantástica, que só funciona com a presença dele.

Sendo o fantástico dependente do que é real, Roas destaca, inclusive, as contribuições da física e da ciência para trazer a compreensão do que é real, permitindo novas abordagens sobre o sobrenatural. Esses mesmos limites da realidade, que são quebrados pelo fantástico, podem ser considerados opressores – um paradoxo que explicaria por que motivo criamos esse modo literário, similar ao paradoxo entre medo/atração do próprio fantasma, o que significa que, apesar de temer a ruptura das leis da realidade, intimamente, podemos desejá-la.

[...] Pensamos, por exemplo, em um dos recursos básicos da narrativa fantástica: o fantasma. A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o outro, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro, porque o fantasma é um ser que voltou da morte (o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito claramente essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo (em princípio, ele está condenado a sua “existência” peculiar para toda a eternidade), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes). Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico. (ROAS, 2014, p. 32).

Roas sistematiza com precisão, nesse trecho, a presença da figura do fantasma no fantástico e, por conseguinte, no horror. A presença perturbadora do espírito de um morto vem desestruturar toda a realidade tal qual a conhecemos, além de impor sua presença atrativa/repulsiva, por ser, ao mesmo tempo, uma imagem que traz a segurança da continuidade

da existência, mas também o habitante da morte, daquilo que o ser humano mais teme: o desconhecido. Todas essas contradições, juntamente com a subversão do tempo e do espaço que essa figura representa, faz da personagem do fantasma um fenômeno literário de estudo riquíssimo.

A existência de realidades diferentes da nossa nos faz duvidar do real, da nossa própria existência e de tudo que é seguro e familiar, o que cria uma desestabilização, instantaneamente. Para Roas, a literatura maravilhosa é diferente da fantástica, pois nela o sobrenatural é mostrado como natural. Logo, aceitamos tudo que acontece naquele universo como normal, e isso não gera conflito com a nossa experiência de mundo.

Segundo Roas, portanto, o problema da definição de Todorov é que o fantástico acaba reduzido ao limite de dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, e acrescenta que

[...] ainda que a definição de Todorov se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1886), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva. (2014, p. 42).

É exatamente esse o caso das narrativas de nosso *corpus*: histórias em que a explicação é de fato sobrenatural, ao que tudo indica, mas não é aceita tranquilamente pelas personagens, por ser incômoda e causar medo. Nesse caso, pela definição de Todorov, poderiam tender ao estranho, mas pelo fato da explicação não ser racionalizada, também teriam lugar no maravilhoso – ou seja, não pertenceriam a lugar algum em definitivo, e continuariam num espaço liminar, como o próprio Todorov conclui.

Roas, nesse ponto, se afasta de Todorov, ao dizer que “Pela classificação de Todorov, seria preciso situar essas narrativas dentro do subgênero do ‘fantástico maravilhoso’, mas é evidente que não há nada nelas que possamos associar ao mundo do maravilhoso.” (2014, p. 42). De fato, não há nada de maravilhoso em fantasmas que causam terror e medo nas personagens e podemos presumir que o mundo em que esses seres aparecem também não é maravilhoso. Por isso, então, as considerações de Roas nos ajudam a caracterizar melhor as narrativas de horror, embora não possamos esquecer do modo como Todorov encara o fantástico no século XX, ou seja, o fato da inversão: a irrealidade, o insólito e o incomum passam a se constituir na própria realidade, não mais categorizada como pertencente ao universo do maravilhoso.

Roas inclui, em sua definição de fantástico, tanto as narrativas em que a evidência do sobrenatural é comprovada, quanto aquelas em que a ambiguidade permanece, já que em ambas

o sobrenatural irrompe no mundo real e não há possibilidade de explicar pela razão – excluindo a categoria que Todorov chamaria de *estranho* (porém, mantendo a concordância com o estranho no conceito de Freud³). Para Roas, a definição de maravilhoso também é diferente da de Todorov: o maravilhoso não é definido por meio da comprovação ou não do sobrenatural, mas, sim, pela aceitação do sobrenatural como natural – o que ocorre, por exemplo, nos contos de fadas. Assim, para ele, todas as narrativas em que o sobrenatural é aceito como normal (ou seja, sem hesitação alguma) estariam na categoria de literatura maravilhosa, e não fantástica. De acordo com essa categorização, as narrativas de horror estariam totalmente no campo do fantástico e não mais entre o maravilhoso e o estranho, conforme apontava Todorov.

O leitor seria fundamental para a existência do fantástico, posto que é justamente o mundo que ele percebe como real que o fantástico irá corromper. Roas data o nascimento dessa estrutura, na qual o sobrenatural vem chocar-se contra o natural – em sua visão, o gênero fantástico – em meados do século XVIII. Considerando-se isso, podemos supor que o Brasil não demorou a ter seus exemplares do gênero, visto que já encontramos uma das obras do nosso *corpus* no século XIX. A possível explicação para isso, segundo Roas, seria a de que, antes do Iluminismo, o sobrenatural estava incluído no verossímil pela religiosidade e pela superstição, que eram meios considerados efetivos para explicar a realidade. A partir do momento em que a ciência passa a oferecer novas interpretações sobre o real, tudo que não é explicado por ela torna-se o desconhecido: essa dicotomia tornou possível a estética literária da qual estamos falando.

Inclusive, na medida em que a ciência passa a negar a existência do sobrenatural, este se tornou excelente material para ser aproveitado pela ficção. A excitação e o medo que o sobrenatural causa, porém, não desapareceram, mas foram deslocados para a ficção: “Precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura. E a primeira manifestação literária do gênero fantástico foi o romance gótico” (ROAS, 2014, p. 48). E aí, entramos na trajetória já conhecida, que Lovecraft nos mostrou. Para Roas, o fantástico alcança maturidade no Romantismo, que, sem rejeitar a ciência, reiterava que a razão não era o único meio de captar a realidade.

Partindo, então, dessa concepção sobre o fantástico, o crítico espanhol nos coloca que a narrativa ficcional deve ser sempre crível para alcançar seu efeito no leitor quando a realidade

³ Lembrando que há uma diferença entre o conceito dos dois autores. Para Todorov, o estranho é quando o sobrenatural é explicado pela razão, na narrativa, enquanto para Freud o estranho é aquilo que traz estranheza, incômodo e inquietação.

for estremecida pelo sobrenatural. O real não seria, portanto, apenas um acessório, mas a ferramenta própria tanto do fantástico quanto do horror.

Veremos, então, como a questão do medo e da literatura de horror é utilizada no fantástico. Roas diz que “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor.” (2014, p. 58). Ou seja, a própria ruptura da realidade causaria o medo e, por isso, Roas acredita que ela é uma presença necessária, nesse sentido, a toda obra fantástica. É o medo que viria da ruptura que o sobrenatural traz para a concepção que temos do mundo, e não apenas o medo da personagem fantasma em si. A perturbação que o fenômeno de ruptura com o real gera, portanto, já pode ser considerada parte da máquina de gerar medo. Roas diz que “precisamos estreitar a realidade, delimitar nosso mundo para poder funcionar dentro dele.” (2014, p. 134), e é por isso que estabelecemos o real de forma tão organizada. O objetivo do fantástico é justamente o de desestabilizar esses limites, colocar em cheque a validade dos sistemas de percepção. O estranhamento resultante disso é ameaçador e é por isso que Roas considera o medo o “efeito fundamental do fantástico” (ROAS, 2014, p. 135), o que aproxima as nossas narrativas de horror do modo estético estudado por ele.

Como exemplo, Roas descreve uma cena de filme de horror – *The Changeling*, de 1979 – que tem justamente o fantasma de um garoto como elemento gerador de medo. Ele destaca o fato da construção do horror ocorrer não apenas por meio da presença efetiva do fantasma, mas por todos os elementos que o cercam e que afetam o espectador ou leitor. A cena destacada por Roas mostra o momento em que o protagonista vê uma bolinha rolando pela escada da casa e, após pegá-la, levá-la de carro e jogá-la em um lago, ao voltar vê a mesma bolinha descendo a escada, agora molhada. A explicação de que a bolinha foi trazida pelo fantasma do menino morto não traz conforto algum, e o peso da cena está na materialização do medo: “o problema essencial é que a bolinha é uma coisa que está ali, diante dos olhos da personagem – e diante dos nossos.” (2014, p. 137). Assim, qualquer fenômeno que altera nossa concepção do real tem um efeito assustador palpável. Não é apenas o fantasma em si, mas a forma como esse fantasma age na nossa realidade que causa o horror, como veremos no capítulo seguinte. Os acontecimentos suscitados por essa personagem fantasmal rompem com os limites de mundo que estabelecemos e sobre os quais, ingenuamente, acreditamos ter o controle. “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo.” (2014, p. 138).

Mais do que qualquer outra ficção literária, o fantástico, segundo Roas, expõe a ilusão das “verdades” do modelo de mundo que usamos para nos situar. Temos, então, uma questão

muito interessante: muitos teóricos (Lovecraft, Penzoldt, Callois, Bessière, Jackson) acreditam que o medo está sempre presente no fantástico, enquanto outros (como Todorov, Finné, Baronian, Belevan) acreditam que o medo não é uma condição necessária do fantástico.

Mas, sobre as histórias em que gerar o medo é o objetivo principal, e isso é feito necessariamente por meio de personagens sobrenaturais, todos os teóricos concordam que elas fazem parte do fantástico, embora sejam narrativas que podem diferir muito de outros textos fantásticos nos quais não surge nenhuma personagem específica como o fantasma. O modo do fantástico é grande o suficiente para abarcar obras muito diversas. É importante esclarecer, ainda, que Roas não definiu “o fantástico em função do medo” (2014, p. 141), porém, demonstrou que esse efeito é condição necessária do fantástico por seu vínculo de rompimento com o real, embora nem todo efeito de medo seja gerado pelo fantástico.

Sem querer entrar na definição do que alguns teóricos classificam fantástico tradicional e neofantástico, é importante destacarmos que Roas chama a atenção para que não caiamos no simplismo. Ou seja, dizer que, se comparado ao neofantástico, que talvez possua uma camada mais metafórica (cujo exemplo é o de *Metamorfose*, de Kafka), “um vampiro ficaria reduzido a ser simplesmente isso, um monstro sanguessuga”, por exemplo. Roas adverte que não há motivo para o fantástico, seja ele atual ou tradicional, não ser lido metaforicamente, como qualquer texto neofantástico contemporâneo.

O autor cita a visão de Cortázar, de que o fantástico que “se inventa de toda uma aparelhagem de fantasmas, aparições, toda uma máquina de terror” (CORTÁZAR, 1969, p. 154 apud ROAS, 2014, p. 145) seria menor que o neofantástico moderno, justamente por este não se utilizar dos moldes góticos. Para Cortázar, “o fantástico é algo simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio dia de sol, agora entre você e eu, ou no metrô.” (CORTÁZAR, 1969, p. 154 apud ROAS, 2014, p. 145).

Na opinião de Roas, a análise de Cortázar é uma visão reducionista do gênero, pois só está considerando uma das manifestações do fantástico do século XIX, que seriam as que se baseiam na vertente gótica. De qualquer forma, o autor espanhol compartilha a afirmação anterior de Lovecraft, de que as narrativas de horror devem ter mais do que aparições carregando correntes e, sim, “devem conter certa atmosfera de um intenso e inexplicável pavor contra forças exteriores e desconhecidas”, que tragam a ideia de “transgressão maligna e particular das leis fixas da Natureza.” (ROAS, 2014, p. 147).

A forma como o fantasma se estabelece e surge, na narrativa, vai se diferenciando ao longo do tempo. Para Roas, o motivo é simples, e é “uma questão puramente literária: [...] A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que

conhece cada vez melhor o gênero (e, com a chegada do cinema, muito mais), o que obriga os escritores a afinar o engenho.” (2014, p. 147). Ou seja, os escritores vão diferenciando e buscando novas estratégias para surpreender o leitor e, por isso, percebemos alterações nas narrativas, para romper com as expectativas e surpreender, a cada vez, de maneiras diferentes.

Apesar de algumas obras de horror antigas continuarem provocando medo até hoje, no entanto, é possível que alguns recursos, que antes apavoravam, hoje sejam ineficazes porque se tornaram obsoletos com o tempo, e o fantástico e o horror precisam, frequentemente, de novos dispositivos para provocar o efeito de terror no leitor.

Para Roas, as narrativas fantásticas tradicionais inquietam tanto quanto as neofantásticas (termo, aliás, com o qual o teórico não concorda), só que não necessariamente o fazem com os mesmos meios. “Embora seja inegável que os medos básicos do ser humano continuam presentes ali (a morte, o desconhecido, o impossível), com o passar do tempo foi se tornando necessário empregar novos recursos.” (2014, p. 150). Por exemplo, em algumas narrativas do século XX não é necessária a aparição do fenômeno sobrenatural – isso pode ser feito de maneira mais indireta, trabalhando mais com o suspense do que com a aparição em si.

Ao analisar os efeitos do fantástico, Roas, então, introduz a diferença entre dois tipos de medo: o medo físico ou emocional e o medo metafísico ou intelectual. No primeiro, a sensação tem a ver com uma ameaça física ou com o medo da morte. A personagem (e o leitor acaba sentindo-o, indiretamente) teme pela própria segurança ou pela vida, pois a ameaça sobrenatural pode matá-la. Já o medo metafísico, que Roas considera próprio do gênero, produz-se pelo fato das concepções da personagem (e do leitor) sobre o real deixarem de funcionar. A coexistência do possível com o impossível seria a causa do desconcerto. Para Roas, o mesmo elemento desconcertante é incompreensível de acordo com nossos códigos da realidade, “e esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo.” (2014, p. 160).

É interessante destacarmos, ainda, a advertência de Roas de que nem sempre a aparição do fantasma caracteriza um conto fantástico ou de horror, pois “existem narrativas em que a representação de uma realidade cotidiana e de elementos que o leitor identifica como sobrenaturais não provocam um efeito fantástico” (2014, p. 115). Utiliza-se, como exemplo, dos fantasmas de *Um Conto de Natal*, de Charles Dickens, que aparecem para o velho Scrooge: eles não têm nenhuma vontade transgressora, pois o efeito final é comunicar uma alegoria moral – “Os fantasmas são simples advertências para que Scrooge volte ao caminho correto.” (2014, p. 115) – e não almas de pessoas mortas. Por fim, tudo parece ser fruto de um sonho, que vem como uma explicação racional. Roas adverte, portanto, que algumas narrativas que parecem

fantásticas podem, posteriormente, receber explicações racionais, como um “falso sobrenatural”. O sonho é muito usado para essas explicações finais, embora possa ser, também, o motivo do sobrenatural quando contém elementos premonitórios, por exemplo.

Ainda na suposta diferença entre o fantástico e o neofantástico, segundo Campra, citado por Roas, a diferença é que, do século XIX para o século XX, houve uma mudança do fantástico como fenômeno de percepção em relação ao fantástico como fenômeno da escrita:

[...] o fantástico como fenômeno da percepção seria próprio da literatura do século XIX e se caracterizaria pelo predomínio de temas e argumentos já clássicos (o fantasma, o vampiro, o duplo, a ruptura das coordenadas espaço-temporais, o sonho premonitório, o objeto animado), vinculados diretamente a um nível semântico do texto, isto é, ao temático. (ROAS, 2014, p. 180).

Como podemos ver, o tema dos fantasmas persiste e se desenvolve na literatura contemporânea. Pelo menos no Brasil, o que observamos é a quantidade de narrativas com fantasmas crescendo com o passar dos séculos. Isso é prova, portanto, de que esse tema clássico não está nem perto de se esgotar.

4 NARRATIVAS QUE ASSOMBRAM

4.1 A Dança dos ossos: o fantasma no relato do narrador-testemunha

Após o estudo teórico, iremos, neste capítulo, fazer uma análise detida sobre as narrativas de horror de nosso *corpus*, situadas nos séculos XIX, XX e XXI. Começaremos, então, pela mais antiga – “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães, escritor brasileiro muito conhecido principalmente por seu romance *A escrava Isaura* (1875). Poucos sabem, porém, que ele escreveu histórias de fantasmas, entre elas “A filha do fazendeiro” e a macabra “Dança dos ossos”.

Aqui, nosso foco é analisar a personagem do fantasma inscrito na trama. A configuração dessa assombração fantasmal se faz no contexto de uma narrativa na qual entrecruzam-se três matrizes: a da cultura oral, com suas lendas e credices imersas no maravilhoso; a do fantástico, na concepção de Todorov, por meio do questionamento do narrador sobre a veracidade do relato, promovendo a hesitação entre crença e descrença no leitor e, além disso, a vertente do horror por meio da exacerbação de certas descrições e cenas que desencadeiam como efeito o terror e o medo, que se apoiam na crença ancestral de mortos atuando no mundo dos vivos.

A narrativa trata da história de um homem que, em uma noite, senta-se em volta da fogueira e conversa com um barqueiro, diante de uma casa de recebedoria no interior de Goiás. Este conta a todos o que lhe aconteceu quando passou pela estrada, perto da floresta, e se deparou com um esqueleto que pulava e dançava. Posteriormente, ele relata a história do túmulo assombrado de onde o esqueleto saiu: a cova de Joaquim Paulista.

O narrador, que também é personagem, inicia a narrativa descrevendo o cenário rústico do interior de Goiás, já ambientando o leitor na escuridão da natureza, onde os ruídos de uma cachoeira eram os únicos sons audíveis. Ele está à beira de uma fogueira, em meio a homens rurais, entre os quais se encontra um barqueiro chamado Cirino.

O mais velho deles, de nome Cirino, era o mestre da barca que dava passagem aos viandantes. De bom grado eu o compararia a Caronte, barqueiro do Averno, se as ondas turbulentas e ruidosas do Parnaíba, que vão quebrando o silêncio dessas risonhas solidões cobertas da mais vigorosa e luxuriante vegetação, pudessem ser comparadas às águas silenciosas e letárgicas do Aqueronte. (GUIMARÃES, 2010, p .2).

Aqui já vemos a clara menção ao barqueiro Caronte. Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro do Hades, que carrega as almas dos falecidos sobre as águas dos rios Estige e

Aqueronte, que dividiam os mundos dos vivos e dos mortos. Uma moeda, geralmente um óbolo ou dânaça, era colocada dentro ou sobre a boca dos cadáveres, de acordo com a tradição funerária da Grécia Antiga, para pagar Caronte pelo trajeto. Aqueles que não tinham condições de pagar a quantia, ou aqueles cujos corpos não haviam sido enterrados, tinham de vagar pelas margens dos rios por cem anos.

O narrador, ao citar Caronte, já antecipa aquilo que nos espera: o relato sobre uma alma que, por meio da alusão a um mito grego, não pode pagar o barqueiro, pois não foi enterrado da forma devida. Ao mesmo tempo, ao trazer para a narrativa o nome da entidade responsável pela passagem da vida para a morte, o narrador já coloca nela o clima fértil para o tema do fantasma.

Cirino, então, pergunta ao narrador se ele não viu nada na estrada que o incomodasse e se surpreende com o fato deste afirmar não ter visto nada: “– Deveras, não viu nada, nada? É o primeiro!... Pois hoje que dia é?...” (GUIMARÃES, 2010, p. 212). O diálogo já traz elementos fortes da oralidade, e a certeza que Cirino tem de que o narrador deveria ver alguma coisa na estrada, pois, para ele, a crença de que o fantasma aparece nas noites de sexta-feira é inquestionável e, ao invés de se surpreender por uma possível aparição do fantasma, Cirino surpreende-se pela não-aparição: o sobrenatural é natural e verdadeiro para Cirino e todos de sua comunidade, tal como o diálogo aponta: “– O quê!... meu amo? Eu atravessar o caminho dessa mata em dia de sexta-feira?!... é mais fácil eu descer por esse rio abaixo em uma canoa sem remo!... não era à toa que eu estava perguntando se não lhe aconteceu nada no caminho.” (GUIMARÃES, 2010, p. 3).

O estranhamento já se estabelece no conto: ficamos intrigados, a nos questionar sobre o motivo pelo qual um caboclo, que traz consigo toda a experiência da terra e do cenário misterioso que foi descrito há pouco, assusta-se tão nitidamente com a possibilidade de andar pelas estradas às sextas. Toda a cultura tradicional que vimos germinar na Europa é trazida aqui, com a suposição de ser comum o hábito de não se andar naquela região às sextas-feiras, embora isso seja desconhecido tanto pelo narrador da cidade quanto pelo leitor. Cirino, então, pergunta se o narrador não viu uma cova na beira do caminho.

– Não reparei; mas sei que há por aí uma sepultura de que se contam muitas histórias.

– Pois muito bem! Aí nessa cova é que foi enterrado o defunto Joaquim Paulista. Mas é a alma dele só que mora aí: o corpo mesmo, esse anda espatifado aí por essas matas, que ninguém mais sabe dele. (GUIMARÃES, 2010, p. 3).

Pelo diálogo entre o narrador e Cirino, percebemos que a cova não é um túmulo qualquer: já se contam muitas histórias sobre ela, no contexto de uma tradição oral bem consolidada, em confronto com a crença do narrador, que se sustenta na visão de protestantes e católicos, desde a Idade Média, com relação aos fantasmas:

– Ora valha-te Deus, Cirino! Não te posso entender. Até aqui eu acreditava que, quando se morre, o corpo vai para a sepultura, e a alma para o céu, ou para o inferno, conforme as suas boas ou más obras. Mas, com o teu defunto, vejo agora, pela primeira vez, que se trocaram os papéis: a alma fica enterrada e o corpo vai passear. (GUIMARÃES, 2010, p. 3).

Como vimos no primeiro capítulo, Delumeau mencionou duas maneiras de se acreditar nos espíritos dos mortos: a vertical, teológica – que acabamos de ver expressa pelo narrador da cidade – e a horizontal, antiga e popular: com esta, Cirino acredita no duplo alma-corpo de Joaquim Paulista, ou seja, a permanência da alma perto da sepultura.

Nesse ponto, inicia-se nova etapa na narrativa com uma mudança significativa: o narrador, que até então contava a história em primeira pessoa, transforma-se, agora, em ouvinte e Cirino assume o relato, trazendo para ele outro ponto de vista: o do sertanejo, impregnado pela tradição da cultura oral, e esse tom discursivo marca-se na escritura que inscreve, inclusive, o gesto da performance oral:

O velho barqueiro contava esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de escrevê-lo, e acompanhava a narração de *uma gesticulação selvática e expressiva e de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos*. (GUIMARÃES, 2010, p. 6; destaque nosso).

Como vimos em Todorov, o narrador-personagem é uma excelente condição para o fantástico, pois, ao falar em primeira pessoa sobre sua experiência de medo, aumenta a identificação do leitor com a personagem, e, dessa forma, a sua inserção no relato se intensifica. Porém, em contrapartida, o leitor pode questionar o discurso do narrador – visto que não é um narrador onisciente da terceira pessoa e, sim, uma personagem. Para Todorov, isso é outra vantagem, pois essa dúvida faz a narrativa se estabelecer mais ainda no fantástico, sendo este, como vimos, um espaço de dúvida.

É no capítulo II da história que surge um acontecimento insólito, contrariando o padrão de realidade: Cirino voltava da casa de seu compadre quando se depara com a cova de Joaquim Paulista e vê os ossos do esqueleto que pulam e dançam em volta dele. Convergindo com a definição de David Roas sobre o fantástico, o elemento gerador de medo é um evento que corta

o cotidiano comum: temos, aqui, justamente, a ambientação do conto que estabelece o cotidiano, para então este ser abalado por um esqueleto dançando.

Diz ele no relato:

Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. [...]

Afinal o esqueleto escachou as pernas e os braços, tomando toda a largura do caminho, e esperou a cabeça, que veio cair direito no meio dos ombros, como uma cabaça oca que se rebenta em uma pedra, e olhando para mim com os olhos de fogo!... Ah! meu amo!... Eu não sei o que era feito de mim!... Eu estava sem fôlego, com a boca aberta querendo gritar e sem poder, com os cabelos espetados; meu coração não batia, meus olhos não pestanejavam. O meu burro mesmo estava a tremer e encolhia-se todo, como quem queria sumir-se debaixo da terra. Oh! se eu pudesse fugir naquela hora, eu fugia ainda que tivesse de entrar pela goela de uma sucuri adentro. (GUIMARÃES, 2010, p. 5).

Percebemos que Cirino não põe em dúvida o fato do esqueleto dançar e nem questiona se está vendo ou imaginando aparições fantasmiais, devido à crença que comunga com toda a comunidade. Há, ainda, na cena, a manifestação do temor presente em toda a história cultural do ocidente – a própria crença de mortos que voltam já traz, dentro dela, o medo como cultura herdada.

Destaque-se, no trecho seguinte, uma possível alusão ao clima de medo/diversão que permeia as *Danças Macabras* pintadas e cantadas desde a Idade Média, conforme os estudos de Delumeau: “Assentou de divertir-se comigo, que ali estava sem pingo de sangue, e mais morto do que vivo, e começa a dançar defronte de mim, como essas figurinhas de papelão que as crianças, com uma cordinha, fazem dar de mão e de pernas.” (GUIMARÃES, 2010, p. 5).

Por fim, o esqueleto pula na garupa do burro de Cirino, que sai voando. “Eu não vi mais nada depois; fiquei atordoado. Pareceu-me que o burro saiu comigo e com o maldito fantasma, zunindo pelos ares, e nos arrebatava por cima das mais altas árvores.” (GUIMARÃES, 2010, p. 6). Cirino acorda, então, na cama, falando que sua mulher o encontrou deitado no chão, na frente de casa, ao lado do burro selado: “A porteira da manga estava fechada; como é que esse burro pôde entrar comigo para dentro, é que não sei. Portanto ninguém me tira da cabeça que o burro veio comigo pelos ares.” (GUIMARÃES, 2010, p. 6).

Cirino comprova sua experiência, portanto, com a prova da porteira que estava fechada. E, no trecho seguinte, vemos a cultura católica da missa como ritual para aquietar a alma do purgatório, o que reitera a visão católica de Cirino, mas também a da crença popular, por manter seus costumes como precaução para evitar o confronto com o fantasma: “Mandei dizer duas

missas pela alma de Joaquim Paulista, e jurei que nunca mais havia de pôr meus pés fora de casa em dia de sexta-feira. (GUIMARÃES, 2010, p. 6).

No capítulo III, o narrador da cidade retoma o relato e tenta achar um sentido lógico para aquilo que ouviu de Cirino. Ele refaz toda a narrativa, questionando a percepção do barqueiro e dizendo que Cirino pode ter bebido além da conta, que os ossos dançantes eram a luz da lua entre galhos que se mexiam e o estralar dos ossos era o barulho de animais, argumentos que Cirino refuta:

Qual, meu amo, disse ele, réstia de luar não tem parecença nenhuma com osso de defunto, e bicho do mato, de noite, está dormindo na toca, e não anda roendo coco. E pode Vm. ficar certo de que, quando eu tomo um gole, ali é que minha vista fica mais limpa e o ouvido mais afiado. (GUIMARÃES, 2010, p. 7).

Vemos, claramente, o embate entre os argumentos de ambos. O narrador, então, conta a Cirino um evento pelo qual passou: vemos, nesse trecho, um miniconto dentro do conto – a história de medo ao avistar uma vaca e pensar que eram possíveis assassinos é uma narrativa inteira, de teor estranho, na definição de Todorov, pois, após o elemento de suspense, o evento tem uma explicação racional e lógica.

No capítulo IV, por sua vez, surge um outro plano da narração, em terceira pessoa, remetendo ao chamado autor implícito¹, que é aquele que detém a organização do todo da história, a articulação entre narradores e personagens, o tempo-espaco da narrativa, a sua divisão em capítulos etc. É a partir daí que o tempo da narrativa faz um recuo para oferecer ao leitor os antecedentes da história de Joaquim Paulista, a sua paixão por Carolina e a vingança de um rival que, com um cúmplice, planeja matá-lo por meio de veneno de cobra. Sobre o antagonista que mexe com esses répteis, “Dizem que ele tinha parte com o diabo, e todo mundo tinha medo dele como do próprio capeta.” (GUIMARÃES, 2010, p. 10). A simbologia das cobras e o uso desse elemento em um conto de horror são providenciais – eles aludem ao sobrenatural maligno, simbologia do pecado, remetendo ao Gênesis e à figura do demônio. O horror se estabelece, aqui, utilizando-se um procedimento próprio do *mostrar*, segundo Booth em *Retórica da ficção*, que transforma o distanciamento do narrar na materialização de uma

¹ Em *Retórica da ficção*, Booth define o autor implícito como uma espécie de alter ego do autor real, colocado por detrás do narrador, responsável pelo arranjo das ações dos personagens e pela composição do mundo ficcional, e que está sempre presente, mesmo na ausência de marcas explícitas de sua presença: [...] “Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele –, que cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra” (BOOTH, 1980, p. 167).

“cena viva” e presencial: “Os bichos desesperados batiam e se enrolavam pelo corpo do soldado, que nessa hora devia estar medonho que nem o diabo.” (GUIMARÃES, 2010, p. 10).

Mas, por ironia do destino, Joaquim Paulista é salvo por um caboclo curandeiro, para depois reencontrar seus algozes pela estrada e acabar morto com uma facada. Essa narração, porém, não se faz respeitando uma cronologia, mas num contínuo ir e vir, alternando o recuo ao passado com o aqui e o agora do presente, gerando ansiedade e mistério típicos de um conto de horror e suspense.

Para Cirino, porém, o rapaz ter sobrevivido apenas para depois levar uma facada aconteceu porque “Deus não queria que o crime daqueles amaldiçoados ficasse escondido” (GUIMARÃES, 2010, p. 12), afinal foi a facada que provou que havia sido um assassinato, e não uma picada acidental de cobra. O autor implícito revela, então, o motivo-chave do túmulo ser assombrado: os assassinos haviam enterrado mal o corpo, de forma que foram os urubus que mostraram aos soldados onde o cadáver estava. Ao desenterrarem o corpo, as autoridades viram a facada, prenderam os assassinos e voltaram a sepultar o cadáver sem o devido cuidado:

O corpo já estava apodrecendo e com muito mau cheiro. Os que o foram enterrar de novo, aflitos por se verem livres daquela fedentina, mal apenas jogaram à pressa alguns punhados de terra na cova, e deixaram o corpo ainda mais mal enterrado do que estava. (GUIMARÃES, 2010, p. 12).

Os animais acabaram abrindo a sepultura e os ossos foram espalhados. Desde então, por mais que as pessoas do povoado tenham tentado enterrar os ossos, a cova continuaria sempre aberta e o fantasma apareceria na estrada assombrando aqueles que por lá passavam, trazendo um ar de lenda ao conto:

Diz o povo que enquanto não se ajuntar na sepultura até o último ossinho do corpo de Joaquim Paulista, essa cova não se fecha. Se é assim, já se sabe que tem de ficar aberta para sempre. Quem é que há de achar esses ossos que, levados pelas enxurradas, já lá foram talvez rodando por esse Parnaíba abaixo? (GUIMARÃES, 2010, p. 13).

Além da crença popular e dos costumes estarem plenamente manifestos na narrativa, percebemos, ainda, que a personagem Joaquim Paulista de “A Dança dos Ossos” teria dois dos maiores motivos para se transformar em um fantasma, segundo a crença ocidental e o estudo feito por Delumeau: além de ter tido uma morte não-natural e violenta, o mal sepultamento foi feito duas vezes, sem o respeito devido – fator claro de perturbação da alma. O fantasma, nesse caso, não quer vingança, pois seus assassinos foram mortos. Seu intuito é apenas o de assustar

os vivos, como Delumeau também considera ser o propósito de alguns dos fantasmas estudados. Outra possibilidade interpretativa é a de que o fantasma, ao assustar a população, deseja pressionar o povo a lhe dar um enterro digno, apesar de ser impossível juntar seus ossos.

4.1.1 O narrador, o efeito de terror e a contaminação do fantástico

Há aspectos importantes que precisam ser analisados em “A Dança dos Ossos” no que se refere aos narradores, ao autor implícito e à própria máquina geradora de medo. Inicialmente, devemos notar o nítido embate entre urbano *versus* rural, que se estabelece inclusive nas marcas discursivas de ambos os narradores: aquele que vem da cidade (1) e Cirino (2):

(1) A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba. Eu viajava por esses lugares, e acabava de chegar ao porto [...] Antes de entrar na mata, a tempestade tinha-me surpreendido nas vastas e risonhas campinas. [...] Junto a um fogo aceso defronte da porta da pequena casa da recebedoria, estava eu, com mais algumas pessoas, aquecendo os membros resfriados pelo terrível banho que a meu pesar tomara. (GUIMARÃES, 2010, p. 2).

(2) Quando montei no meu burro para vir-me embora, já o sol estava baixinho; quando cheguei na mata, já estava escuro; fazia um luar manhoso, que ainda atrapalhava mais a vista da gente. [...] Tomei um bom trago na guampa que trazia sortida na garupa, joguei uma masca de fumo na boca, e toquei o burro para diante [...] e ainda, por meus pecados, o diabo do burro não sei o que tinha nas tripas que estava a refugar e a passarinhar numa toada. (GUIMARÃES, 2010, p. 4).

Percebemos claramente a diferença entre o linguajar de cada narrador, com palavras típicas de cada meio. Temos a contraposição da visão intelectual da cidade com a experiência do meio rural, visto que o próprio Cirino se define como: “um homem, já de idade como eu, que desde criança estou acostumado a varar por esses matos a toda hora do dia ou da noite.” (GUIMARÃES, 2010, p. 4).

Os comentários ou juízos que os narradores costumam expressar imprimem uma perspectiva interpretativa na narrativa, que se constitui como um dos objetos de reflexão de *Retórica da Ficção*, de Wayne Booth, cuja primeira edição é de 1961. Esse tipo de intervenção do narrador, esteja ele em primeira ou terceira pessoa, Booth definiu como “narrador dramatizado”, isto é, aquele que se intromete no universo ficcional e cuja participação é perceptível, no caso de ser personagem da trama, e pode se manifestar, também, por meio de juízos e valores que emite, mesmo em terceira pessoa e, portanto, não dramatizado na trama

propriamente dita. Segundo Booth: “[...] o autor apresenta o seu juízo e nós aceitamo-lo” (1980, p. 22) ou “a história é apresentada sem comentários e o leitor é privado da orientação dada por uma avaliação explícita” (1980, p. 26). Dessa forma: “[...] quando não há um ‘eu’, [...] o leitor inexperiente poderá cair no erro de pensar que a história lhe chega sem mediação [...] Até o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como ‘eu’” (1980, p. 167-168).

Booth mostra que, ao recebermos informações do narrador sobre determinada personagem, estabelece-se um pacto de leitura que nos leva a aceitar aquilo que, dificilmente, aceitaríamos na vida real. Na realidade, a tendência é a de receptividade dos acontecimentos narrados de acordo com quem narra e dos procedimentos que usa para isso, especialmente dois deles: o *contar* e o *mostrar*. O primeiro implica narrar sem o comprometimento de encenar e “fazer ver” aquilo que é objeto do relato, já o *mostrar* implica a afinidade com o teatro e a performance da encenação, de modo que “algumas partes da ação prestam-se melhor a ser representadas, outras a ser relatadas” (1980, p. 165), o que implica o uso desses dois dispositivos narrativos fundamentais.

Em “A Dança dos Ossos”, temos um hibridismo muito interessante entre essas duas estratégias narrativas, que, *a priori*, podem parecer opostas mas, como Booth mesmo ressalta, coexistem. Assim que a narrativa começa, não sabemos que o narrador é dramatizado: “A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta.” (GUIMARÃES, 2010, p. 2). Surge em nossa mente todo o cenário em que se passará a história, as florestas e províncias, até que a próxima frase revela o narrador presente no enunciado da história, como personagem: “*Eu* viajava por esses lugares, e acabava de chegar ao porto, ou recebedoria, que há entre as duas províncias.”.

Aqui, o leitor cria a imagem do narrador dramatizado: homem da cidade que está em volta de uma fogueira para se aquecer da chuva que havia tomado. Apesar da presença do narrador, é por meio da pergunta de uma outra personagem – Cirino – que, na verdade, descobrimos informações sobre quem nos conta a história: “– Meu amo decerto saiu hoje muito tarde da cidade, perguntou-me ele.” (GUIMARÃES, 2010, p. 2). Pela conversa que se estabelece, descobrimos que o narrador saiu da cidade de Catalão ao meio-dia, mas uma chuva o atrasou. E é no decorrer do diálogo entre Cirino e o narrador-personagem, vindo da cidade, que percebemos o surgimento de outra narração dentro da primeira, e o conseqüente surgimento de um novo narrador:

- Vm. não quer acreditar!... pois é coisa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim Paulista não estão dentro dessa cova e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquele que passar aí em noite de sexta-feira!...
- Que acontece?...
- Acontece o que já me aconteceu, como vou lhe contar. (GUIMARÃES, 2010, p. 4).

Esse “gancho” é responsável pela passagem ao segundo capítulo da narrativa, já com a frase “Um dia, há de haver coisa de dez anos, eu tinha ido ao campo, à casa de um meu compadre que mora da aqui a três léguas.” (GUIMARÃES, 2010, p. 4). Como leitores, percebemos, então, que o primeiro narrador dramatizado passa a ouvir de um outro narrador dramatizado, no caso, Cirino:

Eu já estava decidido a me aprear, largar no meio do caminho burro com sela e tudo, e correr para a casa; mas não tive tempo. O que eu vi, talvez Vm. não acredite; mas eu vi como estou vendo este fogo: vi com estes olhos, que a terra há de comer, como comeu os do pobre Joaquim Paulista... mas os dele nem foi a terra que comeu, coitado! Foram os urubus, e os bichos do mato. Dessa feita acabei de acreditar que ninguém morre de medo; se morresse, eu lá estaria até hoje fazendo companhia ao Joaquim Paulista. Cruz!... Ave Maria!... (GUIMARÃES, 2010, p. 4).

Esse trecho é bastante significativo. Observamos nele um procedimento narrativo fundamentado sobre o “mostrar”, próprio da encenação teatral, que Booth encontra na técnica narrativa de autores como Henry James². Materializam-se sensações e impressões como se estivessem acontecendo aqui e agora (uma performance) à frente do leitor. O outro dispositivo narrativo – o do “contar” – alterna-se, porém, por meio de pequenas intervenções do narrador, ao fazer um comentário por meio do ditado popular – “vi com estes olhos que a terra há de comer” – e, posteriormente, colocar este mesmo dito popular, literalmente, em ação: o fantasma teve seu corpo de fato comido por animais e não pela terra, o que traz a alusão ao mal-sepultamento do código cultural, como vimos no estudo de Delumeau.

Em um só trecho, então, ambos os dispositivos narrativos de mostrar e de contar trabalham, nitidamente, com o mesmo propósito: impressionar o leitor e estabelecer o clima de terror: o “mostrar”, por colocar o leitor corporalmente dentro da própria cena horripilante, e o “contar”, por meio da narração de Cirino de situações macabras, como a de putrefação ou de

² Booth, ao referir-se ao procedimento de “mostrar”, aponta sua afinidade com a encenação teatral e, especialmente, com a singularidade da técnica narrativa de Henry James.

olhos devorados por animais, que fazem os ditados populares se corporificarem na imaginação do leitor.

A narrativa é permeada por diversos trechos semelhantes. O momento em que o fantasma de fato aparece, como esqueleto dançante, é onde o dispositivo de “mostrar” atua de modo a trazer a cena diretamente ao leitor, que entra na dança também:

O esqueleto pega na caveira e começa a fazê-la rolar pela estrada, e a fazer mil artes e piruetas; depois entra a jogar peteca com ela, e a atirá-la pelos ares mais alto, mais alto, até o ponto de fazê-la sumir-se lá pelas nuvens; a caveira gemia zunindo pelos ares, e vinha estalar nos ossos da mão do esqueleto, como uma espoleta que rebenta. Afinal o esqueleto escachou as pernas e os braços, tomando toda a largura do caminho, e esperou a cabeça, que veio cair direito no meio dos ombros, como uma cabaça oca que se rebenta em uma pedra, e olhando para mim com os olhos de fogo! (GUIMARÃES, 2010, p. 5).

Não podemos esquecer, porém, que essa encenação está mediada pela narração de Cirino em diálogo com o outro narrador, aquele que vem da cidade e não comunga das mesmas crenças no sobrenatural por sua formação de base fortemente racional. Dessa maneira, em “A dança dos Ossos”, temos um contar que é mostrar e vice-versa: “Tudo quanto mostra serve para contar; a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária.” (BOOTH, 1980, p. 38).

Booth observa, ainda, que a classificação tradicional de “ponto de vista” em primeira ou terceira pessoa é muito imprecisa, visto que não é essa marca que distingue os narradores, mas o fato de estarem ou não pessoalizados ou dramatizados no relato: “as diferenças talvez mais importantes do efeito narrativo dependem do fato de o narrador ser, ou não, dramatizado individualmente e de as suas crenças e características serem ou não partilhadas pelo autor” (BOOTH, 1980, p. 167)

Segundo Booth, é comum confundirmos, como já dissemos, um narrador não dramatizado com o autor implícito, embora não sejam idênticos. O narrador não dramatizado é um dispositivo escolhido pelo autor (implícito) para narrar uma história “mesmo que não lhe confira quaisquer características pessoais” (BOOTH, 1980, p. 167). Quanto ao autor implícito, trata-se das marcas autorais de uma espécie de alter ego do autor empírico no discurso narrativo, ou conforme as suas palavras: “[...] Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’.” (BOOTH, 1980, p. 88). Dessa forma, cabe ao autor implícito a organização da estrutura da narrativa – sua trama, personagens, posicionamentos do narrador, dispositivos narrativos e efeitos sobre o leitor, mesmo que não haja marcas explícitas de sua presença no discurso, o que ocorre apenas

por esses indícios³. Diferentemente deste, o narrador dramatizado refere-se a si mesmo como “eu” e pode pessoalizar-se ainda mais caso seja, também, uma personagem da trama. Booth diz que “a gama de tipos humanos que foram dramatizados como narradores é quase tão ampla como a de outros personagens.” (BOOTH, 1980, p. 168).

Em “A Dança dos ossos” temos as duas coisas: ao terminar de contar sua experiência com o fantasma, e após o capítulo em que o debate entre os narradores se apresenta, Cirino passa a relatar a história de Joaquim Paulista, retrocedendo no tempo e assumindo, portanto, o papel de narrador não dramatizado, no quarto capítulo da narrativa. Toda a história do fantasma é narrada como se a mediação de Cirino não estivesse mais presente. Após um “– Pois vá escutando”, na última linha do terceiro capítulo, o quarto se inicia deste modo:

O tal Joaquim Paulista era um cabo do destacamento que naquele tempo havia aqui no Porto. Era bom rapaz e ninguém tinha queixa dele. Havia aqui, também, por este tempo, uma rapariga, por nome Carolina, que era o desassossego de toda a rapaziada. (GUIMARÃES, 2010, p. 9).

Ou seja, não percebemos mais Cirino como narrador dramatizado, pois, com a ausência de marcas pessoais, ele se desloca para o lugar do não dramatizado, ou melhor, o de um “eu” travestido de “ele”, embora, implicitamente, saibamos que é Cirino quem continua com a palavra. Esse mesmo efeito de presença-ausência da voz narrativa pode ocorrer, embora de modo diferente, em momentos como no trecho a seguir.

– Joaquim, disse o Timóteo, faze teu ato de contrição e deixa-te de histórias.
– Não tenhas medo, rapaz!... continua o outro. Estas meninas (as cobras) são muito boazinhas; olha como elas estão me abraçando!.. Faze de conta que são os dois braços da Carolina, que vão te apertar num gostoso abraço... (GUIMARÃES, 2010, p. 11).

O narrador Cirino está totalmente diluído, não dramatizado, a ponto de surgirem diálogos de Joaquim Paulista e de seus assassinos que Cirino não poderia reproduzir, posto que não estava lá. Esse é um exemplo claro de como a narrativa mistura narradores que passam da dramatização à não dramatização e do encenar (mostrar) ao contar, revelando o procedimento autoral que, aliado à configuração do modo fantástico, aposta no embaralhamento de planos visíveis e invisíveis, fazendo da incerteza e da dúvida uma força motriz.

³ Giorgio Agamben chama de “gesto autoral” essa ausência-presença de marcas autorais no texto literário, que exploraremos, mais à frente, na análise das outras narrativas do *corpus*.

A presença-ausência do autor implícito é mais visível nesse momento, pois só podemos inferir que há um sujeito que assume a escritura e a montagem da cena dialogal referida e esse “lugar” narrativo não é nem o do narrador da cidade (pois este está ouvindo a história), nem, tampouco, o de Cirino, que não poderia ter essas informações. Além dos dois narradores, há, portanto, outro plano: o daquele que organiza o tempo-espaço do relato, faz retrocessos, altera os narradores, estrutura a trama e as personagens, determinando possíveis efeitos sobre os leitores. Toda a alternância temporal do quarto capítulo de “A Dança dos Ossos” e os saltos para o passado ou para o futuro “chamam a atenção para a presença selecionadora do autor, do mesmo modo que a presença de Homero é gritante, sempre que a Odisseia dá um dos seus muitos saltos para trás ou para adiante.” (BOOTH, 1980, p. 37).

Resta falarmos, especificamente, sobre o horror no conto, que se materializa em vários trechos da narrativa, utilizando-se do dispositivo de “mostrar” na composição de uma encenação que torna palpável a aparição do fantasma. E isso se presentifica desde a preparação do ambiente:

No meio do silêncio geral e profundo sobressaía o rugido monótono de uma cachoeira próxima, que ora estrugia como se estivesse a alguns passos de distância, ora quase se esvaecia em abafados murmúrios, conforme o correr da viração. (GUIMARÃES, 2010, p. 2).

Essa descrição já evidencia índices de pessoalização (dramatização) do narrador em expressões como “sobressaía o rugido; estrugia”, que preparam a tensão que virá a seguir. Todo o percurso de Cirino até o local em que se encontra a sepultura vai construindo a intensificação do efeito de terror, que terá seu clímax na cena da aparição. Aí “contar” e “mostrar” atuam conjuntamente num ritmo entremeado por interjeições e adjetivações que causam impacto no leitor. É como se estivéssemos lá, com Cirino, em um burro que empacou, vendo um fantasma se formar à nossa frente. O medo crescente, que faz Cirino desmaiar, afeta, também, o leitor, imerso no pavor provocado pela cena:

Valha-me Nossa Senhora da Abadia e todos os santos da corte celeste! gritava eu dentro do coração, porque a boca essa nem podia piar. Era à toa; desacorçoei, e pensando que ia por esses ares nas unhas de Satanás, esperava a cada instante ir estourar nos infernos. Meus olhos se cobriam de uma nuvem de fogo, minha cabeça andar a roda, e não sei mais o que foi feito de mim. (GUIMARÃES, 2010, p. 6).

Mas, estando essa aparição no segundo capítulo, como se estabelece o terceiro e o quarto? Haveria uma construção contrária à que Poe sugeriu, ao indicar o clímax no fim?

Percebemos que não, ao contrário, os capítulos posteriores servirão para aumentar o horror do segundo: o debate entre Cirino e o narrador da cidade sobre a veracidade da aparição do fantasma e o efeito de hesitação que o modo fantástico traz (capítulo III) e, mais ainda, a história desse fantasma, a partir das cenas das duas mortes de seu corpo físico, reiteram o horror (capítulo IV).

Interessante, ainda, é perceber que, nessa narrativa, há uma espécie de história de horror dentro de outra história de horror: a forma como Joaquim Paulista se torna vítima de um plano de assassinato; a descrição das cobras se contorcendo; a maneira como Joaquim quase escapa da morte, para, por um azar que beira a ironia cruel, acabar novamente encontrando os assassinos; a forma mórbida com que o corpo é tratado (com descrições do enterro mal feito, do cheiro de podridão que atraiu os policiais ao local do corpo, a menção ao fato do corpo ser devorado por animais). Tudo isto é uma verdadeira máquina de criar o efeito do horror, típico do gênero e com elementos utilizados por vários autores clássicos, como o próprio Poe, e é justamente isso que faz o narrador da cidade se convencer de que, devido a tão horríveis fatos, é justificável que o fantasma realmente exista.

E, nesse ponto, haveria, aparentemente, a aceitação do sobrenatural e de suas leis, colocadas em tensão e dúvida durante o percurso da narrativa por meio do embate entre os dois narradores sobre a crença e a descrença no sobrenatural. Esse confronto chega a um ponto tal que leva o narrador da cidade, no capítulo III, a relatar uma história de seu encontro com uma aparição fantasmal, depois desmentido pela razão, a fim de dissuadir Cirino de sua crença no sobrenatural; sem sucesso, porém.

Considerando os estudos de Todorov, percebemos que “A Dança dos Ossos” teria grande parte de sua estrutura assentada sobre o fantástico: durante toda a narrativa, a personagem Cirino defende a verdadeira existência do fantasma, enquanto o narrador da cidade questiona e defende uma visão racional da história, de modo que se instalam a dúvida e a hesitação se considerarmos esse confronto entre os narradores a partir de outra perspectiva: aquela não pessoalizada (dramatizada) diretamente na narrativa, mas que é responsável pela articulação desse embate, ou seja, a do autor implícito.

Desse ponto de vista, é curioso observar que a distinção entre os planos de fantástico e suas modulações entre estranho e maravilhoso ocorre, justamente, pela alternância entre os dois narradores e o autor implícito, ou seja, daquela voz não dramatizada/representada na cena, mas que é responsável pela articulação desse embate. Dessa forma, quando o narrador é o homem da cidade, com sua perspectiva racional e lógica, a narrativa se localiza no terreno do estranho, mas, quando o narrador é Cirino, o relato se insere no plano do maravilhoso, graças à sua crença

em leis sobrenaturais, as quais, para ele, são naturais. Essa tensão entre estranho e maravilhoso vai definir a narrativa como um exemplo interessante de fantástico, segundo Todorov, com a dúvida a permear a maior parte da história, que só se altera ao final, quando o narrador da cidade se convence de que de fato houve a aparição. Nesse ponto, aparentemente, o maravilhoso se instala, porém, diferente da situação de Cirino, ele vem após um conflito grande entre a racionalidade e a crença no sobrenatural:

À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa. (GUIMARÃES, 2010, p. 13; destaques nossos).

Uma análise mais cuidadosa desse enunciado, no entanto, traz alguns indícios que instauram a dúvida, mais uma vez, no leitor: “valentes provas” e “espero que meus leitores acreditarão comigo, piamente”. O primeiro nos alerta sobre o sentido de “provas”, as quais, ao invés de comprovadas pela constatação objetiva dos fatos, são construídas pelo empenho de um sujeito (Cirino) na reafirmação contínua de sua crença; o segundo é uma sutil contaminação da voz autoral (o autor implícito) na do narrador da cidade, ambos em busca da cumplicidade do leitor para referendar uma crença posta sob suspeita pelo “piamente”, num tom ambíguo de ironia e crítica velada.

Nesse último parágrafo, então, podemos perceber que, atrás do narrador da cidade – propositalmente sem nome, o que lhe dá a possibilidade de transitar livremente entre ser/não ser a voz autoral –, há a presença sorrateira do autor (implícito), que se imiscui num pequeno índice – “espero que meus leitores acreditarão” –, apontando para um autor que permanece implícito (entre ausência-presença) como sujeito da escrita, e que se dirige aos seus leitores (e não à personagem-narrador e ouvinte Cirino).

Dessa forma, tanto o autor quanto os leitores aqui inscritos, nas marcas expressivas do próprio discurso narrativo, assumem, por um lado, a posição de deslocamento e não coincidência com o autor e os leitores empíricos e, por outro, marcam-se ambigualmente no texto narrativo, permanecendo “implícitos”, isto é, estão e, ao mesmo tempo, não estão representados.

Quanto à figura do fantasma em si, percebemos que ele não tem voz na narrativa, de modo que não se trata, propriamente, de uma personagem com ações diretas na trama, mas, sim, de uma espécie de espectro que surge pela força do relato da personagem Cirino, testemunha do encontro com a assombração fantasmal.

É importante citar outro elemento inquietante que encontramos, aqui, à luz de Freud: “membros seccionados, uma cabeça cortada, uma mão separada do braço, pés que dançam sozinhos têm algo de extremamente inquietante, sobretudo quando dotados de ação independente.” (FREUD, 2010, p. 364). Em “A dança dos ossos”, os ossos que dançam sozinhos e vão se juntando para formar partes do corpo (mãos, pés, coluna), para finalmente a cabeça da caveira pular no pescoço e se mostrar inteira, seriam nitidamente pavorosos e remontam a toda essa análise freudiana, bem como à *dança macabra*.

Quanto ao efeito de terror causado no leitor, o que se percebe é que, de certa forma, ele é amenizado, pois tudo é mediado pelo relato da personagem Cirino. Apesar de termos contato direto com as sensações que Cirino teve em seu encontro com o espectro fantasmal, não temos contato direto com o fantasma em si e, daí, o efeito tem uma nuance diferente. O fato é que nós, leitores do século XXI, não sentimos tanto medo ao ler sobre o esqueleto dançante de “A dança dos Ossos”. A imagem pode nos parecer até divertida, o que certamente não o era para o leitor do período, nem para as pessoas da época medieval que viam as representações das *Danças Macabras*.

No século XIX, o conto seguramente gerava muito medo – ainda mais se o imaginamos sendo transmitido em volta da fogueira, como ocorre no relato que Cirino faz ao narrador da cidade. Provavelmente, a história e a ambientação, por si só, já bastavam para o clima de horror do conto. Mesmo em outros cenários, ainda assim, os leitores da época não tinham as referências e a bagagem que nós temos, cheia de elementos que entrassem em competição com aquela narrativa: ela era o máximo de terror que eles poderiam ter.

Então, acreditamos que “A dança dos ossos” não nos causa medo agora porque estamos inseridos em uma cultura que já digeriu essa visão do fantástico e possui outras ferramentas para produzir a chamada “estética do terror”. Isso confirma o que Roas aponta quando diz que o fantástico e o terror necessitam de novas formas para manter sua capacidade de surpreender, tal qual ocorrerá com as narrativas do século XX e XXI, como mostraremos em seguida.

4.2 Flor, telefone, moça: o fantasma na virtualidade da voz

A primeira característica a ser notada em “Flor, telefone, moça” é o fato de estar em um livro intitulado *Contos de Aprendiz*, primeira coletânea de contos de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1951. Sendo assim, o leitor espera encontrar, na obra, exatamente o que o título lhe apresenta: contos. Mas, ao chegar na primeira linha de “Flor, telefone, moça”, deparamo-nos com a seguinte frase: “Não, não é conto”.

O narrador já aparece conversando com o leitor, ao modo da crônica, colocando em dúvida o próprio gênero dessa narrativa breve. Essa indefinição abre o relato com a sensação do entre-lugar, algo que, ao mesmo tempo, é, mas não é, está e não está presente, o que não deixa de criar uma sutil analogia com a figura do fantasma: sendo ele a representação do estado entre a vida e a morte, também permanece nessa não definição. Afinal, a pergunta que salta a quem lê é: “Se não é um conto, então o que é?”. A resposta vem na sequência: “Sou apenas um sujeito que escuta algumas vezes, que outras não escuta, e vai passando. Naquele dia escutei, certamente porque era a amiga quem falava.” (ANDRADE, 2003, p. 21). O que indica ao leitor um relato sem pretensão alguma de elaboração maior, fruto da escuta de uma simples conversa entre amigos, assinalando, mais uma vez, a presença da crônica, que, segundo Machado de Assis, é aquela que privilegia a audição, a conversa, a fala corriqueira do dia a dia, distante do universo da letra e do livro⁴.

Dizer que não é um conto e, sim, algo que o narrador-cronista escutou, também traz a presença da oralidade, da voz e de um corpo vivo, mesmo que mediado pela escrita que, nesse caso, cria uma proximidade com o leitor, capturado nesse constante tom dialogal, que permeia toda a narrativa.

Além disso, esse início já estabelece a realidade, o que, como vimos, é uma ferramenta do fantástico. A intenção é trazer mais credibilidade à narrativa: se ela fosse um conto, seria ficção e não poderia ser real. Mas, não sendo um conto, o narrador traz a sensação de que aquela é uma história repassada por alguém que certifica a veracidade dos fatos.

Dessa forma, o que lemos é fruto de uma história ouvida pelo narrador durante a conversa com uma amiga. É, de certa forma, a primeira vez que a presença de uma voz – pois podemos imaginar essa história sendo falada, e não lida – surge no conto. Ou seja, o conto fala sobre o conceito de voz muito antes da “voz” do fantasma aparecer. Como vimos durante a análise, aliás, o conto é a todo momento permeado por vozes: a do narrador, a da amiga do narrador, a da moça e a do fantasma.

Nesse sentido, “Flor, telefone, moça” assemelha-se à construção de “A dança dos Ossos”, porém, nesta, o narrador ouviu o relato de Cirino, que era testemunha do fato, enquanto em “Flor, telefone, moça”, o narrador ouve a história contada pela amiga, que, por sua vez, foi

⁴ Em crônica de 1º de agosto de 1876, na seção “História de 15 dias” do periódico *Ilustração Brasileira*, Machado ironiza aquele tipo de leitor que despreza a crônica e o cronista por estarem contaminados pelo que há de mais corriqueiro no dia a dia da existência humana “[...] a razão não é outra senão a de ser o leitor um homem que se respeita, ama o belo, possui costumes elegantes: *consequentemente, não tem orelhas para crônicas, nem outras coisas ínfimas.*”.

ouvinte da história, da qual agora é narradora, que foi contada por alguém cuja identidade não é revelada. Ou seja, a origem da história, a personagem-testemunha dos fatos não é identificado e se perde entre o circuito de narrações dentro de narrações, num entretecer de relatos nos quais o ouvinte de um é narrador de outro, como ocorre nas performances do narrador da tradição oral.

Logo em seguida: “Falava-se de cemitérios? De telefones? Não me lembro. De qualquer modo, a amiga – bom, agora me recordo que a conversa era sobre flores – ficou subitamente grave, sua voz murchoou um pouquinho.” (ANDRADE, 2003, p. 21). Observamos, aqui, o modo descontraído do narrador ao conversar com o leitor implícito, seguido por uma qualificação do timbre “grave e murcho” da voz da amiga, o que já nos prepara para ouvir uma possível história de medo e terror.

Sendo assim, o conto traz uma grande herança dos “casos” contados em volta da fogueira, justamente por esse caráter de anonimato de sua autoria e pelo fato de criar um circuito de transmissibilidade, de uma geração a outra, por meio da performance de seus narradores, responsáveis por manter viva essa cadeia de histórias. Nesse caso, o acontecimento “extraordinário” se deu, provavelmente, com uma moça, sem um nome que a identifique (a testemunha, com quem se passa o fato), alguém soube por meio de algum outro (não sabemos quantas pessoas mediaram a história) e a transmitiu para a amiga do narrador (ou o autor), que o registrou neste conto (caso ou crônica) e, deste, chegou até os leitores, que continuarão a inventar novas versões e passar adiante a outros possíveis ouvintes-leitores e narradores. Esse caminho tortuoso de mediações e alterações da história, a cada nova versão, confere à narrativa um tom lendário – nesse caso, lenda urbana, pois já vemos a cidade como cenário, diferentemente da narrativa estudada anteriormente.

– Sei de um caso de flor que é tão triste!

E sorrindo:

– Mas você não vai acreditar, juro.

Quem sabe? Tudo depende da pessoa que conta, como do jeito de contar. [...]

E daí, argumento máximo, a amiga asseverou que a história era verdadeira. (ANDRADE, 2003, p. 21).

Observemos quantos indícios significativos há nesse trecho da narrativa: em primeiro lugar, a história é nomeada de “caso”, reforçando o que dissemos acima; em seguida, destaca-se a ênfase no *modo de narrar*, numa atitude metaficcional do narrador, contaminado pela voz do autor implícito, responsáveis por conferir verossimilhança ao relato, mesmo que ele seja inverossímil para a razão. Há, também, a criação de um efeito de expectativa no leitor de que

os padrões de realidade sejam quebrados por algum tipo de fenômeno extraordinário que foge aos princípios da razoabilidade, anunciando, assim, que o conto terá algum elemento fantástico.

Em *Introdução à poesia oral*, de 1983, Paul Zumthor estudou a oralidade poética, assim como a voz, a performance do intérprete, seus papéis e funções. Para o estudo desse conto, alguns conceitos dele serão importantes. A questão levantada sobre o “jeito de contar”, por exemplo, implica um conceito zumthoriano sobre o sentido de *performance*, isto é, um ato presencial no aqui e agora de sua execução, envolvendo uma situação comunicativa entre o corpo, a voz, o canto e a fala do intérprete para um público, em determinado contexto de espaço-tempo. O narrador é esse intérprete, cuja arte e habilidade estão no seu “jeito de contar”, como ressaltam narrador e autor nessa passagem de “Flor, telefone, moça” e, por isso, a maneira de contar a história será determinante para que acreditemos ou não nela.

O narrador do conto ainda fala sobre a complexidade da performance oral, mais completa que a escrita. No trecho “é doce ouvir os amigos, ainda quando não falem, porque amigo tem o dom de se fazer compreender até sem sinais. Até sem olhos.” (ANDRADE, 2003, p. 21), podemos perceber essa menção à performance oral: a mensagem é transmitida pelo corpo, pela presença de quem conta. Para Zumthor, os graus de performance vocal variam de plena à reduzida na escrita – embora na escrita poética, como é o caso desse conto, haja dispositivos narrativos, como o “mostrar, por exemplo, segundo *A Retórica da ficção*, de Booth, responsáveis pela corporificação dessa voz-fantasma como presença viva, diretamente, sem a mediação do narrador.

Com relação à definição dos narradores, no início temos um narrador (que só no final descobrimos que se chama Carlos), mas depois é sua amiga quem assume a narrativa, e Carlos se torna o ouvinte. São narradores dramatizados, pois sabemos que recebemos a história por meio da mediação da amiga. Retomando o que vimos com Todorov, é um tipo de narrador que convém ao fantástico, pois facilita nossa identificação com ele e, conseqüentemente, com o medo que ele mesmo afirma estar sentindo ao ouvir a história.

Em seu texto *A voz e o sentido. Poesia oral em sincronia* (2007), Frederico Fernandes aponta a função tripla do narrador na cultura oral: ele ouve (troca experiências, absorve as histórias que lhe contam), narra (desempenha a performance, sensível ao auditório), e cria (constitui um novo sentido em relação ao que ouviu, cria imagens, reconstitui fatos) (FERNANDES, 2007). Essa tripla função, no conto, é exercida tanto pelo primeiro narrador, que podemos nomear de cronista, que insere dentro de sua narrativa uma outra – a de sua amiga –, quanto por ela própria, que insere no seu relato a história ouvida de outro alguém, de modo

que, nesse circuito, as narrativas estão em contínuo deslocamento e transformação graças à criatividade e à arte da performance de seus narradores-autores de infinitas versões.

Nesse aspecto da criação, Fernandes destaca que, na oralidade, cada intérprete acrescenta um ponto na história, como uma espécie de obra coletiva em constante atualização, evidenciando a criatividade de cada intérprete. No conto, podemos perceber isso ao notar as suposições que a amiga do narrador insere no encadeamento dos fatos narrados, colocando-os sob nova perspectiva interpretativa:

Deve ter sido assim que (a moça) adquiriu o costume de passear lá por dentro [...] Olhava uma inscrição, ou não olhava, descobria uma figura de anjinho, uma coluna partida, uma águia, comparava as covas ricas às covas pobres, fazia cálculos de idade dos defuntos, considerava retratos em medalhões – sim, *há de ser isso que ela fazia por lá*, pois que mais poderia fazer? *Talvez mesmo subisse ao morro*, onde está a parte nova do cemitério, e as covas mais modestas. *E deve ter sido lá* que, uma tarde, ela apanhou a flor. (ANDRADE, 2003, p. 21; destaques nossos).

Ao dizer “deve ter sido assim”, “há de ser isso que ela fazia por lá”; “talvez mesmo subisse ao morro” e “deve ter sido lá”, podemos perceber os detalhes que a narradora vai acrescentando à narrativa. Da mesma forma, é ela quem escolhe o tipo de flor que a moça colhe, de acordo com sua própria preferência, embora admita sua interferência: “– Que flor?! – Uma flor qualquer. Margarida, por exemplo. Ou cravo. *Para mim foi margarida, mas é puro palpito, nunca apurei.*” (ANDRADE, 2003, p. 22; destaque nosso).

Por não ter testemunhado o acontecimento, a amiga do narrador é desafiada a inventar detalhes, que vão dando à história um outro sabor, visando capturar a curiosidade de seu ouvinte, como a maneira da moça colher a flor e depois jogá-la fora, o diálogo que se estabelece entre a moça e a voz ao telefone etc. Isso cria, em quem lê, uma certa desconfiança com relação à veracidade do relato, pois se a narradora não esteve lá, não teria como saber de tantos pormenores sobre o ocorrido. O leitor, porém, vai aceitando, assim como aceitaria ouvir um relato de terror contado por algum conhecido. É justamente essa dualidade entre “história verdadeira ou inventada”, que permeia todo o conto.

Ainda sobre o processo enunciativo, vale dizer que se desenvolve com uma linguagem na qual a escrita busca capturar o tom da fala, assemelhando-se a uma conversa direta e sem mediação, na qual há trechos digressivos, como ocorre, geralmente, em situação de fala, em que a narração é interrompida por um comentário aleatório, bem ao modo da crônica:

[...] Se o enterro era mesmo muito importante, desses de bispo ou de general, a moça costumava ficar no portão do cemitério, para dar uma espiada. *Você já notou como coroa impressiona a gente? Demais.* [...] Deve ter sido assim que adquiriu o costume de passear lá por dentro. *Meu Deus, com tanto lugar para passear no Rio* [...] O mar, as viagens, as ilhas de coral, tudo grátis. Mas por preguiça, pela curiosidade dos enterros, *sei lá por quê*, deu para andar em São João Batista, contemplando túmulo. *Coitada!*” (ANDRADE, 2003, p. 21-22; destaques nossos).

Enquanto a amiga do narrador assume a narração, contando a ele a história que ouviu, ele, por sua vez, assume o papel de ouvinte, fazendo perguntas que nós, leitores, provavelmente faríamos se estivéssemos presentes. Sentimo-nos, portanto, representados no conto, pelo fato do narrador assumir esse papel, por vezes “interrompendo” o relato da amiga:

[...] Mas por preguiça, pela curiosidade dos enterros, sei lá por quê, (a moça) deu para andar em São João Batista, contemplando túmulo. *Coitada!*
 – No interior isso não é raro...
 – Mas a moça era de Botafogo.
 – Ela trabalhava?
 – Em casa. Não me interrompa. [...] (p. 22).

Quando o narrador afirma “E daí, argumento máximo, a amiga asseverou que a história era verdadeira.” (p. 21), cria-se um processo sutilmente parecido com o que vimos em “A Dança dos Ossos”, quando Cirino e o narrador argumentam sobre a veracidade do fantasma-esqueleto avistado pelo barqueiro. Em “Flor, telefone, moça”, não há a discussão sobre se a história é ou não real, mas indiretamente, a cadeia de intérpretes do fato narrado nos faz criar um debate interno sobre a legitimidade que o autor implícito insiste em destacar – a própria insistência dele soando como suspeita. Mesmo assim, a narrativa traz elementos que parecem tentar nos convencer da veracidade da história. “– Era uma moça que morava na rua General Polidoro, começou ela.” (ANDRADE, 2003, p. 21) A localização precisa de onde a fonte primária do relato morava é um elemento que, novamente, estimula a sensação de credibilidade em relação ao episódio narrado.

Ao privilegiar fatos cotidianos, o conto assume ares de crônica e, dessa forma, a expressão inicial “não, não é um conto” começa a ganhar significados mais amplos. O uso de ironia também é presente na narrativa, em diversos trechos, assim como em “A moça, naturalmente, gostava mais de ver passar enterro do que de não ver nada.” (ANDRADE, 2003, p. 21). Aqui, há também a crítica ao estilo de vida provinciano e monótono de alguns bairros da cidade do Rio, na década de 1950, quando, mesmo sendo uma capital, as pessoas não tinham muitas distrações além da praia e, no caso dessa moça, o cemitério, pois morava perto do

cemitério São João Batista. A morte, portanto, já está no cerne da cena narrativa e, nela, a voz fantasmal encontra seu habitat natural.

A grande perspicácia da narrativa de Drummond talvez esteja, justamente, nessa “surpresa” que ele oferece ao quebrar um pacto de leitura estabelecido e rompido, continuamente: ao enveredar pelo estilo da crônica, o leitor pensa estar diante de fatos cotidianos, imersos na realidade do dia a dia de uma cidade como o Rio de Janeiro. Por isso, quando a voz-fantasma surge na trama, há um rompimento brusco dessa expectativa de normalidade, gerando, conforme os estudos de Roas apontam, um incômodo muito característico do gênero de horror. Assim, quanto mais o real nos é apresentado, por meio da ênfase na cotidianidade, mais intenso será o confronto provocado pelo surgimento do evento extraordinário, aqui representado pelo possível telefonema de um morto.

A sugestão de que estamos diante de uma crônica é uma maneira discreta e muito efetiva de consolidar a sensação de real, por ser esse um gênero que nos coloca diante daquilo que está no nosso dia a dia, e que poderia acontecer com qualquer pessoa. A interferência inexplicável do fantasma na rotina dos vivos, além da suspensão do real, provoca a estranheza dessa narrativa, em grau crescente, até seu desfecho inesperado. A atmosfera de incerteza só aumenta o desconforto plantado pela narração, ainda que haja momentos de algum tipo de relaxamento por meio de um humor velado.

O autor implícito, portanto, além de estabelecer o diálogo entre narradores, instaura o real de maneira convincente (o que Roas destaca como movimento comum ao fantástico), para depois usar a voz do fantasma para transgredir essas leis, o que por si só já gera o medo. Em *Anthologie du conte fantastique français*, Castex afirma que “o fantástico [...] se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real.” (CASTEX, 1963 apud TODOROV, 1981, p. 8). Desse modo, a realidade cotidiana encenada por meio da conversa dos amigos-narradores e pela vida monótona e rotineira da moça vai sendo rompida, em graus crescentes, pelo evento sobrenatural da ligação telefônica da voz-fantasma.

Apesar disso, o conto não tende nem para o estranho, nem para o maravilhoso, segundo a concepção de Torodov, mantendo, porém, a dúvida e a incerteza próprias do fantástico até o final. Essa dúvida, aliás, é o efeito que está de mãos dadas com o medo, gerado pela incerteza da situação, o que nos leva, também, ao *inquietante* de Freud.

No início do relato contado pela amiga do narrador, recebemos outra “pista” de que a história terá elementos sobrenaturais ao lermos que a moça “costumava passear – ou melhor, “deslizar” pelas ruínas brancas do cemitério, mergulhada em cisma.” (ANDRADE, 2003, p. 22). Apesar de a moça ser uma personagem vivo, e não um fantasma, o uso da palavra “deslizar”

(tão nitidamente destacada no fato da narradora alterar a palavra “passear” por ela) nos remete automaticamente à maneira pela qual, culturalmente, acreditamos que os fantasmas se locomovem: não com pés materiais, mas deslizando seu “corpo” etéreo. O fato da personagem “deslizar” e estar “mergulhada em cisma” remete justamente à estética gótica, com seus personagens melancólicos e sombrios.

Outra sugestão surge logo em seguida: antes mesmo do fato desencadeador realmente acontecer (que é a moça pegar uma flor de um túmulo), a narrativa nos dá uma indicação sobre a questão problematizadora da história: “Morto que dá pena é aquele que chega desacompanhado de flores – por disposição de família ou falta de recursos, tanto faz. As coroas não prestigiam apenas o defunto, mas até o embalam.” (ANDRADE, 2003, p. 21).

Esse comentário, feito pela amiga do narrador, já nos antecipa o apego que os mortos podem ter às flores de suas sepulturas, além da situação de compaixão (“morto que dá pena”) inspirada por um falecido sem flores. É-nos apresentado que as flores podem ter um significado muito maior do que apenas embelezar o túmulo do defunto, pois elas não só “prestigiam”, mas “o embalam” – verbo utilizado geralmente para falar de mães que aninham seus filhos. Aqui, se estabelece um motivo do possível laço afetivo entre os mortos e suas flores, sugerindo que pode haver um vínculo muito mais forte entre eles do que os vivos poderiam supor. Ora, esse é um adiantamento do problema central que será apresentado posteriormente: a voz-fantasma cobrando insistentemente a flor que a moça tirou de sua lápide.

Como vimos, ao estudar a crença em fantasmas no ocidente nos estudos de Delumeau, havia a crença de que o morto permaneceria ao lado do corpo e/ou do túmulo por um período após sua morte, portanto, uma cova nova teria mais chances de ser assombrada que um túmulo antigo. Encontramos essa referência em “Flor, telefone, moça”: a alma do falecido estaria na lápide e, por isso, viu a moça que tirou sua flor. “Talvez [a moça] mesmo subisse ao morro, onde está a parte nova do cemitério, e os túmulos mais modestos” (ANDRADE, 2003, p. 22). Esse trecho sugere que o falecido deveria ter morrido há pouco tempo, pois estava na “parte nova do cemitério”. O fato das covas serem modestas também é um indício do possível motivo da obsessão do fantasma pela flor, que deveria ser o único ornamento da sepultura.

A primeira vez que a voz-fantasma surge na narrativa é logo após a moça ter colhido a flor, jogado-a fora, voltando em seguida para casa, onde o telefone toca: “[...] – Quede a flor que você tirou de minha sepultura?” (p. 22).

Pela maneira que a narrativa se estabelece (e pela presença do travessão indicando fala), conseguimos imaginar que a amiga do narrador está imitando a voz do fantasma, o que configura mais um elemento que nos faz pensar em ocasiões onde alguém conta histórias de

terror, teatralizando para impressionar os ouvintes. A descrição sobre o timbre da voz – “A voz era longínqua, pausada, surda” (p. 22) – traz ainda mais elementos do clima de terror que o conto quer estabelecer para o leitor.

Interessante acrescentar a inicial desconfiança da moça, acreditando que a voz era um trote, o que gera um clima que beira ao cômico, na conversa que estabelece com o fantasma: “[...]– Vem buscar, estou te dizendo./– Você bem sabe que eu não posso buscar coisa nenhuma, minha filha. Quero minha flor, você tem obrigação de devolver.” (p. 23).

Esse clima cômico vai se dissolvendo aos poucos, à medida que percebemos que os personagens não conseguem descobrir quem supostamente está fazendo a brincadeira, e vemos a insistência macabra da voz, que não desiste do seu intento. Ao final, quando percebemos que a moça acabou morrendo por causa disso, todo o teor cômico anterior ganha notas de ironia cruel e mórbida.

No caso do fantasma de “Flor, telefone, moça”, o problema não é mais o mal sepultamento destacado em “A dança dos ossos” e, sim, a violação do túmulo: o fantasma considera, nesses termos, a retirada da flor. “Pra que foi mexer logo na minha cova?” (ANDRADE, 2003, p. 23).

O fantasma de “Flor, telefone, moça” é, literalmente, a voz. Por isso, a personagem não se materializa nem dá definições mais claras sobre si mesma: ela permanece indefinida em toda a narrativa, o que intensifica o clima de mistério: “[...] Era homem, era mulher? Tão distante, a voz fazia-se entender, mas não se identificava.” (p. 23). A voz estabelece um papel central: é ela que representa a presença do fantasma e é através dela que toda a problemática do conto irá se desenvolver.

Além disso, o próprio conceito cultural do fantasma o define como um corpo etérico, fluido e mutante, que não pode ser apreendido e, por isso, transita entre os vivos e os mortos. Da mesma forma, a voz incorpora esse nomadismo e essa movência, pois se atualiza em diferentes meios, mas nunca é apreendida totalmente. Ela é passagem, relação, em processo de constante movimento e transformação, corporificando a presença entre visível-invisível, em virtualidade, portanto, dessa voz fantasmal. Assim, o conceito relaciona-se metaforicamente à personagem que ela representa na narrativa.

Outro ponto a ser considerado é que, para Zumthor, o conceito de voz não supõe apenas a fala oral, mas todo o corpo do intérprete e sua interação com as energias corporais de seu público. Mais do que apenas na fala, a voz se manifesta no corpo inteiro, e além:

[...] a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. (ZUMTHOR, 2010, p. 83-84).

Ora, Drummond utiliza-se justamente dessa característica da voz de romper a clausura do corpo, em um sentido literal e místico, para gerar o fantástico em seu conto de horror: “a voz” do conto poderia ser uma ferramenta por meio da qual a alma se comunica, literalmente, sem estar presa ao corpo físico – ou seja, um fantasma. “A voz”, no conto, se faz ouvir e sentir enquanto corpo, o corpo que falta, o corpo morto a que ela remete, e que se torna vivo através da voz. Ela é uma presença que se impõe no tom, na expressão, no peso das palavras e também nos intervalos de silêncio.

É importante citar outro elemento inquietante assinalado por Freud, que encontramos em “A dança dos ossos” e também em “Flor, telefone, moça”. Como vimos na análise anterior, Freud diz que membros dissociados do corpo, quando dotados de ação independente, geram inquietação. No caso do conto de Drummond, temos não exatamente uma parte material separada de outra, mas uma voz separada de um corpo; não apenas um corpo que não está presente no momento (como toda comunicação por meios eletrônicos), mas um corpo que não está vivo. Como se trata de um fantasma, a voz viria de onde? Qual aparelho fonador humano está produzindo aquele som? A voz funcionaria, aqui, como um membro seccionado, tendo ação independente.

Por isso, além do incômodo dessa dissociação, temos uma perturbação a mais: na narrativa, sabemos que esse corpo (de onde a voz deveria vir) é de uma pessoa morta e se encontra, provavelmente, na cova de onde a moça tirou a flor. Essa ligação imediata com o corpo morto já nos traz o efeito de repulsa e terror do conto.

Aqui, percebemos uma mudança na maneira de manifestação desse fantasma, diferente da narrativa analisada anteriormente: o fantasma se manifesta de forma indireta, através da voz que chega pelo aparelho telefônico. Enquanto em “A Dança dos ossos” o fantasma tem um corpo, mas não tem uma voz (o fantasma de Joaquim Paulista não fala nada a Cirino e nem a ninguém, em toda a narrativa), em “Flor, telefone, moça”, o fantasma tem voz, mas não um corpo.

O conto retoma a crença, destacada por Delumeau, de falecidos atuarem no mundo dos vivos: nesse caso, utilizando uma ferramenta tecnológica, o telefone. No conto, ele é o meio de contato entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, que se unem por meio dele.

É importante levarmos em conta, para nossa análise, a época e as mudanças que fervilhavam naquele período. No Brasil, os anos 50 foram considerados um período com um pensamento progressista e aberto à modernidade. Apesar de o telefone já estar presente no país desde 1879, seu uso foi aumentando exponencialmente apenas nos anos 1960 e 1970. Em 1951, quando o conto de Drummond foi escrito, muitas famílias possuíam o aparelho, mas este não era, de forma alguma, algo trivial. Logo, a presença do telefone no conto já diz um pouco sobre as condições da família da moça: provavelmente uma família de classe média alta, no mínimo.

Sendo uma aquisição cara e uma modernidade vista com assombro por pessoas mais simples, o telefone não deixava de representar desconforto: afinal, era uma máquina por onde se podia ouvir a voz de alguém que não estava presente. O medo do desconhecido, também relacionado ao não-familiar, de Freud, está, aqui, muito ligado à imagem do telefone⁵.

O telefone, assim como os gravadores, foram aparelhos que desde cedo começaram a ser associados, culturalmente, a possíveis contatos com fantasmas – os chamados fenômenos paranormais de transcomunicação. Em 1923, o escritor Coelho Neto declarou aos jornais que se comunicou com sua neta falecida por um aparelho telefônico.

O fantasma, que até então frequentava contos e romances como aparição mais material, começa então a surgir nas narrativas por meio de outros mecanismos, como o conto de Drummond nos mostra tão claramente. E isso, obviamente, não é regional: o enredo da utilização de telefones e aparelhos eletrônicos por fantasmas pode ser visto tanto em “Flor, telefone, moça”, um conto brasileiro de 1951, quanto em roteiros japoneses, como o filme *Ringu*, de 1998 (que inspirou a versão americana *The Ring, O Chamado*, de 2003), no qual o fantasma telefona para suas vítimas. Isso é uma demonstração de como a figura do fantasma passa pelas narrativas, através dos séculos, se adaptando à modernidade e encontrando novas maneiras de se fazer presente como representação de um ser do mundo dos mortos – e novas maneiras de assustar, conseqüentemente. Sendo a voz a representação de uma presença de maneira não-corpórea, ela se torna um elemento perfeito para a associação a temas sobrenaturais e à própria figura do fantasma, sendo esse um ser igualmente não corpóreo.

⁵ O medo e a desconfiança em relação a novas tecnologias foi um tema recorrente na literatura de horror: o maior exemplo disso é *Frankenstein*, de Mary Shelley, que já citamos como marco dos romances góticos – a tecnologia científica do Dr. Frankenstein acaba gerando o famoso monstro. Mais tarde, em 1967, o primeiro transplante de coração bem-sucedido no mundo inspira os cinemas a trazerem Frankenstein novamente às telas, em 1969 (*Frankenstein Must Be Destroyed*), mostrando como o gênero do horror conversa com a realidade – e apresenta seus medos em relação às inovações por meio das histórias.

Dessa forma, não apenas como uma voz, aos poucos o fantasma do conto de Drummond começa a se integrar na narrativa como uma presença. Começamos a sentir sua interferência mesmo quando o telefone está desligado: “E [a moça] desligou. Mas, voltando ao quarto, já não ia só. Levava consigo a ideia daquela flor.” (ANDRADE, 2003, p. 23).

É interessante como Drummond mostra, aqui, que podemos ser assombrados não apenas por fantasmas, mas por ideias – e, no caso, a ideia de um fantasma. Essa apreensão nos revela um movimento crescente, assim como Poe mencionou a construção do efeito: totalmente crente, inicialmente, de que se trata de um trote, aos poucos a protagonista começa a sentir apreensão ao considerar que a voz fosse de fato de um falecido, como podemos perceber claramente nesse trecho: “Certamente se tratava de voz disfarçada, mas tão bem que não se podia saber ao certo se de homem ou de mulher. Esquisito, uma voz fria. E vinha de longe, como de interurbano. Parecia vir de mais longe ainda...” (p. 23).

Aqui, adentramos o pensamento da moça, que se questiona, assombrada pela dúvida, sobre o trote, e vai, aos poucos, começando a considerar a possibilidade de ser um fantasma, ao pensar que a voz parecia vir “de mais longe ainda”, remetendo ao além, a um outro universo: o dos mortos.

Essa apreensão começa, simultaneamente, também a ser sentida pelo ouvinte da história (o narrador-cronista) e, conseqüentemente, pelo leitor: “[...] – Você está vendo que a moça começou a ter medo. – E eu também. – Não seja bobo. O fato é que aquela noite ela custou a dormir”. (ANDRADE, 2003, p. 23).

O medo, como efeito, é sentido pelo narrador-ouvinte, que de novo assume um papel de representante do leitor.

Na narrativa, começamos a perceber as diversas tentativas utilizadas pela moça e por sua família para tentar resolver o caso. Todo esse processo, nos mostra que as personagens foram do ceticismo puro (a certeza de ser um trote) – vemos a clara menção ao racional no trecho “Era preciso usar o cérebro. Indagar, apurar na vizinhança, vigiar os telefones públicos.” (p. 24) – à crença pura no sobrenatural (indo contar as covas, colocar flores e buscar o espiritismo). Esse crescente demonstra novamente o mecanismo, sugerido por Poe, por meio do qual a sensação desejada vai sendo atingida de forma crescente.

Apesar dessa transformação do cético ao sobrenatural, a narrativa permanece na dúvida e na incerteza. Mesmo quando as personagens já se apresentam praticamente convencidas da hipótese sobrenatural, a hesitação ainda se faz presente:

Se era mesmo de vivo (como às vezes a família ainda conjeturava, embora se apegasse cada dia mais a uma explicação desanimadora, que era a falta de qualquer explicação lógica para aquilo), seria de alguém que houvesse perdido toda noção de misericórdia; e se era de morto, como julgar, como vencer os mortos? (ANDRADE, 2003, p. 25).

Nessa última pergunta, temos o mesmo apontamento feito por Delumeau: os mortos parecem inatingíveis e invencíveis, visto que já passaram pelo que se considera o fim total de alguém (a morte) e com certeza não há mais o que se tentar contra eles.

Vemos um embate contínuo entre a razão e o sobrenatural, no conto. No trecho “[A moça] nem mesmo se lembrava da cova de onde arrancara aquela maldita flor. Se ao menos soubesse...” (p. 25), percebemos que a personagem começa a desistir de acreditar na explicação racional do trote. Esse embate permanente é justamente o que configura o fantástico na narrativa pois, como vimos com Todorov, o fantástico se fundamenta na ambiguidade: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 1975, p. 31).

Podemos, como leitores, escolher em que lado acreditamos: se a voz era de alguém vivo que, por algum motivo não explicado e não-desvendado, quis aplicar um trote na moça e insistir nele até as últimas consequências, ou se a voz era de fato do fantasma que teve sua flor roubada. Logo, cabe ao leitor ler esse texto fantástico com a dualidade que ele representa, escolhendo ou não um dos lados possíveis.

Esse conto, dentro dos parâmetros da literatura de horror estudada por Lovecraft, também se enquadra no fantástico, pois possui como objetivo principal causar medo, trazer à tona o pavoroso de cada um. O efeito emocional, porém, pode ser independente do assunto escolhido. Freud cita, como exemplo, o fantasma de *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde: o autor ironiza e troça da figura fantasmagórica da narrativa, e isso faz com que ela perca um pouco de sua carga amedrontadora. Mas isso não é o que acontece nas narrativas de nosso *corpus*. Em “Flor, telefone, moça”, é possível que, em determinado momento, até sintamos pena do fantasma do conto, que só deseja a simples flor que brotou em seu túmulo. Mas toda a pena se desvanece a partir do momento em que vemos a ladra da flor definhando, como definharia uma flor tirada da terra. Nessa e nas outras narrativas escolhidas para nossa análise, o assustador e o inquietante se mostram totalmente palpáveis.

É interessante, ainda, o fato de a voz fantasmal não assumir apenas o papel de antagonista na história: por vezes, compadecemos-nos dela, de seu sofrimento pela perda da flor, e isso se materializa pela maneira como se enunciam os diálogos, que a colocam como vítima:

“[...] – Você tem que dar conta de minha flor, retrucou a voz de queixa. Pra que foi mexer logo na minha cova? Você tem tudo no mundo, eu, pobre de mim, já acabei. Me faz muita falta aquela flor.” (ANDRADE, 2003, p. 23).

O termo “pobre de mim”, a utilização de adjetivos como “triste”, para a voz, e até o uso de diminutivos (“Me dá minha florzinha”) cria, entre o leitor e o fantasma, uma certa empatia, embora isso não afete a apreensão e o terror que a história começa a construir. O fantasma da narrativa é uma alma sofredora, mas, ainda assim, assustadora: “[...] A voz não ameaçava, não crescia de volume: implorava.” (p. 23).

Aqui, devemos lembrar da classificação de Callois, destacada por Todorov, sobre as temáticas das histórias de fantasmas, entre elas, “a alma em pena que exige para seu repouso o cumprimento de determinada ação” (CALLOIS, 1965 apud TODOROV, 1981, p. 54). Ora, é justamente esse o foco do fantasma, no conto: “[...] Parecia que o diabo da flor constituía para ela a coisa mais preciosa do mundo, e que seu sossego eterno – admitindo que se tratasse de pessoa morta – ficara dependendo da restituição de uma simples flor.” (ANDRADE, 2003, p. 23).

A voz-fantasma, portanto, torna-se uma personagem complexa a partir do momento em que pode ser vista de duas formas: como inocente, que sofre pela falta da flor e luta por ela – “[...] quando alguém quer alguma coisa até sua última fibra, e a voz continuou, surda, infeliz, metódica [...]” (p. 25) –, mas também como vilã cruel, com sua insistência que mina a vida da jovem. Além disso, há, inclusive, a possibilidade de ter sido ela a responsável pela morte da moça. Podemos até mesmo considerar a hipótese de que a verdadeira intenção do fantasma era, desde o início, provocar essa moça até o seu padecimento, como castigo pela perda irreparável da flor. Portanto, o conto nos dá a impressão de que a voz pode ser, justamente, as duas coisas: uma vítima, mas também um algoz: “De qualquer modo, havia no apelo uma tristeza úmida, uma infelicidade tamanha que fazia esquecer o seu sentido cruel, e refletir: até a maldade pode ser triste.” (p. 25).

É interessante, também, citarmos a referência ao ritual de dar flores aos mortos e o apego a essa crença. Como vimos anteriormente, Delumeau estudou os rituais religiosos e as tradições fúnebres, que eram justamente proteções para garantir que a alma do falecido não viesse a assombrar os vivos. Fazer rituais dignos era uma das principais características dessas crenças e, nelas, o costume de se dar flores aos mortos é levantado no conto de Drummond.

Há a crença antiquíssima de que os mortos preservam o sentimento de posse sobre seus pertences: as pirâmides do Egito foram construídas com o intuito de manter os pertences dos faraós falecidos em proteção e perto de seus restos mortais. Acreditar, portanto, que os mortos

reclamem certos objetos (e que podem retornar para cobrá-los) é algo muito enraizado na cultura.

Não tendo muitas posses e nem coroas de flores em seu túmulo, como é sugerido, o fantasma do conto se apegou pontualmente à flor que nasceu em sua lápide. Aqui, entendemos por que não adiantaria o movimento da mãe da protagonista ao levar flores para as sepulturas, visto que o fantasma queria uma flor específica, considerada propriedade dele. Mas essa suposição é apenas sugerida pela amiga-narradora, e não pela própria voz do fantasma:

Mas a “voz” não se deixou consolar ou subornar. Nenhuma outra flor lhe convinha senão aquela, miúda, amarrotada, esquecida, que ficara rolando no pó e já não existia mais. As outras vinham de outra terra, não brotavam de seu estrume – *isso não dizia a voz, era como se dissesse*. (ANDRADE, 2003, p 25; destaque nosso).

Por isso, acreditar que a voz era, realmente, o fantasma cobrando a flor, é uma opção que não é descartada, pois surge no imaginário cultural: “[...] Me dá minha flor, você não precisa dela e eu preciso. Quero minha flor, que nasceu na minha sepultura.” (ANDRADE, 2003, p. 23).

A flor representa, para o morto, o único elo com a vida. Ao ser privada disso, a voz liga insistentemente e é essa insistência que provoca o medo no leitor e nas personagens, que começam a pensar que, caso se tratasse de um trote, a pessoa não iria continuar com isso com tanta obstinação. “[...] No mesmo tom lento, severo, triste, a voz respondeu: – Quero a flor que você me furtou. Me dá minha florzinha.” (p. 22).

Um dos maiores incômodos em relação a esse pedido é que o objeto requerido não é nada de valor – apenas uma flor nascida naturalmente no solo –, mas é, ao mesmo tempo, impossível de ser ressarcido, visto que a moça havia colhido a flor, cheirado e jogado em algum lugar, sem nem ao menos lembrar-se de onde. Essa impossibilidade de resolução torna tudo ainda mais angustiante: a única saída seria a moça recuperar a flor que colheu e devolvê-la no túmulo certo. Algo que, apesar de parecer simples, é totalmente impraticável: “Alguém pede continuamente uma certa flor, e essa flor não existe mais para lhe ser dada. Você não acha inteiramente sem esperança?” (p. 25).

Esse trecho é muito similar a outro, de “A dança dos ossos”:

[...] enquanto não se ajuntar na sepultura até o último ossinho do corpo de Joaquim Paulista, essa cova não se fecha. Se é assim, já se sabe que tem de ficar aberta para sempre. Quem é que há de achar esses ossos que, levados

pelas enxurradas, já lá foram talvez rodando por esse Parnaíba abaixo? (GUIMARÃES, 2010, p. 13).

Ambos apresentam perguntas que evidenciam a angústia da inexistência de solução para levar paz aos respectivos espíritos atormentados. Essa falta de esperança traz um ar pessimista e pesado aos contos, próprios do gênero do horror: a obsessão por algo desejado mas irrealizável, o que nos remete ao “Corvo”, de Poe, com seu repetido refrão *nevermore*, que traz o mesmo pessimismo de uma resolução que jamais poderá ser encontrada.

Diante desse sentimento de frustração, novamente o narrador-ouvinte de “Flor, telefone, moça” se coloca no lugar do leitor implícito e faz a pergunta que este, possivelmente, gostaria de fazer: “[...] – Mas, e a moça? – Carlos, eu preveni que meu caso de flor era muito triste.” (ANDRADE, 2003, p. 25).

Já ao fim, portanto, descobrimos que o nome do narrador-ouvinte era justamente Carlos, o que nos faz pensar logo no autor, Carlos Drummond de Andrade. A presença desse nome, bem antes do término do conto-crônica, não é aleatória: ela volta a sugerir que há uma contaminação do autor real no ficcional (autor implícito), tal qual faz o cronista, que está sempre a meio caminho entre a realidade e a ficção – sugerindo que lemos uma conversa real, que uma amiga de fato contou a Drummond. E, por isso, o efeito de terror é ainda mais intenso devido à possibilidade do caráter verídico da narrativa.

Diante da perseguição da voz, a verdadeira protagonista da história, acompanhamos o definhar paulatino da moça “[...] perdendo o apetite e a coragem. Andava pálida, sem ânimo para sair à rua ou para trabalhar [...] Sentia-se miserável, escravizada a uma voz, a uma flor, a um vago defunto que nem sequer conhecia.” (p. 25).

E assim como Poe termina *O Corvo* com o “nevermore”, da mesma maneira a narrativa finaliza com o ápice de tensão e medo: a possibilidade do fantasma ter “colhido” a moça para o mundo dos mortos, assim como ela colheu sua flor, como se, talvez, a alma da moça tivesse suprido a falta da flor, ou então a vingança tivesse se completado: “A moça morreu no fim de alguns meses, exausta. Mas sossegue, para tudo há esperança: a voz nunca mais pediu.” (ANDRADE, 2003, p. 25).

Sem perder o tom de ironia, o “mas sossegue” traz um humor-negro, elevando o clímax e a tensão, justamente na última cena, como dizia Poe em “A filosofia da composição”.

Ao finalizar o conto com essa frase, de forma abrupta, a intervenção do narrador, contaminada pela voz do autor implícito, eleva ao grau máximo a tensão, reforçando a dúvida sobre uma questão crucial para o ser humano: se há ou não vida após a morte e o quanto de

interferência esse plano desconhecido e fantasmal, entre invisível-visível, pode ter sobre o mundo dos vivos. Fica a pergunta sem resposta – como leitores, só podemos imaginar a reação de Carlos, que escutava a história, diante do desfecho tão macabro – e essa suspensão apavora e contamina, visceralmente, o horror pelo fantástico, no sentido da ambivalência e da permanência do acontecimento insólito diante da impossibilidade de uma explicação plausível.

Mas e a aparição da figura do fantasma, que não acontece? Vimos que Todorov, mencionando Penzoldt, destaca que a aparição do espectro é o ponto culminante nas histórias de horror. No conto, porém, o ponto culminante, ao contrário do esperado, não é quando o fantasma aparece e, sim, quando ele deixa de aparecer: descobriremos que a voz parou de pedir a flor, justamente quando a moça morre.

Trata-se, então, de uma voz-fantasma *virtual*, isto é, audível para a moça que presenciou o acontecimento insólito, mas que não pode testemunhá-lo, por estar morta. Paradoxalmente, é a narração e a escrita que vão ser responsáveis pela corporificação dessa voz, agora tornada figura por meio de estratégias do discurso narrativo modulado entre o *contar* e o *mostrar*: os diálogos entre a moça e o fantasma ao telefone, por exemplo, são mostrados diretamente ao leitor, sem a mediação do narrador. Esse processo de tornar presente e audível a voz na visualidade da letra se faz na escrita poético-literária desse conto, no espaço da performance com a imaginação de seus leitores potenciais, na passagem entre letra e voz, visão e audição, mediação e presença no aqui e agora. É nesse exato momento que a voz-fantasma se levanta do papel, escapa da mediação, por breves momentos, e ganha carnalidade no ato performático de uma cena na qual narrador, narração, autor, escritura e leitura silenciosa estão imersos.

“Flor, telefone, moça” – título no qual, não por acaso, a figura ausente é justamente o fantasma, que paira, como um espectro, entre os três – é uma narrativa de destaque dentro do gênero do horror, mesmo Drummond sendo tão reconhecido por outros estilos. Como disse Lovecraft, autores de vários gêneros podem escrever terror “para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam” (1987, p. 4).

4.3 O fantasma e a influência do cinema

O conto “O fotógrafo”, do escritor Marcelo Dias Amado, foi publicado na antologia *Necrópole - História de Fantasmas*, em 2006, e posteriormente em formato de *ebook*.

O livro *Necrópole* possui contos de diversos autores, todos eles com fantasmas na narrativa, o que não deixa de ser um índice de como essa personagem ganhou grande repercussão em nosso século: a maior parte dos títulos da literatura brasileira com a figura do

fantasma está no final do século XX e no século XXI. Aliás, o crescimento do gênero fantástico como um todo é muito perceptível na literatura contemporânea, principalmente entre o público jovem.

Como vimos em capítulos anteriores, o horror continua atraindo um público fiel e os temas do espectral na literatura permanecem similares, apesar de suas técnicas de representação se diferenciarem com o passar do tempo (LOVECRAFT, 1987). É isso o que acontece no momento em que o cinema de horror nasce: inspirada na literatura, a sétima arte, aos poucos, toma seu espaço e passa, por sua vez, a também exercer influência na literatura.

O cinema surgiu, na França, em 1895. De certa forma, a primeira exibição pública feita pelos irmãos Lumière teve o efeito de um filme de terror – quando *Arrivée d'un train em gare à La Ciotat* (Chegada de um trem à estação da Ciotat) foi exibido, causou pânico e inquietação aos espectadores.

O primeiro filme de terror foi *Le Manoir du Diable* (1896), traduzido em inglês como *The Haunted Castle* (O castelo assombrado). Em 1898, o fotógrafo americano George Albert Smith criou o curta-metragem *Photographing a Ghost* (Fotografando um fantasma), que retrata três homens que falham ao tentar fotografar um fantasma, que os assombra e ilude. Apesar de *Photographing a Ghost* conter trechos cômicos, vemos, portanto, que o tema presente em “O fotógrafo” não é recente no cinema, pois aparece já no fim do século XIX. Porém, os elementos de “O fotógrafo” se inspiram em estilos cinematográficos que se iniciariam, em sua maioria, a partir dos anos 1970.

Anterior à época do conto de Drummond (1951), o cinema de terror tinha, como títulos mais famosos, os filmes *Frankenstein*, *Drácula* e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O médico e o monstro), os três de 1931, e também *The Mummy* (A Múmia, de 1932). Nos anos 1940, o foco estava nos filmes *noir*, com dramas e mistérios, e o suspense era mais frequente que o horror. Mas, com relação à personagem do fantasma, devemos destacar o filme *Uninvited* (O Solar das Almas Perdidas, de 1944), considerado um dos primeiros a retratar os fantasmas como entidades legítimas, ao invés de ilusões ou mal-entendidos cômicos. Ainda assim, devemos considerar que, nessa época, nem todos os títulos eram lançados no Brasil, e ir ao cinema não era uma programação comum para a maioria das pessoas – o recurso visual do medo, portanto, ainda era restrito.

A quantidade de filmes de horror que surgiu nas décadas seguintes aos anos 1950 faz muita diferença na maneira como o terror é visto atualmente. Desenvolvem-se novas possibilidades de efeitos especiais, surgindo títulos como *The Exorcist* (O Exorcista, de 1973), *The Omen* (A Profecia, de 1976) e *Carrie* (Carrie, a estranha, de 1976). A partir dos anos 1980,

séries de filmes *trash*, como *Halloween* (Halloween, de 1978 a 2018), *Friday the 13th* (Sexta-feira 13, de 1980 a 2009) e *A Nightmare on Elm Street* (A hora do pesadelo, de 1984 a 2010), começam a trazer efeitos mais sanguinários aos amantes do gênero do horror. Outros roteiros de maior qualidade merecem destaque nesse período, como por exemplo *The Shining* (O Iluminado, de 1980), *Poltergeist* (Poltergeist – o fenômeno, de 1982), *The Sixth Sense* (O Sexto Sentido, de 1999), e os japoneses *Ringu* (1998) e *Ju-on* (2003), que deram origem às versões americanas *The Ring* (O Chamado, de 2003) e *The Grudge* (O Grito, de 2005).

O que vemos no cinema contemporâneo é que monstros, fantasmas e demônios são criaturas que interagem cada vez mais com os protagonistas, e o horror se torna mais concreto e não apenas sugerido. Livros e filmes de horror em que os fantasmas surgem mostrando rostos dilacerados para assombrar os vivos se tornam característicos. Stephen King, considerado o mestre contemporâneo do horror, além de crítico literário, apresenta, por exemplo em sua obra *Pet Sematery* (publicada em 1983, levada aos cinemas em 1989 e com um *remake* para ser lançado neste ano de 2019), um fantasma com a cabeça aberta em um acidente. O horror escancarado de algumas obras contemporâneas não deve ser visto, porém, como menor em qualidade, pois exige muitas técnicas cinematográficas, de fotografia, trilha sonora e computação gráfica para a criação de efeitos especiais que surpreendam o público amante do horror.

E é diante dessa ampla herança e repertório que o conto “O fotógrafo” é publicado, em 2006. É preciso perceber, portanto, que a narrativa está inserida em um contexto visual muito diferente das anteriores, tendo em vista um público que já consome o horror, por meio do cinema, há muito tempo.

Atualmente, mesmo tendo se passado 13 anos desde a publicação do conto – nesse período, a quantidade de inovações tecnológicas já mudou substancialmente –, ainda assim é nítido que a ambientação em “O fotógrafo” é muito mais familiar à nossa realidade atual do que a das outras narrativas de nosso *corpus*; ou seja, percebemos uma cidade totalmente transformada – uma metrópole de ritmo alucinado, com crimes, fome e desemprego – e muito diferente daquela provinciana de “Flor, telefone, moça”.

Um leitor contemporâneo, portanto, talvez se enxergue mais no cenário desse conto do que nos anteriores – e, talvez, por isso, “O fotógrafo” atinja mais o efeito de medo, principalmente em leitores jovens, do que narrativas mais antigas, pois, como vimos, quanto mais ambientado ao mundo ordinário apresentado na narrativa, maior é a sensação de medo quando esse mundo é invadido por elementos sobrenaturais, visto que se amplia a “quebra” do

real. Soma-se a isso, o fato da narrativa lançar mão de uma linguagem mais afeita às histórias de horror atuais e fazer associações com a cultura de entretenimento na qual estamos imersos.

Para ilustrar essa diferença de gerações com relação ao efeito do medo, Roas usa como exemplo, justamente, o cinema de terror: é perceptível a mudança na qualidade dos efeitos especiais com o passar do tempo. O escritor e crítico conta que viu seus alunos rindo de *Nosferatu* (1922), pois, acostumados com certos temas e performances, os elementos do filme antigo “provocam certo distanciamento crítico que pode tornar cômicas algumas imagens que, para os espectadores da época, foram assustadoras.” (2014, p. 148).

O mesmo, provavelmente, acontece com a literatura. Apesar de muitas narrativas do passado continuarem nos inquietando até hoje (haja vista o fato de Lovecraft e Poe ainda serem tão lidos na atualidade), é possível que alguns recursos que antes apavoravam hoje já não causem o mesmo efeito da época. É provável, portanto, que algum leitor atual encare como risível a dança espectral dos ossos de Joaquim Paulista em “A dança dos ossos”, por exemplo, justamente por estar mais ambientado a elementos do horror contemporâneo. Assim também, alguns recursos para gerar o efeito de medo que Poe propôs podem se tornar obsoletos com o tempo, e o fantástico e o horror precisam de novas formas para representar figuras antigas – como o vampiro, a múmia, a bruxa e, é claro, o fantasma.

Essas novas formas podem ser vistas, em grande quantidade, no cinema e na literatura que se desenvolveram após os anos 1960.

O conto “O fotógrafo” já se inicia com uma referência à linguagem do cinema: o *close*, isto é, a aproximação da câmera no enquadramento de partes específicas da cena, uma visão limitada e focada em alguns elementos, levando o espectador a dar uma especial atenção a esses detalhes, como ocorre na cena de abertura:

Surgiram de repente na esquina, correndo a passos largos: um par de pernas vestindo uma calça jeans surrada e pés calçados com tênis velhos, de lona, de cor indeterminada. Algo entre preto desbotado e cinza chumbo. Junto com o som dos pés no passeio irregular em que corria podia-se ouvir uma respiração rápida e ofegante. (AMADO, 2006, p. 155).

Nesse primeiro trecho da narrativa (que, aliás, é dividida em diversas “cenas”, como um filme, em trechos separados por losangos cinzas), vemos apenas o que parece ser um homem correndo de outros dois, sendo que estes esbarram em um senhor no caminho. Apesar da curiosidade do leitor, que provavelmente se pergunta quem são essas personagens, o trecho contextualiza um cenário cotidiano de uma metrópole, destacada no pensamento do senhor em

quem eles esbarram: “Esta cidade está mesmo uma desordem completa.” (AMADO, 2006, p. 155).

Aqui notamos, portanto, uma boa introdução ao leitor: é como se o autor implícito deixasse claro, logo de início, que o mundo onde se passa a narrativa é exatamente o nosso: uma metrópole onde as pessoas correm, se esbarram, onde prováveis assaltantes perseguem um homem; um cenário típico de uma grande cidade. Como vimos, a caracterização do real será muito importante em narrativas de horror, pois o efeito do medo não será tão intenso se não houver uma realidade bem caracterizada para ser rompida.

Delineia-se aí, no trecho destacado, também, o posicionamento do narrador, que assume o lugar de um observador que, como a câmera de cinema, percorre a cena de modo que ela se apresente por si só ao receptor, tornando imperceptíveis os dispositivos de mediação.

Só saberemos, páginas depois, que essa personagem que foge da perseguição, entra num cemitério e acaba caindo em uma cova, carregando uma máquina fotográfica, chama-se Miguel e, no entanto, ele não é o fotógrafo que dá nome ao título do conto, como poderíamos pensar:

Ainda tremendo de nervoso, tomou um chá feito pelo zelador do cemitério [...] Agora, encarava Miguel com um pouco de desconfiança. Tinha esperado o rapaz se acalmar para começar o diálogo.

[...] – E quem eram aqueles dois querendo te pegar?

– Não sei. Queriam tomar a câmera. Não sei por quê, mas queriam pegá-la de qualquer forma. Fiquei apavorado e saí correndo sem rumo.

– Cê é fotógrafo?

– Sim. – Depois de fazer uma pausa, baixou os olhos e completou: – Quer dizer, não exatamente. Não sou um profissional. Sempre sonhei em ter uma câmera.

– Mas cê tem uma câmera. Ou essa câmera foi... – hesitou em falar a palavra “roubada”, embora tenha pensado exatamente isso. (AMADO, 2006, p. 157).

Observe-se na cena um índice importante que já oferece uma chave para o motivo da misteriosa perseguição: o fato de Miguel ter pegado a câmera, antecipando a descoberta que se dará ao fim, de que o verdadeiro fotógrafo foi uma das vítimas de um assassinato. Por enquanto, esse fotógrafo, tal qual um fantasma, paira entre a ausência e a presença na narrativa.

No entanto, o narrador, em outros momentos, desloca-se na cena, como se estivesse na trama e, de um ponto de visão privilegiado, pudesse ver aquilo que a personagem não consegue, como ocorre aqui: “[...] De trás da porta, o zelador o observava por uma fresta. Quando Miguel cruzou o portão principal, Francisco disse, em voz alta: – Ele foi embora. Pode sair.” (AMADO, 2006, p. 163).

Poderíamos nos enganar pensando que essa percepção fosse própria de um narrador onisciente e, no entanto, não se trata disso, mas, sim, de um outro plano de observação de um narrador-câmera, utilizando-se de um procedimento chamado “plano médio”, diferente do anterior (o plano em detalhe). Isto é, o foco está numa outra personagem que fornece uma informação que seria importante para Miguel, o protagonista da história. É isso que faz o narrador dessa narrativa ser, entre as três do nosso *corpus*, o que mais inspira confiança, justamente por ser um narrador não-dramatizado, em terceira pessoa.

Ainda assim, o autor implícito faz esse narrador só nos revelar o que ele quer que seja revelado, o que contribui para criar o clima de suspense no conto. Por exemplo, no trecho anterior que citamos – “Ele foi embora, pode sair.” – não sabemos com quem Francisco estava falando. Até o próprio Miguel é uma fonte de surpresa na narrativa, pois apesar de, aos poucos, o leitor se identificar com ele, não sabemos exatamente como ele conseguiu a câmera. A ideia do objeto ter sido, na verdade, roubado, é sugerida diversas vezes, fazendo com que, de vez em quando, o leitor desconfie da personagem de Miguel. Só descobrimos o que de fato aconteceu ao final da história, momento em que se revela que Miguel se apossou da câmera após o atropelamento e morte do seu verdadeiro dono: o fotógrafo.

A cena inicial de perseguição no cemitério já inaugura a sensação de incômodo na narrativa: o ato da personagem cair acidentalmente dentro de uma cova aberta é encontrado em diversos filmes, como: *Creepshow* (*Creepshow – Arrepio do Medo*, de 1982), *Shallow Grave* (*Cova Rasa*, de 1994), *Drag me to hell* (*Arraste-me para o inferno*, de 2004) e no recente *The Nun* (*A freira*, de 2018). Essa cena icônica remete a sensações incômodas relacionadas à morte, à claustrofobia e até ao nojo pela possível presença de um cadáver ali, além da situação representar, indiretamente, o medo comum de ser enterrado vivo. Freud diz que “Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais inquietante de todas.” (2010, p. 364).

E aqui, a narrativa consegue criar o clima de suspense e medo, numa aproximação máxima do narrador-câmera do ponto de vista da personagem e a consequente identificação do leitor com ele:

Sentiu um punhado de terra cair sobre seu corpo e o pavor tomou conta de sua mente. “Eles teriam desconfiado?”

Sentiu o suor escorrendo por sua testa. Estava de bruços, com a cabeça levemente virada para o lado. Um filete de suor caiu em seu olho esquerdo. Ardia e coçava mas ele não podia se mexer. (AMADO, 2006, p. 156).

A tensão instalada com a necessidade de Miguel manter-se imóvel para evitar a descoberta de seu esconderijo aumenta o suspense na narrativa, até que o primeiro contato com

o zelador do cemitério, Francisco – que aqui assume o papel do mentor que auxilia o protagonista da história em sua jornada –, é estabelecido.

Na verdade, mesmo Miguel sendo um rapaz solitário que tenta lidar com problemas metropolitanos como o desemprego e a falta de recursos, ele vai se delineando como anti-herói por algumas atitudes, como podemos notar no trecho seguinte:

Chegou em casa com uma garrafa de vodka de quinta categoria e uma lata de refrigerante. Sabia que aquela vodka ia causar mais dor de cabeça no dia seguinte do que a pancada no cabo da pá, mas precisava de um porre. Quando o refrigerante acabou, passou a tomar a vodka pura. (AMADO, 2006, p. 158).

O fato de ele ter ingerido bebida alcoólica estabelece a hesitação, o elemento de incerteza que insere a narrativa no âmbito do fantástico conforme Todorov: a dúvida se instala sobre se o que Miguel vê naquela madrugada são de fato eventos sobrenaturais ou efeito da bebida, assim como a própria personagem também se questiona a esse respeito. Dessa maneira, a primeira vez que o fantasma do fotógrafo surge – em um rosto visto na luz do *flash* –, o sangue e os barulhos que Miguel acha ouvir são duvidosos. “Durante a madrugada, escutou passos do lado de fora da casa e podia jurar ter ouvido alguns também em sua sala.” (AMADO, 2006, p. 158). Outros indícios do que poderia ser uma fantasmagoria acontecem no plano do estranho sonho de Miguel, após a bebedeira:

[...] pássaros pousavam sobre um varal pendurado entre as paredes de dois prédios. Era um beco estreito e sujo. Os pássaros balançavam os varais, tentavam arrancá-los das paredes. No lugar de roupas, fotografias estavam penduradas [...] havia sangue escorrendo das fotos e pingando sobre a cabeça de Miguel. (AMADO, 2006, p. 159).

Há, no caso, uma simbologia retorcida do conteúdo criminoso das fotos, e o sonho inquietante passa a ser ainda mais perturbador quando Miguel acorda e, de fato, vê manchas de sangue no chão, que não parecem ter vindo de lugar nenhum. Elas desaparecem no instante em que Miguel pega um pano para limpá-las. Essa cena remete a outras semelhantes no cinema de horror e suspense, reavivando o clichê antiquíssimo de Lady Macbeth tentando limpar o sangue imaginário de suas mãos, além de trazer o horror do sangue e de sua associação com a morte, a estranheza e o questionamento da personagem sobre a própria sobriedade/sanidade, que também geram incômodo.

Na verdade, uma sequência de elementos estranhos ocorre simultaneamente nesse trecho: o som dos passos, o sonho bizarro, o *flash* que acorda Miguel, o sangue que causa

repulsa e depois desaparece, a máquina fotográfica caindo sozinha, o *flash* disparando mesmo com a câmera travada e o rosto que surge nesse microssegundo do clarão: todos esses elementos, um após o outro em curto intervalo de tempo, causam a ansiedade e a sensação de descontrole, de ruptura com o real. O leitor pode, ainda, seguir uma linha racional e tentar justificar tudo pela bebida tomada na noite anterior, mas o excesso de coincidências já instaura o sentimento de estranheza que Freud comentou: um elemento, sozinho, talvez não fosse tão inquietante, mas vários elementos juntos trazem a inquietação: “A impressão muda se os dois eventos, irrelevantes entre si, sucedem um após o outro.” (FREUD, 2010, p. 355).

É também nesse trecho que adentramos na presentidade de uma cena que remete a filmes de suspense nos quais a personagem teme ser atacada. Com uma tensão crescente, o trecho nos lembra desde filmes policiais até a esposa de Jack Torrance tentando se defender em *The Shining* (O Iluminado).

Parou diante da passagem da cozinha para o corredor, respirou fundo e soltou o ar bem devagar. Seguiu pé ante pé, com a mão erguida acima da cabeça. Os olhos atentos a qualquer movimento e os ouvidos alertas. Ainda se sentia um pouco tonto e fez um grande esforço para não cambalear. Parou. Olhou para a sala. Até onde sua visão alcançava, não viu ninguém. Grudou seu corpo na parede e foi rastejando até a porta. Esticou o pescoço e fez um movimento com a mão, como se quisesse atacar alguém com o batedor de bifes. (AMADO, 2006, p. 159).

Destaque-se, também, que a aparição do rosto do fantasma do fotógrafo no disparo de um *flash* da câmera, que vem em seguida, é uma típica representação de um recurso muito comum nos filmes de horror: os *jump scares*. O *jump scare* (em português, “pulo de susto”) é uma técnica extremamente utilizada em filmes de terror com o intuito de assustar o público, surpreendendo-o com uma mudança abrupta de imagem ou evento, geralmente acompanhada de um som (às vezes alto, ou que corta um silêncio estabelecido anteriormente – no caso do conto, o som do *flash* da câmera). A técnica visa assustar o espectador, surgindo como uma espécie de recompensa súbita após um longo período de suspense. Isso é exatamente o que temos no conto: após o suspense acumulado no trecho destacado anteriormente, o *flash* com o rosto do fantasma surge no ápice do efeito de terror suscitado:

Viu a câmera caída perto do sofá. Estava de lado, escorada no pé do móvel. Quando deu o primeiro passo para pegá-la, ela escorregou e caiu completamente, disparando o *flash* na direção de Miguel. O clarão, que não durou mais do que uma fração de segundos, fez aparecer um rosto diante dele. O susto foi tão grande que Miguel deu dois passos para trás, esbarrando no marco da porta e deixando o batedor cair quase em cima do próprio pé. [...]

Pegou a câmera e ficou surpreso ao ver que estava travada. (AMADO, 2006, p. 160).

É interessante levantarmos uma observação: nos filmes, o *jump scare* se justifica, pois temos o efeito de surpresa e tensão estabelecido pelo trabalho simultâneo de imagem e som. Aqui, porém, em uma cena escrita, o efeito é causado, justamente, por já estarmos familiarizados com esse tipo de técnica cinematográfica – a narrativa conta com a nossa imaginação para criarmos uma típica cena de filme de terror, fazendo-nos imaginar até a luz do *flash* e o som que nos surpreenderia. Fantasmas que surgem especificamente com o *flash* de uma câmera, aliás, podem ser vistos em filmes como *Shutter* (Os Espíritos, de 2004), *Insidious* (Sobrenatural, de 2011) e no recente *Polaroid* (2018).

Especificamente sobre *Shutter*, lançado antes da escrita de “O fotógrafo”, observamos elementos similares aos do conto estudado: o filme de terror tailandês parte de um tema parecido: um fotógrafo começa a ver a imagem de um fantasma em suas fotos, em seus negativos fotográficos e em sua casa. Uma das cenas mais icônicas do filme é justamente quando o protagonista fica preso em uma sala escura, iluminada apenas pelos repentinos *flashes* da câmera, em um dos quais o fantasma aparece. O efeito do *flash*, aliás, já é por si só algo que pode assustar: o som inesperado, a luz que pisca no rosto e ofusca os olhos e as possíveis manchas de impressões na retina são elementos que geram perturbação.

Sobre o mote do conto analisado – um fantasma que passa a assombrar através de uma câmera fotográfica –, há uma questão já levantada na análise do conto anterior, que retorna aqui: os “medos modernos”, ligados à tecnologia, e a ideia de que haveria a possibilidade de espíritos se utilizarem de máquinas e ferramentas humanas para estabelecerem comunicação. Telefones, gravadores, máquinas fotográficas e televisores são alguns dos aparelhos mais associados aos fenômenos sobrenaturais na ficção. Essa premissa não é tão nova e, com o passar dos anos, ela se moderniza assim como os eletrônicos: em *Kairo* (Pulse, de 2001), os fantasmas invadem nosso mundo através da internet; no filme *Paranormal Activity 4* (Atividade Paranormal 4, de 2012), um *kinect* (aparelho do videogame Xbox capaz de capturar movimentos do jogador para diversos jogos interativos) é usado para captar a presença de espíritos e movimentos sobrenaturais; os filmes *Unfriended* e *Friend Request*, respectivamente de 2015 e 2016, mostram fantasmas se comunicando através de *chats* e mídias sociais. Logo, a associação entre aparelhos eletrônicos e a aparição de fantasmas revela-se como uma tendência que parece longe de se tornar obsoleta.

Outro destaque para o conto é a câmera disparando mesmo estando travada: o fato de eletrônicos funcionarem sozinhos (travados, desligados e desplugados da tomada – ou seja,

utilizando-se de uma energia da qual não podemos descobrir a origem) é, além de inquietante por si só, uma estratégia também comum em filmes e séries de terror.

É importante, aqui, lembrarmos que o cenário das histórias de terror se modificou muito com o passar dos anos. Em “O fotógrafo”, não encontramos mais castelos góticos ou lugares ermos do interior, onde a natureza inóspita e desconhecida traz sua carga de opressão à trama: ao contrário, o terror se desenvolve em plena metrópole, igualmente opressora, caracterizada, por exemplo, pelos problemas de desemprego enfrentados pelo protagonista. O terror se estabelece, não apenas no âmbito particular (quando Miguel está sozinho em sua casa), mas também em ambientes públicos, em que a personagem está dividindo o espaço com diversas pessoas e, supostamente, deveria se sentir menos apavorada.

Essa mudança de ambientação (do rural para o urbano) também causa o pavor da inevitabilidade, pois, agora, o mal pode estar em qualquer lugar, nos cercando tanto na floresta quanto no asfalto – e a companhia de outras pessoas não o faz menos apavorante: a solidão acompanhada, que só uma grande metrópole pode testemunhar, é igualmente assustadora.

Em *Ameaça do Fantástico*, Roas refere-se à visão de Cortázar, de que o fantástico que “se inventa de toda uma aparelhagem de fantasmas, aparições, toda uma máquina de terror” (CORTÁZAR, 1969, p. 154 apud ROAS, 2014, p. 145) seria menor que o neofantástico moderno, justamente por este não se utilizar dos moldes góticos. Para Cortázar, como já referido, “o fantástico é algo simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio dia de sol, agora entre você e eu, ou no metrô.” (CORTÁZAR, 1969, p. 154 apud ROAS, 2014, p. 145). Ora, “O fotógrafo” se estabelece exatamente nessa realidade comum, o que inseriria o conto na classificação neofantástica, mas isso não alteraria o fato da narrativa ter por foco o fantasma e o efeito de medo causado justamente por essa “máquina de terror” – ou seja, o conto também possui os elementos que Cortázar acreditava terem ficado no fantástico gótico –, trazendo, ao mesmo tempo, uma junção entre as antigas crenças assustadoras sobre os fantasmas e os dispositivos usados na atualidade para produzir medo e apreensão.

A retomada da vida cotidiana volta a ser restabelecida, no conto, justamente quando a personagem Miguel entra em um vagão do metrô, num cenário típico de uma grande metrópole, o que estreita, ainda mais, a identificação com o contexto onde vive o leitor. A personagem imersa em seus problemas financeiros traz novamente o ar comum ao conto, típico de um morador da cidade com dificuldades ordinárias e nada sobrenaturais. O real é reconstituído, para que a próxima inserção do sobrenatural se consolide de maneira efetiva:

A composição do metrô havia entrado numa espécie de túnel semi-aberto, que possuía frestas de ventilação no teto. Era, na verdade um viaduto ferroviário, que passava sobre a principal avenida da cidade. Aqueles facho de luz se refletiam na janela à sua frente, revelando-lhe a forma de um rosto masculino. Instintivamente, olhou para o lado. Não havia mais ninguém de pé a não ser ele mesmo. E aquele rosto refletido, definitivamente, não era dele. (AMADO, 2006, p. 161).

Ao tentar se distrair novamente com o cenário comum, olhando para uma garota que saiu do vagão, outro acontecimento estranho invade o cotidiano novamente:

Antes das portas se fecharem, o homem se escorou na lateral do vagão e olhou para Miguel com os olhos vermelhos e um pouco cerrados. Colou seu rosto no vidro e tentou falar alguma coisa. Seu bafo deixou o vidro levemente embaçado e naquele lugar surgiu uma palavra. Miguel se esforçou para ler, enquanto ela sumia aos poucos. REVEL. (AMADO, 2006, p. 162).

Aqui, percebemos diversos elementos que podem causar inquietação: primeiramente, um desconhecido que parece estar querendo avisar Miguel de alguma coisa; depois, a palavra truncada, que surge no vapor do vidro – REVEL –, sinal preditivo de um “aviso” tanto para a personagem Miguel quanto para o leitor, a fim de que a tensão e o suspense se intensifiquem cada vez mais.

A ideia de elementos aleatórios tentando alertar sobre algo remete à visão animista do universo, levantada por Freud ao afirmar que elementos ocasionais podem tornar-se inquietantes se parecerem trazer uma mensagem. A repetição de acontecimentos estranhos “torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’”. (FREUD, 2010, p. 355).

É importante destacarmos, ainda, outro elemento que não é comum em um conto, mas é bastante comum em filmes – uma espécie de trilha sonora: ao chegar perto da casa de Francisco, dentro do cemitério, Miguel ouve, de lá, a música “Midnight Special”, da banda Creedence. Lançada em 1969, a música é um *country blues* de uma canção folclórica norte-americana que fala sobre as prisões do sul dos Estados Unidos: o título, repetido no refrão, se refere a um trem que passa ou sai à meia-noite – na tradição carcerária, sua luz seria um símbolo de liberdade em meio à escuridão da prisão.

No conto, porém, a música toma outras proporções. Por ser uma narrativa escrita, espera-se que o leitor implícito busque a música (caso não a conheça) e a ouça, o que geraria uma experiência multissensorial. O “Trem da meia noite” também adquire significados mais sombrios por estar associado, em histórias de terror, com o horário em que o sobrenatural age

e o fantasma aparece. No refrão “*Let the midnight special shine a light on me*” (Deixe o trem da meia noite brilhar uma luz em mim), o trem iluminaria essa passagem entre a vida e a morte. Em uma associação com a metáfora carcerária original da canção, ele poderia trazer a liberdade com relação à prisão do espírito no mundo dos vivos, levando as almas para onde elas devem ir.

Delumeau observa que “[...] Um elo teria existido, portanto, [...] entre fantasmas e pontos do espaço ou do tempo cumprindo função de fronteira ou de passagens.” (2009, p. 137). Em um estudo citado por ele, feito por L. Stomma sobre as supostas ocasiões em que um morto se tornaria um fantasma, “[...] em mais de 90% dos casos, eles aparecem ao meio dia, à meia-noite, ao amanhecer ou ao crepúsculo.” (STOMMA, 1976 apud DELUMEAU, 2009, p. 138) – , horários que simbolizam exatamente a passagem, a transição do dia para a noite ou vice-versa, remetendo à passagem entre a vida e a morte.

Marcelo Dias Amado revelou, posteriormente, que o conto foi, de fato, baseado em filmes, histórias e relatos orais. Por exemplo, o primeiro contato de Miguel e Rita, a jovem que encontra no cemitério, é muito semelhante às lendas urbanas de tradição oral: inicialmente, a moça está chorando em um túmulo e Miguel só vê seu perfil, um dos lados de seu rosto. A revelação do outro lado é bem característica de histórias de horror:

– Por favor, não me leve a mal. Gosto de fotografar e você é tão linda... – E olhando seu corpo de cima a baixo, completou: – Não pude resistir.
 – Linda? – fez uma pequena pausa, passando a mão no rosto, no lado oposto ao que podia ser visto por Miguel. – Sim, eu era linda, porém não sou mais.
 – Ora, como não? Estou vendo você.
 Miguel não conseguiu disfarçar o sentimento de repulsa quando a garota se virou. Metade do rosto era perfeito. Traços finos e contornos delicados. Mas o outro lado era marcado por profundas cicatrizes e hematomas. Ele chegou até mesmo a inclinar levemente seu corpo pra trás e a garota levou a mão ao rosto, tentando esconder as marcas.” (AMADO, 2006, p. 163).

Notamos, aqui, alguns elementos que já abrem a possibilidade de Rita ser um fantasma: “– Sim, eu era linda, porém não sou mais.”. O fato de falar de si mesmo no passado é muito comum no enredo de lendas urbanas e de “casos” de terror.

A face de Rita (simetricamente dividida, tendo um lado muito bonito e um lado totalmente deformado) pode ser uma simbologia da duplicidade da alma humana (lados bons e lados ruins, lados belos e lados obscuros), causando justamente o medo dessa complexidade presente em todos nós.

Em narrativas que não tinham o intuito de causar medo, as personagens planas – totalmente boas ou totalmente más – eram representadas, respectivamente, por figuras belas e feias. Esse era o perfil de algumas fábulas e novelas de cavalaria, e é um dos motivos pelos quais essas obras trazem um sentimento de alívio e segurança, uma vez que definir o caráter das personagens por meio da aparência física tem uma finalidade emocional: reconhecer com facilidade o mal à primeira vista propicia o conforto da proteção. Ou seja, no momento em que o mal é necessariamente o feio, fica estampado e visível de quem ou do quê eu preciso me defender. Já o belo, nesses casos, é sempre o bom e o confiável.

Agora, quando o mal aparece pulverizado em elementos que não são óbvios, isso gera muito medo, pois temos a angustiante sensação de que ele pode vir de qualquer lugar e estar nas coisas *aparentemente* mais inocentes, ganhando um poder de camuflagem que multiplica o pavor. Como citado por Bauman, esse é o medo básico de que podemos, a qualquer instante, ser atacados, pois o mal está em toda a parte.

Por isso, quando uma personagem abarca no mesmo rosto as duas características que eram utilizadas justamente para distinguir o bom do terrível, ficamos sem saber como lidar com ela. O alívio, então, é substituído pelo desconforto: o que achar, o que sentir, de uma personagem que tem exatamente cada metade do rosto representando elementos tão opostos – o belo e o feio, o agradável e o grotesco, o simétrico e o deformado, o bem e o mal? Lembramos-nos automaticamente da famosa máscara clássica do teatro grego, simbolizando a comédia e o drama em cada lado de seu rosto. O filme *noir A woman's face*, de 1941 (Um rosto de mulher) também é uma referência que surge: uma *femme fatale* que possuía, em metade do rosto, uma beleza estonteante e sensual e, na outra metade, uma face desfigurada. Outros personagens também nos vêm à mente, como o famoso *Fantasma da Ópera*⁶ ou o “Duas Caras”, do Batman, ambos vilões de personalidades complexas, como metáforas da dualidade.

No caso de Rita, essa dualidade se dá, na verdade, no âmbito dos sentimentos provocados por ela: atração e repulsão – exatamente os mesmos sentimentos suscitados pela figura do fantasma, conforme Bauman. Além de representar o estar entre a vida e a morte, esses seriam os dois polos que sustentam o fantasma, que se encontra na fronteira entre ambos.

No cinema, além do fantasma ser construído por meio de recursos visuais que causam o horror (efeitos, aparência macabra, palidez ou rosto decomposto), surge um elemento novo: na década de 2000, tornou-se uma ferramenta de assombramento muito característica inserir a

⁶ Originalmente, a personagem do Fantasma da Ópera possuía o rosto inteiro desfigurado, como vemos no romance gótico de Gaston Leroux, de 1909. Porém, a partir de 1974, suas versões cinematográficas exibiam apenas metade do rosto deformado, e essa imagem se popularizou.

surpresa de, no final do filme, o espectador descobrir que uma personagem que ele acreditava viva e comum, de pele e osso, ser, na verdade, um fantasma o tempo todo. Vemos isso em filmes de muito sucesso, anteriores ao conto, como *The Sixth Sense* (O sexto sentido, de 1999) e *The Others* (Os outros, de 2001), além de posteriores, como *Passengers* (Os passageiros, de 2008) e *Dream House* (A casa dos Sonhos, de 2011). Esse elemento é nitidamente utilizado no enredo de “O fotógrafo”, por meio da figura de Rita.

Com efeito, ao Miguel se deparar com Rita, há uma sugestão de que ela possa ser um fantasma, mas essa suposição é prontamente desviada, pois, no decorrer da trama, somos convencidos de que Rita é, de fato, uma pessoa viva. O autor implícito usa esse dispositivo em momentos em que os leitores, esperando clichês do gênero, são na verdade surpreendidos por situações comuns:

[...] Se distraiu por um momento e, quando voltou seu olhar para a garota, ela já não estava mais ao seu lado. Olhou ao redor, olhou para o portão de saída, mas não a viu. Porém, ao olhar para baixo, encontrou-a caminhando entre os túmulos mais antigos do cemitério, próximos ao bosque. Achou melhor não incomodá-la e então voltou para a casinha do zelador. (AMADO, 2006, p. 163).

Nesse trecho, vemos claramente que, por alguns instantes, o leitor está frente a uma situação muito comum em enredos com fantasmas: uma personagem fala com alguém que, inesperadamente, desaparece sem que fosse possível a pessoa sair do local com uma velocidade tão grande, e sem que a personagem a localize novamente. Mas, algumas frases depois, percebemos que nos enganamos: a garota não havia desaparecido, ela apenas andou para outro local do cemitério enquanto Miguel estava distraído.

Aqui, encontramos um elemento muito interessante, específico desse conto: a quebra do esperado, dentro da quebra do esperado. Vamos explicar: vimos com Freud, Todorov e Roas que o efeito do medo ou da apreensão se dá quando o escritor estabelece um mundo muito similar ao nosso mundo real, para, depois, inserir um elemento que quebre essa realidade (que, no caso estudado, seria o fantasma). Mas devemos lembrar que, estando o leitor mergulhado em uma cultura tão antiga do horror, cujos moldes frequentemente se repetem, é inovador que um escritor brinque com essa estrutura. Logo, se já é esperado que, em um conto de terror, aquela personagem estranha, com indícios de não estar viva, suma subitamente, o autor implícito faz o contrário: sugere que isso acontecerá, para, em seguida, nos surpreender com um real inalterado – ela, na verdade, só havia andando para outra área. Dessa maneira, durante a narrativa, Rita vai se estabelecendo como uma pessoa viva – Miguel a encontra várias vezes,

ela nunca desaparece do nada e o único motivo pelo qual não revela onde mora, ao que parece, é por desconfiar de Miguel – apenas para, ao fim, sermos enganados novamente: descobrimos que ela realmente era um fantasma quando, aí sim, ela e a família desaparecem na frente dos olhos do protagonista.

Miguel tem, ao todo, três conversas com Rita: na segunda vez, a personagem dá um sinal sobre a importância do sepultamento para os mortos, ao reprimir Miguel por estar sentado nos túmulos:

- Você não acha que isso é falta de respeito?
 - Mãe do céu! – quase deixou a câmera cair de suas mãos, com o susto que levou. – Você me assustou! Não te vi chegando. – Colocou a mão sobre o coração, sentindo-o disparado.
 - Não acha? – insistiu a garota.
 - O quê? Não acho o quê?
 - Uma falta de respeito você se sentar em cima dos túmulos.
 - Bem, eu... – fez uma pequena pausa e deu de ombros, antes de continuar: – Na verdade, não. É só um símbolo. [...]
- A garota adiantou dois passos em direção ao túmulo de seu pai, fez uma pequena pausa e, passando as mãos sobre a lápide, retrucou:
- Mas não é bem assim. Não é só um pedaço de carne jogado num buraco. É muito mais do que isso, acredite. (AMADO, 2006, p. 165).

No trecho em questão, podemos ver tanto a surpresa da própria personagem como a aparição repentina da garota, novamente nos incomodando com as suspeitas sobre se ela está ou não viva, e o claro apego dela à questão já levantada nos estudos de Delumeau: a necessidade de um bom sepultamento.

Rita é um fantasma típico da crença estudada por Delumeau: ao não ter seu sepultamento, e por ter morrido de forma violenta e inesperada (um acidente de carro), ela não estava “preparada” para a morte e, por isso, torna-se um fantasma, que assombra dois ambientes também comuns no levantamento de Delumeau: o cemitério, onde quer ser enterrada, e o local do acidente, onde morreu:

- Você tem vindo aqui todo dia? [...]
- Sim. Desde que meu pai foi enterrado – suspirou e olhou para o céu. – E algumas vezes vou até o local do acidente, na saída da cidade, na esperança de encontrar algum vestígio ou mesmo alguma notícia por parte das autoridades. Fico achando que vou chegar lá e saber que encontraram os outros corpos. (AMADO, 2006, p. 166).

Quando essas pendências são solucionadas, Rita pode seguir em paz “– Vim me despedir. Finalmente encontraram os outros corpos ontem no final da tarde. Agora ficarei mais tranqüila.” (p. 170).

Já o fantasma que aparece para Miguel no *flash* e nos reflexos da janela do metrô e do espelho é o do fotógrafo, dono da câmera, que, diferentemente de Rita, não aparece para Miguel de maneira nítida, como uma pessoa viva apareceria (podendo, como vimos, ser confundida com uma). Sua aparição é diferente: ele surge, para o rapaz, sempre mediado por uma “lente” – o *flash* da câmera, o vidro da janela do metrô, o vidro do espelho – assim como as imagens da realidade, em uma fotografia, aparecem mediadas pela lente da câmera. Ao fim, descobrimos que seu nome era Nicolas e o motivo dele se tornar um fantasma também é diferente do de Rita, pois seu corpo foi encontrado imediatamente após um atropelamento, mas ele queria justiça por seu assassinato: precisava que as fotos da câmera fossem reveladas para que a polícia soubesse quem matou a família de um empresário e a ele próprio.

Em “O fotógrafo”, encontramos, também, outro elemento comum aos outros contos: o lado racional que mantém alguma personagem cética aos elementos sobrenaturais da história, pelo menos inicialmente. Esse confronto entre o argumento racional e o sobrenatural se dá entre Miguel e Francisco. Miguel – o jovem, ansioso – é cético, apesar das experiências pelas quais passa na narrativa. Prefere crer na razão, duvidando de sua sobriedade e sanidade, antes de acreditar no sobrenatural: “‘É. Estou mesmo bêbado.’” (AMADO, 2006, p. 160); “‘Eu não bebi, ontem. Devo estar ficando louco.’” (p. 164).

Em oposição a ele, temos Francisco – idoso, tranquilo e sábio – que crê no sobrenatural e traz a sabedoria da experiência prática que o faz conviver com fantasmas, cotidianamente, no cemitério onde trabalha como zelador: “[...] Francisco então começou a contar histórias de pessoas mortas que apareciam no cemitério de vez em quando e Miguel achou graça.” (AMADO, 2006, p. 167); “– [...] Já vi muita coisa estranha acontecendo aqui.” (p. 168).

Um dos momentos mais significativos do conto é a argumentação de Francisco, por meio de associações com a ciência, em relação à realidade da existência dos fantasmas, a fim de convencer Miguel:

- Qual é, “Seu” Francisco? Fantasmas só existem em filmes e livros.
- Por que tem tanta certeza disso?
- Ora, porque eu nunca vi nenhum. E se eu não posso ver ou tocar, não existe. Não acredito nessas bobagens. Morreu, acabou. [...]
- Cê vê as ondas do rádio? Pode pegar?
- Ah! Não tem como comparar isso com fantasmas né, “Seu” Francisco?

– Só tô tentando te mostrar que nem sempre tudo que existe a gente pode ver, ué.” (AMADO, 2006, p. 168).

Novas referências cinematográficas ocorrem no trecho em que Miguel resolve dormir na casa do zelador e tem a impressão de ver alguém do lado de fora da casa:

Depois de olhar um pouco mais ao redor da casa, voltou, fechou a porta e foi até o banheiro. Enxugou seu rosto e, quando passava a toalha no pescoço, abriu os olhos e gritou ao ver a face de um homem desconhecido no espelho. Um segundo. Talvez dois, até que um relâmpago iluminou o banheiro e a imagem do homem desconhecido foi substituída pelo apavorado rosto de Miguel. Mal se desfez do susto e percebeu, pelo espelho, algo escrito na parede atrás dele. Virou-se e pôde ler claramente: “Revele as fotos.” (AMADO, 2006, p. 169).

Ora, rostos de fantasmas ou mudanças no próprio rosto, vistos no espelho, são elementos muito comuns em filmes de horror – provavelmente a concepção do medo do duplo, apontada por Freud, seja a maior explicação para isso. De qualquer forma, a aparição de fantasmas no espelho é extensa no mundo do cinema: em *O Iluminado*, dirigido por Stanley Kubrick, a personagem Jack Torrance abraça uma bela mulher, até o espelho revelar sua aparência repugnante de cadáver. A garotinha Carol Anne, de *Poltergeist* (de 1982 a 1988), vê fantasmas e distorções de sua imagem em espelhos. Também podemos citar o espelho amaldiçoado de *Amityville 7* (1993); o fantasma de Samara, que usa espelhos para assustar, em *O Chamado* (2003); *Espelhos do Medo* (2008) e *O Espelho* (2013), estes últimos posteriores ao conto estudado⁷.

Não apenas para revelar rostos e aparições, o espelho também é usado como meio de comunicação do fantasma. Como vimos no conto, Miguel percebe a mensagem na parede pelo espelho, outra cena muito típica da sétima arte. Impossível não lembrarmos, novamente, de *O Iluminado*, com o famoso “Redrum”, mas também podemos citar muitos outros exemplos: “Olhe o que você fez” (*Amigo Oculto*, de 2005), “Não está Sozinha” (*Na Companhia do Medo*, de 2003) e até “Você sabe” (*Revelação*, de 2000).

Interessante percebermos, também, que Miguel, mesmo se dizendo cético, desde o começo se questiona sobre esses acontecimentos sobrenaturais, como ocorre no diálogo com Rita, no qual já vemos a personagem considerando a visão de mundo de Francisco:

⁷ Um vídeo postado no youtube, originalmente pelo site FourFour, mostra 35 cenas envolvendo espelhos e reflexos, em filmes de terror. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tjoqhx_dwk>.

- Eu não vim só para me despedir. Preciso te dizer uma coisa.
- Miguel teve a sensação de que não gostaria do que iria ouvir. Pensou nas histórias que Francisco lhe contara na noite anterior e teve medo de saber que Rita poderia ser uma garota morta. Gaguejando um pouco, arriscou a pergunta:
- E-e o que v-você tem a me dizer?
- Um recado. – Ela percebeu que ele estava nervoso e com medo. – Quer dizer, eu acho que é um recado. Tive um sonho com você.
- Um sonho comigo? – perguntou aliviado. (AMADO, 2006, p. 170).

O alívio de Miguel se dá porque, ao invés da revelação da condição de fantasma dela, ele recebe uma informação comum que não abala suas convicções da realidade, afinal, sonhar é algo comum e corriqueiro. Mas o alívio dura pouco: no trecho seguinte, quando ela conta o sonho e pede que ele revele as fotos, a inquietação volta:

Miguel teria preferido ouvir que ela era um fantasma. Seu coração parecia ter parado de bater. Olhos arregalados, as imagens vindo à sua mente. O rosto, a palavra REVEL, o sonho com os pássaros, “revele as fotos”, e agora o sonho de Rita. Tudo ao mesmo tempo na sua cabeça. (AMADO, 2006, p. 170).

Ou seja, sua convicção da realidade volta a ser abalada, dessa vez por um motivo estudado por Freud, a repetição como elemento do inquietante:

O fator da repetição do mesmo pode não ser admitido por todos como fonte do sentimento inquietante. Segundo observei, é indubitável que, em determinadas condições e juntamente com certas circunstâncias, ele provoca um tal sentimento, que também recorda o desamparo de alguns estados oníricos. (2010, p. 354).

Miguel, no trecho do conto citado, vai listando todas as repetições envolvendo a mensagem de revelar as fotografias da máquina. “Achamos isso ‘inquietante’, e quem não for impermeável às tentações da superstição se inclinará a atribuir um significado secreto a esse obstinado retorno.” (FREUD, 2010, p. 355). Para Freud, o medo de fatos que se repetem remete à vida psíquica infantil, que possui uma certa compulsão por repetição, instintiva, que se manifesta em bebês e alguns casos clínicos, incluindo a neurose. Logo, “[...] será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior.” (2010, p. 356).

É isso que faz Miguel correr para obedecer as supostas mensagens do além e, ao fazê-lo, descobre um assassinato. O fato de um crime ser descoberto graças ao registro de uma câmera fotográfica está, também, no clássico filme de Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, de 1966. Apesar de não ser um filme de horror, *Blow-up* mostra o significado que uma câmera

pode ter como testemunha de alguma ocorrência imperceptível pelo olho humano, sendo capaz, inclusive, de revelar crimes cometidos, como acontece em “O Fotógrafo”.

Assim como o telefone em “Flor, telefone, moça” representa a voz humana do fantasma, a câmera em “O fotógrafo” representa os olhos do fantasma: Nicolas não conversa com Miguel, mas por meio da revelação das fotos, conta ao rapaz exatamente o que ele viu antes de sua morte. A câmera, por ser uma extensão do olho humano (assim como o telefone é uma extensão da voz humana), é um dispositivo que ampliou a dimensão e o alcance do sentido da visão, de sorte a revelar o que, de outra forma, poderia permanecer oculto, além de, no conto, ser o meio pelo qual o fantasma se faz presente.

Além de descobrir o crime, Miguel também vê sinais na fotografia que indicam a presença de espíritos: “Algumas fotos saíram com borrões brancos no meio, inclusive as fotos que havia tirado de Rita.” (AMADO, 2006, p. 171). Fotografias com imagens borradas⁸ sugerem aparições de fantasmas no já mencionado filme *Shutter*, no qual o fotógrafo passa a perceber a constante presença do fantasma em suas fotos, como também em *O sexto sentido* e *Insidious* (Sobrenatural, de 2010).

Com a revelação das fotos, nas quais Nicolas havia registrado os criminosos colocando os corpos dopados no carro para simular um acidente, o crime foi desvendado e os fantasmas puderam ir em paz.

Em “O fotógrafo”, diferentemente dos outros contos estudados aqui, a dúvida sobre se realmente eram eventos sobrenaturais não permanece, pois confirmam-se desde o crime, até os motivos dos fantasmas, suas resoluções e suas despedidas. No fim, não há o espaço para a dúvida deixado nas narrativas anteriores. Longe de ser um problema, é apenas uma característica singular do horror no século XXI, inserida num outro contexto: o da cultura do horror na atualidade. O efeito de medo, nesse conto, não se faz pela dúvida e, sim, pela certeza das aparições, sem, porém, entrar no domínio do maravilhoso, conforme Todorov, mas no de um outro plano de realidade possível.

Seguindo o conceito de fantástico conforme Roas, é interessante destacar que, na trama de “O fotógrafo”, sempre que um elemento sobrenatural surge, ele é antecedido por um dado de realidade cotidiana. O conto inicia com uma quebra da rotina cotidiana na perseguição de Miguel, sem que os motivos sejam explícitos; depois, restabelece-se o plano de realidade,

⁸ O ectoplasma, estudado por pesquisadores de fenômenos espirituais da Parapsicologia, é uma substância visível considerada capaz de produzir a materialização do espírito e foi objeto de fotografias “borradas” em sessões mediúnicas. A ciência resiste a aceitar esses registros fotográficos como provas de existência de uma outra forma de matéria.

quando Miguel volta para sua casa, situação rompida, em seguida, com as primeiras manifestações do sobrenatural: a mancha de sangue e a aparição do fantasma no flash. Na próxima cena, a lógica do mundo real retorna, com a personagem no metrô, para ser quebrada com a aparição, novamente, do fantasma, dessa vez no reflexo da janela do metrô e da palavra REVEL. O cotidiano é restabelecido, novamente, com Miguel indo até o cemitério e ouvindo a música do Creedence, para, então, ser interrompido pela aparição/desaparição de Rita e a dúvida sobre estar no mundo dos mortos (fantasmas) ou dos vivos, desequilíbrio reestabelecido pelos indícios de que a moça parece, de fato, estar viva (afinal, não desapareceu como Miguel supostamente havia pensando). E, nesse ponto, outra vez o cotidiano retorna, com a personagem Miguel procurando emprego, até o momento que vai devolver a blusa de Francisco e aí ocorre a segunda aparição do fantasma, no espelho. E, por último, a realidade cotidiana retorna, com Miguel já na polícia sendo interrogado e o crime esclarecido, para ser quebrada novamente, e pela última vez, quando o conto acaba justamente com a confirmação de que Rita era mesmo um fantasma, que desaparece no ar:

Enquanto o investigador falava, Miguel avistou Rita acompanhada de um casal e de um garoto, andando em direção ao bosque nos fundos do cemitério. Ela se virou, sorriu para Miguel e acenou. Era um adeus. Simplesmente desapareceram no ar antes de chegarem às árvores. (AMADO, 2016, p. 174).

Ao todo, portanto, o plano de realidade é reafirmado com o intuito de ser rompido, pelo menos cinco vezes, no conto. Esse ritmo alternado faz com que o leitor permaneça em contínua tensão e o efeito de medo e terror se estabeleça com vigor, por meio do pacto de leitura firmado com o leitor da literatura de horror, culminando (como sugerido por Poe) no ponto máximo, que é a descoberta definitiva da condição fantasmagórica de Rita.

Para finalizar, é importante esclarecer, ainda, que muitos dos filmes citados nesta dissertação basearam-se em romances ou contos, como: *O bebê de Rosemary*, inspirado no livro homônimo de Ira Levin, de 1967; *O Iluminado* e *Pet Sematery*, nos romances homônimos de Stephen King, respectivamente de 1977 e 1983; e o próprio *Blow-up*, a partir do conto “As Babas do Diabo”, de Julio Cortázar, de 1959. Ou seja, a literatura alimenta o cinema, que, por sua vez, retroalimenta a literatura, estabelecendo uma rede de intersecções e contaminações entre as diferentes artes e mídias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa, pudemos concluir que a literatura de horror está intrinsecamente associada ao fantástico, embora nem toda literatura fantástica tenha por foco causar medo e terror no leitor. No que diz respeito ao personagem do fantasma, porém, verifica-se a força da intersecção entre horror e fantástico, justamente pelo caráter de sobrenaturalidade de sua presença na narrativa, rompendo com a categoria da realidade do mundo dos vivos por meio da interferência de outra dimensão: a dos mortos. Nessa contaminação, o fantástico invade o horror no momento em que lhe empresta seus personagens sobrenaturais, e o horror invade o fantástico no momento em que a quebra do real gera, como efeito, temor e inquietação no leitor.

Numa análise mais detida dos três contos, comparativamente, percebemos semelhanças e diferenças entre eles. No que se refere ao contexto espaço-temporal, observamos que “A dança dos Ossos” ambienta-se no meio rural do século XIX, numa comunidade que mantinha muito do pensamento supersticioso e animista, de modo que a crença em fantasmas não encontra resistência da razão e, não à toa, é justamente o narrador, vindo da cidade, que vai se contrapor a ela. Já em “Flor, telefone, moça”, o contexto é outro – o Rio de Janeiro, no começo dos anos 1950: uma cidade que ainda tem muito de provinciana, mas onde alguma tecnologia, como o telefone, está à disposição de seus habitantes, e não deixa de ser significativo o fato de ser ele o dispositivo para “materializar” o fantasma pela voz. Em “O fotógrafo”, o contexto é o da metrópole, e o fato de se posicionar no século XXI evidencia um ritmo de agitação intensa, além da presença de novos dispositivos que servirão de meio de comunicação para os fantasmas, como acontece com a câmera fotográfica e os vidros da janela do metrô.

Quanto ao personagem fantasma, notamos uma semelhança curiosa entre as três narrativas: apesar de ser o elemento gerador de conflito, medo e horror, ele não chega a se caracterizar, propriamente, como antagonista. Em “A dança dos ossos”, embora cause um horror visceral em Cirino ao pular em sua garupa e voar com ele pelos ares, o fantasma do morto Joaquim Paulista não queria, de fato, fazer mal algum a Cirino, mas apenas obter o respeito fúnebre de uma sepultura, que lhe foi negado. Em parte da narrativa, percebemos que Joaquim Paulista é, na verdade, uma vítima que foi covardemente assassinada.

Em “Flor, telefone, moça”, embora a voz do fantasma apavore a moça ao ponto de esta definir, ainda assim, o leitor sente compaixão pela voz fantasmal que implora pela única flor que havia em seu túmulo e da qual a moça se apossou. Apesar disso, esse é o conto que mais gera dúvidas (em todos os sentidos, pois permanece na hesitação apontada por Todorov), de forma que não podemos afirmar com certeza a inocência da voz-fantasma na morte da moça, o

que poderia caracterizar-se como um ato de vingança. Em “O fotógrafo”, também, os dois fantasmas do conto são inocentes e bem intencionados: Rita só quer que o corpo dela e do resto da família seja encontrado, para seguir em paz, e o intuito de Nicolas, o fantasma que se manifesta pelo *flash* da câmera fotográfica, é fornecer uma prova para o desvendamento de um crime. Tanto Nicolas quanto Rita eram, como Joaquim Paulista, vítimas de assassinato.

O fato dos fantasmas não serem totalmente maus, nas narrativas, só mostra um elemento muito característico dessa personagem: sendo uma alma humana, ainda que falecida, o fantasma conserva seus lados complexos e dúbios, tipicamente humanos.

Mas, não sendo eles antagonistas, porque causariam o medo? A ameaça caracterizada pelo fantasma é mais subjetiva do que associada a um fator externo. Freud diz que ainda há “o velho sentido de que o morto tornou-se inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo consigo para partilhar sua nova existência.” (2010, p. 362). De fato, em “A dança dos Ossos”, Cirino teme que o fantasma de Joaquim Paulista o leve embora, a cavalo. Em “Flor, telefone, moça”, há o receio de que o fantasma tenha vindo resgatar a flor roubada por meio da morte da moça. Nesse sentido, o medo de fantasmas estaria atrelado à angústia de uma nova existência, totalmente contrária e desconhecida para os vivos.

A estrutura do fantasma também é um aspecto interessante a ser analisado. Em “A dança dos ossos”, por exemplo, o fantasma é, de certa forma, material: é um fantasma-esqueleto que dança, possui um corpo, mas não tem voz. Em “Flor, telefone, moça”, ao contrário, o fantasma é virtual: não tem uma representação física ou imagem visual que o identifique, mas é materializado por meio da voz, que está em movimento constante e não se deixa captar. Já em “O fotógrafo”, temos dois fantasmas que se apresentam de maneiras diferentes: Rita, que reúne as características dos fantasmas das narrativas anteriores, tem corpo e voz e, por isso, pode ser confundida com uma pessoa viva; e Nicolas, que surge em aparições breves e instantâneas como o *flash* da câmera fotográfica, para desaparecer em seguida. Assim como as fotografias surgem em um papel de revelação, a imagem de Nicolas surge, nunca nítida, na luz da câmera, no reflexo do vidro e no espelho. O fantasma de Nicolas escreve para Miguel no vidro do metrô e na parede da casa de Francisco, ele tem imagem, mas não corpo; ele tem a escrita, mas não a voz.

Outro elemento que também expressa a diferença entre as narrativas de horror estudadas é a mudança de argumentos para convencer sobre a existência do fantasma. Em duas narrativas, vemos um debate entre o cético e o crente: o que não acredita no fantasma (narrador da cidade e Miguel) e o que acredita (Cirino e Francisco). A diferença que devemos levantar, agora, é com relação à sua argumentação: a comparação entre Cirino e Francisco. Enquanto Cirino usa

de elementos basicamente supersticiosos, nascidos no que Delumeau diz ser uma visão animista do universo (a crença na existência do fantasma pelo fato de Joaquim Paulista ter tido uma morte violenta e ter sido mal sepultado), Francisco assume explicações mais científicas, apelando para o lado racional daquele com quem argumenta (citando a invisibilidade das ondas do rádio e derrubando a premissa cética de que só o que vemos é real). Portanto, embora ambas as personagens representem a sabedoria do antigo (ambos são homens mais velhos) e acreditem piamente nos fantasmas, é interessante notar essa mudança de discurso: o argumento rural e os costumes culturais de Cirino, e o argumento científico urbano de Francisco.

E, de outro lado, temos as personagens descrentes: em todas as narrativas do *corpus*, sempre temos um olhar "racional" que tenta explicar os acontecimentos pela lógica, inicialmente não acreditando na hipótese do fantasma: o narrador da cidade, a moça e Miguel. Mas, em duas narrativas, isso acontece de maneira muito semelhante: tanto em "Dança dos Ossos" quanto em "O fotógrafo", há uma personagem que representa o "homem cético" (em "Dança dos Ossos", é o próprio narrador e, em "O fotógrafo", é Miguel), que tentam explicar as coisas de forma lógica, não querendo acreditar no sobrenatural. Nos dois casos, esse homem cético é convencido do contrário. O narrador de "Dança dos Ossos" acaba sendo aparentemente convencido pelo barqueiro Cirino, enquanto Miguel, inicialmente contrário à crença em fantasmas de mortos, acaba por se convencer da existência do sobrenatural, graças à repetição das aparições fantasmais, materializadas por meios diversos. Em "Flor, telefone, moça", por sua vez, o personagem cético se desdobra em dois elementos: o narrador (que inicialmente faz perguntas e questiona a história) e a moça (que faz piada com a situação, acreditando ser um trote). O narrador acaba se deixando envolver pela história, até admitindo que está com medo, e a moça se convence da possibilidade da voz ser um fantasma – a ponto de se impressionar e acabar padecendo. Em todas as narrativas, porém, a existência do fantasma é colocada em dúvida em algum momento.

A maneira como o fantasma surge é outro fator que deve ser assinalado. Em "A dança dos ossos", o fantasma-esqueleto de Joaquim Paulista surge ao estilo *Danças Macabras*, dançando como no elemento de *memento mori* que era utilizado na Idade Média. Ele surge uma única vez, no conto – mas a sabedoria popular diz que ele aparecerá sempre, nas noites de sexta-feira, levando um aspecto lendário à personagem. Em "Flor, telefone, moça", a aparição do fantasma não é o ponto culminante da narrativa, como sugeriria Penzoldt, visto que o meio em que ele "aparece" – mediado pelo aparelho telefônico – também poderia ser usado por uma pessoa viva. Mas, justamente por isso, a voz se reveste de um mistério *noir*. Diferentemente da anterior (que surge uma única vez à personagem da história, mas possivelmente também a

outros), a voz-fantasma surge várias vezes para uma única personagem: e é exatamente essa insistência que configura seu caráter inquietante. E, ao contrário de Joaquim Paulista, a voz não mantém essa sina de aparição – ela aparece apenas até “matar” a moça, e então para de telefonar. Em “O fotógrafo”, os fantasmas surgem em um estilo contemporâneo que, como vimos, é muito cinematográfico – sendo produzido em um século onde imagens são transmitidas o tempo todo, os fantasmas também são metáforas disso: aparecem diversas vezes na narrativa, até conseguirem seus objetivos e voltarem ao mundo que lhes seria próprio.

Restaria, ainda, retomarmos aqui a correlação com os estudos históricos e teóricos realizados. Delumeau, por exemplo, estuda as crenças que permeiam o imaginário ocidental sobre os motivos do surgimento dos fantasmas, e, entre eles, a morte violenta seria um dos principais fatores. De fato, o ideário de má-morte aparece tanto em “A Dança dos Ossos” como em “O fotógrafo”. Joaquim Paulista, Rita e Nicolas foram assassinados, e o fim violento e abrupto da vida é culturalmente um fator para se fazer os mortos voltarem como fantasmas. Assim também ocorre quanto à ideia do sepultamento: corpos que não eram enterrados corretamente, ou que não passavam por um ritual fúnebre digno, poderiam retornar como fantasmas – sendo, novamente, o caso de Joaquim Paulista e Rita. A questão do apego ao sepultamento está intimamente relacionada, como vimos, ao duplo de Freud: a suposição de que a alma está ao lado do túmulo, onde estaria o corpo, além dos aspectos morais religiosos levantados por Delumeau. Em “Flor, telefone, moça”, apesar de o fantasma estar enterrado devidamente, também podemos associar sua aparição à ligação com o túmulo: mais do que apenas querer ser enterrada, a alma teria apreço pela decoração de sua lápide – mesmo que essa decoração seja uma única flor, nascida naturalmente.

Outros motivos, ainda, podem ser destacados nas narrativas: enquanto Joaquim Paulista e Rita se apegam exclusivamente à questão do sepultamento mal realizado, a voz-fantasma de “Flor, telefone, moça” reivindica o assombramento por vingança, também destacado por Delumeau. Já Nicolas, o fantasma do fotógrafo, retorna por um outro motivo, igualmente destacado por Delumeau: a vingança e justiça por sua morte. Seu único objetivo era fazer Miguel revelar as fotos, o que levaria a polícia aos seus assassinos e ao motivo do crime.

A dúvida e a hesitação sobre a existência do fantasma, questão central para o fantástico na concepção de Todorov e que, em menor ou maior grau, surge nas três narrativas de nosso *corpus*, merece destaque. Nos três contos, o processo enunciativo cria a incerteza que atinge o leitor, invadido pela dúvida se, de fato, tem à sua frente fantasmas de pessoas falecidas. Em “A dança dos ossos”, o próprio narrador se questiona se Cirino não teria se confundido ao ver o esqueleto de Joaquim Paulista dançando; em “Flor, telefone e moça”, o narrador não tem certeza

sobre a matéria de sua narração, apenas transmite algo que ouviu de uma amiga, que também não foi testemunha da estranha história vivida pela moça, cuja fonte se perde no anonimato. A própria moça e sua família usam da razão para tentar, inicialmente, explicar o fenômeno sobrenatural da aparição da voz fantasmal; já em “O fotógrafo”, a dúvida, se instala por meio do ceticismo e da racionalidade de Miguel em confronto com a certeza de Francisco, o zelador do cemitério – espaço, este, que une os fantasmas dos mortos aos vivos –, cujo argumento é baseado cientificamente no universo das partículas subatômicas, de que “nem sempre tudo que existe a gente pode ver” (AMADO, 2006, p. 168).

Em “O fotógrafo”, porém, a maneira como o narrador não-dramatizado expõe as aparições e a descoberta que Miguel faz ao fim do conto, não nos deixam dúvidas quanto à existência do fantasma. Já não entraria, portanto, em consideração, uma incerteza intelectual. Nas palavras de Freud: “sabemos agora que não nos querem apresentar as fantasias de um louco, por trás das quais podemos reconhecer, com superioridade racionalista, as coisas tais como elas são – mas esse esclarecimento não reduziu em nada a impressão do inquietante” (2010, p. 346). Apesar de em “O fotógrafo” termos o esclarecimento de que o fantasma pode de fato existir e de não haver a dúvida misteriosa que povoa as outras duas narrativas, isso não reduz a sensação de medo e inquietação que os fantasmas produzem. Com isso, Freud chega à conclusão de que “a noção de incerteza intelectual não nos ajuda a compreender esse efeito inquietante”. Saber da existência dos fantasmas e considerar o sobrenatural como uma outra dimensão da realidade não faz com que a narrativa perca seu efeito de temor.

Relacionando as três narrativas, de acordo com o efeito crescente proposto por Poe, reafirmada por Penzoldt e comentada por Todorov, vemos momentos de ápice muito característicos nos três contos, embora em um deles este não esteja ao final, conforme Poe aconselhara em “Filosofia da composição”. Penzoldt, por sua vez, destacou que o ponto culminante de uma história de fantasmas seria a aparição do espectro.

Em “A dança dos ossos”, porém, esse clímax não ocorre no fim e, sim, no meio da narrativa, quando Cirino vê o fantasma dançando. Em “Flor, telefone, moça”, o clímax não é a aparição do fantasma e, sim, o contrário: o fato de ele desaparecer, parar de pedir a flor assim que a moça morre – o que sugere que a morte dela compensou o que o fantasma pedia. Já em “O fotógrafo”, temos vários pequenos ápices durante a narrativa: sempre que o real é estabelecido, em seguida é interrompido por um elemento sobrenatural, com a aparição do fantasma, seja ele Nicolas ou Rita, porém, o clímax maior da narrativa é a descoberta de que Rita era, de fato, um fantasma, na última cena da narrativa.

Ainda sobre o efeito sugerido por Poe, vale destacar que o clímax, inserido ao final da narrativa e marcando o fim abrupto desta, gera sensações que merecem ser destacadas, e que vemos em “Flor, telefone, moça” e em “O Fotógrafo”: sem nos mostrar o que acontece em seguida, as narrativas terminam no ápice – podemos apenas imaginar a sensação do narrador Carlos ao escutar, da amiga, que a moça morreu; assim como podemos apenas supor a reação de Miguel ao ver Rita desaparecendo na frente de seus olhos. Esse resquício que o conto de horror nos deixa, em uma espécie de “retrogosto” que permanece mesmo após a narrativa acabar, é justamente o elemento comentado por Poe e utilizado em suas obras, como “O corvo”.

Nesse ponto, só nos resta retomar a hipótese de pesquisa para confirmá-la, ou seja, a de que a literatura de horror está intimamente associada ao fantástico, ambas provindas de uma mesma raiz no gótico. No caso das três narrativas analisadas, a ruptura com as leis da realidade, pela invasão do sobrenatural com a aparição do fantasma, é o traço que mantêm em comum, bem como o efeito de medo e terror provocado pelo pacto de leitura estabelecido com o receptor. No entanto, a matriz do fantástico, embora presente em todas elas, não o faz com o mesmo grau de intensidade.

Assim, de acordo com a concepção de fantástico para Todorov, “Flor, telefone, moça” seria a narrativa que manifesta maior grau de incidência da modalidade do fantástico, por manter a hesitação e a dúvida até o final. “A dança dos ossos” e “O fotógrafo” revelam uma redução na hesitação da crença na sobrenaturalidade das aparições fantasmáticas, o primeiro pela forte presença, numa comunidade rural, das histórias de fantasmas tidas por verdadeiras e aceitas com naturalidade (o “maravilhoso” de Todorov), o segundo pela aceitação da possibilidade de existência de uma outra dimensão de realidade, a do mundo dos mortos-fantasmas, que coexiste com o universo dos vivos:

Recordemos os dados do problema: no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que provém do sobrenatural (ou de um falso sobrenatural); por sua parte, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história), que denominamos “vacilação, e “fantásticos” os textos que a fazem viver. (TODOROV, 1981, p. 55).

Ou seja, o acontecimento extraordinário aparece, rompe com a realidade e depois se vai, deixando outra realidade instaurada – definição essa que se aproximaria da de Roas.

Rosalba Campra, citada por Roas, no ensaio “Lo fantastico: una isotopia de la transgresión”, explica que, em narrativas nas quais o sobrenatural é comprovado, isso seria causado não por uma substituição de uma realidade pela outra, mas pela “sobreposição” – é daí que nasce a sensação de perigo, e aniquilação: “[...] O mundo fantástico pode ser tudo, menos

consolador” (CAMPRA apud ROAS, 2014, p. 156). Todorov também cita definições de Vladimir Soloviov, Olga Reimann, Castex, Louis Vax e Roger Caillois, que dizem o mesmo: o fantástico é o mistério, o inexplicável, invadindo a realidade cotidiana:

Em *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que ‘O fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real’. Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica*, diz que ‘O relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável’. Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que ‘Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana’. Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases recíprocas: em todas aparece o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou na inalterável legalidade cotidiana’. Estas definições se encontram globalmente incluídas no que propunham os primeiros autores citados e que implicava já a existência de duas ordens de acontecimentos: os do *mundo natural* e os do *mundo sobrenatural*. (TODOROV, 1981, p. 16).

Esses estudiosos enveredam para a definição sugerida por David Roas, para quem as três narrativas de nosso *corpus* estariam igualmente inscritas no terreno do fantástico, visto que o que importa é justamente a quebra do real. Sendo característica do fantástico e do horror justamente romper com a realidade, é muito importante para o gênero que isso se faça da maneira mais surpreendente possível. Além disso, quanto mais o leitor se reconhecer no espaço representado pelo texto, mais o fantástico será inquietante no momento em que se dá a subversão desse mundo. Lembremo-nos da afirmação de Roas, de que não é o fantasma que gera o medo, mas a forma como ele corrompe a nossa realidade. Logo, elementos inexplicáveis, que permeiam a narrativa juntamente com o fantasma, auxiliam no efeito de terror deste e incitam o leitor à existência do sobrenatural. São, por exemplo, questionamentos desconfortáveis, feitos pelas personagens, que surgem durante o enredo das narrativas e causam inquietação, que servem de material para o fantasma subverter nossa lógica do real.

Na reflexão sobre a personagem do fantasma e seus significados na literatura, sobre esse ser desmaterializado que atrai tantos leitores para a literatura de horror, é válido recuperar a reflexão de Raimundo Magalhães, em *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*, sobre a literatura de horror:

[...] quanto mais intensas, empolgantes e macabras são tais aventuras, maior é o êxito dessas histórias que produzem calafrios e pavores. Seus autores, com a intuição peculiar aos artistas, descobriram que a humanidade tem, entre muitas outras, a estranha volúpia do medo. (MAGALHÃES, 1972, p. 92).

Hubert Juin bem definiu alguns constituintes do horror, como o fantasma, por “tudo o que provém da indigestão e que constitui o fantástico friável.” (JUIN apud TODOROV, 1981, p. 59). O fantasma seria, então, um elemento representante do incompreensível ou a própria indigestão e incômodo sobre esse incompreensível, encarnado em uma personagem.

Finalizemos com uma consideração de Roas, sobre a personagem de nosso estudo: “[...] O fantasma, tal como o vampiro ou o ser criado por Dr. Frankenstein, reflete o desejo humano pela imortalidade” (2014, p. 31). Aqui, retomamos a suposição que sugerimos no início da pesquisa: a ideia de que o fantasma, apesar de provocar o medo, representa a continuidade da vida e, por isso, sua imagem nos atrai para as narrativas nas quais ele habita. O fantasma é esse ser desconhecido, vindo de um mundo inacessível aos vivos, que gera medo desde a antiguidade e, pelo visto, vai continuar nos assombrando por muitos e muitos séculos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Flor, telefone, moça. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de Aprendiz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOOTH, Wayne. *Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editoria Arcádia, 1980.
- CRULLS, Gastão. Noturno nº 13. In: CRULLS, Gastão. *Contos Reunidos*. São Paulo: José Olympio, 1951.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FEIN, David A. Guyot Marchant's Danse Macabre - The Relationship Between Image and Text. *Mirator Elokuu*, Greensboro, August 2000. Disponível em: <<http://www.glossa.fi/mirator/pdf/Fein.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. v. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NANARRATIVA FICCIONAL, 7, 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.
- FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.187-195
- GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e Romances*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 2010.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1987.
- MENON, Maurício Cesar. Ruídos no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira. *Revista Trama*, v. 4, n. 8, 2008. P. 167-178. Disponível em: <https://www.academia.edu/540586/RU%C3%8DDOS_NO_SIL%C3%8ANCIO_A_PRESENCIA_DOS_FANTASMAS_NA_LITERATURA_BRASILEIRA>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- NETO, Coelho. Praga. In: NETO, Coelho. *Sertão*. São Paulo: Chardron. 1933.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. Ed. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-%20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2019.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ROAS, David. *A ameaça do Fantástico*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Silvia Delpy. 2. ed. Digital Source, 1981. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

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

APÊNDICE – OBRAS DA LITERATURA BRASILEIRA - FANTASMA¹

O FANTASMA BRANCO
Joaquim Manuel de Macedo
Dramaturgia (1863)

A DANÇA DOS OSSOS
Autor: Bernardo Guimarães
Conto (1871)

A FILHA DO FAZENDEIRO
Bernardo Guimarães
Conto (1872)

O IMPENITENTE
Aluísio Azevedo
Conto (1893)

PRAGA
Coelho Neto
Conto (1896)

A RITA DO VIGÁRIO
Viriato Corrêa
Conto (1912)

NOTURNO Nº 13
Gastão Cruls
Conto (1920)

O BEBÊ DE TARLATANA ROSA
João do Rio
Conto (1925)

A ILHA DOS DEMÔNIOS
Diná Silveira de Queirós
Romance (1949)

O DEFUNTO INAUGURAL
Aníbal Machado
Conto (1965)

O PIROTÉCNICO ZACARIAS
Murilo Rubião
Conto (1974)

¹ Leituras realizadas durante a pesquisa sobre o fantasma e o gênero de terror.

SETE GRITOS DE TERROR

Edson Gabriel Garcia

Livro de contos (1991)

SEMENTES NO GELO

André Vianco

Romance (2002)

NECRÓPOLE – HISTÓRIAS DE FANTASMAS

Vários Autores

Livro de contos (2006)

PORNOFANTASMA

Santiago Nazarian

Livro de contos (2011)

CAÇADORES DE ASSOMBRAÇÕES

Guto Capucho

Romance (2015)

BEM-VINDA ASSOMBRAÇÃO

Tom Figueiredo

Romance (2017)

PENUMBRA

André Vianco

Romance (2017)

O COLETOR DE ESPÍRITOS

Raphael Dracon

Romance (2017)

O FANTASMA DE GREENSTOCK

Rubens Francisco Lucchetti

Publicado em 1975, relançado em 2017

SORTILÉGIO

Rubens Francisco Lucchetti

Romance (2018)

ANEXO A – A DANÇA DOS OSSOS

Bernardo Guimarães

I

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

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

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

No meio do silêncio geral e profundo sobressaía o rugido monótono de uma cachoeira próxima, que ora estrugia como se estivesse a alguns passos de distância, ora quase se esvaecia em abafados murmúrios, conforme o correr da viração.

No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma.

Só o homem nas grandes cidades, o tigre nas florestas e o mocho nas ruínas, as estrelas no céu e o gênio na solidão do gabinete, costumam velar nessas horas que a natureza consagra ao repouso.

Entretanto, eu e meus companheiros, sem pertencermos a nenhuma dessas classes, por uma exceção de regra estávamos acordados a essas horas.

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias e nem figuram nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes.

O mais velho deles, de nome Cirino, era o mestre da barca que dava passagem aos viandantes.

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

— Meu amo decerto saiu hoje muito tarde da cidade, perguntou-me ele.

— Não, era apenas meio-dia. O que me atrasou foi o aguaceiro, que me pilhou em caminho. A chuva era tanta e tão forte o vento que meu cavalo quase não podia andar. Se não fosse isso, ao pôr do sol eu estava aqui.

— Então, quando entrou na mata, já era noite?...

— Oh!... se era!... já tinha anoitecido havia mais de uma hora.

— E Vm. não viu aí, no caminho, nada que o incomodasse?...

— Nada, Cirino, a não ser às vezes o mau caminho, e o frio, pois eu vinha ensopado da cabeça aos pés.

— Deveras, não viu nada, nada? é o primeiro!... pois hoje que dia é?...

— Hoje é sábado.

— Sábado!... que me diz? E eu, na mente que hoje era sexta-feira!... oh! Senhorinha!... eu tinha precisão de ir hoje ao campo buscar umas linhas que encomendei para meus anzóis, e não fui, porque esta minha gentinha de casa me disse que hoje era sexta-feira... e esta! E hoje, com esta chuva, era dia de pegar muito peixe... Oh! Senhorinha!... gritou o velho com mais força.

A este grito apareceu, saindo de um casebre vizinho, uma menina de oito a dez anos, fusca e bronzeada, quase nua, bocejando e esfregando os olhos; mas que me mostrava ser uma criaturinha esperta e viva como uma capivara.

— Então, senhorinha, como é que tu vais-me dizer que hoje era sexta-feira?... ah! cachorrinha! deixa-te estar, que amanhã tu me pagas... então hoje que dia é?...

— Eu também não sei, papai, foi a mamãe que me mandou que falasse que hoje era sexta...

— É o que tua mãe sabe ensinar-te; é a mentir!... deixa, que vocês outra vez não me enganam mais. Sai daqui: vai-te embora dormir, velhaquinha!

Depois que a menina, assim enxotada, se retirou, lançando um olhar cobiçoso sobre umas espigas de milho verde que os caboclos estavam a assar, o velho continuou:

— Veja o que são artes de mulher! A minha velha é muito ciumenta, e inventa todos os modos de não me deixar um passo fora daqui. Agora não me resta um só anzol com linha, o último lá se foi esta noite, na boca de um dourado; e, por culpa dessa gente, não tenho maneiras de ir matar um peixe para meu amo almoçar a amanhã!...

— Não te dê isso cuidado, Cirino; mas conta-me que te importava que hoje fosse sexta ou sábado, para ires ao campo buscar as tuas linhas?...

— O quê!... meu amo? Eu atravessar o caminho dessa mata em dia de sexta-feira?!... é mais fácil eu descer por esse rio abaixo em uma canoa sem remo!... não era à toa que eu estava perguntando se não lhe aconteceu nada no caminho.

— Mas o que há nesse caminho?... conta-me, eu não vi nada.

— Vm. não viu, daqui a obra de três quartos de légua, à mão direita de quem vem, um meio claro na beirada do caminho, e uma cova meio aberta com uma cruz de pau?

— Não reparei; mas sei que há por aí uma sepultura de que se contam muitas histórias.

— Pois muito bem! Aí nessa cova é que foi enterrado o defunto Joaquim Paulista. Mas é a alma dele só que mora aí: o corpo mesmo, esse anda espatifado aí por essas matas, que ninguém mais sabe dele.

— Ora valha-te Deus, Cirino! Não te posso entender. Até aqui eu acreditava que, quando se morre, o corpo vai para a sepultura, e a alma para o céu, ou para o inferno, conforme as suas boas ou más obras. Mas, com o teu defunto, vejo agora, pela primeira vez, que se trocaram os papéis: a alma fica enterrada e o corpo vai passear.

— Vm. não quer acreditar!... pois é coisa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim paulista não estão dentro dessa cova e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquele que passar aí em noite de sexta-feira!...

— Que acontece?...

— Aconteceu o que já me aconteceu, como vou lhe contar.

II

Um dia, há de haver coisa de dez anos, eu tinha ido ao campo, à casa de um meu compadre que nora da aqui a três léguas.

Era uma sexta-feira, ainda me lembro, como se fosse hoje.

Quando montei no meu burro para vir-me embora, já o sol estava baixinho; quando cheguei na mata, já estava escuro; fazia um luar manhoso, que ainda atrapalhava mais a vista da gente.

Já eu ia entrando na mata, quando me lembrei que era sexta-feira. Meu coração deu uma pancada e a modo que estava me pedindo que não fosse para diante. Mas fiquei com vergonha de voltar. Pois um homem, já de idade como eu, que desde criança estou acostumado a varar por esses matos a toda hora do dia ou da noite, hei de agora ter medo? De quê?

Encomendei-me de todo o coração à Nossa Senhora da Abadia, tomei um bom trago na guampa que trazia sortida na garupa, joguei uma masca de fumo na boca, e toquei o burro para diante. Fui andando, mas sempre cismado; todas as histórias que eu tinha ouvido contar da cova de Joaquim Paulista estavam-se-me representando na ideia: e ainda, por meus pecados, o diabo do burro não sei o que tinha nas tripas que estava a refugar e a passarinhar numa toada.

Mas, a poder de esporas, sempre vim varando. À proporção que ia chegando perto do lugar onde está a sepultura, meu coração ia ficando pequenino. Tomei mais um trago, rezei o Creio em Deus Padre, e toquei para diante. No momento mesmo em que eu ia passar pela sepultura, que eu queria passar de galope e voando se fosse possível, aí é que o diabo do burro dos meus pecados empaca de uma vez, que não houve força de esporas que o fizesse mover.

Eu já estava decidido a me apear, largar no meio do caminho burro com sela e tudo, e correr para a casa; mas não tive tempo. O que eu vi, talvez Vm. não acredite; mas eu vi como estou vendo este fogo: vi com estes olhos, que a terra há de comer, como comeu os do pobre Joaquim Paulista... mas os dele nem foi a terra que comeu, coitado! Foram os urubus, e os bichos do mato. Dessa feita acabei de acreditar que ninguém morre de medo; se morresse, eu lá estaria até hoje fazendo companhia ao Joaquim Paulista. Cruz!... Ave Maria!...

Aqui o velho fincou os cotovelos nos nós joelhos, escondeu a cabeça entre as mãos e pareceu-me que resmungou uma Ave-Maria. Depois, acendeu o cachimbo, e continuou:

— Vm. se reparasse, havia de ver que o mato faz uma pequena aberta da banda, em que está a sepultura do Joaquim Paulista.

A lua batia de chapa na areia branca do meio da estrada. Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho, uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira.

Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. Daí começaram aqueles ossos todos a dançar em roda da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando pulos no ar, e caindo no mesmo lugar, enquanto os ossos giravam num corrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte num sapezal.

Eu bem queria fugir, mas não podia; meu corpo estava como estátua, meus olhos estavam pregados naquela dança dos ossos, como sapo quando enxerga cobra; meu cabelo, enroscado como Vm. está vendo, ficou em pé como espetos.

Daí a pouco os ossinhos mais miúdos, dançando, dançando sempre e batendo uns nos outros, foram-se ajuntando e formando dois pés de defunto.

Estes pés não ficam quietos, não; e começam a sapatear com os outros ossos numa roda viva. Agora são os ossos das canelas, que lá vêm saltando atrás dos pés, e de um pulo, trás!... se encaixaram em cima dos pés. Daí a um nada vêm os ossos das coxas, dançando em roda das canelas, até que, também de um pulo, foram-se encaixar direitinho nas juntas dos joelhos. Toca agora as duas pernas que já estão prontas a dançar com os outros ossos.

Os ossos dos quadris, as costelas, os braços, todos esses ossos que ainda agora saltavam espalhados no caminho, a dançar, a dançar, foram pouco a pouco se ajuntando e embutindo uns nos outros, até que o esqueleto se apresentou inteiro, faltando só a cabeça. Pensei que nada mais teria que ver; mas ainda me faltava o mais feio. O esqueleto pega na caveira e começa a fazê-la rolar pela estrada, e a fazer mil artes e piruetas; depois entra a jogar peteca com ela, e a atirá-la pelos ares mais alto, mais alto, até o ponto de fazê-la sumir-se lá pelas nuvens; a caveira gemia zunindo pelos ares, e vinha estalar nos ossos da mão do esqueleto, como uma espoleta que rebenta. Afinal o esqueleto escanchou as pernas e os braços, tomando toda a largura do caminho, e esperou a cabeça, que veio cair direito no meio dos ombros, como uma cabaça oca que se rebenta em uma pedra, e olhando para mim com os olhos de fogo!...

Ah! meu amo!... Eu não sei o que era feito de mim!... Eu estava sem fôlego, com a boca aberta querendo gritar e sem poder, com os cabelos espetados; meu coração não batia, meus olhos não pestanejavam. O meu burro mesmo estava tremer e encolhia-se todo, como quem queria sumir-se debaixo da terra. Oh! se eu pudesse.. fugir naquela hora, eu fugia ainda que tivesse de entrar pela goela de uma sucuri adentro.

Mas ainda não contei tudo. O maldito esqueleto do inferno — Deus me perdoe! — não tendo mais nem um ossinho com quem dançar, assentou de divertir-se comigo, que ali estava sem pingo de sangue, e mais morto do que vivo, e começa a' dançar defronte de mim, como essas figurinhas de papelão que as crianças, com uma cordinha, fazem dar de mão e de pernas; vai-se chegando cada vez mais para perto, dá três voltas em roda de mim, dançando e estalando as ossadas; e por fim de contas, de um pulo, encaixa-se na minha garupa...

Eu não vi mais nada depois; fiquei atordoado. Pareceu-me que o burro saiu comigo e como maldito fantasma, zunindo pelos ares, e nos arrebatava por cima das mais altas árvores.

Valha-me Nossa Senhora da Abadia e todos os santos da corte celeste! Gritava eu dentro do coração, porque a boca essa nem podia piar. Era à toa; desacorçoei, e pensando que ia por esses ares nas unhas de Satanás, esperava a cada instante ir estourar nos infernos. Meus

olhos se cobriam de uma nuvem de fogo, minha cabeça andar a roda, e não sei mais o que foi feito de mim.

Quando dei acordo de mim, foi no outro dia, na minha cama, a sol alto. Quando a minha velha, de manhã cedo, foi abrir a porta, me encontrou no terreiro, estendido no chão, desacordado, e o burro selado perto de mim.

A porteira da manga estava fechada; como é que esse burro pôde entrar comigo para dentro, e que não sei. Portanto ninguém me tira da cabeça que o burro veio comigo pelos ares.

Acordei como o corpo todo moído, e com os miolos pesando como se fossem de chumbo, e sempre com aquele maldito estalar de ossos nos ouvidos, que me perseguiu por mais de um mês.

Mandi dizer duas missas pela alma de Joaquim Paulista, e jurei que nunca mais havia de pôr meus pés fora de casa em dia de sexta-feira.

III

O velho barqueiro contava esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de escrevê-lo, e acompanhava a narração de uma gesticulação selvática e expressiva e de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos. A hora avançada, o silêncio e solidão daqueles sítios, teatro desses assombrosos acontecimentos, contribuíram também grandemente para torná-los quase visíveis e palpáveis.

Os caboclos, de boca aberta, o escutavam como olhos e ouvidos transidos de pavor, e de vez em quando, estremecendo, olhavam em derredor pela mata, como que receando ver surgir o temível esqueleto a empolgar e levar pelos ares alguns deles.

— Com efeito, Cirino! disse-lhe eu, foste vítima da mais pavorosa assombração de que há exemplo, desde que andam por este mundo as almas do outro. Mas quem sabe se não foi a força do medo que te fez ver tudo isso? Além disso, tinhas ido muitas vezes à guampa, e talvez ficasse com a vista turva e a cabeça um tanto desarranjada.

— Mas, meu amo, não era a primeira vez que eu tomava o meu gole, nem que andava de noite por esses matos, e como é que eu nunca vi ossos de gente dançando no meio do caminho?

— Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumada por um luar escasso. Acontece ainda para teu mal que, no momento mais crítico, quando ias passando pela sepultura, empaca-te o maldito burro. Faça ideia de como ficaria essa pobre alma, e até me admiro de que não visses coisas piores!

— Mas então que diabo eram aqueles ossos a dançarem, dançarem tão certo, como se fosse a toque de música,- e aquele esqueleto branco, que trepou na garupa, e me levou por esses ares?

— Eu te digo. Os ossinhos que dançavam, não eram mais do que os raios da lua, que vinham peneirados por entre os ramos dos arvoredos balançados pela viração, brincar e dançar

na areia branca do caminho. Os estalos, que ouvias, eram sem dúvida de alguns porcos do mato, ou qualquer outro qualquer bicho, que andavam ali por perto a quebrar nos dentes cocos de baguassu, o que, como bem sabes, faz uma estralada dos diabos.

— E a caveira, meu amo?... de certo era alguma cabaça velha que um rato do campo vinha rolando pela estrada...

— Não era preciso tanto; uma grande folha seca, uma pedra, um toco, tudo te podia parecer uma caveira naquela ocasião. Tudo isto te fez andar à roda a cabeça azoinada, e o mais tudo que viste foi obra de tua imaginação e de teus sentidos perturbados. Depois, qualquer coisa, talvez um maribondo que o picou.

— Maribondo de noite!... ora, meu amo!... exclamou o velho com uma gargalhada.

— Pois bem!... fosse o que fosse; qualquer outra coisa ou capricho de burro, o certo é que o teu macho saiu contigo aos corcovos; ainda que atordoado, o instinto da conservação fez que te agarrasses bem à sela, e tiveste a felicidade de vir dar contigo em terra mesmo à porta de tua casa, e eis aí tudo.

O velho barqueiro ria com a melhor vontade, zombando de minhas explicações.

— Qual, meu amo, disse ele, réstea de luar não tem parecença nenhuma com osso de defunto, e bicho do mato, de noite, está dormindo na toca, e não anda roendo coco. E pode Vm. ficar certo de que, quando eu tomo um gole, ali é que minha vista fica mais limpa e o ouvido mais afiado.

— É verdade, e, a tal ponto, que até chegas a ver e ouvir o que não existe.

— Meu amo tem razão; eu também, quando era moço, não acreditava em nada disso por mais que me jurassem. Foi-me preciso ver para crer; e Deus o livre a Vm. de ver o que eu já vi.

— Eu já vi, Girino; já vi, mas nem assim acreditei.

— Como assim, meu amo?...

— É que nesses casos eu não acredito nem nos meus próprios olhos, senão depois de estar bem convencido, por todos os modos, de que eles não enganam.

Eu te conto um caso que me aconteceu.

Eu ia viajando sozinho — por onde não importa — de noite, por um caminho estreito, em cerradão fechado, e vejo ir, andando a alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir. Aperto um pouco o passo para reconhecer o que era, e vi clara e perfeitamente dois pretos carregando um defunto dentro de uma rede.

Bem poderia ser também qualquer criatura viva, que estivesse doente ou mesmo em perfeita saúde; mas, nessas ocasiões, a imaginação, não sei por quê, não nos representa senão defuntos. Uma aparição daquelas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror.

Contudo o caso não era extraordinário; carregar um cadáver em rede, para ir sepultá-lo em algum cemitério vizinho, é coisa que se vê muito nesses sertões, ainda que àquelas horas o negócio não deixasse de tornar bastante suspeito.

Piquei o cavalo para passar adiante daquela sinistra visão que me estava incomodando o espirito, mas os condutores da rede também apressaram o passo, e se conservavam sempre na mesma distância.

Pus o cavalo a trote; os pretos começaram também a correr com a rede. O negócio ia-se tornando mais feio. Retardei o passo para deixá-los adiantarem-se: também foram indo mais devagar. Parei; também pararam. De novo marchei para eles; também se puseram a caminho.

Assim andei por mais de meia hora, cada vez mais aterrado, tendo sempre diante dos olhos aquela sinistra aparição que parecia apostada em não me querer deixar, até que, exasperado, gritei-lhes que me deixassem passar ou ficar atrás, que eu não estava disposto a fazer-lhes companhia. Nada de resposta!... o meu terror subiu de ponto, e confesso que estive por um nada a dar de rédea para trás a bom fugir.

Mas negócios urgentes me chamavam para diante: revesti-me de um pouco de coragem que ainda me restava, cravei as esporas no cavalo e investi para o sinistro vulto a todo galope. Em poucos instantes o alcancei de perto e vi... adivinhem o que era?... nem que dêem volta ao miolo um ano inteiro, não são capazes de atinar com o que era. Pois era uma vaca!...

— Uma vaca!... como!...

— Sim, senhores, uma vaca malhada, que tinha a barriga toda branca — era a rede, — e os quartos traseiros e dianteiros inteiramente pretos; era os dois negros que a carregavam. Pilhada por mim naquela caminho estreito, sem poder desviar nem para uma banda nem para outra, porque o mato era um cerradão tapado o pobre animal ia fugindo diante de mim, se eu parava, também parava, porque não tinha necessidade de viajar; se eu apertava o passo lá ia ela também para diante, fugindo de mim. Entretanto se eu não fosse reconhecer de perto o que era aquilo, ainda hoje havia de jurar que tinha visto naquela noite dois pretos carregando um defunto em uma rede, tão completa era a ilusão. E depois se quisesse indagar mais do negócio, como era natural, sabendo que nenhum cadáver se tinha enterrado em toda aquela redondeza, havia de ficar acreditando de duas uma: ou que aquilo era coisa do outro mundo, ou, o que era mais natural, que algum assassinato horrível e misterioso tinha sido cometido por aquelas criaturas.

A minha história nem de leve abalou as crenças do velho barqueiro que abanou a cabeça, e disse-me, chasqueando:

— A sua história está muito bonita; mas, perdoe que lhe diga, eu por mais escuro que estivesse a noite e por mais que eu tivesse entrado no gole, não podia ver uma rede onde havia uma vaca; só pelo faro eu conhecia. Meu amo decerto tinha poeira nos olhos.

Mas vamos que Vm., quando investiu para os vultos, em vez de esbarrar com uma vaca, topasse mesmo uma rede carregando um defunto, que este defunto saltando fora da rede lhe pulasse na garupa e o levasse pelos ares com cavalo e tudo, de modo que Vm., não desse acordo de si, senão no outro dia em sua casa e sem saber como?... havia de pensar, ainda, que que eram abusões? — Esse não era o meu medo: o que eu temia, era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova!

O que dizes era impossível.

— Esse não era o meu medo: o que eu temia, era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova!

O que dizes era impossível.

— Impossível!... e como é que me aconteceu?... Se não fosse tão tarde, para Vm. acabar de crer, eu lhe contava por que motivo a sepultura de Joaquim Paulista ficou sendo assim mal-assombrada. Mas meu amo viajou; há de estar cansado da jornada e com sono.

—Qual sono!... conta-me; vamos a isso. Pois vá escutando.

IV

O tal Joaquim Paulista era um cabo do destacamento que naquele tempo havia aqui no Porto. Era bom rapaz e ninguém tinha queixa dele.

Havia aqui, também, por este tempo, uma rapariga, por nome Carolina, que era o desassossego de toda a rapaziada.

Era uma caboclinha escura, mas bonita e sacudida, como ela aqui ainda não pisou outra; com uma viola na mão, a rapariga tocava e cantava que dava gosto; quando saía para o meio de uma sala, tudo ficava de queixo caído; a rapariga sabia fazer requebrados e sapateados, que era um feitiço. Em casa dela, que era um ranchinho ali da outra banda, era súcias todos os dias; também todos os dias havia solados de castigo por amor de barulhos e desordens.

Joaquim Paulista tinha uma paixão louca pela Carolina; mas ela anda de amizade com um outro camarada, de nome Timóteo, que a tinha trazido de Goiás, ao qual queria muito bem. Vai um dia, não sei que diabo de dúvida tiveram os dois, que a Carolina se desapartou do Timóteo e fugiu para a casa, de uma amiga, aqui no campo Joaquim Paulista, que há muito tempo bebia os ares por ela, achou que a ocasião era boa, e tais artes armou, tais agrados fez à rapariga, que tomou conta dela. Ali! pobre rapaz!... se ele adivinhasse nem nunca teria olhado para aquela rapariga.

O Timóteo, quando soube do caso, urrou de raiva e de ciúme; ele estava esperando que, passados os primeiros arrufos da briga, ela o viria procurar se ele não fosse buscá-la, como já de outras vezes tinha acontecido. Mas desta vez tinha-se enganado.

A rapariga estava por tal sorte embeijada com o Joaquim Paulista, que de modo nenhum quis saber do outro, por mais que esse rogasse, teimasse, chorasse e ameaçasse mesmo de matar uma ou outro. O Timóteo desenganou-se, mas ficou calado e guardou seu ódio no coração.

Estava esperando uma ocasião.

Assim passaram-se meses, sem que houvesse novidade. O Timóteo vivia em muito boa paz com o Joaquim Paulista, que, tendo muito bom coração, nem de leve cismava que seu camarada lhe guardasse ódio.

Um dia, porém, Joaquim Paulista teve ordem do comandante do destacamento para marchar para a cidade de Goiás. Carolina, que era capaz do dar a vida por ele, jurou que havia de acompanhá-lo. O Timóteo danou. Viu que não era possível guardar para mais tarde o cumprimento de sua tenção danada, jurou que ele havia de acabar desgraçado, mas que Joaquim Paulista e Carolina não haviam de ir viver sossegados longe dele, e assim combinou, com outro camarada, tão bom ou pior do que ele, para dar cabo do pobre rapaz.

Nas vésperas da partida, os dois convidaram ao Joaquim para irem ao mato caçar. Joaquim Paulista, que não maliciava nada, aceitou o convite, e no outro dia, de manhã, saíram os três a caçar pelo mato. Só voltaram no outro dia de manhã, mais dois somente; Joaquim Paulista, esse tinha ficado, Deus sabe aonde.

Vieram contando, com lágrimas nos olhos, que uma cascavel tinha mordido Joaquim Paulista em duas partes, e que o pobre rapaz, sem que eles pudessem valer-lhe, em poucas horas tinha expirado, no meio do mato; que não podendo carregar o corpo, porque era muito longe, e

temendo que o não pudessem encontrar mais, e que os bichos o comessem, o tinham enterrado lá mesmo; e, para prova disso, mostravam a camisa do desgraçado, toda manchada de sangue preto envenenado.

Mentira tudo!... O caso foi este, como depois se soube.

Quando os dois malvados já estavam bem longe por essa mata abaixo, deitaram a mão no Joaquim Paulista, o agarraram, e amarraram em uma árvore. Enquanto estavam nesta lida, o coitado do rapaz, que não podia resistir àqueles dois ursos, pedia por quantos santos há que não judiassem com ele, que não sabia que mal tinha feito a seus camaradas, que se era por causa da Carolina ele jurava nunca mais pôr os olhos nela, e iria embora para Goiás, sem ao menos dizer-lhe adeus. Era à toa. Os dois malvados nem ao menos lhe davam resposta.

O camarada de Timóteo era mandigueiro e curado de cobra, pegava ai no mais grosso jaracussu ou cascavel, as enrolava no braço, no pescoço, metia a cabeça, delas dentro da boca, brincava e judiava com elas de toda a maneira, sem que lhe fizessem mal algum. Na hora em que ele enxergava uma cobra, bastava pregar os olhos nela, a cobra não se mexia do lugar. Em cima de tudo, o diabo do soldado sabia um assovio com que chamava cobra, quando queria.

A hora que ele dava esse assovio, se havia por ali perto alguma cobra, havia de aparecer por força. Dizem que ele tinha parte com o diabo, e todo mundo tinha medo dele como do próprio capeta.

Depois que amarraram bem amarrado o pobre Joaquim Paulista, o camarada do Timóteo desceu pelas furnas de uns grotões abaixo, e andou – por lá muito tempo, assoviando o tal assovio que ele conhecia. O Timóteo ficou de sentinela ao Joaquim Paulista, que estava caladinho, coitado encomendando sua alma a Deus. Quando o soldado voltou, trazia em cada uma das mãos, apertada pela garganta, uma cascavel mais grossa do que esta minha perna. Os bichos desesperados batiam e se enrolavam pelo corpo do soldado, que nessa hora devia estar medonho que nem o diabo.

Então Joaquim Paulista compreendeu que qualidade de morte lhe iam dar aqueles dois desalmados. Pediu, rogou, mas debalde, que, se queriam matá-lo, pregassem-lhe uma bala na cabeça, ou enterrassem-lhe uma faca no coração por piedade, mas não o fizeram morrer de um modo tão cruel.

— Isso querias tu, disse o soldado, para nós irmos para à forca! nada! estas duas meninas é que hão de carregar com a culpa de tua morte; para isso é que fui buscá-las; nós não somos carrascos.

— Joaquim, disse o Timóteo, faze teu ato de contrição e deixa-te de histórias.

— Não tenhas medo, rapaz!... continua o outro. Estas meninas são muito boazinhas; olha como elas estão me abraçando!.. Faze de conta que são os dois braços da Carolina, que vão te apertar num gostoso abraço...

Aqui o Joaquim põe-se a gritar com quanto força tinha, a ver se alguém, acaso, podia ouvi-lo e acudir-lhe. Mas, sem perder tempo, o Timóteo pega num lenço e atocha-lhe na boca; mais que depressa o outro atira-lhe por cima os dois bichos, que no mesmo instante o picaram por todo o corpo. Imediatamente mataram as duas cobras, antes que fugissem. Não levou muito tempo, o pobre rapaz estrebuchava, dando gemidos de cortar o coração, e deitava sangue pelo nariz, pelos ouvidos e por todo o corpo.

Quando viram que o Joaquim já quase não podia falar, nem mover-se, e que não tardava a dar o último suspiro, desamarraram-no, tiraram-lhe a camisa, e o deixaram ai perto das duas cobras mortas.

Saíram e andaram todo o dia, dando voltas pelo campo.

Quando foi anoitecendo, embocaram pela estrada da mata, e vieram descendo para o porto. Teriam andado obra de uma légua, quando enxergaram um vulto, que ia andando adiante deles, devagarinho, encostado num pau e gemendo.

— É' ele, disse um deles espantado; não pode ser outro.

— Ele!... é impossível... só por um milagre.

— Pois eu juro em como não é outro, e nesse caso toca a dar cabo dele já.

— Que dúvida!

Nisto adiantaram-se e alcançaram o vulto

Era o próprio Joaquim Paulista!

Sem mais demora socaram-lhe a faca no coração, e deram-lhe cabo dele. — Agora como há de ser?, diz um deles não há remédio senão fugir, senão estamos perdidos...

— Qual fugir! O comandante talvez não cisme nada; e no caso que haja alguma cousa, estas cadeiazinhas desta terra são nada para mim?... Portanto vai tu escondido, lá embaixo no porto, e traz uma enxada; enterremos o corpo ai no mato; e depois diremos que morreu picado de cobra.

Isto dizia o Timóteo, que, com o sentido na Carolina, não queria perder o fruto do sangue que derramou.

Com efeito assim fizeram; levaram toda a noite a abrir a sepultura para o corpo, no meio do mato, de uma banda do caminho que, nesse tempo, não era por ai, passava mais arredado. Por isso não chegaram, senão no outro dia de manhã.

— Mas, Cirino, como é que Joaquim pôde escapar das mordeduras das cobras, e como se veio a saber de tudo isso?...

— Eu já lhe conto, disse o velho.

E depois de fazer uma pausa para acender o cachimbo, continuou:

— Deus não queria que o crime daqueles amaldiçoados ficasse escondido. Quando os dois soldados deixaram por morto o Joaquim Paulista, andava por aquelas alturas um caboclo velho, cortando palmitos. Aconteceu que, passando por ai não muito longe, ouve voz de gente, e veio vindo com cautela a ver o que era: quando chegou a descobrir o que se estava passando, frio e tremendo de susto, o pobre velho ficou espiando de longe, bem escondido numa mota, e viu tudo, desde a hora em que o soldado veio da furna com as cobras na mão. Se aqueles malditos o tivessem visto ali, tinham dado cabo dele também.

— Quando os dois se foram embora, então o caboclo, com muito cuidado, saiu da moita, e veio ver o pobre rapaz, que estava morre não morre!... O velho era mesinheiro muito mestre, e benzedor, que tinha fama em toda a redondeza.

Depois que olhou bem o rapaz, que já com a língua perra não podia falar, e já estava cego, andou catando pelo mato umas folhas que ele lá conhecia, mascou-as bem, cuspiu a saliva nas feridas do rapaz, e depois benzeu bem benzidas elas todas, uma por uma.

Quando foi daí a uma hora, já o rapaz estava mais aliviado, e foi ficando cada vez a melhor, até que, enfim, pôde ficar em pé, já enxergando alguma cousa.

Quando se podendo andar um pouco, o caboclo cortou um pau, botou na mão dele, e veio com ele, muito devagar, ajudando-o a caminhar até que, a muito custo, chegaram na estrada.

Aí o velho disse:

— Agora você está na estrada, pode ir indo sozinho com seu vagar, que daqui a nada você está em casa. Amanhã, querendo Deus, eu lá vou vê-lo outra vez. Adeus, camarada; Nossa Senhora te acompanhe.

O bom velho mal pensava, que, fazendo aquela obra de caridade, ia entregar outra vez à morte aquele infeliz a quem acaba de dar a vida. Um quarto de hora, aos que se demorasse, Joaquim Paulista estava escapo. Mas o que tinha de acontecer estava escrito lá em cima.

Não bastava ao coitado do Joaquim Paulista ter sido tão infeliz em vida, a infelicidade o perseguiu até depois de morto.

O comandante do destacamento, que não era nenhum samora, desconfiou do caso. Mandou prender os dois soldados, e deu parte na vila ao juiz, que daí a dois dias veio com o escrivão para mandar desenterrar o corpo. Vamos agora saber onde é que ele estava enterrado. Os dois soldados, que eram os únicos que podiam saber, andavam guiando a gente para uns rumos muito diferentes, e como nada se achava, fingiam que tinham perdido o lugar.

Bateu-se mato um dia inteiro sem se achar nada.

Afinal de contas os urubus é que vieram mostrar onde estava a sepultura. Os dois soldados tinha enterrado mal o corpo. Os urubus pressentiram o fétido da carniça e vieram-se ajuntar nas árvores em redor. Desenterrou-se o corpo, e via-se então uma grande facada no peito, do lado esquerdo. O corpo já estava apodrecendo e com muito mau cheiro. Os que o foram enterrar de novo, aflitos por se verem livres daquela fedentina, mal apenas jogaram à pressa alguns punhados de terra na cova, e deixaram o corpo ainda mais mal enterrado do que estava.

Vieram depois os porcos, os tatus, e outros bichos, cavoucaram a cova, espatifaram o cadáver, e andar espalhando os ossos do defunto aí por toda essa mata.

Só a cabeça é que dizem que ficou na sepultura.

Uma alma caridosa, que um dia encontrou um braço do defunto no meio da estrada, levou-o para a sepultura, encheu a cova da terra, socou bem, e fincou aí uma cruz. Foi tempo perdido; no outro dia a cova estava aberta tal qual como estava dantes. Ainda outras pessoas depois teimavam em ajuntar os ossos e enterrá-los bem. Mas no outro dia a cova estava aberta, assim como até hoje está.

Diz o povo que enquanto não se ajuntar na sepultura até o último ossinho do corpo de Joaquim Paulista, essa cova não se fecha. Se é assim, já se sabe que tem de ficar aberta para sempre. Quem é que há de achar esses ossos que, levados pelas enxurradas, já lá foram talvez rodando por esse Parnaíba abaixo?

Outros dizem que, enquanto os matadores de Joaquim Paulista estivessem vivos neste mundo, a sua sepultura havia de andar sempre aberta, nunca os seus ossos teriam sossego, e haviam de andar sempre assombrando os viventes cá neste mundo.

Mas esses dois malvados já há de muito tempo foram dar contas ao diabo do que andavam fazendo por este mundo, e a cousa continua na mesma.

O antigo camarada da Carolina, esse morreu no caminho de Goiás; a escolta que o levava, para cumprir sentença de galés por toda a vida, com medo que ele fugisse, pois o rapaz tinha artes do diabo, assentou de acabar com ele; depois contaram uma história de resistência, e não tiveram nada.

O outro, que era currado de cobra, tinha fugido; mas como ganhava a vida brincando com cobras e matava gente com elas, veio também a morrer na boca de uma delas.

Um dia em que estava brincando com um grande urutu preto, à vista de muita gente que estava a olhar de queixo caído, a bicha perdeu-lhe o respeito, e em tal parte e em tão má hora lhe deu um bote, que o maldito caiu logo estrebuchando, e em poucos instantes deu a alma ao diabo. Deus me perdoe, mas aquela fera não podia ir para o céu. O povo não quis por maneira nenhuma que ele fosse enterrado no sagrado, e mandou atirar o corpo no campo para os urubus.

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

Mas se os povos quisessem, e aprontassem as esmolas, que ele dizia as missas, e tudo ficaria acabado. Agora que há de contar quantos ossos a gente tem no corpo, e quando é que esses moradores, que não são todos pobres como eu, hão de aprontar dinheiro para dizer tanta missa?...

Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abuso; é cousa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.

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

ANEXO B – FLOR, MOÇA, TELEFONE

Carlos Drummond de Andrade

Não, não é conto. Sou apenas um sujeito que escuta algumas vezes, que outras não escuta, e vai passando. Naquele dia escutei, certamente porque era a amiga quem falava, e é doce ouvir os amigos, ainda quando não falem, porque amigo tem o dom de se fazer compreender até sem sinais. Até sem olhos.

Falava-se de cemitérios? De telefones? Não me lembro. De qualquer modo, a amiga — bom, agora me recordo que a conversa era sobre flores — ficou subitamente grave, sua voz murchou um pouquinho.

— Sei de um caso de flor que é tão triste!

E sorrindo:

— Mas você não vai acreditar, juro.

Quem sabe? Tudo depende da pessoa que conta, como do jeito de contar. Há dias em que não depende nem disso: estamos possuídos de universal credulidade. E daí, argumento máximo, a amiga asseverou que a história era verdadeira.

— Era uma moça que morava na rua General Polidoro, começou ela. Perto do cemitério São João Batista. Você sabe, quem mora por ali, queira ou não queira, tem de tomar conhecimento da morte. Toda hora está passando enterro, e a gente acaba por se interessar. Não é tão empolgante como navios ou casamentos, ou carruagem de rei, mas sempre merece ser olhado. A moça, naturalmente, gostava mais de ver passar enterro do que de não ver nada. E se fosse ficar triste diante de tanto corpo desfilando, havia de estar bem arranjada.

Se o enterro era mesmo muito importante, desses de bispo ou de general, a moça costumava ficar no portão do cemitério, para dar uma espiada. Você já notou como coroa impressiona a gente? Demais. E há a curiosidade de ler o que está escrito nelas. Morto que dá pena é aquele que chega desacompanhado de flores — por disposição de família ou falta de recursos, tanto faz. As coroas não prestigiam apenas o defunto, mas até o embalam. Às vezes ela chegava a entrar no cemitério e a acompanhar o préstito até o lugar do sepultamento. Deve ter sido assim que adquiriu o costume de passear lá por dentro. Meu Deus, com tanto lugar para passear no Rio! E no caso da moça, quando estivesse mais amolada, bastava tomar um bonde em direção à praia, descer no Mourisco, debruçar-se na amurada. Tinha o mar à sua disposição, a cinco minutos de casa. O mar, as viagens, as ilhas de coral, tudo grátis. Mas por preguiça, pela curiosidade dos enterros, sei lá por quê, deu para andar em São João Batista, contemplando túmulo. Coitada!

— No interior isso não é raro...

— Mas a moça era de Botafogo.

— Ela trabalhava?

— Em casa. Não me interrompa. Você não vai me pedir a certidão de idade da moça, nem sua descrição física. Para o caso que estou contando, isso não interessa. O certo é que de tarde costumava passear — ou melhor, “deslizar” pelas ruínas brancas do cemitério, mergulhada em cisma. Olhava uma inscrição, ou não olhava, descobria uma figura de anjinho, uma coluna partida, uma águia, comparava as covas ricas às covas pobres, fazia cálculos de

idade dos defuntos, considerava retratos em medalhões — sim, há de ser isso que ela fazia por lá, pois que mais poderia fazer? Talvez mesmo subisse ao morro, onde está a parte nova do cemitério, e as covas mais modestas. E deve ter sido lá que, uma tarde, ela apanhou a flor.

— Que flor?

— Uma flor qualquer. Margarida, por exemplo. Ou cravo. Para mim foi margarida, mas é puro palpite, nunca apurei. Apanhou com esse gesto vago e maquinal que a gente tem diante de um pé de flor. Apanha, leva ao nariz — não tem cheiro, como inconscientemente já se esperava —, depois amassa a flor, joga para um canto. Não se pensa mais nisso. Se a moça jogou a margarida no chão do cemitério ou no chão da rua, quando voltou para casa, também ignoro. Ela mesma se esforçou mais tarde por esclarecer esse ponto, mas foi incapaz. O certo é que já tinha voltado, estava em casa bem quietinha havia poucos minutos, quando o telefone tocou, ela atendeu.

— Alooô...

— Quede a flor que você tirou de minha sepultura?

A voz era longínqua, pausada, surda. Mas a moça riu. E, meio sem compreender:

— O quê?

Desligou. Voltou para o quarto, para as suas obrigações. Cinco minutos depois, o telefone chamava de novo.

— Alô.

— Quede a flor que você tirou de minha sepultura?

Cinco minutos dão para a pessoa mais sem imaginação sustentar um trote. A moça riu de novo, mas preparada.

— Está aqui comigo, vem buscar.

No mesmo tom lento, severo, triste, a voz respondeu:

— Quero a flor que você me furtou. Me dá minha florzinha.

Era homem, era mulher? Tão distante, a voz fazia-se entender, mas não se identificava.

A moça topou a conversa:

— Vem buscar, estou te dizendo.

— Você bem sabe que eu não posso buscar coisa nenhuma, minha filha. Quero minha flor, você tem obrigação de devolver.

— Mas quem está falando aí?

— Me dá minha flor, eu estou te suplicando.

— Diga o nome, senão eu não dou.

— Me dá minha flor, você não precisa dela e eu preciso. Quero minha flor, que nasceu na minha sepultura.

O trote era estúpido, não variava, e a moça, enjoando logo, desligou. Naquele dia não houve mais nada.

Mas no outro dia houve. À mesma hora o telefone tocou. A moça, inocente, foi atender.

— Alô!

— Quede a flor...

Não ouviu mais. Jogou o fone no gancho, irritada. Mas que brincadeira é essa! Irritada, voltou à costura. Não demorou muito, a campainha tinha outra vez. E antes que a voz lamentosa recomeçasse:

— Olhe, vire a chapa. Já está pau.

— Você tem que dar conta de minha flor, retrucou a voz de queixa. Pra que foi mexer logo na minha cova? Você tem tudo no mundo, eu, pobre de mim, já acabei. Me faz muita falta aquela flor.

— Esta é fraquinha. Não sabe de outra?

E desligou. Mas, voltando ao quarto, já não ia só. Levava consigo a ideia daquela flor, ou antes, a ideia daquela pessoa idiota que a vira arrancar uma flor no cemitério, e agora a aborrecia pelo telefone. Quem poderia ser? Não se lembrava de ter visto nenhum conhecido, era distraída por natureza. Pela voz não seria fácil acertar. Certamente se tratava de voz disfarçada, mas tão bem que não se podia saber ao certo se de homem ou de mulher. Esquisito, uma voz fria. E vinha de longe, como de interurbano. Parecia vir de mais longe ainda... Você está vendo que a moça começou a ter medo.

— E eu também.

— Não seja bobo. O fato é que aquela noite ela custou a dormir. E daí por diante é que não dormiu mesmo nada. A perseguição telefônica não parava. Sempre à mesma hora, no mesmo tom. A voz não ameaçava, não crescia de volume: implorava. Parecia que o diabo da flor constituía para ela a coisa mais preciosa do mundo, e que seu sossego eterno — admitindo que se tratasse de pessoa morta — ficara dependendo da restituição de uma simples flor. Mas seria absurdo admitir tal coisa, e a moça, além do mais, não queria se amofinar. No quinto ou sexto dia, ouviu firme a cantilena da voz e depois passou-lhe uma bruta descompostura. Fosse amolar o boi. Deixasse de ser imbecil (palavra boa, porque convinha a ambos os sexos). E se a voz não se calasse, ela tomaria providências.

A providência consistiu em avisar o irmão e depois o pai. (A intervenção da mãe não abalara a voz.) Pelo telefone, pai e irmão disseram as últimas à voz suplicante. Estavam convencidos de que se tratava de algum engraçado absolutamente sem graça, mas o curioso é que, quando se referiam a ele, diziam “a voz”.

— A voz chamou hoje? indagava o pai, chegando da cidade.

— Ora. É infalível, suspirava a mãe, desalentada.

Descomposturas não adiantavam, pois, ao caso. Era preciso usar o cérebro. Indagar, apurar na vizinhança, vigiar os telefones públicos. Pai e filho dividiram entre si as tarefas. Passaram a frequentar as casas de comércio, os cafés mais próximos, as lojas de flores, os marmoristas. Se alguém entrava e pedia licença para usar o telefone, o ouvido do espião se afiava. Mas qual. Ninguém reclamava flor de jazigo. E restava a rede dos telefones particulares. Um em cada apartamento, dez, doze no mesmo edifício. Como descobrir? O rapaz começou a tocar para todos os telefones da rua General Polidoro, depois para todos os telefones das ruas transversais, depois para todos os telefones da linha dois-meia... Discava, ouvia o alô, conferia a voz — não era —, desligava. Trabalho inútil, pois a pessoa da voz devia estar ali por perto — o tempo de sair do cemitério e tocar para a moça — e bem escondida

estava ela, que só se fazia ouvir quando queria, isto é, a uma certa hora da tarde. Essa questão de hora também inspirou à família algumas diligências. Mas infrutíferas.

Claro que a moça deixou de atender telefone. Não falava mais nem para as amigas. Então a “voz”, que não deixava de pedir, se outra pessoa estava no aparelho, não dizia mais “você me dá minha flor”, mas “quero minha flor”, “quem furtou minha flor tem de restituir” etc. Diálogo com essas pessoas a “voz” não mantinha. Sua conversa era com a moça. E a “voz” não dava explicações.

Isso durante quinze dias, um mês, acaba por desesperar um santo. A família não queria escândalos, mas teve de queixar-se à polícia. Ou a polícia estava muito ocupada em prender comunista, ou investigações telefônicas não eram sua especialidade — o fato é que não se apurou nada. Então, o pai correu à Companhia Telefônica. Foi recebido por um cavalheiro amabilíssimo, que coçou o queixo, aludiu a fatores de ordem técnica...

— Mas é a tranquilidade de um lar que eu venho pedir ao senhor! É o sossego de minha filha, de minha casa. Serei obrigado a me privar de telefone?

— Não faça isso, meu caro senhor. Seria uma loucura. Aí é que não se apurava mesmo nada. Hoje em dia é impossível viver sem telefone, rádio e refrigerador. Dou-lhe um conselho de amigo. Volte para sua casa, tranquilize a família e aguarde os acontecimentos. Vamos fazer o possível.

Bem, você já está percebendo que não adiantou. A voz sempre mendigando a flor. A moça perdendo o apetite e a coragem. Andava pálida, sem ânimo para sair à rua ou para trabalhar. Quem disse que ela queria mais ver enterro passando. Sentia-se miserável, escravizada a uma voz, a uma flor, a um vago defunto que nem sequer conhecia. Porque — já disse que era distraída — nem mesmo se lembrava da cova de onde arrancara aquela maldita flor. Se ao menos soubesse...

O irmão voltou do São João Batista dizendo que, do lado por onde a moça passara aquela tarde, havia cinco sepulturas plantadas.

A mãe não disse coisa alguma, desceu, entrou numa casa de flores da vizinhança, comprou cinco ramalhetes colossais, atravessou a rua como um jardim vivo e foi derramá-los votivamente, sobre os cinco carneiros. Voltou para casa e ficou à espera da hora insuportável. Seu coração lhe dizia que aquele gesto propiciatório havia de aplacar a mágoa do enterrado — se é que os mortos sofrem, e aos vivos é dado consolá-los, depois de os haver afligido.

Mas a “voz” não se deixou consolar ou subornar. Nenhuma outra flor lhe convinha senão aquela, miúda, amarrotada, esquecida, que ficara rolando no pó e já não existia mais. As outras vinham de outra terra, não brotavam de seu estrume — isso não dizia a voz, era como se dissesse. E a mãe desistiu de novas oferendas, que já estavam no seu propósito. Flores, missas, que adiantava?

O pai jogou a última cartada: espiritismo. Descobriu um médium fortíssimo, a quem expôs longamente o caso, e pediu-lhe que estabelecesse contato com a alma despojada de sua flor. Compareceu a inúmeras sessões, e grande era sua fé de emergência, mas os poderes sobrenaturais se recusaram a cooperar, ou eles mesmos eram impotentes, esses poderes, quando alguém quer alguma coisa de sua última fibra, e a voz continuou, surda, infeliz, metódica. Se era mesmo de vivo (como às vezes a família ainda conjecturava, embora se apegasse cada dia mais a uma explicação desanimadora, que era a falta de qualquer explicação lógica para aquilo),

seria de alguém que houvesse perdido toda noção de misericórdia; e se era de morto, como julgar, como vencer os mortos? De qualquer modo, havia no apelo uma tristeza úmida, uma infelicidade tamanha que fazia esquecer o seu sentido cruel, e refletir: até a maldade pode ser triste. Não era possível compreender mais do que isso. Alguém pede continuamente uma certa flor, e essa flor não existe mais para lhe ser dada. Você não acha inteiramente sem esperança?

— Mas, e a moça?

— Carlos, eu preveni que meu caso de flor era muito triste. A moça morreu no fim de alguns meses, exausta. Mas sossegue, para tudo há esperança: a voz nunca mais pediu.

ANEXO C – O FOTÓGRAFO

Marcelo Dias Amado

Surgiram de repente na esquina, correndo a passos largos: um par de pernas vestindo uma calça jeans surrada e pés calçados com tênis velhos, de lona, de cor indeterminada. Algo entre preto desbotado e cinza chumbo. Junto com o som dos pés no passeio irregular em que corria podia-se ouvir uma respiração rápida e ofegante.

Um senhor que vinha em sentido contrário conseguiu evitar uma trombada, desviando-se a tempo do rapaz que passou correndo por ele. Mas, pouco tempo depois, ao chegar mais próximo da esquina, andando e olhando para trás, foi surpreendido por dois brutamontes e não conseguiu evitar o choque. Um deles esbarrou em seu ombro, fazendo-o estatelar-se no chão. O outro ainda tropeçou no pobre homem, pisando em sua mão. O sujeito se levantou rapidamente e voltou a perseguir o jovem, que já havia dobrado a outra esquina.

“Esta cidade está mesmo uma desordem completa”, pensou o homem, enquanto era erguido por uma garota que acabara de atravessar a rua, depois de assistir àquela cena. Os dois, ainda indignados, olharam aqueles homens enormes descerem a rua correndo com um pedaço de pau e uma arma em mãos.

O cansaço tomou conta do corpo e o fôlego já lhe faltava. Depois de correr por várias ruas, pular bancos de praça e se arriscar no meio do trânsito, achou o portão escancarado do cemitério bem convidativo. Uma vez lá dentro, correu em direção aos túmulos mais luxuosos. Ocorreu-lhe que as estátuas, monumentos e jazigos poderiam escondê-lo na fuga.

Ouviu ao longe as vozes daqueles homens. Eles também entraram. Continuou correndo. Então, seguiu em direção à parte de baixo do cemitério, onde as covas eram marcadas apenas por pequenas cruces de concreto pintadas de branco.

Num momento de distração, enquanto olhava para trás, procurando seus perseguidores, não percebeu uma cova aberta à sua frente. A queda brusca quase não se fez ouvir. O som abafado do corpo caindo sobre a terra úmida só serviu para assustar alguns pássaros pousados numa árvore próxima.

Dentro do buraco, uma pá, cujo cabo deixou uma marca em sua testa. Debaixo da pá, uma lona preta. Sua última tentativa de salvação. Enrolou-se nela e tentou ficar ali imóvel. Ele queria se fazer passar por um corpo. Uma pessoa mais esperta poderia desconfiar daquilo. Mas aqueles homens não pareciam ser muito espertos. O plano de última hora poderia dar certo.

Enquanto as vozes se aproximavam, ele tentou controlar sua respiração ainda ofegante. Foi se acalmando aos poucos e conseguiu finalmente prendê-la por alguns instantes ao ouvir passos bem próximos ao buraco onde se encontrava.

A cabeça começou a latejar. A pancada no cabo da pá não fora leve. Não havia sangue, mas a dor começou a ficar mais forte. Lembrou-se da câmera que carregava consigo. A curiosidade de saber se ela não havia se quebrado só não era maior do que o medo de ser descoberto e, por isso, resolveu verificá-la depois. Sentiu um punhado de terra cair sobre seu corpo e o pavor tomou conta de sua mente. “Eles teriam desconfiado?”

Sentiu o suor escorrendo por sua testa. Estava de bruços, com a cabeça levemente virada para o lado. Um filete de suor caiu em seu olho esquerdo. Ardia e coçava, mas ele não podia se mexer. Eles poderiam estar esperando algum movimento daquele corpo jogado ao chão. Queriam desmascará-lo.

Por pouco não se borrou todo ao sentir que alguém pulava bem ao lado de onde estava. Sentiu uma vontade enorme de gritar, pedir socorro, mas quem o ajudaria? Os mortos? Um cutucão com a pá e seu corpo balançou. Mais suor. Os dentes cerrados com tanta força que chegavam a ranger. Apesar de estar embrulhado na lona, os olhos estavam arregalados. As mãos estavam molhadas e a respiração voltou a ficar acelerada. Ouviu seu coração batendo no chão. Sentiu a jugular pulsando e tinha a impressão de que a qualquer momento perderia sua cabeça. Aquela pá poderia ser o instrumento de sua morte.

Alguém começou a desenrolar a lona. Lágrimas começaram a rolar. Quis pedir misericórdia, mas sua voz não saiu. Quando finalmente sua cabeça foi descoberta, seus olhos apavorados fitaram um rosto de traços fortes e pele curtida de sol, mas ao mesmo tempo de uma serenidade perceptível mesmo numa fração de segundos.

Ainda tremendo de nervoso, tomou um chá feito pelo zelador do cemitério. Estava na casinha onde o velho homem passava suas horas de descanso. Francisco havia percebido a movimentação entre os túmulos e viu quando Miguel caiu na cova aberta. Ficou observando tudo por um tempo e, quando os homens desistiram da perseguição, desceu para ajudar. Agora, encarava Miguel com um pouco de desconfiança. Tinha esperado o rapaz se acalmar para começar o diálogo.

— Cê num tem cara de bandido.

Miguel olhou assustado para o zelador e tratou logo de se defender.

— Não. Não sou bandido.

— E quem eram aqueles dois querendo te pegar?

— Não sei. Queriam tomar a câmera. Não sei por quê, mas queriam pegá-la de qualquer forma. Fiquei apavorado e saí correndo sem rumo.

— Cê é fotógrafo?

— Sim. — Depois de fazer uma pausa, baixou os olhos e completou: — Quer dizer, não exatamente. Não sou um profissional. Sempre sonhei em ter uma câmera.

— Mas cê tem uma câmera. Ou essa câmera foi... — hesitou em falar a palavra “roubada”, embora tenha pensado exatamente isso.

— Não. Eu quis dizer que sempre quis ser um profissional. Trabalhar com isso.

A conversa se estendeu ainda por alguns minutos. Miguel tentava convencer Francisco de que era apenas mais um desempregado naquela metrópole imensa. Nos últimos meses, vivia de pequenos trabalhos. Não pagava aluguel, pois herdara de seus pais uma casa pequena no subúrbio. Seu telefone já tinha sido cortado por falta de pagamento e corria o mesmo risco em relação à água e à luz. Sua geladeira estava quebrada há duas semanas e o gás estava nas últimas. Sua vida era difícil, mas ele não era um bandido.

“Seu” Francisco pareceu acreditar no rapaz. Ainda estava com um pé atrás, mas resolveu dar crédito à história. Ofereceu uma camisa limpa para que ele voltasse para sua casa, com o intuito de fazer o rapaz voltar ao cemitério posteriormente para devolvê-la. Se assim o fizesse,

era um indício de que era um sujeito honesto. Se não voltasse mais, era menos uma camisa em seu armário. Depois que Miguel a vestiu, Francisco lhe entregou uma conta de água que havia encontrado no bolso da camisa suja.

Chegou em casa com uma garrafa de vodka de quinta categoria e uma lata de refrigerante. Sabia que aquela vodka ia causar mais dor de cabeça no dia seguinte do que a pancada no cabo da pá, mas precisava de um porre. Quando o refrigerante acabou, passou a tomar a vodka pura.

Durante a madrugada, escutou passos do lado de fora da casa e podia jurar ter ouvido alguns também em sua sala. Mesmo estando completamente bêbado, ainda se lembrou dos dois homens que o perseguiram. Tentou se levantar para ver se havia alguém dentro de casa e acabou caindo no chão. Nem tentou se levantar novamente. O máximo que conseguiu fazer foi virar o rosto para o lado antes de vomitar no tapete arraiolo que sua mãe tinha lhe dado antes de morrer.

Teve um sono agitado e um sonho estranho, no qual pássaros pousavam sobre um varal pendurado entre as paredes de dois prédios. Era um beco estreito e sujo. Os pássaros balançavam os varais, tentavam arrancá-los das paredes. No lugar de roupas, fotografias estavam penduradas, sendo seguras pelas garras daqueles pássaros enormes. Havia sangue escorrendo das fotos e pingando sobre a cabeça de Miguel.

Um clarão dentro da casa o acordou. Assustado, percebeu que estava suando frio. Olhou para a janela. O céu estava limpo. Não era relâmpago.

“Se não é chuva, o que diabos foi isso então?”

Um pouco menos bêbado e com a boca seca, levantou-se para investigar. Ao apoiar sua mão no chão, sentiu algo viscoso. Era seu vômito no tapete. Quase vomitou de novo ao ver que tinha sangue misturado. Correu para o banheiro para ver se estava sangrando. Não tinha nenhum ferimento. Sua boca também não tinha vestígios de sangue.

Depois de dar uma olhada pela casa sem constatar nada de anormal, pegou um pano velho para limpar aquela sujeira no quarto, caso contrário não conseguiria dormir com aquele cheiro de azedo. Quando se agachou para limpar não viu mais a mancha de sangue. Era apenas vômito.

“Mas eu vi o sangue. Essa merda tava toda vermelha! Será que ainda estou bêbado?”

Terminou de limpar o chão e foi até a cozinha tomar um copo d'água. Escorou seu corpo na pia e tentou lembrar os detalhes do sonho. Não conseguiu se recordar de nada além dos pássaros, do varal e das fotografias pingando sangue sobre sua cabeça. Já ia se deitar quando ouviu o barulho de alguma coisa caindo no chão da sala. Hesitou por alguns segundos; no entanto, resolveu verificar.

Procurou alguma coisa que pudesse servir como arma. Abriu a gaveta de talheres. Não achou as facas grandes que sua mãe costumava usar. Viu apenas um batedor de bifés de madeira maciça. Não teve outra escolha. Parou diante da passagem da cozinha para o corredor, respirou fundo e soltou o ar bem devagar. Seguiu pé ante pé, com a mão erguida acima da cabeça. Os olhos atentos a qualquer movimento e os ouvidos alertas. Ainda se sentia um pouco tonto e fez um grande esforço para não cambalear. Parou. Olhou para a sala. Até onde sua visão alcançava, não viu ninguém. Grudou seu corpo na parede e foi rastejando até a porta. Esticou o pescoço e fez um movimento com a mão, como se quisesse atacar alguém com o batedor de bifés. Não havia ninguém na sala.

Viu a câmera caída perto do sofá. Estava de lado, escorada no pé do móvel. Quando deu o primeiro passo para pegá-la, ela escorregou e caiu completamente, disparando o flash na direção de Miguel. O clarão, que não durou mais do que uma fração de segundos, fez aparecer um rosto diante dele. O susto foi tão grande que Miguel deu dois passos para trás, esbarrando no marco da porta e deixando o batedor cair quase em cima do próprio pé. Nitidamente ele tinha visto um rosto, mas não quis acreditar. Brincou com aquilo. Pensou nas nuvens que inspiram brincadeiras entre crianças e adultos, os quais procuram figuras conhecidas em suas formas. Deveria ter sido apenas uma ilusão, nada mais. Pegou a câmera e ficou surpreso ao ver que estava travada.

“Se estava travada, como poderia ter disparado o flash?”

O sangue que viu na poça de vômito e que depois desapareceu, o clarão que o acordou e a agora a câmera travada disparando o flash.

“É. Estou mesmo bêbado. Melhor tentar dormir de novo.”

No dia seguinte, depois de curar sua ressaca da vodka barata, saiu à procura de trabalho. Sentou-se numa escada do metrô com os classificados na mão. Era um exemplar da semana anterior. Não podia se dar ao luxo de comprar jornais, sendo que mal conseguia tomar um café na padaria. De vez em quando, pegava jornais no lixo ou em pequenos comércios e podia procurar emprego nos classificados. Claro que, na maioria das vezes, as vagas já tinham sido preenchidas ou o emprego não era bem aquilo que esperava. Como certa vez em que descobriu que “precisa-se de jovem para trabalho artístico em local discreto” era na verdade “precisa-se de rapaz para dançar nu em cabines de voyerismo”.

Já estava fechando o jornal quando viu o anúncio de uma funerária, o que o fez lembrar do cemitério e do zelador que o ajudara no dia anterior. Estava com a camisa do homem na mochila.

Dentro do vagão do metrô, já a caminho do cemitério, Miguel tentou pensar em algo que o tirasse daquela situação em que se encontrava. Pensou em vender a câmera. Conseguiria dinheiro para comer bem por alguns dias pelo menos. Por outro lado, poderia tentar tirar fotos inusitadas ou mesmo buscar flagrantes pela cidade para vender para jornais ou revistas. Poderia dar certo, mas com certeza demoraria mais tempo, principalmente sendo um fotógrafo amador.

Quando lhe passou pela cabeça mostrar a câmera para um conhecido que fazia mil trambiques com eletroeletrônicos, sons, máquinas fotográficas e outras parafernálias, uma coisa lhe chamou a atenção. A composição do metrô havia entrado numa espécie de túnel semiaberto, que possuía frestas de ventilação no teto. Era, na verdade um viaduto ferroviário, que passava sobre a principal avenida da cidade. Aqueles facho de luz se refletiam na janela à sua frente, revelando-lhe a forma de um rosto masculino. Instintivamente, olhou para o lado. Não havia mais ninguém de pé a não ser ele mesmo. E aquele rosto refletido, definitivamente, não era dele. Seu coração disparou. Era medo.

“Mas medo de quê?”, ele se perguntou.

Não conseguiu se lembrar com exatidão do rosto que viu na noite anterior quando o flash da máquina disparou em sua sala, mas podia jurar que tinha alguma semelhança com aquela imagem na janela do vagão e isso o deixou ainda mais assustado. A composição foi diminuindo a velocidade e rosto desapareceu. Estavam parando numa estação.

Ficou olhando para a janela, esperando ver novamente o rosto, quando uma garota pediu licença para que pudesse descer. Alternando seu olhar entre a janela e a garota, Miguel a acompanhou com os olhos até que, do lado de fora, ela cruzou com um homem que lhe deu um pequeno esbarrão. Deu para notar que ela resmungou alguma coisa com o bêbado e isso o fez sorrir, como se estivesse tentando espantar o medo que ainda sentia.

Antes das portas se fecharem, o homem se escorou na lateral do vagão e olhou para Miguel com os olhos vermelhos e um pouco cerrados. Colou seu rosto no vidro e tentou falar alguma coisa. Seu bafo deixou o vidro levemente embaçado e naquele lugar surgiu uma palavra. Miguel se esforçou para ler, enquanto ela sumia aos poucos. REVEL.

Pouco tempo depois, chegou ao seu destino. Miguel se aproximou da casinha de “Seu” Francisco e escutou uma música. Reconheceu-a como *Midnight Special*. Aprendera a gostar de Creedence com seu falecido pai, que tinha praticamente todos os discos da banda. Sorriu lembrando da imagem de seu pai, chapado, dançando e fazendo os gestos de quem toca uma guitarra imaginária.

Bateu na porta repetidas vezes, mas não houve resposta. Pensou que o velho poderia estar tomando banho ou mesmo dormindo. Resolveu esperar um pouco, andando entre os túmulos. Nunca tinha visitado o túmulo de seu pai e nem ao menos se lembrava de onde fora enterrado. Foi andando despreocupadamente, olhando os nomes nas lápides, contando com um pouco de sorte para encontrar o túmulo desejado.

Ao passar para a primeira quadra, próxima à entrada principal, ouviu um choro. Viu uma mulher jovem, parada em frente a um túmulo. Ela estava de lado e Miguel via apenas seu perfil. Mesmo assim, aquele rosto o encantou. Tirou a máquina fotográfica da mochila e clicou imediatamente.

“Que menina linda!”

Outro clique e foi surpreendido pela pergunta.

— Por que está tirando fotos minhas? — ela nem sequer olhou em sua direção e Miguel, meio sem graça, tentou se explicar.

— Por favor, não me leve a mal. Gosto de fotografar e você é tão linda... — E olhando seu corpo de cima a baixo, completou: — Não pude resistir.

— Linda? — fez uma pequena pausa, passando a mão no rosto, no lado oposto ao que podia ser visto por Miguel. — Sim, eu era linda, porém não sou mais.

— Ora, como não? Estou vendo você.

Miguel não conseguiu disfarçar o sentimento de repulsa quando a garota se virou. Metade do rosto era perfeito. Traços finos e contornos delicados. Mas o outro lado era marcado por profundas cicatrizes e hematomas. Ele chegou até mesmo a inclinar levemente seu corpo pra trás e a garota levou a mão ao rosto, tentando esconder as marcas.

— Oh, meu Deus! O que houve com você?

— Acidente de carro. Estilhaços do para-brisa. — Ela olhou novamente para túmulo e completou: — Toda a minha família morreu.

— Lamento. — Fez uma pequena pausa enquanto admirava o lado perfeito de seu rosto. — Esse túmulo...

— Meu pai. O único corpo encontrado. O carro caiu num rio e todos os outros foram levados pela correnteza.

Miguel virou-se para a lápide e ficou sem saber o que dizer. Não sabia se continuava a conversar, se tentava dizer algo para consolar a garota ou se simplesmente pedia desculpas e saía. Se distraiu por um momento e, quando voltou seu olhar para a garota, ela já não estava mais ao seu lado. Olhou ao redor, olhou para o portão de saída, mas não a viu. Porém, ao olhar para baixo, encontrou-a caminhando entre os túmulos mais antigos do cemitério, próximos ao bosque. Achou melhor não incomodá-la e então voltou para a casinha do zelador. Bateu insistentemente. Novamente, não houve resposta. Pensou em deixar a blusa na porta, com um bilhete de agradecimento, mas ficou com medo de alguém roubar. Decidiu voltar no dia seguinte.

De trás da porta, o zelador o observava por uma fresta. Quando Miguel cruzou o portão principal, Francisco disse, em voz alta:

— Ele foi embora. Pode sair.

Chegou em casa um pouco tarde. Para economizar, veio a pé desde a estação do metrô. Cerca de cinquenta minutos de caminhada. Em vez de pagar o ônibus, comprou dois pãezinhos e um copo de leite. Assistiu um pouco à TV, tomou um banho e foi se deitar.

Ao amanhecer, como resultado de outra noite maldormida, Miguel acordou com uma terrível dor de cabeça. Novamente, sonhou com as fotografias penduradas no varal. Além do estranho sonho, acordou várias vezes durante a madrugada com o som de passos do lado de fora da casa. Em uma das vezes, arriscou-se a olhar pela janela e viu um vulto esquivando-se atrás de uma árvore. Ficou observando por um tempo, mas não viu mais nada de suspeito. Deitou-se novamente e conseguiu dormir um pouco, até acordar com um clarão no quarto. Com os olhos arregalados, ainda pôde ouvir o zumbido do flash se recarregando. Pulou da cama rapidamente e abriu a mochila. Verificou a câmera. Estava travada.

“Eu não bebi ontem. Devo estar ficando louco. Ou então essa coisa está amaldiçoada.”

Depois de tomar um café ralo, feito com o pó raspado do fundo da vasilha, pegou sua mochila e saiu. Passou no mercado da esquina e pegou a folha de classificados de um jornal de dois dias atrás. O comerciante estava tão acostumado com aquilo que já separava os classificados para Miguel. O restante do jornal servia para embrulhar copos e pratos vendidos na loja.

Rodou o dia todo à procura de emprego. Pensou novamente em vender a câmera, mas resolveu esperar mais alguns dias, depois que conseguiu ao menos preencher uma ficha numa loja de ferramentas. Já passava das quatro da tarde. Estava com fome e com pouco dinheiro. Lembrou-se do zelador. Por hoje, ele poderia tentar ao menos tomar um café com o novo amigo. Economizaria assim mais alguns trocados. Teria que gastar com o metrô para chegar ao cemitério, mas, de qualquer maneira, ele tinha que devolver a camisa do homem.

“Com aquele trabalho e morando naquela casinha simples, dentro do cemitério, ele não deve ter muitas roupas.”

No caminho, teve a sensação de estar sendo seguido. Olhou para trás várias vezes, procurando alguém suspeito. Sentiu que alguém o observava de perto. Teve receio de que fossem aqueles homens novamente, mas não conseguiu comprovar a suspeita.

Já no cemitério, Miguel viu que o zelador estava ocupado, ajudando num enterro. Foi até a quadra que ficava próxima da casinha e sentou-se sobre um dos túmulos. Pegou a câmera na mochila. Estava limpando a lente quando ouviu uma voz bem ao seu lado.

— Você não acha que isso é falta de respeito?

— Mãe do céu! — quase deixou a câmera cair de suas mãos, com o susto que levou. — Você me assustou! Não te vi chegando. — Colocou a mão sobre o coração, sentindo-o disparado.

— Não acha? — insistiu a garota.

— O quê? Não acho o quê?

— Uma falta de respeito você se sentar em cima dos túmulos.

— Bem, eu... — fez uma pequena pausa e deu de ombros, antes de continuar: — Na verdade, não. É só um símbolo. Um buraco com um corpo dentro e... — Então, lembrou-se de que ela havia perdido a família e estava fragilizada com aquilo tudo. Percebeu que havia falado besteira. — Me desculpe. Eu, eu não quis ofender seu pai. Não estou no túmulo dele, estou? — perguntou num misto de constrangimento e preocupação.

— Não. Mas isso não faz diferença, faz? Já que tudo é um buraco para você.

— Não, por favor. Não me entenda mal. É só que... — Desceu do túmulo no qual estava sentado e continuou tentando explicar seu ponto de vista. — É que eu não levo muito a sério essa coisa de morte, sabe? Quero dizer, acho que não adianta a gente ficar chorando porque alguém se foi. Procuo me lembrar da pessoa como era em vida. Das palavras, do sorriso, do cheiro. E não de um corpo enfiado debaixo da terra.

A garota adiantou dois passos em direção ao túmulo de seu pai, fez uma pequena pausa e, passando as mãos sobre a lápide, retrucou:

— Mas não é bem assim. Não é só um pedaço de carne jogado num buraco. É muito mais do que isso, acredite.

Sem perceber, Miguel estava encarando as cicatrizes da garota. Como se estivesse hipnotizado por aquele rosto, metade lindo, metade destruído, balbuciou a primeira coisa que lhe veio à mente, tentando iniciar uma conversa mais amena.

— Você tem vindo aqui todo dia? — falou tão baixo que pensou que ela não teria ouvido, mas, antes que pudesse repetir a pergunta, ouviu a resposta.

— Sim. Desde que meu pai foi enterrado — suspirou e olhou para o céu. — E algumas vezes vou até o local do acidente, na saída da cidade, na esperança de encontrar algum vestígio ou mesmo alguma notícia por parte das autoridades. Fico achando que vou chegar lá e saber que encontraram os outros corpos.

— Entendo. Onde você mora?

— E por que eu lhe contaria? — voltou seu olhar para Miguel e continuou séria. — Não te conheço. Não confio em você. Não sei o que você quer de mim. Não sei se você é louco ou algo assim.

— Você é sempre sincera desse jeito? — sorriu meio sem graça.

— Só quando eu quero. — Olhou para a câmera de Miguel e ameaçou dizer algo. Encarou o rapaz, tentou novamente falar alguma coisa, mas desistiu. — Preciso ir.

— Espere! Me diz o seu nome pelo menos.

— Rita.

— Bonito nome. E você tem algo pra fazer esta noite, Rita?

— Não, mas com certeza também não farei nada junto com você.

— Gostei de você — caiu na risada. — Muito sincera! Continuou rindo e olhando-a com uma certa admiração. E, pela primeira vez, viu-a sorrindo. Rita se rendeu e mostrou como era belo seu sorriso, mesmo com o rosto deformado. Depois disso, virou-se e saiu sem dizer nada. Apenas fez um gesto com a mão, dando tchau.

Francisco, o zelador, veio na direção de Miguel com a mão estendida e um sorriso acolhedor.

— Tudo bem, menino?

— Como vai, “Seu” Francisco? Trouxe a camisa. Eu vim ontem, mas não encontrei o senhor.

— Ah, eu tive que sair. Foi uma coisinha de última hora. Vem comigo. Vou fazer um cafezinho pra gente.

Era tudo o que queria. Um café. E, com sorte, alguns biscoitos. Quando começaram a subir as escadinhas que davam acesso à pequena moradia, Francisco parou ao avistar um homem no portão principal.

— Ô, menino, vai na frente. Pode entrar e me esperar lá dentro. Não vou demorar. Só vou ali ver o que aquele moço quer.

Ele seguiu até o portão e Miguel subiu as escadas. Francisco conversou por alguns minutos com o homem. Parecia assustado com alguma coisa. Coçou a cabeça e olhou na direção de Miguel, parado na porta e esperando, apesar das recomendações do zelador. O homem então saiu do cemitério e entrou num carro estacionado próximo ao portão principal. O veículo não saiu do lugar e Francisco retornou.

— Algum problema? — Miguel perguntou, notando a expressão triste no rosto do zelador.

— Um amigo meu morreu. Tem dois dias já, mas só agora fiquei sabendo. — O homem parecia mesmo abalado, e mantinha o olhar fixo na câmera de Miguel, que percebeu aquilo, olhou para a câmera e em seguida a guardou na mochila.

— Acho melhor ir embora. Outro dia tomamos esse café.

— Não — o zelador falou alto, ao mesmo tempo em que segurou firme o braço de Miguel. No entanto, ao notar que o rapaz ficou assustado com a atitude, soltou-o e baixou o tom de voz. — Por favor, fique. Vou fazer o café que te prometi. Tem uns biscoitinhos caseiros que ganhei da Dona Marta, uma viúva que vem sempre visitar o marido. São muito gostosos.

Diante da oferta tentadora dos biscoitos, Miguel entrou e os dois conversaram durante horas. O zelador evitou falar do amigo que havia morrido. Mudava de assunto sempre que Miguel arriscava alguma pergunta sobre ele. Francisco então começou a contar histórias de pessoas mortas que apareciam no cemitério de vez em quando e Miguel achou graça.

— Ah, faça-me o favor! Fantasmas? Não vai me dizer que o senhor acredita em fantasmas, “Seu” Francisco! Acho que está trabalhando aqui há muito tempo. Já está ficando doido — disse, rindo do velho zelador.

— Mas é por isso mesmo que sei o que tô te falando, menino. Já vi muita coisa estranha acontecendo aqui.

— Qual é, “Seu” Francisco? Fantasmas só existem em filmes e livros.

— Por que tem tanta certeza disso?

— Ora, porque eu nunca vi nenhum. E se eu não posso ver ou tocar, não existe. Não acredito nessas bobagens. Morreu, acabou. Fim! Passou dessa pra outra. Só fica a carcaça, o esqueleto.

Francisco levantou e foi até um armário improvisado com caixotes e serviu-se com um copo de rum. Colocou uma dose em outro copo e a deu a Miguel. Em seguida, com um tom de voz meio irônico, prosseguiu a conversa:

— O menino tem celular?

— Não tenho dinheiro nem pra comer, meu amigo, quanto mais pra gastar com celular.

— Mas ouve rádio.

— Sim, ouço. Mas o que tem isso a ver com nossa conversa?

— Cê vê as ondas do rádio? Pode pegar?

— Ah! Não tem como comparar isso com fantasmas né, “Seu” Francisco?

— Só tô tentando te mostrar que nem sempre tudo que existe a gente pode ver, ué.

Quando Miguel abriu a boca para dizer que estava na hora de ir embora, um estrondo o fez pular da poltrona. Uma tempestade estava chegando. Francisco, que estava próximo à janela, viu os primeiros pingos caírem.

— É, menino, essa vai ser pra arrebentar. E, pelo que tô vendo, não vai passar tão cedo. E já é tarde. Melhor dormir aqui hoje.

— Não quero incomodar. É só uma chuva.

— Não me incomoda não, menino. Olha, o sofá é meio duro, mas dá pra dormir. Ou tá com medo dos mortos?

— Medo dos mortos? Eu? — pensou nas coisas que estavam na mochila e que não podiam se molhar. — Tudo bem, vou ficar. Então me conte mais histórias inusitadas.

— Pra quê? — Francisco deu de ombros. — Cê não acredita em nada do que eu falo!

Bastou beber mais algumas doses de rum e contar duas histórias de fantasmas e o velho zelador apagou. Roncou como um porco a noite toda. Miguel descobriu que o sofá era mais duro que imaginava e não conseguiu sequer cochilar. A chuva não diminuía e os relâmpagos ainda eram constantes.

Estava olhando para a fresta embaixo da porta, brincando de contar quantos relâmpagos surgiam por minuto, quando viu uma sombra passar. Arregalou os olhos. Alguns segundos depois e novamente percebeu uma sombra. Dessa vez ela ficou parada em frente à porta. Parecia uma pessoa. Ele se levantou e foi até a cama do zelador. Chamou por ele, cutucou, sacudiu e nada. A única coisa que conseguiu foi fazer com que ele parasse de roncar.

Morrendo de medo, foi até a porta. Havia uma falha entre o batente e a fechadura. Era suficiente para ver quem era do outro lado. Abaixou-se para olhar pelo buraco, mas um trovão absurdamente forte o assustou, fazendo com que se desequilibrasse. O susto serviu para que perdesse o medo e, subitamente, abriu a porta.

Não havia ninguém. Olhou para a escadinha e nada. Chegou mesmo a sair na chuva e olhar nas laterais da casa. Nessa hora, pensou ter visto alguém pulando o muro atrás da casinha. Depois de olhar um pouco mais ao redor da casa, voltou, fechou a porta e foi até o banheiro. Enxugou seu rosto e, quando passava a toalha no pescoço, abriu os olhos e gritou ao ver a face

de um homem desconhecido no espelho. Um segundo. Talvez dois, até que um relâmpago iluminou o banheiro e a imagem do homem desconhecido foi substituída pelo apavorado rosto de Miguel. Mal se desfez do susto e percebeu, pelo espelho, algo escrito na parede atrás dele. Virou-se e pôde ler claramente: “Revele as fotos.” Parecia ter sido rabiscado com uma pedra, canivete ou algo pontudo como uma chave.

Por volta de seis da manhã, a chuva parou e Miguel não quis esperar o zelador acordar. Pegou suas coisas e saiu. Quando cruzou o portão, foi surpreendido por Rita.

— Que bom que te encontrei aqui!

— Rita? O que faz aqui tão cedo?

— Vim me despedir. Finalmente encontraram os outros corpos ontem no final da tarde. Agora ficarei mais tranquila.

— Mesmo? Que bom! Quer dizer, eu não quis dizer que é bom o fato de... — ela sorriu com a timidez dele e tentou acalmá-lo.

— Não se preocupe, meu amigo. Eu entendi. — Ficou olhando nos olhos de Miguel por um instante e disse: — Eu não vim só para me despedir. Preciso te dizer uma coisa.

Miguel teve a sensação de que não gostaria do que iria ouvir. Pensou nas histórias que Francisco lhe contara na noite anterior e teve medo de saber que Rita poderia ser uma garota morta. Gaguejando um pouco, arriscou a pergunta:

— E-e o que v-você tem a me dizer?

— Um recado. — Ela percebeu que ele estava nervoso e com medo. — Quer dizer, eu acho que é um recado. Tive um sonho com você.

— Um sonho comigo? — perguntou aliviado.

— Sim. No sonho eu estava com a sua câmera nas mãos e dizia que era muito importante que você revelasse o filme que estava nela. Que as fotos eram importantes.

Miguel teria preferido ouvir que ela era um fantasma. Seu coração parecia ter parado de bater. Olhos arregalados, as imagens vindo à sua mente. O rosto, a palavra REVEL, o sonho com os pássaros, “revele as fotos”, e agora o sonho de Rita. Tudo ao mesmo tempo na sua cabeça. Ficou sem reação. E a garota continuou:

— Estranho, não? De qualquer forma, não poderia ir embora sem antes te contar isso.

— D-desculpe, Rita. Preciso ir. Preciso ir. — Nervoso, saiu trombando num garoto que ia à escola. Olhou assustado para Rita, que ficou parada no portão. Mais alguns passos e saiu correndo pela rua.

No seu quarto, sentado na cama e escorado na cabeceira, Miguel não conseguia tirar a frase da cabeça. “Revele as fotos.” Lembrou-se do bêbado no metrô. A palavra incompleta na janela do vagão, REVEL. E o estranho sonho de Rita.

“Como ela sabia que eu estava no cemitério?”

Tentou cochilar um pouco, mas, quando fechava os olhos, via o rosto do homem no espelho. Começou a suar frio. Pensou estar ficando louco. Olhou para a mochila.

“Tenho que revelar esse filme.”

De repente, lembrou-se de algo que poderia dar certo. Há muito tempo, tinha feito um curso de revelação de fotografias e ainda tinha um material guardado. Correu até o guarda-

roupa e procurou pela caixa onde guardava tudo. Jogou todas as roupas no chão, álbuns de família e objetos pessoais. Começou a falar sozinho.

— Mas que diabos! O que está acontecendo comigo? Estou ficando doido? E onde eu guardei essa droga dessa caixa?

Finalmente, encontrou-a. Fechou-se na dispensa da casa, improvisou vasilhas, fez um aral com um barbante, tampou as frestas da janela com um cobertor e começou a revelar.

Algumas fotos saíram com borrões brancos no meio, inclusive as fotos que havia tirado de Rita.

“Droga. A queda naquele buraco deve ter danificado a câmera”, pensou, um pouco desanimado. Mas as últimas fotos reveladas, que na verdade eram do início do filme, fizeram Miguel suar frio.

— Meu Deus! São aqueles caras que estavam me seguindo! — Olhando mais atentamente para uma das fotos, reconheceu outro rosto. — E esse homem? Eu já vi esse homem em algum lugar.

Buscou em sua mente a imagem daquele rosto. Num estalo de dedos, correu até a mochila e pegou o jornal de dois dias atrás. No caderno policial, a foto de um empresário encontrado morto na pedreira abandonada, na saída da cidade. Era o mesmo homem das fotos que acabara de revelar.

Ficou sentado naquela cadeira desconfortável por mais de quatro horas, repetindo sua história e aguardando a confirmação de algumas informações. O delegado olhou várias vezes para as fotos, fez anotações, ligou para um legista e pediu mais informações aos investigadores.

— Muito bem, meu jovem. Parece que sua história é verdadeira. Mas vou ter que te pedir para repeti-la mais uma vez, para que seja registrada pelo escrivão.

— Bom, eu estava sentado num banco no ponto de ônibus, procurando emprego nos classificados, quando ouvi um carro virando a esquina em alta velocidade. Levantei a cabeça e vi um cara atravessando a rua. O carro o pegou em cheio e suas coisas voaram pro alto. A câmera veio parar perto das minhas pernas. O cara ficou estirado no chão e, antes que alguém pudesse fazer alguma coisa, o carro freou um pouco mais adiante e voltou de ré. Eles passaram por cima do cara sem piedade. A cabeça dele foi esmagada pelas rodas.

— E você então pegou a câmera, certo?

— Sim. Eu vi o cara todo arreventado e, como estava sem dinheiro, pensei que aquela câmera podia me valer uma grana. Eu precisava comer. O cara não ia precisar dela estando morto. Então peguei e saí andando. Mas os caras dentro do carro perceberam e um deles gritou pra eu largar a câmera. Não sei o que me deu e saí correndo. Dois deles saíram do carro e vieram atrás de mim. Consegui escapar, me escondendo no cemitério. E hoje, quando revelei o filme que estava na câmera, resolvi procurar a polícia.

O delegado fez um sinal para que o escrivão parasse de registrar o depoimento. Já era suficiente.

— Muito bem, Miguel. Graças a essas fotos, agora sabemos quem foi responsável pela morte do empresário e pelo atropelamento do fotógrafo.

— Então o cara atropelado morreu por causa disso?

— Tudo indica que sim — enquanto falava, o delegado pegou os documentos do fotógrafo atropelado e os colocou diante de Miguel. — Não sabemos como ele foi parar no local do crime, mas com certeza foi descoberto e perseguido. Era assim o rosto dele antes de ser esmagado pelo carro.

Um arrepio gelado lhe subiu pelo corpo ao ver os documentos. Reconheceu o rosto da janela do metrô, da sua sala e do espelho do banheiro da casa do zelador. O delegado estava olhando novamente as fotos e por isso não percebeu o pavor nos olhos de Miguel. Apenas continuou a falar:

— Esses caras trabalham pra gente perigosa. Muito perigosa. Você deu muita sorte de escapar vivo. Vou pedir pro Roberto te explicar como funciona nosso programa de proteção para testemunhas. Se eu fosse você, aceitaria entrar.

Miguel estava sem fala. Um dos investigadores que estava na sala se levantou, tirou os documentos das mãos de Miguel e se apresentou. Era o tal Roberto.

— Venha comigo. Vou explicar como funciona tudo, e quero também te levar a um lugar. Sei de alguém que vai querer saber o fim dessa história.

Os dois entraram no carro do investigador. O mesmo carro que estava parado no lado de fora do cemitério na noite anterior, antes da tempestade. No caminho, Roberto explicou que Miguel teria que mudar de nome e de cidade. Mas ganharia uma casa pra morar e um emprego fixo.

Depois de se certificar de que Miguel havia entendido tudo, Roberto mudou de assunto, contando-lhe que era sobrinho do “Seu” Francisco do cemitério. E que, desde o dia em que Miguel aparecera no cemitério pela primeira vez, ele o estivera seguindo. O tio havia reconhecido a câmera e o chamara, achando que se tratava de um furto.

— Meu tio conhecia o fotógrafo. Era amigo dele. Quando tirou você daquela cova, reconheceu a câmera. O cara ia todas as tardes ao cemitério tirar fotos dos túmulos. Gostava das cores do pôr-do-sol sobre as lápides. Era meio doido, sabe?

— Reconheceu a câmera? Como?

— Na alça, onde está bordada a marca Nikon, o fotógrafo pintou de preto as letras ON em todos os bordados. Ficou Nik, uma brincadeira com o próprio nome, Nicolas.

— Então, por que seu tio me deixou ir embora?

— Ele não poderia fazer nada. Por isso, me ligou e passou seu endereço.

— Meu endereço?

— Sim. Uma conta de água no seu bolso.

Chegaram ao cemitério e Roberto voltou a falar do crime.

— Os outros corpos só foram achados ontem. Os legistas encontraram no sangue de todos eles uma substância que derruba até um elefante. Eles doparam a família para não ter que amarrá-los dentro do carro. Queriam que parecesse um acidente.

Deram alguns passos dentro do cemitério e o investigador apontou para um grupo de pessoas que estavam num enterro.

— Depois que você levou as fotos, pouco antes do almoço, não havia mais porque segurar os corpos no IML. Os parentes e amigos pediram a liberação. O enterro está sendo agora. Parece que meu tio está ajudando. — Uma pausa, enxugando o suor do rosto, e Roberto

se lembrou de mais um detalhe: — Você precisava ver a filha do casal. Linda demais! Era modelo profissional, mas a coitada teve o rosto todo cortado pelo vidro do carro. Ficou horrível.

Enquanto o investigador falava, Miguel avistou Rita acompanhada de um casal e de um garoto, andando em direção ao bosque nos fundos do cemitério. Ela se virou, sorriu para Miguel e acenou. Era um adeus. Simplesmente desapareceram no ar antes de chegarem às árvores.