

BRUNA DE CARVALHO TEIXEIRA SILVA

**“O ESPAÇO E O IMAGINÁRIO POPULAR NOS CONTOS DE AFONSO
ARINOS”**

UBERLÂNDIA – MG

2008

BRUNA DE CARVALHO TEIXEIRA SILVA

**“O ESPAÇO E O IMAGINÁRIO POPULAR NOS CONTOS DE AFONSO
ARINOS”**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Kênia Maria de Almeida Pereira.

UBERLÂNDIA – MG

2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586e Silva, Bruna de Carvalho Teixeira, 1981-

“O espaço e o imaginário popular nos contos de Afonso Arinos” / Bruna de Carvalho Teixeira Silva. - 2008.

103 f.

Orientador: Kênia Maria de Almeida Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

- 1.
 2. 1 1. Contos brasileiros - História e crítica - Teses. 2. Franco,
 3. Afonso Arinos de Melo, 1905-1990 - Crítica e interpretação -
 4. Teses. I. Pereira, Kênia Maria de Almeida. II. Universidade
 5. Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras.
 6. III.
- Título.

CDU: 801

“O ESPAÇO E O IMAGINÁRIO POPULAR NOS CONTOS DE AFONSO ARINOS”

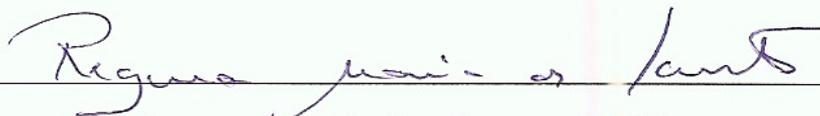
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós graduação em Letras - Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 24 de novembro de 2008

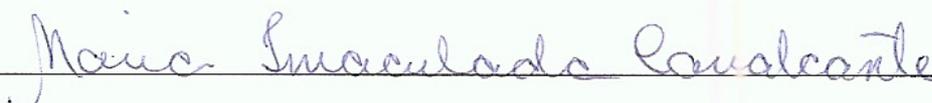
Banca Examinadora:



Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira-UFU



Regma Maria dos Santos-UFU



Maria Imaculada Cavalcante- (UFG- Campus de Catalão-GO)

Dedico este trabalho a Deus, único digno de toda honra e glória.

Aos meus amados pais, Mariza e Welington, que tantas vezes
fizeram de meus sonhos os seus.

Agradeço a Deus, por toda graça e sabedoria que me tem dado, por renovar minhas forças e por me dar coragem nos momentos de fraqueza e de desânimo. Obrigada, Senhor, pela tua fidelidade dia após dia.

Agradeço aos meus pais e aos meus irmãos, por todo amor, carinho, compreensão e incentivo na realização de mais esta conquista.

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Kênia Maria de Almeida Pereira, que, com sua prontidão para ajudar e dialogar, soube direcionar o meu olhar sobre o imaginário popular. Obrigada por todo ensinamento, todo apoio, incentivo e carinho dispensados a mim durante o mestrado. O produto aqui apresentado não existiria sem sua fundamental contribuição intelectual.

A minha eterna mestra Prof^a Dr^a. Maria Francelina Silami I. Drummond, que esteve presente nos meus primeiros passos como pesquisadora e que me fez despertar o amor pela literatura regionalista.

A meus amigos, professores e a todas as pessoas que participaram, contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

“O sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar, o sertão é do tamanho do mundo”.

Guimarães Rosa

RESUMO

A dissertação de mestrado, intitulada “O espaço e o imaginário popular nos contos de Afonso Arinos”, tem como objetivo principal a identificação e a análise do espaço e do imaginário popular em quatro contos de Afonso Arinos: “Assombramento”, “Feiticeira”, “Mão pelada” e “A garupa”. Por questões metodológicas, a dissertação foi elaborada da seguinte maneira: introdução; desenvolvimento, dividido em sete capítulos em que o primeiro corresponde à vida intelectual de Afonso Arinos, o segundo, a apresentação da obra do autor, o terceiro, contendo uma reflexão sobre a teoria do conto, o quarto é referente à fortuna crítica de Afonso Arinos; o quinto capítulo, ao regionalismo brasileiro; o sexto aborda as teorias do espaço e do imaginário popular; e o sétimo, as análises e interpretações dos contos selecionados. Por fim, as conclusões gerais e as referências bibliográficas. Entre os autores escolhidos para fundamentação teórica, estão Gaston Bachelard, Julio Cortaz, Ricardo Piglia, Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Laura de Mello e Souza, Jean Delumeau, Osman Lins, Luís da Câmara Cascudo, Tristão de Ataíde, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Gilberto Freyre. A pesquisa possibilita analisar não só a presença do ambiente regional mineiro e do imaginário popular, como também a importância de Afonso Arinos como escritor regionalista pré-moderno e sua contribuição para a literatura brasileira.

PALAVRAS- CHAVE

Afonso Arinos, regionalismo, espaço, imaginário, contos brasileiros

ABSTRACT

The master's thesis '*Space and people's imaginary in Afonso Arinos' short stories*' has as main objective to identify and analyze space and people's imaginary of four short stories by Afonso Arinos: 'Assombramento', 'Feiticeira', 'Mão pelada', and 'A garupa'. The thesis was methodologically divided into introduction, development, conclusion, and references. The development is divided into seven chapters: the first chapter tells about the intellectual life of Afonso Arinos; the second presents the author's work; the third contains a reflection on the short story theory; the fourth refers to the critical fortune of Afonso Arinos; the fifth presents Brazilian regionalisms; the sixth approaches the theories of space and people's imaginary and the seventh presents the analyzes and interpretations of the selected short stories. Among the authors chosen for the theoretical foundation there are Gaston Bachelard, Julio Cortaz, Ricardo Piglia, Edgar Alan Poe, Anton Tchekhov, Laura de Mello e Souza, Jean Delumeau, Osman Lins, Luís da Câmara Cascudo, Tristão de Ataíde, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, and Gilberto Freyre. The research makes possible to analyze not only the presence of the regional environment of Minas Gerais and people's imaginary, but also the importance of Afonso Arinos as a pre-modernist regionalist writer and his contribution to Brazilian literature.

KEYWORDS

Afonso Arinos, regionalism, space, imaginary, Brazilian short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I- VIDA INTELECTUAL DE AFONSO ARINOS.....	14
CAPÍTULO II- APRESENTAÇÃO DA OBRA DE AFONSO ARINOS.....	23
CAPÍTULO III- ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CONTO.....	36
CAPÍTULO IV- FORTUNA CRÍTICA: MULTIPLOS OLHARES SOBRE A OBRA DE AFONSO ARINOS.....	45
CAPÍTULO V- REGIONALISMO BRASILEIRO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	50
CAPÍTULO VI- O ESPAÇO E O IMAGINÁRIO: DOIS IMPORTANTES MOMENTOS NOS CONTOS DE AFONSO ARINOS.....	58
CAPÍTULO VII- ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES DE QUATRO CONTOS DE AFONSO ARINOS.....	69
VII a. <i>Feiticeira</i>	69
VII b. <i>A garupa</i>	76
VII c. <i>Mão Pelada</i>	82
VII d. <i>Assombramento</i>	85
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	98

INTRODUÇÃO

Afonso Arinos retrata o espaço do Brasil Central na narrativa brasileira, ou mais propriamente, o espaço designado “sertão”, como lugar onde vive o tipo interiorano brasileiro caracterizado como “sertanejo”. Os personagens interioranos do século XIX, mergulhados num imaginário místico-religioso, estão pautados pelas crenças em entidades mitológicas próprias desse universo rural, tais como “o mão pelada”, o diabo, almas penadas, feiticeiros, mulas-sem-cabeça, dentre outros.

Em suas obras *Pelo sertão e Histórias e Paisagens*, Afonso Arinos reúne contos com os quais leva o leitor a “viajar” pelo sertão de Minas Gerais, mostrando-lhe vaqueiros, escravos fugidos, cenas de vinganças políticas, amores trágicos, acontecimentos singelos em localidades históricas abandonadas e a simples paisagem campestre das veredas do sertão.

Pela seleção de alguns desses contos, este projeto tem como objetivo principal o estudo tanto do espaço apresentado nessas obras quanto do imaginário popular próprio desse mundo mágico-religioso.

A análise do espaço foi baseada nos pressupostos teóricos da construção narrativa, nas teorias do conto, considerando, ainda, o estilo e a “poética” do autor, na intenção de referenciar uma geografia, real ou imaginária, do sertão.

Textos críticos sobre fé e credence; história e superstição; imaginário e medo, dentre outros, darão um suporte à nossa análise sobre as imagens da sociedade e da cultura brasileiras, construídas pela narrativa regionalista e sobre o imaginário popular.

A narrativa do Brasil Central aborda, no discurso ficcional, a extensa área entre Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, conhecida, genericamente, como sertão. Em sentido estrito, pretende-se identificar, no estudo do espaço, uma espécie de recriação dessa geografia na literatura; a invenção do sertanejo como personagem literário, os modos de vida rurais e as linguagens que o caracterizam.

Dessa forma, esta pesquisa se justifica no contexto dos Estudos Literários porque tem por objetivo retomar a obra de Afonso Arinos, propor uma leitura sob nova ótica, a do espaço, e reavaliar o que representa o regionalismo no Brasil Central nessa obra, em que se constitui o meio regional mineiro.

O estudo do espaço da narrativa regionalista, bem como o universo mítico-religioso são importantes, entre outros motivos, porque é por meio deles que se podem observar a preocupação do autor com o documental, a constituição dos personagens e a elaboração de uma “imagem” da cultura e sociedade brasileiras.

Na literatura sertanista, a atenção do leitor com o espaço e com o imaginário mítico-religioso pode levá-lo a compreender a intenção da literatura em elaborar retratos do Brasil. É o que podemos apreciar na obra *Pelo sertão*, observando como o espaço, o ambiente, os objetos, a linguagem e as personagens constituem “imagens” dos hábitos, dos costumes, da cultura brasileira, em sentido amplo, assim como as diversas dualidades na representação do país: centro e interior, cultura urbana e cultura rural; religiosidade, mitos folclóricos, conservadorismo e desenvolvimento.

A bibliografia sobre espaço na literatura brasileira, como também o mundo mágico religioso são ainda relativamente pequenos, mas publicações recentes sobre o sertão, e pesquisas interdisciplinares entre Estudos Literários e História Cultural têm confirmado a importância dessa categoria narrativa.

Assim, nossa proposta de estudar o espaço/ambiente e também o medo/religiosidade na obra de Arinos se destaca também porque se integra à discussão crítica de conceitos-chave na compreensão desse aspecto de nossa cultura, como regionalismo e interpretações dualistas do Brasil. Esta dissertação representa para o pesquisador uma dupla oportunidade de conhecimento das fontes culturais a que estão imediatamente vinculados e a percepção crítica dessas fontes como matéria de ficção.

Além disso, esta dissertação poderá contribuir para uma melhor compreensão, por parte do pesquisador, do sistema literário brasileiro, uma vez que a abordagem crítica do referido *corpus* regionalista exige o esforço sistemático de articulação entre Literatura, História e Cultura Brasileira.

Dessa forma, a dissertação de mestrado, intitulada “O espaço e o imaginário popular nos contos de Afonso Arinos”, tem como objetivo principal a identificação e a análise do espaço e do imaginário popular em quatro contos de Afonso Arinos: “Assombramento”, “Feiticeira”, “Mão pelada” e “A garupa”.

Por questões metodológicas, a dissertação foi elaborada da seguinte maneira: introdução; desenvolvimento, dividido em sete capítulos em que o primeiro corresponde à vida intelectual de Afonso Arinos, o segundo, a apresentação da obra do autor, o terceiro, contendo uma reflexão sobre a teoria do conto, o quarto é referente à fortuna crítica de

Afonso Arinos; o quinto capítulo, ao regionalismo brasileiro; o sexto aborda as teorias do espaço e do imaginário popular; e o sétimo, as análises e interpretações dos contos selecionados. Por fim, as conclusões gerais e as referências bibliográficas. Entre os autores escolhidos para fundamentação teórica, estão Gaston Bachelard, Julio Cortaz, Ricardo Piglia, Edgar Alan Poe, Anton Tchekhov, Laura de Mello e Souza, Jean Delumeau, Osman Lins, Luís da Câmara Cascudo, Tristão de Ataíde, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Gilberto Freyre.

Esta dissertação possibilitará analisar não só a presença do ambiente regional mineiro e do imaginário popular como também a importância de Afonso Arinos como escritor regionalista pré-moderno e sua contribuição para a literatura brasileira.

CAPÍTULO I- VIDA INTELECTUAL DE AFONSO ARINOS

Tio do outro famoso Afonso Arinos, jurista, político que se destacou pela autoria da Lei Afonso Arinos contra a discriminação racial em 1951, Afonso Arinos de Melo Franco, autor de *Pelo sertão*, era filho de Virgílio de Melo Franco e Ana Leopoldina de Melo Franco. Nasceu no dia 1º de maio de 1868, na cidade mineira de Paracatu e faleceu em 19 de fevereiro de 1916, em Barcelona.

O contista Afonso Arinos descende de família fundadora de Paracatu - os Caldeira Brant e os Melo Franco -, cujos mais remotos parentes lá chegaram no início do século XVIII. Estão ligados, nessa mesma época, à descoberta das minas no oeste de Paracatu e ao desenvolvimento extrativista do diamante naquela região, em período simultâneo às minas de ouro em Vila Rica, Sabará e outras povoações do centro da Capitania de Minas Gerais.

Virgílio de Melo Franco escreveria mais tarde, num caderno de anotações particulares, os primeiros registros sobre seu filho Afonso Arinos, que nos trazem como a primeira biografia sentimental do futuro escritor Arinos:

Nasceu meu filho Afonso, o primogênito, no dia 1 de maio de 1868, sexta-feira, às 10 horas da noite, estando eu pousado no Pedro Pereira, em viagem para o Ouro Preto, como deputado provincial. Foi batizado na igreja Matriz desta cidade (Paracatu), servindo-lhe de padrinho o seu avô materno, Coronel João Crisóstomo Pinto da Fonseca, meu sogro, e de madrinha minha mãe, Dona Antônia de Melo Franco. O sacerdote que o batizou foi o Ver. Cônego Vigário Miguel Arcanjo Torres, o mesmo que casou meu sogro, batizou-lhe a primeira filha, casou-a comigo e tem batizado os nossos filhos. Nasceu, portanto, este meu filho um ano menos dois dias depois do nosso casamento, que teve lugar no dia 3 de maio de 1867, aniversário de meu pai. A notícia do nascimento deu-me o finado meu irmão Joaquim, que a 25 de maio teve o seu trânsito desta para a outra e está sepultado na Igreja da Matriz. (FRANCO apud ARINOS, 1968, p. 14).

A biografia intelectual de Afonso Arinos está vinculada a antecedentes ilustres e que se destacaram, além da mineração, na política, literatura e ciência. Ele descende, numa linha não muito remota, do médico naturalista e poeta satírico Francisco de Melo Franco (1757-1823), autor do poema heróico-cômico *O reino da estupidez*, do primeiro livro de puericultura brasileiro, *Tratado de educação física dos meninos para uso da nação portuguesa* (1790), e de tratados científicos como *Medicina teológica* (1794), *Elementos*

de higiene (1814), *Ensaio sobre as febres* (edição póstuma de 1829). Conforme Massaud Moisés (1995).

O poema “O reino da estupidez” satiriza a ignorância que o poeta via nos métodos e nas práticas de ensino da Universidade de Coimbra de cuja Faculdade de Medicina foi aluno. Critica o clero e ataca o método dos estudos científicos, em especial, o do ensino de anatomia. Esse poema circulava anonimamente pelos anos de 1785, dividindo a opinião pública portuguesa entre os que aderiam à sátira aos modos acadêmicos portugueses e aos que nele viam grave insulto à sociedade metropolitana.

A vida da iluminista Francisco de Melo Franco e sua atuação polêmica em Portugal lhe valeram processo e condenação pelo Tribunal do Santo Ofício (a Inquisição), com prisão de quatro anos por acusação de heresia, prática naturalista e dogmática contra o sacramento do matrimônio, durante reação conservadora, conhecida como a *viradeira*, sob o reinado de Maria I. Francisco de Melo Franco estava de volta ao Brasil em 1817 e faleceu quatro anos depois.

No campo político, conforme Oliveira Mello (1994), a família de Afonso Arinos teve presença na Revolução Liberal de 1842, sobretudo por meio da participação de outro médico, Manuel de Melo Franco, que foi deputado do partido liberal na Assembléia Provincial em Ouro Preto (1842-1843), envolveu-se diretamente entre os revoltosos e foi preso juntamente com a liderança liberal, comandada por Teófilo Otoni.

Muitos anos depois, Afonso Arinos transformou esses episódios e essas lembranças, certamente ouvidas na tradição familiar, em matéria literária no conto “Joaquim Mironga”. Esta história narra a invasão de uma fazenda do interior de Minas pelas forças conservadoras — designadas Caramurus — e os episódios do confronto que resultou na morte do filho do fazendeiro e na ação heróica do protagonista Joaquim Mironga:

Há muita gente traiçoeira neste mundo, como vocês sabem. Um desalmado desses, que Nosso Senhor já chamou a si-Deus te perdoe! -, deu denúncia do retiro onde estava o patrão. Com pouca dúvida, nós soubemos que na Tapera, a umas quatro léguas do retiro, estava se ajuntando um magote de caramurus para virem prender o patrão. Esses diabos tinham uma sede na gente do patrão, porque diziam ele fora o rebelde mais destemido destas beiradas. (ARINOS, 1968, p. 108).

Em 1881, Afonso Arinos, que já tinha concluído o curso secundário no Colégio Padre Machado em São João Del Rei, matriculou-se no Liceu Mineiro em Ouro Preto para

fazer os exames preparatórios que lhe dariam embasamento para, mais tarde, ingressar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo.

O Liceu Mineiro, em Ouro Preto, foi uma das instituições de ensino secundário mais importantes da província de Minas naquela época. A ele acorreram pessoas de diversas localidades de Minas, filhos de políticos da Assembléa Provincial, de comerciantes, de fazendeiros, bem como da classe média urbana. Exclusivamente aberto a estudantes de sexo masculino, o Liceu Mineiro, como outras instituições semelhantes, vetava o ingresso de escravos e mulheres. Para elas, havia cursos públicos ou particulares destinados à formação básica de primeiras letras, como ainda de ofícios e práticas domésticas. Abaixo, temos alguns anúncios divulgados na imprensa do ano de 1889.

No jornal acima, temos a divulgação dos nomes dos funcionários e dos professores do Liceu Mineiro e da Companhia de Aprendizes Militares. Logo a seguir, podemos observar, na listagem dos funcionários da Escola Normal, a divisão feita entre o sexo masculino e feminino nas aulas práticas.

sar o curso da Escola de Pharmacia de Ouro Preto, sob as seguintes bases:

Crearão mais trez cadeiras: uma de Toxicologia, destacada da de Chimica Organica, uma de Pharmacia Theorica, destacada da de Pharmacologia, e uma de Materia Medica e Therapeutica, as quaes accrescerão ao 3.º anno da Escola;

Crearão igualmente trez lugares de preparadores conservadores e trez de serventes;

Crearão, finalmente, o lugar de vice-director da Escola, que será preenchido por um dos lentes cathedrauticos, designado pelo governo.

Todos os lugares novamente creados, excepto os de serventes, serão preenchidos de conformidade com o artigo 14 da lei n. 2.904, de 9 de novembro de 1882.

Os vencimentos dos empregados da Escola de Pharmacia serão os seguintes:

Cada lente vencerá réis 3:200\$000;

O secretario, 1:800\$000;

Cada preparador conservador, 1:200\$000;

O porteiro, 720\$000;

Cada servente, 500\$000;

Gratificação ao director, réis 400\$000;

Escola Normal

Director — Dr. João Baptista Ferreira Velloso.

Professores:

1.º Anno:

Portuguez — Randolpho José Ferreira Bretas.

Arithmetica — Antonio Carlos Mayrink.

Musica — José Nicodemos da Silva.

2.º Anno:

Portuguez — Randolpho José Ferreira Bretas.

Arithmetica e escripturação mercantil — Antonio Carlos Mayrink.

Pedagogia — Dr. Camillo Augusto Maria de Brito.

Francez — João Fernandes de Lima Côrtes (interino).

Musica — José Nicodemos da Silva.

3.º Anno:

Geometria e Desenho Linear — Francisco de Paula Cunha.

Pedagogia — Dr. Camillo Augusto Maria de Brito.

Geographia e Historia do Brasil — Eduardo Machado de Castro.

Musica — José Nicodemos da Silva.

Professores das aulas praticas:

Do sexo masculino — Francisco de Paula Horta Lima.

Do sexo feminino — D. Maria Fiuza da Rocha.

Adjunta da do sexo feminino — D. Generosa Augusta Ferreira.

Outros empregados:

Amanuense — Samuel João de Deus.

Porteiro:

Tenente Floriano Dias Ribeiro.

Ajudante:

João Lucio Ferreira Guedes.

Servente:

João Ponciano Gomes.

Instructor:

Laymundo Fernanteiro.

e Quartel-mestre:

oão José Alves de

ecretario:

Augusto de Salles

ellão-Tenente:

é Caetano dos Santia.

re de Musica:

Fernandes Mon-

or de 1.ªs letras:

o Felicissimo.

de Gymnastica:

artiniano Ferreira.

Enfermeiro:

doro de Magalhães.

Guardas:

Rodrigues Romão. no Rodrigues.

A vivência de Afonso Arinos na capital Ouro Preto, nesses anos de estudante, teria continuação, mais tarde, com seu retorno ao Liceu Mineiro, como professor. Certamente, a influência da família tradicional, política e intelectual, foi importante na formação erudita de Arinos. Mas parece fora de dúvida que o ambiente intelectual de Ouro Preto foi decisivo para definir alguns aspectos de sua obra e das idéias defendidas por ele, como homem público, em relação às tradições históricas e ao patrimônio cultural de Minas.

As Minas Gerais coloniais — Paracatu e Ouro Preto, história da mineração do ouro e do diamante — têm presença nas suas obras ficcionais de cunho histórico, como *O mestre de campo*, *Ouro!Ouro!* e a peça *O contratador de diamantes*, além de alguns contos inseridos no livro *Pelo sertão*.

O sertão de Paracatu tocou a sensibilidade artística de Arinos, contribuindo com elementos da vida rural e iletrada para sua obra ficcional. Os temas do sertão, a caracterização dos personagens e tipos populares, a descrição do espaço em contos como “Assombramento”, “Joaquim Mironga” e “Pedro barqueiro”, provêm da observação e da vivência no meio da região rural de sua cidade natal. Arinos percebeu, também, as crendices populares e o comportamento religioso do homem do sertão.

Arinos, mesmo morando depois em centros urbanos, São Paulo, Rio de Janeiro e Paris, voltaria outras vezes ao sertão. Viajando a Diamantina, em 1904, ele escreveu uma carta a sua esposa que ficara em São Paulo, expressando sua admiração pelos bordados artesanais feitos pelas mulheres do sertão: “trabalho que encantaria a uma francesa habituada a ver roupa branca de luxo”. (MELLO, 1994, p. 177).

Em 1889, Arinos concluiu o curso de direito em São Paulo, quando conheceu pessoas que se destacaram como intelectuais, entre elas, Edmundo Lins, Paulo Prado, Herculano de Freitas, Mendes Pimentel, Carlos Peixoto, João Luís Alves, com quem manteria contato por muito tempo. Arinos retornou a Ouro Preto onde passou a atuar, em 1890, como advogado ao mesmo tempo em que assumia a cadeira de Geografia e História no Liceu Mineiro, onde permaneceu até 1897.

O corpo docente do Liceu Mineiro, àquela época, era composto dos seguintes nomes que sobressaíram na vida intelectual de Minas: Aurélio Pires e Augusto Pereira (Português); Afonso Luis Maria de Brito (Latim); Augusto Avelino de Araújo Lima e Randolfo José Ferreira Bretãs (Francês); Alcides da Rocha Medrado (Inglês); Camilo Augusto Maria de Brito (Filosofia e Retórica); Francisco Amédeé Perét (Aritmética e Álgebra); Francisco de Paula Cunha (Geografia e Desenho) e José Nicodemus da Silva (Música). (PIERUCETTI, 1996, p. 129).

Em 1892, Arinos foi um dos fundadores da Escola Livre de Direito em Ouro Preto, onde lecionou Direito Criminal. A faculdade foi, mais tarde, transferida para Belo Horizonte.

Em 1893, devido às repressões do governo Floriano Peixoto, o autor abrigou, em sua casa, alguns escritores como Olavo Bilac, Coelho Neto, Álvares de Azevedo Sobrinho, Aurélio Pires, Sabino Barroso, Emílio Ruède, Leopoldo de Freitas, Valentim Magalhães, Gastão da Cunha, Carlos de Laet e Magalhães de Azeredo, que fugiam do Rio de Janeiro. Assim, sua casa se tornou um local de encontro de intelectuais que discutiam sobre política e literatura. (ARINOS, 1968, p. 19).

Arinos foi, como afirma Antônio Dimas (1997), responsável pela “conversão” de Olavo Bilac aos ideais nacionalistas. Em 1903, ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número 40 na vaga de Eduardo Prado, já como escritor consagrado, Arinos foi saudado por Olavo Bilac com um discurso que se tornou antológico.

A sessão de ingresso naquela Academia teve as presenças notáveis de Machado de Assis, do Barão do Rio Branco, Carlos de Laet, Inglês de Sousa, José Veríssimo, Artur Azevedo, João Ribeiro, Raimundo Correia, Lúcio de Mendonça entre outros, conforme Arinos (1968). Em carta a Joaquim Nabuco, no dia 24 de março de 1902, Machado de Assis, que havia apoiado a candidatura de Arinos à Academia, comentava: “A eleição de Arinos, que a desejava e pediu, foi brilhante. (...) Logo que a eleição se fez escrevi um bilhete particular de felicitação ao Arinos e o Rodrigo Otávio fez a comunicação oficial.” (MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 3, p. 1060).

Em sua saudação, portanto, Bilac estaria entre dois nomes ilustres, fazendo a referência fúnebre a Eduardo Prado e apresentando as boas-vindas a Afonso Arinos. Bilac ressaltava, ainda, que o ingresso de Arinos na Academia não se dava apenas devido ao fato da morte de Eduardo Prado, mas pelo mérito da obra e, sobretudo, pela sua importância intelectual.

Nesse sentido é que Bilac relatou suas recordações do período do exílio em Minas, destacando da convivência com Arinos, mudança de visão e reafirmação de ideais patrióticos e nacionalistas, embasados em nossa história, também nas tradições e no passado de Minas. Bilac estava, então, percorrendo caminhos que, décadas depois, os modernistas também fizeram na chamada *caravana modernista*, ao tomar contato direto com as antigas cidades mineiras e a arte de Aleijadinho.

Bilac afirmou também no discurso que:

Enquanto pelas ruas de Ouro-Preto, naquele ano trágico de 1893, os vivos comentavam com calor os episódios da revolta naval, e os bombardeios, e as prisões, e as loucuras, — nós dois, mergulhados no passado, conversávamos com espectros. Toda a gente do século XVIII, capitães-generais, ouvidores, milicianos de El-Rei, aventureiros, traficantes de pretos, frades e freiras, tiranos e peralvilhos, fidalgos brilhantes e pobres bateadores de ouro e cateadores de cascalho, garimpeiros, senhores e escravos, damas de casta orgulhosa e imundas pretas descalças, ricos proprietários e contrabandistas farroupilhas, toda essa gente acudia ao chamado da nossa curiosidade, (...). (BILAC, 1934, p. 171).

E referindo-se mais propriamente à obra de Arinos, declarava:

(...) reconheci que aquele amor das tradições não era um tic da adolescência, uma preocupação passageira do vosso espírito. No livro e no jornal, a vossa literatura, de que daqui a pouco tratei, foi sempre um claro espelho em que se têm refletido esse “tradicionalismo” e esse “nacionalismo”, a que agora mesmo deste o nome um pouco vago de “americanismo”. (BILAC, 1934, p. 173).

Mário de Andrade demonstrou admiração especial por Afonso Arinos, porque a pesquisa de cultura popular os aproximava. Mário esteve presente ao ciclo de conferência

realizado no Teatro Municipal de São Paulo, que se encerrou em 28 de dezembro de 1915, com a conferência de Arinos. Esta conferência, segundo Walnice Galvão Nogueira (2006, p. 20), “tratou das festas tradicionais, ilustradas por grupos genuínos trazidos do interior, que dançaram e cantaram autos ou dramas populares”. Mário ficou impressionado ainda mais com o que via e guardou o programa da festa.

Nessa década de 1890, o clima intelectual e político de Ouro Preto estavam muito agitados ante a perspectiva de transferência da capital para outra localidade com melhores condições de desenvolvimento. Essa discussão já dividia a opinião pública da Província de Minas desde a década de 1840, mas se tornara acirrada nos anos 90. Várias localidades como Barbacena e Juiz de Fora disputaram o direito de ser escolhidas como a nova capital, mas perderam para a localidade de Curral del Rei, depois chamada Cidade de Minas e, finalmente, Belo Horizonte, que se tornou capital em 1897.

Desde 1723, Ouro Preto era capital de Minas Gerais (capitania, no período colonial, e província a partir da Independência, em 1822). A possibilidade de mudança contrariava grupos de intelectuais e políticos que não se conformavam que a cidade perdesse também sua condição de centro intelectual e histórico de Minas. Esse impasse de transferência teve grande repercussão na imprensa da época, formando dois grupos de opinião pública que passaram a ser conhecidos como *mudancista*, os favoráveis à nova capital, e os *antimudancistas*.

Arinos esteve vinculado, por laços afetivos e ideológicos, aos historiadores José Pedro Xavier da Veiga – criador, em 1896, do Arquivo Público Mineiro, – Diogo Vasconcelos, de escritores e políticos que compartilhavam das idéias do grupo antimudancista. O movimento foi grande na imprensa, nas discussões da Assembléia, entre os estudantes, professores das escolas de ensino superior, Engenharia, Farmácia, Direito, entre comerciantes e funcionários públicos em geral.

Entre as várias publicações que saíram nessa época, destacou-se o *Almanack do Município de Ouro Preto*, de Manoel Ozzori, de 1890:

Ele situa Ouro Preto no contexto dos debates, em torno da mudança da Capital. Trata-se de mais um instrumento em mãos de Ozzori cujo pensamento antimudancista ficara exposto em suas atividades como secretário da União Typographica Ouro-Pretana e na revista Panorama, editada em 1889 (DRUMMOND, 1990, p. 6).

Em 1903, Arinos entrou como sócio para o Instituto Historiográfico e Geográfico com o parecer de Afonso Celso e do Barão Homem de Melo (ARINOS, 1968, p. 31). Ele

não apresentou uma tese para a admissão naquele Instituto, como normalmente acontecia, mas foi escolhido em decorrência de seus ensaios, artigos e conferências de fundamentação histórica, reunidos no livro *Notas do dia*, publicado em 1900.

Arinos, assim como quase todos os escritores de sua época, também atuou na imprensa. Em Ouro Preto, escreveu artigos nos jornais *Opinião Mineira* (1894); *Minas Gerais*, que, em 14/12/1893, publicou um discurso de solenidade realizada no Liceu Mineiro, com o título de “Cristóvão Colombo e a descoberta da América”. Nesse mesmo jornal, publicou, em 13/02/1895, o conto “Manuel Lúcio”.

Outro jornal em que Arinos atuou também foi o *Estado de Minas*, fundado em 20/11/1889. Supõe-se que ele tenha publicado artigos no jornal *Academia*, em 1894, embora não conste a sua assinatura, conforme Maria Francelina Drummond (1986). No Rio de Janeiro, ele colaborou com a *Revista brasileira*, cujo primeiro número em 1895, publicara o conto “Pedro barqueiro”, oferecido a Coelho Neto. Na *Gazeta de Notícias* divulgou o conto “A esteireira” (ARINOS, 1968, p.459).

Em São Paulo, esteve à frente do jornal *Comércio de São Paulo*, em 1897, que pertencia a Eduardo Prado. Nesse jornal, redigiu o artigo “Campanha de Canudo, o epílogo da guerra”, em 9/10/1897, em que denunciava os trágicos acontecimentos de Canudos, mencionando, entre outros trechos impactantes, que “O Brasil Central era ignorado; se nos sertões existe uma população, dela nada conhece dela nada cura o governo...” (ARINOS, 1968, p.645).

Além de outros artigos e ensaios, Arinos ainda publicou, no *Comércio de São Paulo*, em 1898, em folhetim, o romance *Os Jagunços*, também sobre a guerra de Canudos, antecedendo a Euclides da Cunha que, em 1902, publicava *Os sertões*, focado nos mesmos episódios daquela guerra.

Em 1897, Arinos transferiu-se para São Paulo onde se casou com a sobrinha de Eduardo Prado e tiveram uma filha, Maria Catarina, morta prematuramente. Em 1904, morando em Paris, o escritor regressou várias vezes ao Brasil, retornando ao sertão. De 1914 a 1916, morou no Rio de Janeiro e, em 1915, fez a última viagem ao sertão. Em 1916, morreu em Barcelona.

CAPÍTULO II- APRESENTAÇÃO DA OBRA DE AFONSO ARINOS

As publicações mais importantes de Afonso Arinos foram as prosas de ficção *Pelo sertão* (1898), *Os Jagunços* (1898), *Lendas e tradições brasileiras* (1917), *O mestre de campo* (1918), *Histórias e paisagens* (1921), a coletânea de artigos *Notas do dia* (1900), o drama *O contratador de diamantes* (1917); as conferências reunidas em *A unidade da*

pátria (1917) e o conto “A rola encantada”, só recentemente incluído na obra completa do autor.

O romance *Os Jagunços* foi publicado como folhetim no jornal *O Comércio de São Paulo*, em 1898, sob o pseudônimo de Olívio de Barros. Retrata os conflitos da guerra de Canudos, as péssimas condições de vida dos sertanejos e o descaso do governo em relação àquela população.

Luís Pachola, o protagonista da narrativa, representa o homem sertanejo forte, corajoso, solitário e religioso, de extrema fidelidade a Antônio Conselheiro. Percebemos que a atitude do narrador em relação aos jagunços é de empatia e solidariedade, pois ele não apenas denuncia as condições precárias de vida dos jagunços, as lutas e os sofrimentos deles, como também acusa o governo de não lhes dar assistência:

Dos graúdos das terras grandes, do Governo que eles consideravam a personificação da força e da riqueza, não conheciam o mínimo benefício. As únicas vezes que entraram em contato com o Governo, foi por meio das balas e das baionetas da polícia. Desamparados nos seus sertões, eles sentiam, de vez em quando, a ação do Governo à passagem dos recrutadores, ou dos aliciadores de tropas. Nas suas misérias, nunca lhes chegou lenitivo da parte do poder (ARINOS, 1968, p.253).

O livro *Notas do dia* (1900) reúne vinte e dois artigos de Arinos publicados no jornal *Comércio de São Paulo* e duas conferências pronunciadas em Ouro Preto, uma sobre “O passado de Minas e a Inconfidência” e outra “O Cristóvão Colombo e a descoberta da América”. Esses artigos são de grande importância na definição da mentalidade e do posicionamento do autor em relação à história e política brasileiras.

Arinos aborda os principais assuntos políticos da época, como a morte de Marechal Bittencourt, no artigo intitulado “O atentado do dia 5 de novembro de 1897” e publicado um dia depois da fatalidade. Percebemos, em muitos desses artigos, o posicionamento monarquista do escritor, quando, em textos, ele ressalta a figura de Dom Pedro II, “Dois de dezembro” (1897), “Dom Pedro II” (1897), “O aniversário de hoje” (1898), e, mais claramente, no artigo “7 de setembro” (1897), em que ele afirma que “no Brasil, graças à Monarquia, a unidade manteve-se” (ARINOS, 1968, p. 641), e critica também o regime republicano, inferindo que:

Nós não tivemos isto; em compensação, temos instituições libérrimas, republicaníssimas, tolerantíssimas, nadamos a braçadas num mar de liberdade e democracia. . . que vemos, às mais das vezes, por um poderoso telescópio, pois costumam andar tão longe. . .

Mas, apesar de tudo, o Brasil, a pátria comum, marchando embora para o suplício, como o herói da lenda árabe, tem as pálpebras fechadas: não vê, não ouve, não sente. Sua alma volta-se toda para os tempos em que, cheio de mocidade e de força, gozou de dias de triunfo— horas iluminadas pelo esforço ou o orgulho heróico, herdado dos antepassados (ARINOS, 1968, p. 643).

Arinos destaca temas e personalidades da cultura, como a figura de padre Anchieta, a imperatriz da Áustria, o príncipe Bismarck, o estadista W. E. Gladstone. No âmbito da literatura, no artigo “Visconde de Taunay” (1899), o autor acentua a importância da vida e obra de Taunay para a sociedade brasileira. Segundo Arinos, a principal qualidade de Taunay era “o seu brasileirismo” (ARINOS, 1968, p.681).

A obra *Lendas e tradições brasileiras*, publicada em 1917, é constituída por uma série de conferências que Arinos pronunciou em São Paulo, na Sociedade de Cultura Artística, em 1915, sobre diversos temas da cultura e da literatura brasileira.

O autor inicia sua conferência, explicando sobre o sentido verdadeiro de lenda, mito, tradição, abordando algumas lendas brasileiras, como *Os tatus brancos*, *A tapera da lua*, entre outras.

Depois, numa segunda parte, “As Amazonas e o seu rio”, Arinos recorre às lendas que surgem em torno do Amazonas e de seus rios— “As Iaras”, “As Amazonas”, “A lenda das pedras verdes”, “O mito grego das Amazonas”, “O culto da lua”, “A tradição universal das Amazonas”, “A personificação dos rios” e “A Iara”.

Na terceira parte, Arinos ocupa-se das lendas sobre o rio São Francisco— “O São Francisco e suas lendas”, “A serra das esmeraldas”, “As minas de prata” e “O Caboclo-d’água”.

Na quarta parte, as conferências tratam de lendas populares e de fundação históricas sobre várias capelas do Brasil, como a “Capela da Montanha”, “A Igreja do Colégio”, “A igreja do Caeté”, “Nossa Senhora do Ó”, entre outras. Arinos trabalha tanto com a história documental quanto com a memória popular sobre fatos históricos.

A quinta parte é dedicada aos costumes, cultos, às lendas e tradições em torno da adoração à Nossa Senhora. Nessa parte, Arinos aborda o surgimento de Maria, os santuários e as imagens feitas para ela, assim como as ramagens e festas dedicadas à Virgem.

Na sexta e última parte da conferência, Arinos faz uma pesquisa sobre “Santos populares, superstições, festas e dança”. O autor descreve, especialmente, as festas juninas tradicionais tanto de Santo Antônio, como a de São João, o rosário e a fogueira.

O contratador de diamantes é uma peça de teatro composta por três atos e um quadro, publicada em 1917 e extraída de seu conto histórico, também, intitulado *O contratador de diamantes*. A ação transcorre no Tijuco, centro do distrito diamantino, na Capitania de Minas Gerais, na época de 1752 a 1753.

A unidade da pátria, publicada em edição póstuma de 1917, é um conjunto de conferências, pronunciadas por Arinos em Belo Horizonte, pouco antes de sua morte, em favor dos flagelados da seca do Ceará. Nessas conferências, o autor chama a atenção de seu leitor para temas importantes, como pátria, unidade nacional, patriotismo e solidariedade e do dever das classes superiores para com a sociedade.

O mestre de campo é um romance publicado, também, em edição póstuma de 1918, que relata a lenda do ermitão do Caraça.

Ouro! Ouro! É um romance inacabado de Arinos, escrito por volta de 1904.

Ouro! Ouro!, pelas informações de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que é talvez hoje quem mais conheça certos pormenores da vida de Afonso Arinos, deve ter sido escrito nos primeiros anos do século, provavelmente por volta de 1904. O fim do século passado e o princípio do atual constituíram o período de maior atividade criadora do escritor mineiro (ANDRADE apud ARINOS, 1968, p.459).

Na pesquisa para a dissertação de mestrado, selecionamos, como *corpus* principal para o estudo, os contos “Feiticeira”, “Garupa”, “Assombramento” e “O Mão pelada”, de Afonso Arinos, reunidos nos livros *Pelo sertão* e *Histórias e paisagens*.

Pelo sertão foi publicado como livro em 1898 e é composto por doze contos, que tratam da vida e dos habitantes do interior do Brasil, localizado entre Minas Gerais e Goiás. Os contos incluídos nele foram escritos por Arinos no período final dos estudos de Direito em São Paulo e do início de sua vida em Ouro Preto. Na parte introdutória do livro, o próprio autor nos adverte:

O livro que ora se apresenta ao público devia ter sido publicado há cerca de três anos. O leitor descobrirá nele a falta de unidade, quer na maneira ou na execução, quer no estilo propriamente. A razão disto é que os contos foram escritos em épocas diversas, num período que medeia entre os 19 e os 26 anos. Os primeiros datam de 1888 e 1889; os últimos de 1895 (ARINOS, 1968, p. 47).

Já *Histórias e paisagens*, por sua vez, é um livro póstumo, publicado em 1921, que reúne vários textos ficcionais, relatos de viagem, ficção da paisagem do sertão no estilo de contos e crônicas, que foram impressos em diferentes datas.

Nele, há também um artigo crítico, intitulado “A nacionalização da arte”. Este artigo é uma resposta de Arinos à comissão da *Gazeta do Rio de Janeiro* que julgou seu

conto, “A esteireira”, como violento e inverossímil, dando-lhe o segundo lugar no concurso a que Arinos concorreu.

Arinos discordou desse posicionamento e, em sua defesa, argumentou que seu conto não era inverossímil, pelo contrário, condizia com a realidade da violência do sertanejo:

Posso demais asseverar a meu talentoso adversário que o fato capital da ‘Esteireira’ sucedeu, é real. Não levará sua exigência ao ponto de pedir-me certidão, que, entretanto, lhe poderia fornecer. Será inverossímil, mas é verdadeiro, apesar da conhecida máxima de Boileau (ARINOS, 1968, p. 876).

Arinos questionou a quantidade de cenas violentas e/ou inverossímeis existentes em obras imortais e que, nem por isso, eram repreendidas:

Demais, quanta cena violenta ou inverossímil para muitos se encontra em obras imortais? Que se dirá do final de Hamlet?(...) Que diremos hoje das façanhas de Sigfredo, dos amores de Gunther, nos Niebelungen, das proezas de Gaül nos “Poemas Gaélicos”? Se não houvesse verdade no meio desse vórtice de idéias e civilização de cada povo, porque quando a obra literária não transluz um estado d’alma, não reflete um ciclo da vida de um povo ou não toma a natureza no fato, jamais será obra de arte,mas somente uma impostura de burlão. (ARINOS, 1968, p. 876).

Arinos afirmava que Joaquim Alves desconhecia o sertão, criticando certos setores da opinião pública, escritores e jornalistas por desconhecerem completamente a realidade do interior do Brasil e apenas conhecerem as unidades do litoral, principalmente o Rio de Janeiro: “O sertanejo e Joaquim Alves, apesar da espantosa distância que os separa, estão neste ponto exatamente iguais — desconhecem-se reciprocamente”. (ARINOS, 1968, p. 875).

É possível entender esse universo de Arinos, agrupando os seus contos em três conjuntos, considerando os seguintes aspectos que podem caracterizar o gênero (conto) na sua obra ficcional: a) tipos do sertão como protagonistas das ações heróicas, violentas, apaixonadas (contos “Assombramento”, “Joaquim Mironga”, “Pedro barqueiro”, “A esteireira” e “A garupa”);

b) narrativas de evocação do passado histórico, das lendas e tradições populares e folclóricas (contos “Manuel Lúcio”, “A fuga”, “O contratador de diamantes”, “A velhinha”, “A cadeirinha”, “O Mão pelada”, “Feiticeira” e “A rola encantada”);

c) narrativas de evocação lírica, referentes a elementos da natureza do sertão, como árvores e, em especial, a palmeira buriti, típica da região do cerrado (contos “Paisagem alpestre”, “Buriti perdido”, “Desamparado” e “A árvore do pranto”).

“Assombramento” foi publicado pela primeira vez no volume XII, de 1897, da *Revista brasileira*. Esse conto é inclinado ao fantástico, discorre sobre as superstições, os mitos e as lendas dos sertanejos. Tem como espaço central uma tapera conhecida pelos habitantes daquela região como mal assombrada. O protagonista da história, o cuiabano Manuel Alves, mostra-se bastante valente e tenta provar a todos os tropeiros da região que não tem medo de “assombração”:

Eles bem sabiam que, à noite, teriam de despertar, quando as almas perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação. Mas o cuiabano Manuel Alves, arrieiro atrevido, não estava por essas abusões, e quis tirar a cisma da casa mal assombrada (ARINOS, 1968, p. 28)

Nesse conto, o narrador consegue passar toda a emoção do personagem Manuel ao leitor. À medida que o medo e o terror do tropeiro crescem, o leitor sente também uma tensão maior na leitura da narrativa. Há uma mistura da realidade e da fantasia; a imaginação que gera uma “perturbação” mental da realidade.

O conto “Joaquim Mironga” foi publicado primeiramente em 1895, no volume III da *Revista brasileira*. Nesse conto, Mironga, protagonista da história, narra a todos os tropeiros as lutas que enfrentara na fazenda de seu patrão, no interior de Minas.

Vaqueiro fiel e dedicado, Mironga sai a mando de seu patrão para observar os inimigos que haviam invadido a fazenda e, sem perceber, o filho do patrão o segue. Quando Mironga vê que o menino está atrás dele, pede para que ele volte, mas o menino insiste em acompanhá-lo e, contra a vontade do vaqueiro, o menino o segue. Chegando à tapera, encontram-se subitamente com os inimigos e, fugindo, no meio do tiroteio, o menino é atingido, mas não conta nada a Mironga.

Este, porém, fica desconfiado até que, de repente, o menino esmorece no cavalo. Mironga, mais que rápido, socorre o menino e percebe que fora atingido por bala. O vaqueiro, fiel e temente a Nossa Senhora da Abadia do Muquém, roga à Virgem, mas inutilmente, pois o menino morre:

Quando sô moço debruçou sobre mim, falou-me com uma voz que nunca mais me saiu dos ouvidos e me corta até hoje o coração: — “Está doendo, Joaquim!...” Eu me apeguei com Senhora da Abadia do Muquém e bradei alto: —“Santo do céu! Tem dó de nós!”
“Sô moço deu mais um gemidozinho, muito fraco. Parecia um carneirinho novo, sem mãe, que vai querendo morrer por falta de leite e de calor...” (ARINOS, 1968, p.112).

O conto “Pedro barqueiro” foi publicado no primeiro volume da *Revista brasileira*, em 1895, e remete o leitor ao tempo e ao espaço da escravidão, uma vez que Pedro barqueiro é um escravo fugido que está sendo procurado para ser capturado. O conto lembra ainda o Brasil antigo, quando estava mais acirrado o preconceito dos segmentos proprietários em relação ao negro. “O patrão não gostava de ver negro, meu Deus!” (ARINOS, 1968, p.90).

Flor e Pascoal eram meninos, os mais novos dos empregados da fazenda e, por isso, trabalhavam apenas nos campos, ajudando a juntar a tropa e pegando os animais no pasto. Até que um dia, o patrão lhes ordenou a captura de Pedro barqueiro: “Para o Pedro barqueiro bastam estes meninos! — apontando-me e ao Pascoal com o indicador. — Não preciso bulir nos meus peitos largos. O Flor e o Pascoal dão-me conta do crioulo aqui, amarrado e sedenho” (ARINOS, 1968, p.114). Pedro barqueiro era um escravo fugido, homem forte, corajoso, bravo e arredio, que amedrontava a todos, principalmente, aos meninos Flor e Pascoal:

Esse negro metia medo de ser ver, mas era bonito. Olhava a gente assim com ar de soberbo, de cima para baixo. Parecia ter certeza de que, em chegando a encostar a mão num cabra, o cabra era defunto. Ninguém bulia com ele, mas ele não mexia com os outros. Vivia seu quieto, em seu canto (...). (ARINOS, 1968, p. 115).

Na promessa de ganhar duzentos mil réis, Flor e Pascoal se prepararam para prender o negro. Pascoal, mais astuto que Flor, sabia que, se fossem com armas e facões, não conseguiriam pegar Pedro, pois ele era muito forte e esperto. Dessa forma, Pascoal preparou um plano para enganar o negro e agarrá-lo de surpresa.

Fingindo que iam pescar, os meninos foram para o rancho de Pedro e o encontraram no terreiro. Pedro, muito gentil com os dois, ofereceu-lhes tudo de que precisavam para a pesca, inclusive uma arma para os meninos matarem passarinhos para fazer iscas:

*— Nem uma, nem duas, um lote delas. Se você quer experimentar minha arma, vá lá dentro e tire-a. Não errando a pontaria, você traz agora mesmo um jaó.
— Quero matar um passarinho para fazer isca, meu tio.
— Pois vá, menino (ARINOS, 1968, p. 118).*

Aproveitando que a arma de Pedro estava em suas mãos, Pascoal fez sinal para Flor agarrá-lo: “Saltando-lhe nas costas, dei-lhe um abraço de tamanduá no pescoço” (ARINOS, 1968, p. 118). Mas o negro era forte e revidou o ataque, tentando livrar-se do menino, sacudindo-o para todos os lados. Flor, porém, agarrou-o com mais força ainda para não cair, até que Pascoal colocou uma tábua entre as pernas de Pedro, paralisando seus movimentos e

fazendo com que ele caísse de bruços no chão. Nesse momento, os dois meninos pularam em cima dele e amarraram-no.

Contentes por conseguirem prender o negro, Pascoal e Flor aproveitaram o dinheiro que ganharam e ainda ganharam prestígio com o patrão. Porém, no dia anterior, Pedro barqueiro fugiu da escolta e foi atrás de Flor para vingar-se:

De repente, pulou um vulto diante de mim. Quem havia de ser, patrãozinho? Era o Pedro Barqueiro em carne e osso. Tinha, não sei como, desamarrado as cordas e escapado da escolta, em cujas mãos o patrão o havia entregado (ARINOS, 1968, p. 118).

Pedro agarrou Flor pelo pescoço, exigiu que o menino pedisse perdão. Flor, porém, se negou a pedir perdão, e o negro o levou, então, até uma ponte para matá-lo, continuando a gritar para que o menino pedisse perdão ao que fizera com ele. Firme em seu posicionamento, Flor, mesmo sentindo a morte chegar, não pediu perdão a Pedro:

A gente precisa de ter um bocado de sangue nas veias, patrãozinho, e um homem é um homem! Eu não lhe disse pau nem pedra. Vi que morria, criei ânimo e disse comigo que o negro não me havia de pôr o pé no pescoço. Exigiu-me ele, ainda muitas vezes, que lhe pedisse perdão, mas eu não respondi. Então, ele foi me levando nos braços até uma pontezinha que atravessava um perameira medonha. A boca do buraco estava escura como breu e parecia uma boca de sucuriú querendo me engolir (...) (ARINOS, 1968, p. 120).

Admirado com a coragem de Flor, Pedro soltou o menino no chão e o deixou ir embora: “— Vai-te embora, cabritinho, tu és o único homem que tenho encontrado nesta vida!” (ARINOS, 1968, p.120). Flor, emocionado e surpreendido com a atitude de Pedro, viu a imagem do arcanjo São Miguel no negro, e louvou a Deus: “— Louvado seja cristo, tio Pedro! Quando caí em mim, ele tinha desaparecido” (ARINOS, 1968, p. 120).

O conto acima comentado é um dos que, certamente, deram maior popularidade a Arinos, por tratar do tema da escravidão e revelar personagens extremamente fortes e, ao mesmo tempo, dotados de grande sensibilidade.

Em 1894, Arinos participou de um concurso literário da Gazeta de Notícias do Rio, com o conto “A Esteireira”, que, depois, seria incluído no livro *Pelo sertão*. O conto ficou classificado em segundo lugar, o que deixou o autor bastante insatisfeito, principalmente pela crítica de que seu conto era muito violento, como já comentamos.

O conto “A Esteireira” representa a violência de forma “rústica” e bruta das mulheres do sertão, movidas pelo ciúme. O ambiente da crueldade do espaço sertanejo é caracterizado pelas ações da personagem que não só assassina a outra mulher, por ciúmes,

como também suga o sangue dela para não deixar vestígios. Assim, diferente dos outros contos que relatam a valentia e violência do homem sertanejo, esse marca justamente a frieza e crueldade da mulher do sertão:

Ana não querendo que na estrada houvesse grande marca de sangue, encostou os lábios ao lugar de onde irrompia aos cachões, e, carnívora esfaimada, chupou, chupou por muito tempo, carregando, depois, o corpo da desventurada para bem longe, onde um desses precipícios, cavados pelas enxurradas, recebeu-o no fundo de sua face (ARINOS, 1968, p. 97).

O conto “A garupa” narra a história de dois amigos vaqueiros, Benedito e Joaquim, que se conheciam havia longa data. Um dia, eles saíram para uma cavalgada e, quando o dia já estava acabando, um deles desceu para um buraco à procura de uma rês, e o outro seguiu a diante.

De repente, o que estava adiante no caminho, escutou um grito e foi correndo socorrer seu compadre. Chegando ao buraco, Benedito viu seu amigo estendido no chão, levantou-lhe a cabeça, arrastou-o para o capim, chamou por ele, tentou dar-lhe de beber, mas nada! Joaquim havia morrido.

Desesperado e sozinho no meio da escuridão do sertão, o vaqueiro decidiu, depois de muito pensar, levar o corpo de seu compadre para o arraial mais perto, onde havia igreja e cemitério. Porém Benedito estava só, não poderia contar com alguém para ajudá-lo a carregar o defunto.

Assim, ele amarrou uma corda por baixo dos braços do seu compadre, jogou a ponta da corda por cima de uma árvore e suspendeu o corpo no ar. Então, montou no cavalo e ficou embaixo dos pés do defunto e começou a descer o corpo devagar até que encaixasse na sua garupa e, por fim, amarrou os braços do defunto e as mãos dele em seu próprio peito, para que não caísse.

Na noite escura do sertão, Benedito seguiu o caminho, com o peso do defunto às costas e a frieza do corpo que passava para o seu corpo, gelando até mesmo seus ossos. Nessa longa e solitária cavalgada, Benedito já não sabia onde iria chegar, a escuridão e o cansaço tomavam conta dele a ponto de não sentir mais o seu próprio corpo: “Eu já não sentia meu próprio corpo: o meu, o do defunto e o do cavalo misturaram-se num mesmo frio bem frio; eu não sabia qual era a minha perna, qual a dele...” (ARINOS, 1968, p. 793).

Cavalgou até chegar a um arraial, porém todas as pessoas se trancaram em suas casas. Sem alguém para lhe dar socorro, o vaqueiro ficou na rua com seu cavalo e o defunto grudado em seu corpo até o dia amanhecer para enterrá-lo. E, depois de enterrado,

o vaqueiro ficou doente da friagem que pegou e que, segundo ele, nunca lhe saiu das costas.

No segundo grupo, de evocação do passado histórico, das lendas e tradições populares e folclóricas, temos os contos “Manuel Lúcio”, “A fuga”, “O contratador de diamantes”, “A velhinha”, “A cadeirinha”, “O Mão pelada”, “Feiticeira” e “A rola encantada”.

“Manuel Lúcio” foi publicado no jornal *Minas Gerais*, em 1895. Esse conto tem como tema os hábitos, os costumes e as tradições do homem sertanejo. Manuel Lúcio é um rapaz campeiro, criado na fazenda e que não só respeitava as tradições de seus antepassados como as seguia.

Criado em meio deste labutar, tendo ainda nas veias o cálido sangue de sertanista, inteligente e ativo, porém taciturno, captara Manuel Lúcio Paes a inteira confiança do guarda-mor; administrava-lhe a fazenda com dedicação e fazia o serviço de campeiro, que, no entanto, é estimado pelos próprios fazendeiros e seus filhos, os quais não julgam indigno de si o correr os campos, varar os boqueirões e tabuleiros, de lado à garupa, ferrão em punho (ARINOS, 1968, p. 79).

Manuel era homem de confiança do guarda-mor e, na sua mocidade, apaixonou-se pela filha dele. Mas, Manuel, muito orgulhoso, temia a reação da moça e das pessoas, caso soubessem de sua paixão. Assim, preferiu manter seus sentimentos em segredo:

Prendera-o a filha do guarda-mor, com seu rostozinho moçárabe, fresco e viçoso, seus olhos buliçosos com dois potrinhos bravos, o nariz um pouco recurvado e os lábios finos, seu tanto arqueados, trazendo a um canto estampada como que a expressão de um desprezo eterno (ARINOS, 1968, p. 80).

Certo dia, a fazenda foi invadida por assaltantes e, no meio da luta, Manuel foi ferido. Prostrado na casa de doentes, em delírios, ele morre cantarolando trovas de amor: “Morena, meu bem, morena, /Morena de meu amor!/Por que assim você me engana/A fingir-me esse rigor?” (ARINOS, 1968, p. 82).

“A fuga” é uma narrativa ficcional, que remete a acontecimentos históricos da época do Brasil colonial em que dois fugitivos estão escapando de uma perseguição: “Dois condenados da Extração, escravos réunos, confiscados a seus donos pela Real Fazenda, aproveitando-se da tempestade, fugiam da rancharia...” (ARINOS, 1968, p. 146).

A natureza constitui o espaço central da narrativa, o rio Jequitinhonha, as matas em meio aos animais silvestres. Esse conto reporta-se a um acontecimento marcante, porém, muito comum nos sertões, que é a fuga de escravos das fazendas dessas regiões.

O conto “O contratador dos diamantes” faz uma evocação do passado histórico do Tijuco (Diamantina), nas Minas Gerais, no território da Demarcação da extração de diamantes: “A nobreza do Tijuco, nos salões da Casa do Contrato, galeava, fazendo refulgir, à intensa luz de centenas de bugias em arandelas de custoso labor, o brilho fascinante das sedas e da variegada pedraria” (ARINOS, 1968, p. 97).

“A velhinha” também é um conto em que o passado é evocado por meio da simples observação de objetos, móveis e também de uma conversa entre dois personagens. Um rapaz, andando pela rua, observa uma casa antiga e entra. Lá, ele encontra, além de móveis e objetos antigos, uma senhora com a qual conversa e relembra, junto a ela, tempos antigos. Assim, esses objetos, móveis, ruas, janelas antigas, constituem um ambiente se lembranças e recordações:

Tomei insensivelmente uma das mãos da velhinha beijei-a como a de uma mãe venerada.

O cravo ancião e o quadro do rei infante, representando as passadas grandezas, diziam como, através dos séculos, vencendo-os, sobrepujando suas glórias, — alguma coisa inominável, mas sempiterna, pode encontra-se oculta na prece de um mísero, ou no coração de uma velhinha (ARINOS, 1968, p. 92).

O conto “A cadeirinha” foi publicado em 1896, no volume VI da *Revista* brasileira. O narrador em primeira pessoa examina uma cadeira azul, com dois painéis pintados, que representam damas do antigo regime:

...encontrei a cadeirinha azul, forrada de damasco cor de ouro velho. Na frente e no fundo, dois pequenos painéis pintados em madeira com traços finos e expressivos. Representava cada qual uma dama do antigo regime (ARINOS, 1968, p. 69).

A imagem desses painéis faz com que o narrador retroceda no tempo, imaginando uma época antiga, o tempo representado pelas figuras desenhadas na cadeira:

Quem não fará reviver na imaginação uma das cenas galantes da cortesia antiga em que, através da portinhola cortada de caprichosos labores de talha, passava um rostozinho enrubescido e dois olhos de veludo a pousarem de leve sobre o cavalheiro de espadim com quem a misteriosa dama cruzava na passagem? (ARINOS, 1968, p. 66).

O narrador faz uma ampliação de cada um desses espaços. É como se ele usasse uma lente de aumento para visualizar cada painel. Percebe-se uma idéia do discurso como uma espécie de alargamento, uma ampliação e/ou uma redução da realidade: “A da frente, vestida de seda branca, contrastava a alvura (...). A outra, mais antiga ainda, trazia as melenas...” (ARINOS, 1968, p. 98).

Já “O Mão pelada”, baseado em uma lenda, narra as aventuras de dois escravos negros, João Congo e Quindanda. Junto ao fogo, os dois negros começam a relembrar de velhos casos, entre os quais, o episódio d’ “O Mão pelada”. Quando criança, João Congo foi cumprir a ordem de seu patrão de levar uma carta ao padre Rodrigues, no Registro, que ficava pouco distante. No meio do caminho, Congo deparou-se com o Mão pelada, um bicho que soltava fogo pelos olhos e pela cabeça e que atraía a atenção de Congo para si.

No meio da escuridão, Congo entrou em desespero diante do bicho, gritou todos os santos até que a Mão Pelada tentou atacá-lo e, fugindo desse ataque, Congo ficou preso em uma árvore até o dia amanhecer e seu amigo Quindanda o socorrer.

Por outro lado, “Feiticeira” é um conto que aborda os costumes de lendas do sertão a respeito de magias e feitiços. A mulata Benedita encomendou a Tio Cosme um feitiço para conquistar Miguel, rapaz pelo qual ela era apaixonada. Assim, para fazer o feitiço, o Tio Cosme pediu como pagamento o filho da patroa de Benedita, que se recusou a entregar o menino para o feiticeiro.

Tio Cosme, porém, mesmo sem a permissão da mulata, raptou o menino para fazer feitiçaria, e a mulata, ao ficar sabendo disso, desesperou-se e tenta se suicidar. Mas Miguel foi à procura do menino, salvou-o das mãos de Tio Cosme, a quem mata e salvando também a vida da mulata Benedita, que descobre tudo a tempo.

Um conto há pouco tempo descoberto por Adilson Odair Citelli e divulgado no *D. O. Leitura*, São Paulo, 9 de julho de 1990, é “A rola encantada”. Foi publicado também no livro *De volta ao sertão*, de Oliveira Melo, em 1994. Walnice Nogueira Galvão incluiu “A rola encantada” em recente antologia de contos de Afonso Arinos, organizada por ela em 2006.

O conto tem o subtítulo de *lenda*, o que indica, provavelmente, que o autor se baseou em alguma narrativa oral, folclórica. Conta a história de uma menina órfã de mãe, criada pelo pai e pela madrasta, que a maltratava e explorava. Por isso, um dia amenina foge e, em sonho, vê uma moça muito bonita, tal qual uma fada, que, encravando um alfinete mágico na sua cabeça, transforma-a em uma rola encantada. A menina (agora rola)

fica então livre e, contando seu sofrimento às outras rolas, ensina-lhes a gemer. Assim, o canto das rolas é um canto triste, pois expressa o sofrimento da rola encantada.

A narrativa tem todas as características de mito, que é uma explicação fantástica, ou do mundo do maravilhoso, da realidade ou dos elementos da natureza. No caso do conto “A rola encantada”, o mito pretende explicar o porquê do canto triste daquela ave.

Esse conto possui ainda imagens e conteúdos sempre presentes em narrativas orais muito antigas, como uma menina órfã de mãe, uma madrasta, um pai sempre ocupado no trabalho, uma mulher boa e com poderes mágicos que realiza o desejo da menina e, somado a tudo isso, o sentimento de sofrimento, de prisão e a vontade de ser livre. Dessa maneira, “A rola encantada” apresenta uma nova faceta da obra de Arinos, que é a entrada nas narrativas místicas.

No terceiro grupo, estão presentes as narrativas “Paisagem alpestre”, “Buriti perdido”, “Desamparado” e “A árvore do pranto” que são evocações líricas, alusivas à natureza do sertão, à formação de um espaço natural, que constitui outro aspecto da ficção de Afonso Arinos.

Em “Paisagem alpestre”, as evocações líricas são referentes à natureza que constitui o sertão: a vegetação, fauna e flora. Um cavaleiro, galopando pelo sertão, descreve de maneira minuciosa e detalhada a paisagem, as ameaças e os sofrimentos causados pela própria natureza:

A estrada corre à meia encosta e, de um lado e de outro, vê-se a natureza convulsionada; enormes penhas escuras, espalhadas a cavaleiros do caminho, parecem avançar ameaçadoras; algumas já ruíram no meio de horroroso fracasso e outras caminham lentamente, para ganhar impulso que as precipite no algar, ao fundo. (...)

— Pobres troncos enfezados que debalde vos contorceis de angústia na previsão de vosso próximo estraçalhamento! Em vão clamais socorro na vossa compostura trágica e muda! Ninguém vos arrancará daí. Quem mandou o vento trazer o gérmen de que saístes? Quem vos mandou agarrar-vos à vida tão tenazmente, e espalhardes as raízes e as mergulhardes no subsolo e caçardes, com mil bocas famélicas, no fundo dessa terra ingrata, um pouco de seiva para essa vida mesquinha? (ARINOS, 1968, p. 84).

Já em “Buriti perdido”, a evocação lírica é feita a um elemento específico da natureza do sertão, ao buriti. A palmeira é exaltada e glorificada por sobreviver, mesmo que solitária, ao passar do tempo, às intempéries, à destruição. Dessa forma, buriti assume características próximas às do homem sertanejo: forte, guerreiro e valente, que luta por sua sobrevivência:

No meio da campina verde, de um verde esmaiado e merencório, onde tremeluzem às vezes as florinhas douradas do alecrim-do-campo, tu te ergues altaneira, levantando ao céu as palmas tesas — velho guerreiro petrificado em meio da peleja! (ARINOS, 1968, p. 70).

“Desamparados” faz referência lírica à natureza que forma o sertão das regiões de Minas e Goiás. Assim, o espaço dos chapadões e dos morros é evocado de maneira poética pelo narrador em primeira pessoa. Peregrinava pelos sertões, observando a natureza, quando se encontrou com outro peregrino que gritava: “— Uma bandeira! Bandeira!” (ARINOS, 1968, p. 87).

Tentando entender o que o outro homem queria, o narrador o seguiu e descobriu que o homem tinha visto um tamanduá bandeira. Admirado com aquele homem estranho, o narrador continuou seguindo-o, atento à tristeza dos animais pela destruição da natureza: “Perdizes piavam tristemente pelo campo, chorando o tempo em que viveram nas matas, onde abundam os frutos e cantam as fontes cristalinas” (ARINOS, 1968, p. 88).

No meio da caminhada e da reflexão que fazia sobre as condições da natureza, o homem mostrou ao protagonista um casal de perdizes em uma moita. O narrador ficou encantado com a natureza que ora se apresenta tão agressiva e ora tão protetora, afinal, animais tão pequenos, indefesos e desamparados, como as perdizes, sobrevivem aos males da própria natureza:

*O ninho estava desamparado à beira da estrada e também o tinham poupado as enxurradas, em torrentes nesse tempo de grandes chuvas, e as raposas em sua ronda da noite.
Também os mesquinhos e desamparados encontram caricioso aconchego no seio largo da natureza infinita* (ARINOS, 1968, p. 88).

“A árvore do pranto” é um conto de exaltação ao jatobá. Situada no alto do morro, no meio do sertão, a árvore demarca o ponto em que as pessoas que vão embora da pequena cidade em busca de um futuro melhor, de riqueza: “(...) o jatobá à beira do caminho é o marco miliário onde começa a saudade, porque é o último ponto de onde a vista pode abrigar o casal branco e a velha ermida de sua terra” (ARINOS, 1968, p. 809).

CAPÍTULO III-ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CONTO

O conto é um gênero muito cultivado na literatura brasileira e desperta sempre o interesse de vários leitores, talvez por ser rápido e direto na apresentação da história.

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define conto como:

narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado a um ambiente), unidade de tempo e número restrito de personagens. O termo tem origem etimológica em computare, no sentido de enumerar os detalhes de um acontecimento, relatar, narrar (2001, p. 819).

O dicionário ainda aponta uma acepção interessante que o vocábulo pode assumir: o de “relato intencionalmente falso e enganoso; mentira, embuste, treta” (HOUAISS, 2001, p. 819). Podemos relacionar a esse conceito a natureza do conto ficcional de narrativa que inventa uma realidade, ou a recria de uma maneira particular. É o sentido do “fingimento” que está no verso de Fernando Pessoa (1972, p.164), estendendo-se a toda a criação ficcional: “o poeta é um fingidor, finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”.

Essa “falsidade” atribuída ao conto não tem valor moral, mas se refere à característica da ficção, que é não ser exatamente a reprodução da realidade objetiva. A ficção cria uma realidade inventada, sem compromisso absoluto com a referencialidade.

Já no *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (1974), o conceito de conto se aproxima ao de Houaiss, quando afirma a existência de um único conflito, uma única ação e de uma unidade dramática.

Não sabemos exatamente a origem do conto, alguns estudiosos acreditam que o gênero tenha surgido há muitos anos antes de Cristo, citam passagens bíblicas como a de Caim e Abel, a ressurreição de Lázaro e histórias do antigo Egito e da Antiguidade Clássica como pertencentes ao gênero conto.

De acordo com Massaud Moisés, os textos mais típicos do conto surgiram do Oriente, da Pérsia e da Arábia, com as narrativas das *Mil e Uma Noites*, *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *Simbad*, entre outras. Na Alta Idade Média, o conto se destacou com Boccaccio, Margarida de Navarra e Chaucer.

O conto começou a ser prestigiado na Itália, entre os séculos XVI e XVII. Mas é no século XIX que o gênero ganhou peso, tornando-se uma forma nobre e de grande propagação. Na segunda metade do século XIX o número de bons contistas aumentava, como Balzac, Flaubert, Maupassant, que deram novas formas ao conto, contribuindo para seu amadurecimento.

Outros escritores também foram de grande importância para a evolução do conto, como Edgard Allan Poe, que introduziu temas policiais, de detetives e de crimes, Nicolai Gogol, considerado o introdutor do conto moderno, juntamente com Poe, Anton Tchekov,

com mistérios e misticismos na narrativa, e Hoffmann, com os contos fantásticos. Todos esses escritores ainda são considerados grandes mestres desse gênero.

No século XX, o conto continuou em voga, atingindo seu apogeu como forma literária, com considerável número de obras de primeira qualidade, com muito êxito nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil. Alguns contistas que colaboraram para esse sucesso foram: Anatole France, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Kafka, William Saroyan, James Joyce, William Faulkner, E. Hemingway, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Miguel Torga entre outros (MASSAUD, 1982, p. 19).

Como vimos, podemos apreciar diversas formas de contos, que são, geralmente, divididos em populares e eruditos. Nas tradições de cultura oral, temos os contos folclóricos, transmitidos de geração em geração, podendo apresentar variações temáticas num mesmo enredo. Não têm uma autoria definida e são de domínio coletivo, em uma mesma comunidade lingüística.

Os contos de fada são do domínio do maravilhoso, isto é, trabalham elementos supra-reais. No Brasil, os mais conhecidos foram recolhidos da tradição européia pelos irmãos Grimm e Charles Perrault. Cativam o público infantil as histórias de “Branca de Neve”, “Cinderela”, “João e Maria”, “Rapunzel” entre tantas outras.

O conto erudito é produzido por um autor conhecido, conforme Salvador D’Onofrio (2002) e Luzia de Maria (1992), que chamam a atenção para a característica de tradição escrita da versão erudita, ou versão artística.

Muitos pensam que o tamanho é o que define o conto, sendo essa sua característica mais importante. Mas será que esse critério é o que realmente o identifica? Há contos pequenos, mínimos e longos como novelas, às vezes, até subdivididos em partes e mesmo “capítulos”. Essa é uma discussão recorrente e sobre a qual os autores e críticos se dividem em suas opiniões.

Machado de Assis, que escreveu tanto contos longos e curtos, às vezes, divididos em partes, como “O Alienista”, discorreu em vários prefácios de livros sobre a arte e a temática do conto. No prefácio de “Várias histórias”, o escritor afirma, confrontando qualidade e extensão:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 476).

Já na “Advertência de Papéis avulsos”, ele faz uma ligeira reflexão sobre o tempo da vida e a duração do conto: “é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso”. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 252).

Para Julio Cortázar (2006), o bom conto deve manifestar uma tensão desde as primeiras linhas, com acontecimentos significativos. Deve ser enxuto, ter intensidade, ou seja, ir direto ao assunto, sem rodeios e sem situações intermediárias como acontece no romance, sem histórias paralelas.

O mestre do conto de assombração e terror na literatura norte-americana do século XIX, Edgar Allan Poe (1809-1849), comentou, no texto *Filosofia da composição*, os passos que ele seguiu para compor seu grande poema narrativo *O corvo*, expondo o que ficou conhecido como princípio da unidade de efeito, ou efeito único, na composição poética, e os modos de obter essa unidade. Embora ele não se refira ao leitor, sabemos que essa unidade de efeito é sempre percebida pelo leitor no ato de leitura. É o que causa impacto, impressão de unidade e, muitas vezes, de *despragmatização* ou *estranhamento*, para usar a expressão e o conceito elaborados mais tarde pelos formalistas russos.

Segundo Poe (1997), o conto deve ser curto para que cause uma *impressão* única, um impacto, uma condensação de forma e conteúdo, permitindo a apreensão da história de “uma só sentada”, isto é, o ato de leitura não deve sofrer interrupção, é feito de uma vez só. O conto deve ser elaborado de tal maneira que exija do leitor a leitura completa, sem paradas, sem interrupções para ele não perder o impacto do efeito único. Assim, o efeito do conto estaria ligado proporcionalmente ao efeito pretendido pelo escritor. Haveria, portanto, dois pólos: a) o do interesse do autor em que, mediante recursos técnicos e artísticos utilizados, o leitor seja seduzido ou captado pela história; b) a interação do leitor, de maneira enfática, “ligada”, presa ao enredo, enfim, à história transmitida pelo conto.

Para Anton Tchekhov (1860-1906), mestre do conto russo, além da brevidade para causar efeito único, o conto deve conter outras características, como a simplicidade, a objetividade e a linguagem direta, sem rodeios e preâmbulos, sem *monumentalidade* das grandes narrativas e do romance histórico. Tchekhov (1994) propõe que o conto deva ter *condensação*, *concentração* e *compactação*.

De acordo com Massaud Moisés (1982), o conto é unívoco e dramático, ou seja, uma narrativa com uma única ação conflituosa, com máxima concentração de efeitos e

pormenores. “Em suma, o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, duma continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo” (MASSAUD, 1982, p.21). O contista deve se preocupar com o centro do conflito, economizando nos aspectos temporais, buscando a objetividade, sem se deter em detalhes secundários.

O efeito único citado por Poe (1997), ou a tensão interna da narrativa explorada por Cortázar (2006) é compreendida por Maussaud Moisés (1982) com o “tom” do conto, a impressão única, singular que o contista deve provocar no espírito do leitor:

A unidade de tom se evidencia pela ‘tensão da trama narrativa’, ou seja, pela funcionalidade rigorosa de cada palavra no arranjo textual, de forma que nenhuma se possa retirar sem comprometer o texto em sua totalidade, ou acrescentar sem trazer desequilíbrio à estrutura do conto (MASSAUD, 1982, p. 23).

Percebemos que, para Massaud Moisés (1982, p. 22), as demais características do conto, como o tempo, o tom, o espaço, entre outras, são condicionadas pela unidade de ação. Segundo o autor, o espaço em que não há efetivamente uma ação conflituosa é um “espaço-sem-ação”, e o local onde realmente há a ação dramática é o “espaço-com-drama”. Há, então, uma distinção entre “acontecimentos-sem-drama”, que formam satélites da narrativa, e “acontecimentos-com-drama”, que compõem a ação central do conto. Ainda para Massaud Moisés:

o núcleo do conto é representado por uma situação dramaticamente carregada; tudo o mais à volta funciona como satélite, elemento de contraste, dramaticamente neutro. Por outras palavras, o conto se organiza precisamente como uma célula, com o seu núcleo e o tecido ao redor; o núcleo possui densidade dramática, enquanto a massa circundante existe em sua função, para que sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra. O êxito ou malogro do conto se evidencia na articulação ou desarticulação entre o núcleo dramático e o seu envoltório não-dramático (MASSAUD, 1982, p.25).

Segundo Ricardo Piglia (2004), o conto tem um caráter duplo, duas histórias que são construídas de forma simultânea e com pontos de interseção, uma de maneira visível e a outra de forma secreta, e quando esta se destaca na narrativa é que se produz o efeito surpresa. Para Piglia (2004), a revelação da história oculta é que dá a forma do conto, o efeito único. “O conto é um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2004, p. 91).

No livro *Teoria do conto*, Nádya Batella Gotlib (1994) discute sobre esta forma narrativa a partir de vários críticos e teóricos do gênero, como Poe, Tchekhov, Joyce, Moupassant entre outros, detendo-se, sobretudo, na questão da brevidade e do efeito único.

Isto sugere que não existe uma teoria única sobre o conto e que o gênero não é ainda totalmente consolidado.

Bakthin (1990), refletindo sobre o romance, afirmou que era ainda um gênero novo, em desenvolvimento e, por isso, capaz de se apresentar das mais variadas formas e acolher os mais variados temas e técnicas. Da mesma maneira, podemos também sugerir, em relação ao conto, que, por ser um gênero aberto, “plástico”, não totalmente consolidado, para manter o efeito único, é capaz de assumir diversas formas, absorver novas técnicas, novos tratamentos, dar conta de temas variados e promover rupturas dentro da arte da narrativa.

Essa plasticidade do gênero tem-se manifestado, como é possível observar, em diversas formas contemporâneas de conto— miniconto, as micro-narrativas que, muitas vezes, têm apenas uma linha - e na influência da rede virtual dos blogs em que várias pessoas podem escrever um mesmo conto simultaneamente. Ou ainda, nos processos de escrita intertextual, em que se misturam vozes de diversas procedências, narradores variados e situações inusitadas.

Dessa forma, o pensamento de Mário de Andrade, ao dizer que, para ser conto, “bastava que o autor assim o denominasse”, continua, além de irreverente, atual. (GOTLIB, 1994).

Esse caráter “plástico” do conto gera uma grande abertura para a sua classificação, Herman Lima (1952, p. 32) afirma que “dum modo geral, os contos podem dividir-se em duas categorias: universais e regionais, subdivididos, por sua vez, em contos humorísticos, psicológicos, sentimentais, de aventura e de mistério, policiais, etc.,...”.

Massaud Moisés (1982, p. 39-43) prefere utilizar a classificação dada por Carl H. Grabo em cinco grupos: 1º, conto de ação, o mais comum e o menos importante, predomina nele aventuras, mistérios, entretenimento e a linearidade; 2º grupo, conto de personagem, centrado na análise da personagem, menos comum; 3º momento, conto de cenário ou atmosfera, menos freqüente, a narrativa se organiza em torno da descrição de objetos, a tônica dramática se desenvolve ao redor do cenário, do ambiente; 4º classificação, conto de idéias, mais usual, é um meio de transmitir idéias subtendidas no próprio conto; e, finalmente, o 5º grupo, contos de efeitos emocionais, têm como objetivo despertar ou transmitir sentimentos e emoções no leitor.

Já na literatura brasileira, o gênero conto formou-se no Romantismo, na primeira metade do século XIX, antes mesmo que aparecesse o romance. A crônica de costumes

publicada em jornal evolui, ganha novas formas, novos temas, novas estruturas, resultando assim no conto, que, certamente, ganha adesão dos leitores da época. A imprensa periódica, jornais e revistas foram responsáveis pela difusão e popularização dessa forma de narrativa curta, engraçada, colhida de temas do cotidiano, o conto.

Os primeiros contos publicados foram *A caixa e o tinteiro*, de Justiniano José da Rocha, no jornal carioca, *O cronista*, de 26 de novembro de 1836, e *Um sonho*, em 11 de janeiro de 1838. Em 1855, foi publicado *Noite da taverna*, no volume de *Obras*, de Álvares de Azevedo, provavelmente, uma das primeiras experiências mais concretas de nosso conto fantástico (LIMA, 1971).

Machado de Assis é considerado o mestre do conto na literatura brasileira porque dominou o gênero com apuro, técnica, variedade temática, representação de época, sofisticação erudita e, muitas vezes, intertextual. Estreou com o livro *Contos fluminenses* em 1870, seguido de *Histórias da meia-noite* 1873, ainda com sinais românticos. Segundo a crítica, os contos machadianos da fase realista encontram-se reunidos em *Papéis avulsos* (1896), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas escolhidas* (1899), *Relíquias de casa velha* (1906), sendo muitos deles considerados notáveis— “Uns braços”, “Missa do galo”, “A chinela turca”, “A cartomante”, “O Alienista”, um dos mais importantes e mais polêmicos, entre outros.

De maneira geral, Machado de Assis foi um dos nossos contistas que utilizaram primeiramente a imprensa periódica – os jornais e as revistas – como veículos de seus contos, que, posteriormente, foram reunidos em livros. É importante destacar, ainda uma vez, como a imprensa favoreceu a difusão e a apreciação do conto, que chegava mais agilmente às mãos do leitor, numa publicação muito mais acessível que o livro, objeto ainda muito caro no século XIX. Por outro lado, a imprensa beneficiava também o escritor, sobretudo, o estreante, que não podia arcar com as despesas de publicação de livros.

O tema regional começa a caracterizar o conto na segunda metade do século XIX com Bernardo Guimarães, em *Lendas e romances* (1871) e o conto “A dança dos ossos”; Lúcio de Mendonça, com os livros *João Mandi* e *Coração caipira* (1889). A partir de 1894, os contos regionalistas de Valdomiro Silveira são publicados nos jornais *Estado de São Paulo* e *Gazeta de Notícias*.

Entre final do século XIX e início do XX, muitas publicações contendo contos de temática regional apareceram, demonstrando que a tendência tinha agradado leitores e interessava pela variedade de regiões do Brasil ali representadas. Entre os autores e obras

de destaque, citam-se Simões Lopes Neto, com os livros *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do sul* (1913); Alcides Maia, com *Tapera* (1911); José Veríssimo, *Cenas da vida amazônica* (1888); Gustavo Barroso, *Terra de sol* (1912), *Alma sertaneja* (1924); Monteiro Lobato, com *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919) e *Negrinha* (1920); Hugo de Carvalho Ramos, com *Tropas e boiadas* (1917), único livro que, focalizando a região goiana no Planalto Central, garantiu ao escritor o ingresso na literatura brasileira. Nesse conjunto diversificado de contistas, Afonso Arinos ocupa lugar de destaque.

No conto de temática urbana, temos Lima Barreto com *Histórias e sonhos* (1920); João do Rio, *Dentro da noite* (1910) e *A mulher dos espelhos* (1911). Outros contistas que também contribuíram para enriquecer nossa literatura brasileira foram Aluísio de Azevedo, Medeiros de Albuquerque, Viriato Correia, Coelho Neto.

No século XX, o conto parece ter conquistado, de forma definitiva, a preferência do público. Há uma rica e variada produção do gênero na literatura brasileira, com surgimento de autores novos e reedição de nomes já consagrados. Em antologia dos melhores contos do século, lançada em 2001 com sucesso junto aos leitores, o crítico Ítalo Moriconi propõe uma divisão cronológica e temática apor meio da qual é possível acompanhar a evolução e a variedade do conto brasileiro. (MORICONI, 2001).

De 1900 até a década de 30, há uma mistura de temas rurais e urbanos nos contos que refletem a *diversidade estética característica das primeiras décadas do século*. Estão incluídos nessa fase autores como Alcântara Machado, João Alphonsus, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Lima Barreto e João do Rio.

De 1940 a 1950, há predomínio de lirismo e afetividade nas cenas do cotidiano urbano. Nessa fase, estão incluídos autores como Aníbal Machado, Rubem Braga, Murilo Rubião, Rachel de Queiroz, Osman Lins e José J. Veiga.

A década de 1960 é marcada pela dramaticidade da vida contemporânea. Os temas remetem a conflitos sociais, psicológicos; violência social e política. Entre alguns autores, encontra-se Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino, Carlos Heitor Cony, Dalton Trevisan e Luis Vilela.

Na década de 1970, houve uma espécie de explosão editorial de contos. Foi, segundo Moriconi, o *apogeu do conto no Brasil*.

*Intensificam-se ímpetos revolucionários e dilaceramentos pessoais, agora num contexto de violência política e social até então inédito no país. O conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo desta década passiona*l. (MORICONI, 2001, p. 281).

Escritores dessa fase: Rubem Fonseca, Raduam Nassar, Roberto Drummond, Moacir Scliar, Wander Piroli, João Antônio, José Cândido de Carvalho, Luis Vilela.

De 1980 à década de 90: temas relacionados à vida urbana conflitiva, erotizada, socialmente sem saída, sem perspectiva revolucionária, dominada pela mídia e outros meios eletrônicos, expondo dramas de homossexuais, depressão com Aids. “Sensações de fracasso e vazio parecem anunciar um fim de século melancólico” ((Moriconi, 2001, p. 291). Autores representativos: Nélide Piñon, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, Ivan Ângelo, Autran Dourado, Ignácio de Loyola Brandão, Silviano Santiago, Antônio Torres, João Silvério Trevisan, Myriam Campello, Bernardo Carvalho, Luis Vilela.

O que nos interessa, no entanto, ressaltar aqui de forma intensa é o período do conto que se estende de 1894 a 1922. Período este mais precisamente denominado de Pré-Modernista. Foi exatamente nessa época que Afonso Arinos desenvolveu seus principais contos e também publicou sua obra mais conhecida, *Pelo sertão*.

Para Alfredo Bosi (1966, p. 57), Afonso Arinos “é o primeiro escritor regionalista de real importância na prosa pré-modernista”, um descritor brilhante do espaço e da paisagem sertaneja, sabia comunicar com precisão e simplicidade a vida, os hábitos e os costumes do homem do sertão mineiro. Compunha narrativas com uma tendência ao uso de linguagem mais erudita, devido a sua formação intelectual, possuía também um grande senso de observação e uma vocação a romances históricos e a certo saudosismo, como os contos “A cadeirinha”, “O contratador de diamantes” e “A velhinha”. (BOSI, 1966, p. 58-60).

Tristão de Ataíde (1922, p. 190) afirma que os contos de Afonso Arinos possuem “grande simplicidade de linhas. Sóbrios, concisos, exatos, não se demoram no pitoresco dos idiotismos nem na amplificação descritiva”. Tristão de Ataíde (1922, p. 185) ressalta que o Afonso Arinos deu uma nova direção sertanista no aspecto humano, com a presença de três elementos principais, o amor, a violência e a superstição. O crítico ainda declara que os contos de Afonso Arinos:

são rápidos, mas cheios, apaixonados, mas sem cerebralismo, de interesse violentamente humano, mas sempre situados no seio de uma natureza opulenta, que amorosamente descreve com abundância de termos locais mas sem dialectação excessiva, com frescura extraordinária de expressões, mas com o maior domínio da palavra (ARINOS, 1922, p. 185).

Dessa forma, Afonso Arinos se destaca como contista porque consegue com simplicidade e naturalidade dar a relevância merecida à paisagem e à natureza do sertão mineiro, assim como impressionar seu leitor com os hábitos, a cultura e o imaginário popular do homem sertanejo. Como Miguel Couto declarou: Afonso Arinos “Cantou e contou, como ainda ninguém, os sertões da sua terra” (1936, v. 4, p. 60).

CAPÍTULO IV- FORTUNA CRÍTICA: MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE AFONSO ARINOS

Alceu de Amoroso Lima, também conhecido pelo pseudônimo de Tristão de Ataíde, lançou seu primeiro estudo crítico no livro intitulado *Afonso Arinos*, em 1922. Na

introdução do livro, Tristão de Ataíde explica os motivos que o levaram a escolher Afonso Arinos para objeto de seu primeiro estudo crítico:

Foi por entender que a todo estudo objectivo e histórico de uma literatura, deve preceder essa comrehensão prévia de suas figuras caracretísticas, que tentei estudar a vida e a obra de Affonso Arinos, um desses escriptores expressivos, (...). E tendo conhecido de perto essa grande alma, guardando por essa nobre e bella figura de homem e de gentillhomem a mais affectuosa das recordações, não quis deixar apagar-se, — como o tempo aos poucos apaga — a lembrança de sua passagem por nós, sem trazer a essa memória querida um pouco de carinho e de saudade (ATAÍDE, 1922, p. 22).

Em seu elogio a Afonso Arinos, Tristão de Ataíde (1922, p. 54) afirma que o autor demonstrou “unidade entre a vida e a obra”, tendo ele uma “harmonia perfeita”. Entretanto afirma que o escritor fez um “mal” aos seus leitores, que era “ter deixado uma obra pequena, esparsa e mutilada”. Tristão de Ataíde continua lamentando tal fato e, ao mesmo tempo, tecendo grande elogio à obra de Arinos: “A obra improvisada, espontânea, curta, foi talvez a expressão natural de sua impaciência de eterno viajante” (ATAÍDE, 1922, p. 53-54).

Tristão de Ataíde divide os contos de *Pelo sertão* da seguinte forma: primeiro, contos de ficção: “Assombramento”, “A Esteireira”, “Manuel Lúcio”, “Joaquim Mironga” e “Pedro Barqueiro”; segundo, contos históricos: “O contratador de diamantes” e “A fuga”; terceiro, poemas em prosa: “Buriti perdido” e “A cadeirinha”; e, em quarto, contos de evocação pessoal: “Paisagem alpestre”, “Desamparados” e “A Velhinha”.

Tristão de Ataíde declara que podemos perceber, nos contos de ficção, como “Assombramento”, “Manuel Lúcio”, “Joaquim Mironga” e “Pedro Barqueiro”, a “espontaneidade da inspiração, abolhada directamente na alma sertaneja que possuía a violência das paixões, a predominância dos temas rústico e bravio de todos esses tipos...” (1922, P. 89).

Nos contos históricos, “A fuga” e “O contratador de diamantes”, Tristão de Ataíde afirma que Afonso Arinos revela o seu “profundo amor ao passado” (1922, p. 106). O crítico considera *Pelo sertão* uma das melhores obras de Arinos, devido “às páginas sinceras, formosas e sugestivas” (1922, p. 93). Tristão de Ataíde destaca, ainda, a maneira “primordial” e natural com que Afonso Arinos constrói os diálogos nos contos, o crítico coloca como exemplo disso os primeiros diálogos do conto “Joaquim Mironga”, mantendo, assim, conforme Tristão de Ataíde, a “perfeição literária” (1922, p. 190).

O romance *Os jagunços* é considerado muito extenso e sem unidade narrativa por Tristão de Ataíde, que aponta a primeira parte do romance como a melhor (1922, p. 98). Afrânio Coutinho confirma possuir a narrativa um pouco de deficiência quanto ao argumento, mas ressalta que o regionalismo da obra não ficou comprometido (1986, p.282).

Lúcia Miguel Pereira (1988), por sua vez, na “História da literatura brasileira; prosa de ficção”, infere, de maneira pouco elogiosa e manifestando certo desagrado com a escrita regionalista de Arinos, que ele “nem sempre” usou a linguagem em seus contos “de modo a conferir aos diálogos o indispensável acento sertanejo” (1988, p. 187). A autora argumenta, ainda, que as personagens adquirem “um certo artificialismo, o que é mais grave, traem a presença do autor, deixando ver a composição de que resulta o seu pitoresco” (PEREIRA, 1988, p. 110).

Entretanto Lúcia Miguel Pereira (1988) é levada a reconhecer que Arinos possui “a qualidade mestra dos regionalistas”, acrescentando:

o dom de captar a um tempo, repercutindo umas nas outras, prolongando-se mutuamente, as figuras humanas e as forças da natureza. A alma elementar dos homens, as suas reações, os seus sentimentos refletem o meio em que vivem (PEREIRA, 1988, p. 188).

Lúcia Miguel Pereira (1988) ressalta, inclusive, que os contos “Manuel Lúcio”, “Menestrel do sertão” e “A Feiticeira” “são bastante fracos” e que “Assombramento” e “A Garupa” “são admiráveis”. Afirma também que Afonso Arinos “construiu a sua obra de regionalista, superior à de ficcionista histórico” (PEREIRA, 1988, p. 183-195).

Já Eduardo Frieiro (1942, p. 56) combate Afonso Arinos de forma bastante irônica, chamando-o de *bon vivant*, de burguês, alheio às mazelas do mundo, da pobreza. Segundo Frieiro, *Pelo sertão* é uma obra menor, muito descritiva e paisagista.

Na sua crítica, Eduardo Frieiro (1942) tece alguns comentários irônicos à biografia de Afonso Arinos, denominada *O último bandeirante*, escrita por Mário Mattos (1929) sobre as características pessoais de Afonso Arinos, afirmando que Mattos o admirava apenas por sua personalidade gentil e agradável e não por sua obra.

Porém, ao contrário do que Eduardo Frieiro (1942) assevera, não era apenas o caráter pessoal de Afonso Arinos que Mario Mattos admirava, como podemos perceber em um discurso feito por Mario Mattos (1929), pronunciado em nome da Academia Brasileira de Letras, publicado na *Revista do Archivo Publico Mineiro*, em 1929. Nesse discurso,

além das características pessoais, o acadêmico destacava também a qualidade das obras de Afonso Arinos, ressaltando a importância de seu sentimento nacionalista, de seu caráter regionalista, bem como o tipo de linguagem e de personagens usados pelo autor em seus contos.

Não há passagens e episódios típicos que, moral e pittorescamente, focalizam o sertanejo. Sua obra não apresenta os comuns defeitos objetivos dos escritores regionalistas. É que lhe interessavam, sobretudo, a substância e a força subterrânea, e eis por que não há, em sua linguagem, nem artifício, nem desperdício de adjectivação especiosa (MATTOS, 1929, p. 96).

Eduardo Frieiro (1935, p. 56) contesta não só Arinos como o regionalismo em geral e considera que a literatura regionalista “não é uma das melhores”, é uma “sub-literatura”, pois é muito descritiva, não prima pelo psicológico dos personagens, preocupando-se apenas em descrever a paisagem e, mesmo assim, uma descrição que não condiz com a realidade. Ressalta, ainda, que:

Em vão se buscam traços de nossa psique nos caboclos, sertanejos, matutos, jagunços, gaúchos e outras larvas românticas engrenadas no cérebro dos nossos escritores regionalistas de pequena envergadura. Pode encontrar-se aí certo pitoresco que se cora de genuinamente brasileiro; mas, na realidade, toda essa sub-literatura opilada e rural é o contrário da saúde e da força intelectual (FRIEIRO, 1935, p. 56).

Eduardo Frieiro (1935) considera *Os sertões*, de Euclides da Cunha, única obra regionalista forte, não por abordar os jagunços, e, sim, pela “possança das descrições e no dramático da narrativa” (1935, p. 56).

Alfredo Bosi (1984), ao discorrer sobre o Afonso Arinos em “O Pré-Modernismo”, critica a maneira hostil de Eduardo Frieiro tratar esse autor mineiro e assegura que ele soube manter um equilíbrio entre sua formação intelectual, erudita e sua criação no interior do sertão mineiro. Alfredo Bosi (1984) lembra que até mesmo os escritores modernistas reconheciam a reputação de bom escritor de Afonso Arinos, como José Veríssimo (1977, p.84) que também considera Afonso Arinos um excelente descritor de paisagens e de cenas sertanejas e um grande representante do sertão mineiro.

Por outro lado, Afrânio Coutinho (1997) concorda com Eduardo Frieiro que alguns escritores regionalistas estilizam o homem sertanejo, porém discorda, claramente, quanto à crítica que Eduardo Frieiro faz a Afonso Arinos. Afrânio Coutinho argumenta que os personagens de Afonso Arinos não são estilizados e ainda ressalta exemplos da obra do

regionalista para comprovar seu posicionamento, como podemos observar nas seguintes citações do crítico:

O Manuel Alves do conto “Assombramento”, para apenas citar um caso, nada tem de estilizado. O próprio Pedro Barqueiro, cuja bravura é naturalmente posta em destaque, não invalida a autenticidade dos tipos criados por Afonso Arinos. Sua coragem, sua extraordinária força física não lhe romantizam a personalidade, que o autor soube preservar de quaisquer exageros (COUTINHO, 1997, p. 280).

Além dos exemplos, Afrânio Coutinho (1997) também acrescenta justificas que atestam a qualidade de nosso escritor regionalista Afonso Arinos:

O regionalismo de Arinos vinha de mais longe, dum profundo atavismo que lhe trazia o sangue de desbravadores de matas e de serras, dum imanente sentido de terra natal, do caráter da paisagem de da *genes* patricia, isso tudo que ele sonhava desde cedo em transferir para os seus escritos, (...). Homem de índole profundamente cordial, duma grande simplicidade de modos e de sentimentos, apesar de todo o fino verniz da longa e lenta impregnação européia, altamente transfiguradora, Arinos pôde deixar-nos, assim, uma obra em que o Brasil se retrata substancialmente, em tipo e paisagens, em sentimentos e emoções, sem perder, contudo, no mínimo, o sentido universal, o sinete das paixões naturais, a marca da criatura humana autêntica de qualquer quadrante do mundo (COUTINHO, 1997, p. 280-281).

Afrânio Coutinho (1997) refere que o fato de Afonso Arinos ter morado por algum tempo na Europa não o impediu de manter um relacionamento bem próximo à vida do sertão e de repassar de forma verdadeira suas impressões para suas narrativas, já que o escritor nascera no interior do sertão mineiro e mantinha ainda contatos com sua gente. Assim, Afrânio Coutinho rebate mais uma crítica negativa feita a Afonso Arinos, dessa vez, de Lúcia Miguel Pereira, já mencionada anteriormente em nosso texto, quando critica a linguagem de Afonso Arinos (COUTINHO, 1997, p. 280).

Os contos “Joaquim Mironga” e “Pedro Barqueiro” são considerados obras - primas por Afrânio Coutinho (1997, p. 280), que enfatiza a criação de forma simples e inesquecível dos personagens de Afonso Arinos, como Manuel Alves, Flor, o vaqueiro Joaquim Mironga, e que representam a cultura, as crenças e sentimentos do homem do interior do país.

Nelly Alves de Almeida (1968, p. 16), em *Estudos sobre quatro regionalistas*, comenta que Afonso Arinos é “a grande figura do regionalismo brasileiro”. Segundo a autora, Afonso Arinos utilizava uma linguagem simples e sem os exageros apresentados por outros regionalistas. Ela explica, ainda, que Otto Maria Carpeaux considerava Afonso Arinos o precursor do regionalismo moderno (ALMEIDA, 1968, p. 16).

Na *Resposta do Sr. Olavo Bilac*, discurso proferido por Bilac em saudação à entrada de Afonso Arinos na Academia Brasileira de Letras, Bilac elogia o escritor regionalista, enfatizando seu nacionalismo, sua linguagem simples e expressiva, a forma admirável com que trata os assuntos do sertão.

Já disse que a vossa literatura é um espelho em que se reflete o vosso tradicionalismo. Mas não é só isso o que traslada no cristal brilhante. Há em vossa literatura, ao lado de muita saudade, muita esperança: — larga ponte, batida de sol, lançada entre o passado e o futuro (1934, p. 181).

Bilac (1934) aprecia o estilo e a forma como Arinos narra suas histórias:

Com que entusiasmos, com que admiração comovida, com que energia de pincel, com que colorido intenso de estilo, contais a nobreza de alma, a coragem heróica, os amores brandos ou impetuosos, os fogosos ciúmes, a abnegação rara, a paciente resignação, e também as grandes cóleras desses homens fortes e simples, que vivem para amar a vida e o trabalho, a natureza e a liberdade de Deus... e da faca que trazem à cinta! Estas poucas novelas, que enfeixastes em livro, são os Fastos da Alma Sertaneja... (1934, p. 184).

Embora as críticas de Eduardo Frieiro e Lúcia Miguel Pereira a Afonso Arinos não sejam, apontando, principalmente, as questões que enfocam o excesso de estilização dos personagens e da linguagem, podemos concluir que a maioria dos críticos se posiciona de maneira favorável ao nosso escritor mineiro, como Tristão de Ataíde, Afrânio Coutinho, Nelly Alves de Almeida, José Veríssimo, Olavo Bilac, Alfredo Bosi. Grande parte deles salienta os aspectos inovadores e expressivos para lidar de forma estética com os assuntos e as gentes do sertão.

Afonso Arinos relatou de forma tão particular e intrigante o homem do interior mineiro, que permitiu que debruçássemos em nossa pesquisa sobre o espaço e o imaginário poético de seus contos.

CAPÍTULO V- O REGIONALISMO BRASILEIRO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O regionalismo é um termo polêmico e controvertido, que divide a crítica por causa de seus significados. Segundo Afrânio Coutinho (1997), existem várias maneiras de “interpretar e conceber o regionalismo”(1997, p. 234). De acordo com a sua afirmação,

O regionalismo literário consiste, no dizer de Howard W. Odum, em apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição. (COUTINHO, 1997, p. 325).

Entre os vários sentidos de regionalismo, o que Afrânio Coutinho (1997) considera como mais autêntico é o que declara que são os modos mais específicos da sociedade de uma região que a tornam distintas de outra qualquer.

No âmbito dos Estudos Literários, a abordagem histórica e metodológica dos conceitos de *regionalismo*, na tradição literária brasileira, é objeto relevante de pesquisa e percepção crítica da literatura.

A historiografia literária enquadrou o regionalismo segundo parâmetros geográficos e ciclos, tais como o nordestino, o nortista, o baiano, o central, o paulista e o gaúcho, critérios que têm sido objeto de reavaliações e polêmicas. (COUTINHO, 1997, p. 237-295).

Para Alfredo Bosi (1984, p. 55), devemos fazer uma distinção entre o regionalismo “sério”, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem”, e o regionalismo de “fachada”, denominado pelo crítico como “pitoresco e elegante”. Por esses motivos, Alfredo Bosi considera importante o estudo de autor por autor para definir o estilo de regionalista de cada um, de cada obra. Segundo esse crítico, uma análise apenas temática poderia esconder, como por exemplo, diferenças ideológicas e confluir para uma síntese de aspectos gerais do regionalismo, sem nenhum aprofundamento (1984, p. 55).

Em nosso trabalho, optamos por uma divisão do regionalismo em dois eixos: um romântico e outro pré-modernista, levando em conta os momentos distintos da história literária em que a tendência se apresentou de maneira ampla.

No Romantismo, o regionalismo foi inaugurado pela obra de Bernardo Guimarães, *O ermitão do Muquém* (com prefácio de 1858 e primeira publicação completa em 1866), seguido por José de Alencar, com os romances *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), Taunay, com o romance *Inocência* (1872), e Franklin Távora, com *O cabeleira* (1876), entre os mais destacados.

Bernardo Guimarães aborda um regionalismo romântico ainda sem a preocupação de reprodução objetiva, *científica* e fiel da realidade com a fixação do meio e dos costumes regionais da maneira que, posteriormente, com Aluísio de Azevedo, viria a ser conhecida como *naturalista*. Bernardo inaugura o sertanismo e supera o indianismo por criar na literatura brasileira um novo personagem — o sertanejo caboclo, — e um novo espaço — o sertão, a paisagem do interior do Brasil.

Tristão de Ataíde, em seu estudo sobre Afonso Arinos, analisa a importância de Bernardo Guimarães, esclarecendo que ele cria o sertanismo em nossa literatura. Tristão de Ataíde complementa ainda que:

Foi propriamente com Bernardo Guimarães que surgiu o sertanismo, e se lhe quisermos encontrar uma data de referência, o que nunca deve ser categórico senão aproximado, teremos a de 1858 com o aparecimento d'O ermitão de Muquém. Já não é o vago americanismo do século anterior, nem o brasileiro urbano de Manuel de Almeida ou roceiro de Martins Pena. (...) O sertanismo nasceu, portanto, do indianismo.

Essa transição do indianismo ao sertanismo, patente no Ermitão de Muquém, vai reproduzir-se logo após na obra de dois corifeus desse movimento literário-José de Alencar e Franklin Távora. (ATAÍDE, 1922, p. 133-134).

Ronald de Carvalho, (1949, p. 256), na *Pequena literatura brasileira*, afirma que Bernardo Guimarães fundou o “sertanismo” ou o “romance campesiano” e que Afonso Arinos, “nos rápidos contos do Pelo Sertão, poliu e desenvolveu de um modo quase definitivo”.

A obra regionalista de Bernardo Guimarães é uma ficção de imaginação predominantemente, como ele próprio reforça no prefácio d'*O ermitão do Muquém*:

O realismo de seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mesmo mui vago, e talvez em grande parte fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas enchanças para desenvolver os recursos de sua imaginação. (GUIMARÃES, 1972, p. 133).

Tristão de Ataíde compara a extensa obra de Bernardo Guimarães com a pequena obra de Afonso Arinos, declarando que o que diferenciava um do outro era a contribuição pessoal de cada autor para a sua obra. Para o crítico, o sertanismo de Afonso Arinos tinha um caráter duplo, “peculiar e livre”, que possibilitava o transitar de sua obra entre o período do idealismo romântico e do realismo contemporâneo (ATAÍDE, 1922, p. 180-181).

Por sua vez, José de Alencar tem o nacionalismo em sua plataforma romântica e não há, nas suas obras, de início, uma preocupação regional. Num primeiro momento, o

autor busca retratar o Brasil em sua totalidade, concentrando-se no indianismo, tentando combater a influência servil aos modelos portugueses. Nas obras *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), o escritor elabora a criação do mito sobre a fundação da nação brasileira, embasada em sua visão idealizada do índio e da convivência desses primeiros habitantes do Brasil com o colonizador português. Provavelmente, Alencar tenha lido e acatado muitas sugestões que Ferdinand Denis deixou em seus relatos de viagem sobre o Brasil, no sentido de *abrasileirar* nossa literatura. Ele sugeriu que os escritores brasileiros aproveitassem os conteúdos da cultura já elaborada no Brasil, a natureza dos trópicos, o indianismo e as lendas folclóricas.

Num segundo momento, as obras de Alencar, *O gaúcho* e *O sertanejo*, sustentam, na sua poética, ou seja, no seu fazer literário, o projeto sobre o regional. O regional pode ser entendido como um “recorte” do todo, ou seja, a região é uma parte da nação. Região é assim metonímia da nação. Mas, como afirmamos noutra parte deste texto, quando Alencar chega a essa abordagem regionalista, Bernardo Guimarães já havia escrito e publicado *O ermitão do Muquém* (1866).

Em *Inocência*, Taunay continua e desenvolve a trilha aberta por Bernardo Guimarães. Ele transforma a paisagem do interior de Mato Grosso, que o autor tão bem conhecia, em matéria ficcional. O ambiente rural é caracterizado em *Inocência* como sertão no mesmo conceito criado por Bernardo Guimarães n’*O ermitão do Muquém*, ou “sociedade tosca e grosseira do sertanejo” (GUIMARÃES, 1972, p. 133).

É interessante saber que o termo sertão é antigo, usado já em documentos coloniais do século XVI e tem diversos significados. Um deles refere-se “a todo o interior do país, às regiões agrestes, distantes das terras cultivadas e dos núcleos urbanos, onde prevalece a atividade pecuária sobre a agricultura” (ENCICLOPÉDIA, 1973, v. 11, p. 2138).

Outro significado, que se aproxima ainda mais do sertão de *Inocência*, diz “respeito a toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, localizada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos” (HOUAISS, 2001, p. 2150)

O primeiro conceito reforça o sentido denotativo de sertão como espaço geográfico, físico. O segundo amplia esse significado denotativo, indicando o espaço propriamente da cultura imaterial, referente aos valores, às tradições, aos costumes do homem morador ou habitante do sertão, o sertanejo.

Em *Inocência*, Taunay mostra a dualidade entre Brasil urbano e Brasil rural. Uma das questões mais relevantes na trama reflete a mentalidade tradicionalista da época, que é a escolha do noivo da filha pelo pai. O fazendeiro promete Inocência em casamento a Manecão, sem consultar a própria filha. Assim, a honra da palavra é um fator muito importante para o homem sertanejo. Pereira é inflexível quando Inocência declara que não quer se casar com Manecão. Outro fator que caracteriza a mentalidade do sertanejo é a desconfiança em relação ao que vem de fora.

A cultura urbana é caracterizada na narrativa por meio dos personagens Cirino, Meyer e Junque. Cirino vem de Ouro Preto, então, capital da Província de Minas. Foi criado pelo seu padrinho, “um pensador desabusado, antigo admirador de Xavier, o Tiradentes, que nunca tivera vintém e vivera como filósofo” (TAUNAY, 2001, p. 23-24) leitor de Volney, Bocage, Voltaire, Pigault-Lebrun e Marquês de Sade.

Dessa forma, percebemos que o regionalismo romântico busca captar os costumes e os modos de vida tradicionais, indicando o lugar da mulher na sociedade, colocando à mostra a oposição da cultura letrada e iletrada, a violência e o grotesco do sertão, bem como todas as credices e expressões religiosas do homem sertanejo.

Para o crítico Afrânio Coutinho (1997, p. 234), essa primeira fase do regionalismo é saudosista, busca idealizar o passado, supervaloriza a cor local e a caracteriza com qualidades e aspectos de outras culturas, como o índio europeizado na obra de José de Alencar. A transformação ou a substituição do índio, como cor-local, pelo conto sertanejo ocorreu no segundo momento regionalista, no eixo pré-moderno que, de acordo com Antonio Candido (2000, p. 105), atingiu “voga surpreendente”.

Afrânio Coutinho (1997, p. 234) faz uma distinção entre esse regionalismo romântico e o regionalismo realista, que prosseguiu com o “movimento de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira”, deixando de lado o “saudosismo e escapismo românticos, para considerar a existência contemporânea e o ambiente vizinho” (COUTINHO, 1997, p. 234).

No eixo Pré-moderno, o regionalismo é representado pelos escritores João Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Alberto Rangel, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Hugo de Carvalho Ramos, Gastão Gruls, Coelho Neto, entre os mais destacados, uma vez que as narrativas regionalistas pré-modernas, muitas vezes, ainda com traços tipicamente românticos, multiplicaram-se em diversas regiões do país. Muitos escritores,

no entanto, não tiveram projeção nacional, nem foram devidamente reconhecidos no cânone literário.

Alfredo Bosi (1984, p. 56) ressalta, em sua obra *O Pré-modernismo*, que esses escritores acima foram os responsáveis por uma descrição “precisa” do ambiente e do homem sertanejo, ao contrário dos escritores realistas e naturalistas, como Machado de Assis, Raul Pompéia, Aluísio de Azevedo, que tinham uma preocupação maior com a vida moral do homem. Alfredo Bosi (1984, p. 57) declara, ainda, que os regionalistas: “atêm-se, o mais das vezes, à função de contadores fluentes de ‘estórias’, às quais sabem dar o conveniente pano de fundo natural de onde emergem figuras-tipos. Interessava-lhe captar a paisagem e o homem regional com o máximo de sinceridade”.

Alfredo Bosi (1984, p. 56-57) considera, também, que Graça Aranha, Monteiro Lobato e Lima Barreto refletiam os problemas sociais e econômicos da época, num sentido universal, como a Abolição e a República, imigração européia e a expansão do café, ao contrário dos outros escritores regionalistas, que se preocupavam mais com os problemas individuais das pequenas províncias, sem aprofundamento dos aspectos morais e da estruturação de personagens, o que colaborava para o destaque das narrativas nas formas de contos e de novelas. De acordo ainda com Alfredo Bosi, o descritivismo sentimental e a falta de consciência histórica foram fatores importantes para o “quase” esquecimento dos autores e das obras regionalistas.

Valdomiro Silveira iniciou o regionalismo pré-moderno um pouco antes de Afonso Arinos, com a publicação do conto *Rabicho*, em 1891, no “Diário Popular de São Paulo”, antes da publicação de três contos de *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, que foram publicados em 1895, na *Revista Brasileira*. Mesmo assim, Afrânio Coutinho considera o escritor mineiro o “genuíno pioneiro” do regionalismo no Brasil. Ainda de acordo com Afrânio Coutinho, a obra de Valdomiro Silveira ficou muito restrita à região paulista, enquanto os contos de Afonso Arinos já corriam todo o Brasil (COUTINHO, 1997, p. 279).

Valdomiro Silveira retrata em seus contos os costumes e tradições paulistas, ele publicou também *Os caboclos* (1920), *Nas serras e nas furnas* (1931) e *Mixuângos* (1937). Valdomiro Silveira procurou reproduzir fielmente a linguagem do homem interiorano, umas das características que o distingue de Afonso Arinos, que misturava a linguagem sertaneja com seu vocabulário erudito. Sobre esse aspecto da linguagem, Alfredo Bosi reporta que:

Arinos temperava a transcrição da linguagem mineira com um sensível comprazimento de prosa clássica; já em Valdomiro Silveira predomina o gosto

da fala regional em si mesma: sintaxe, modismos, léxicos, fonética, quase tudo acha-se colocado à vivência dos homens e das coisas do interior (BOSI, 1984, p. 61).

João Simões Lopes Neto é o representante do regionalismo gaúcho, publicou *Cancioneiro Guasca* (1910), *Contos Gauchescos* (1912), e *Lendas do Sul* (1913) e *Casos do Romualdo* (1952 - edição póstuma). O autor usava o pseudônimo de Serafim Bemol e evocava como pano de fundo em seus contos acontecimentos históricos do Rio Grande do Sul, como a Revolução Farroupilha, as Guerras Platinas, a Guerra do Paraguai, entre outros.

Hugo de Carvalho Ramos traduz, em seus contos de *Tropas e boiadas* (1917), a influência do meio regional goiano, seu estilo de vida e seus costumes, quando conta casos de tropeiros, narra histórias amorosas de caboclos e revive lendas com a presença de mitos folclóricos, como a Mãe de Ouro e o Saci, que são recorrentes na memória coletiva e cultural do povo sertanejo. De acordo com Alfredo Bosi (1966, p. 66), a presença marcante do folclore na obra de Hugo de Carvalho Ramos chamou a atenção de Mário de Andrade, que recomendou a leitura de *Tropas e boiadas*.

No conto *O Saci*, Hugo de Carvalho Ramos aborda um mito bastante conhecido pelos sertanejos: o saci, moleque travesso que sempre tenta aproveitar da “boa fé” das pessoas e que, segundo a lenda, sempre causa uma desgraça para quem está ao seu redor: “... a todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece alguma desgraça” (RAMOS, 1917, p. 48).

Criador do Jeca Tatu e de muitas histórias infantis, como “A Menina do Nariz Arrebitado”, “O Pica-Pau Amarelo”, “O Saci”, “O Pó de Pirlimpimpim”, entre outras, Monteiro Lobato, além de escritor, era também editor; fundou a *Editora Monteiro Lobato & Cia*, e a *Cia Editora Nacional* no Rio de Janeiro. Em 1917, Monteiro Lobato fez um ensaio sobre o *Saci* e, em 1918, o autor editou a obra *Urupês*, que consiste na reunião de contos baseados no trabalhador rural do estado de São Paulo. Em 1919, publicou *Cidades Mortas e Idéias de Jeca Tatu*; em 1920, *Negrinha*, entre tantas outras obras.

As obras infantis de Monteiro Lobato envolvem fantasia, imaginação, costumes da roça, lendas e folclores que encantam crianças de todo o mundo. Suas principais personagens são a boneca Emília, a Dona Benta e seus netos Narizinho e Pedrinho, a tia Nastácia, a vilã Cuca, o Saci Pererê, o boneco de sabugo de milho Visconde de Sabugosa, a vaca Mocha, o burro Conselheiro, o porco Rabicó e o rinoceronte Quindim.

O grande representante do regionalismo de Monteiro Lobato foi o personagem Jeca Tatu, criado, em 1914, para o artigo do jornal *O Estado de São Paulo*. O Jeca era um caboclo pobre, caipira, preguiçoso, beberrão, que vivia no meio do mato com sua esposa e seus filhos, todos magros, desnutridos e tristes. O personagem simbolizava a população rural do Brasil, que era miserável e abandonada pelos poderes públicos, que não tinha nenhuma condição básica de saúde e nem de higiene, o que acarretava a falta de perspectivas de vida e de trabalho, sendo por isso considerada injustamente de preguiçosa.

Para amenizar a imagem grosseira e pesada que Monteiro Lobato construiu do homem do sertão, o autor publicou, em 1924, a obra *Jeca tatuzinho*, com o objetivo de ensinar as crianças noções básicas de saneamento e de higiene e, também, para mostrar que o Jeca era preguiçoso devido às condições do meio em que vivia.

Dessa forma, podemos observar que Monteiro Lobato concebeu o homem do meio rural de uma forma totalmente diferente da visão dada pelos outros escritores regionalistas, bem distante da idealização romântica do sertanejo de Bernardo Guimarães, do índio europeizado de José de Alencar e, até mesmo, dos caboclos e dos tropeiros corajosos e valentes criados por João Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos e Afonso Arinos.

Podemos perceber, também, que esse segundo momento do regionalismo, que se revela no pré-modernismo, diferencia-se do regionalismo romântico sob diversos aspectos. São outros os temas tratados; a linguagem se torna mais direta e objetiva; as imagens e os enredos são mais críticos à realidade brasileira; é abordada a cultura arcaica de desmandos e arbitrariedades contra os menores, as classes dominadas (mulato, preto, pobre, analfabeto, mulher) em contraste com a classe dominante (fazendeiros).

Há, portanto, no pré-modernismo, uma tensão das imagens, os elementos marginalizados da cultura ganham vozes. Sem ser rotulada regionalista, a obra de Lima Barreto pode ser aqui lembrada como exemplo do romance que incorporou essa crítica, ensaiada nos autores regionalistas já citados, aprofundando-a em personagens, enredos, imagens e evocações dos segmentos mais marginalizados da cultura no início do século XX.

Dessa forma, o Pré-modernismo deixa de lado o estilo descritiva, idealizado e sentimental, pela qual o Romantismo abordava o regionalismo, e passa a tratá-lo de forma mais crítica, buscando construir uma nova imagem do Brasil, tentativa essa que seria bastante explorada no modernismo.

Afonso Arinos se destaca como escritor regionalista pré-moderno, porque oferece ao conto uma forma mais enxuta, mais condensada e mais realista. Além disso, o autor retrata com criticidade a imagem do sertão, do homem sertanejo, apontando os problemas característicos dessa região. Afonso Arinos, por meio de sua obra, contribuiu para a discussão sobre nacionalismo, a pesquisa com a documentação histórica de Minas Gerais e a valorização da cultura popular. Afrânio Coutinho ressalta a importância de Afonso Arinos para o regionalismo ao registrar que:

Com o desaparecimento de Afonso Arinos, o regionalismo mineiro entrou numa espécie de compasso de espera, apesar de um ou outro nome capaz de reter a atenção da crítica. Entre esses nomes a serem lembrados a partir de 1916, data do falecimento do contista de Pelo sertão, muitos provavelmente não sobreviverão do ponto de vista literário. Ficarão, talvez, como exemplo das vicissitudes do gênero através dos tempos, sem no entanto aquela marca visível que aponta os verdadeiros criadores no terreno da ficção (COUTINHO, 1997, p. 282).

Segundo Tristão de Ataíde (1922, p. 182-185), Afonso Arinos demonstrava, em suas obras, um equilíbrio entre o natural e o humano, o idealista e o realista, o clássico e o romântico. Afonso Arinos sabia transmitir suas impressões diretas do homem e da natureza, sua descrição era feita de forma precisa, minuciosa, mas sem exageros, trabalhava sentimentos simples, porém, profundos, como o amor. “Assim foi a obra literária de Afonso Arinos, e ele próprio mostrou que assim compreendia a arte - espontânea, natural, sentida, mas idealizadora, animado a realidade, e conseguindo uma verdade superior pela transfiguração daquela” (ATAÍDE, 1922, p. 182).

CAPÍTULO VI - O ESPAÇO E O IMAGINÁRIO: DOIS IMPORTANTES MOMENTOS NOS CONTOS DE AFONSO ARINOS

De acordo com Milton Santos (1988, p. 61-74), há diferença entre espaço e paisagem. Para ele, paisagem está ligada a materialidade de um momento da sociedade, tudo aquilo que é visível, formada de cores, volume, odores, enquanto o espaço é o resultado da união da sociedade com a paisagem, é o que contém movimento. A paisagem é classificada como artificial, quando é transformada pelo homem, e natural, quando não sofreu nenhuma interferência humana. Há, portanto, uma relação cultural do homem com a natureza, que é chamada por Marx de *socialização*. Assim, com a ação humana sobre o espaço, natural e artificial, há uma produção sobre o próprio espaço, que é também conceituado por Milton Santos como sendo:

...um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é um resultado da ação do homem sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais (SANTOS, 1988, p. 71).

Já no que tange à questão do espaço literário, levamos em consideração o estudo de Maussaud Moisés (1984) sobre o tema na sua obra *A análise literária*. De acordo com o autor, o espaço está relacionado a outros elementos narrativos, e a sua relevância pode ser determinada pelo caráter linear ou vertical da narrativa e pelos aspectos da forma e do estilo literário. Maussaud Moisés informa que no conto e no romance introspectivo, a tônica da narrativa está nas ações e não no espaço. Assim, seria necessário verificar qual a função do espaço no desenvolvimento das ações:

a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem vale como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito, carece de valor em si, está condicionada ao drama em causa; não é pano de fundo, mas algo como personagem inerente, interiorizada e possuidora de força dramática entre as personagens (MASSAUD, 1984, p. 108).

Nas narrativas lineares, o espaço pode funcionar como pano de fundo, não exercendo nenhuma ligação com os personagens, chegando a ser, nas novelas, um ambiente irrelevante, sem importância alguma (MASSAUD, 1984, p. 109).

Já Osman Lins (1976, p. 77) elaborou, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, alguns conceitos importantes sobre espaço. Segundo este autor, o espaço e o tempo são indissociáveis, e, para estudá-los, devemos levar em consideração como eles são introduzidos pelo narrador e qual a função e a importância deles na narrativa. Com uma

visão oposta à de Massaud Moisés, que considera o espaço como pano de fundo da narrativa, Osman Lins afirma que o espaço completa o personagem.

Segundo Osman Lins, ambientação é o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” e espaço é quando “levamos a nossa ambientação do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor” (LINS, 1976, p. 77).

Osman Lins faz uma classificação de ambientação em franca, reflexa e dissimulada. Para o autor, a ambientação franca consiste na “introdução pura e simples do narrador”, que não participa da ação, apenas descreve o espaço (LINS, 1976, p. 79). A reflexa tem narrador em terceira pessoa, o ambiente é percebido por meio das personagens, ao contrário da ambientação dissimulada ou oblíqua, em que as atitudes das personagens é que dão forma ao ambiente, “como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 84).

Para Salvatore D’Onofrio (2002, p. 99), “seja qual for o texto literário, é fundamental para captar sua significação o levantamento e a análise dos elementos espaciais”. Conforme o autor, o espaço pode ser analisado por vários aspectos, entre eles, em um espaço não-dimensional, que consiste na oposição do espaço fechado e aberto ou interior e exterior, e em um espaço dimensional, que é comensurável e dividido em horizontal, específico do espaço humano, e em vertical, específico do espaço sobrenatural ou divino. Segundo o autor, os conceitos de “alto” e “baixo” atribuídos aos deuses, divindades e demônios também podem ser aplicados ao espaço humano, como a distinção entre nobres e plebeus (D’ONOFRIO, 2002, p. 97-98).

Salvatore D’Onofrio estabelece, ainda, baseando-se nos estudos de Gastón Bachelard, uma diferenciação do espaço humano em: tópico, que é o espaço conhecido, protegido e feliz; atópico, que é o espaço desconhecido, hostil, o espaço das aventuras, dos mistérios; e por último, o espaço utópico, que é o do sofrimento, da imaginação, da luta e do desejo. (D’ONOFRIO, 2002, p. 97-98).

Em seu clássico livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1974) faz uma análise fenomenológica do espaço apontando a dialética entre os espaços externos e internos que comparecem na maioria das narrativas. Os espaços internos, como a casa, o ninho, a concha são locais da intimidade e de aconchego e dos sonhos. Já nos espaços externos, temos as ações itinerantes e as poéticas dos caminhos.

Para Bachelard (1974), quando os autores revivem dinamicamente os espaços das veredas que subiram no passado penosamente, “é um bom exercício lembrar-me assim do caminho (...). Encontraríamos ainda mil intermediários entre a realidade e os símbolos se dêssemos às coisas todos os movimentos que elas sugerem”. (1974, p. 362).

Segundo Blanchot (1987), em seu conhecido texto “O espaço literário”, a obra de arte é o espaço de o homem se reconhecer e satisfazer a si mesmo. “A arte assume a figura do artista, o artista recebe a figura do homem no que este tem de mais geral” (1987, p. 218).

Segundo Foucault (1987, p. 168) “o que permite um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço”. Para ele, a função da linguagem é o tempo, e o ser é o espaço. Estudar qualquer signo poético envolve sua relação com o espaço que ele interpenetra. Daí, estudar literatura é estudar principalmente o espaço.

Sobre a questão do estudo do imaginário, partiremos do dicionário Aurélio (1986, p. 918), o imaginário é algo que “só existe na imaginação; ilusório; fantástico”, podendo servir, conforme François Laplantine e Liana Trindade (2003, p. 7), como caminho para o alcance de algo real ou, até mesmo, que poderá tornar-se realidade e também a utilização de símbolos para a representação das imagens criadas.

Câmara Cascudo aponta que o imaginário popular fecundou a literatura oral com sua transmissão verbal. Contos de fadas, anedotas, casos, facécias, adivinhas, desafios, etc, fazem parte dos elementos estéticos imaginários que compõem a rica literatura da oralidade. Para Cascudo, o imaginário é “uma força viva e nova trazida pelos viajantes, notícias vagas, cousas lidas, tudo amalgamado e conduzido na memória popular, vivendo sempre” (1953, p. 11).

De acordo com Laplantine e Trindade, as imagens são elaboradas no ato de pensar, não sendo concretas, assim como uma pessoa tem um modo particular de pensar, podemos concluir que um mesmo objeto ou indivíduo pode ser visto de diferentes formas. Conforme Laplantine e Trindade, o processo do imaginário é constituído em três etapas: a mobilização, a libertação e a modificação das imagens. O homem interpreta, recria a realidade, atribuindo-lhe novos sentidos e significados, firmando, portanto, um compromisso com o real. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 10-79).

Quem nunca ouviu uma história de assombração? Ou alguma narrativa sobre um lobisomem ou, quem sabe, sobre um espírito maligno? A cultura popular brasileira é muito rica na diversidade de narrativas sobre assombrações, de espíritos, almas penadas,

feitiçarias, seres híbridos mitológicos adaptados a cada região. Muitas dessas narrativas faziam parte do imaginário popular de nossos ancestrais e nos foram transmitidas de geração em geração e, mesmo hoje, compartilhamos muito desses devaneios, delírios e histórias fantasiosas. Algumas dessas histórias são, no presente, temidas por algumas pessoas justamente pelo fato de ainda não serem totalmente explicadas pela ciência.

Assim, para compreendermos esse complexo mundo do sobrenatural; das assombrações e dos feitiços, é preciso conhecer esse espaço fantasioso do imaginário. Muitas dessas narrativas faziam parte do universo imaginário europeu e, quando chegaram ao Brasil, elas se misturaram com as histórias dos indígenas e dos africanos. Com o passar do tempo, essa mistura deu origem ao folclore brasileiro.

Nos contos de Afonso Arinos, analisaremos o imaginário popular em torno dos mitos e das superstições sobre o medo da noite, almas penadas, assombrações, feitiços, entre outros. Para isso, iremos focalizar nosso estudo no início dessas práticas, assombrações, bruxaria, feitiçarias na população brasileira, enquanto o país ainda era colônia de Portugal.

De acordo com Jean Delumeau (1989, p. 18-26), o medo faz parte de uma das maiores experiências da vida humana. O autor explica, ainda, que o medo é ambíguo, pois, sendo inerente à natureza humana, ao mesmo tempo em que assusta e que amedronta a pessoa, também serve como um mecanismo de defesa. Segundo Delumeau, embora o medo e a angústia sejam ambivalentes, existem algumas diferenças entre eles; o medo está relacionado ao conhecido, ao pavor, ao terror, possuindo um “objeto determinado ao qual se pode fazer frente”, e a angústia está ligada ao desconhecido, à insegurança, “é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado”, sendo, portanto, “mais difícil de suportar do que o medo” (DELUMAEU, 1989, p. 25).

Segundo Gilberto Freyre, o homem brasileiro tinha uma enorme predisposição a medos de diversos tipos, como o de bruxaria, de assombrações, da escuridão, do diabo e até mesmo da natureza. Conforme o autor, as crianças indígenas viam o diabo em forma de bichos no meio de seus brinquedos; os adultos também viviam assolados pelo medo de fantasmas, de monstros; homens com os pés virados, diabo com cabeça de bicho, olhos afogueados. (FREYRE, 1999, p. 139-141).

Foi no período dos séculos XIII e XVI que as grandes viagens marítimas e descobertas aconteceram. Muitos países da Europa, como Portugal e Espanha, navegavam

pelos oceanos até a Ásia e a África em busca de mercadorias para comercialização, como ouro, especiarias etc. Havia um enorme investimento nas embarcações marinhas, que, na época, eram bastante rústicas, pequenas e simples. As viagens eram longas e perigosas, os navegantes deixavam suas famílias e partiam em alto mar, muitas vezes, sem saber o que iriam encontrar pela frente, enfrentavam não só a fúria do mar, como também doenças causadas pela falta de saneamento nas embarcações.

Todos esses aspectos influenciavam no imaginário do homem europeu, que, ao narrar sobre as navegações, misturava fatos reais com a ficção, criava histórias fantásticas, com monstros marinhos, difundindo muitas lendas sobre o mar, como, por exemplo, as *Viagens de Mandeville*, escritas em francês, no século XIV, baseadas em textos geográficos e enciclopédias, divididas em duas partes, uma com observações documentadas e a outra bastante fictícia ou imaginária (SOUZA, 1986, p. 21-24).

Segundo Laura de Mello e Souza (1986), por volta do século XIV, o oceano Índico instigava o imaginário do homem europeu, que tinha pouco conhecimento ainda do mundo. Já não sabia mais separar o real do imaginário, até onde seria verdade ou ficção a existência do Atlântico ou as ilhas e terras que o europeu supunha existir além mar. Várias eram as interrogações e as lendas sobre existência de novas terras, de aberrações marítimas que iam sendo esclarecidas à medida que o europeu desmistificava o oceano Índico. Assim, depois que uma “fonte” de lendas e imaginário era esgotada, o europeu buscava uma nova forma de inspiração para seu imaginário, temos, como exemplo disso, a substituição do universo fantástico do oceano Índico pelo oceano Atlântico.

Durante o século XV, com a expansão marítima, os portugueses ocuparam e exploraram regiões da Ásia e da África, empreenderam as primeiras práticas colonizadoras nas Ilhas de Açores e Madeira e, no século XVI, iniciaram o processo de colonização do Brasil, que passou a ser a nova fonte do imaginário europeu. Terra misteriosa por sua grandeza e pela beleza de sua natureza, com vasta vegetação, flora, fauna e praias, como foi registrado nos textos sobre a viagem de Pedro Álvares Cabral:

A terra é muito abundante em árvores e de águas, milho, inhame e algodão, e não vimos animal algum quadrúpede; o terreno é grande, porém não pudemos saber se era ilha ou terra firme, ainda que nos inclinamos a esta última opinião pelo seu tamanho; tem bom ar; os homens usam de redes e são grandes pescadores; o peixe que tiram é de diversas qualidades e entre eles vimos um que podia ser do tamanho de um tonel, mas mais comprido e todo redondo; a sua cabeça era do feitio da de um porco pequeno, sem dentes, com as orelhas compridas; pela parte inferior do corpo tinha vários buracos e a sua era do tamanho de um braço; não tinha pés, a pele era da grossura de um dedo, e a sua

carne gorda e branca como a de porco (CABRAL apud OLIVIERI, 2001, p. 31).

Em um primeiro momento, a falta de conhecimento da terra, de seus recursos naturais e de sua população causava grande inquietação ao europeu. O fato de não saber direito o que aquela região tinha para lhes oferecer, se possuía ouro ou algum metal precioso, deixava o europeu mais inquieto e ansioso por desvendar a nova terra. Assim, podemos notar que o desconhecido é a característica que mais estimula o imaginário do homem, é o que lhe possibilita sonhar, criar expectativas, fazer planos que talvez possam se concretizar.

Para os navegadores, a riqueza, a busca por terras repletas de ouro, pedras preciosas, especiarias constituíam parte do imaginário deles, os portugueses, por exemplo, colocaram em prática não só a exploração da terra brasileira como a expansão da sua religião- católica por meio da tentativa de evangelizar a população indígena. Observamos, na carta de Pero Vaz Caminha, esse propósito evangelístico:

E, segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais hoje também comungaram ambos. (CAMINHA apud OLIVIERI, 2001, p. 31).

Na obra de Laura de Mello e Souza, é possível perceber como o europeu dava uma interpretação completamente baseada em seu imaginário, como, na visão de frei Vicente do Salvador sobre o descobrimento do Brasil, que fazia uma analogia ao céu e ao inferno- como se a colônia fosse o inferno, domínio do diabo. Já numa visão contrária, o frade Jaboatão considerava o descobrimento da terra brasileira como algo divino, vindo de Deus. Dessa forma, “a aventura marítima desenrolou-se pois sob forte influência do imaginário europeu tanto na vertente positiva quanto na negativa” (SOUZA, 1986, p. 29).

Os portugueses, com a finalidade de catequizar os índios, tentavam extirpar alguns costumes indígenas considerados por eles errados ou imorais, como a antropofagia, a poligamia, entre outros, porém, com o decorrer do tempo, os jesuítas perceberam que não seria fácil a evangelização dos índios. Havia, além da resistência, a necessidade de mão de obra escrava por parte dos donos dos engenhos de açúcar.

Com a vinda de mais europeus da Espanha e da França para o Brasil e de escravos africanos, a população do Brasil acumulou novas culturas, novas religiões, formando, então, um sincretismo de diversas crenças; índios davam poderes à natureza, os escravos cultuavam os deuses do candomblé, os católicos aos seus santos e a Deus; “Branca, negra, indígena, refundiu espiritualidades diversas num todo absolutamente específico e simultaneamente multifacetado” (SOUZA, 1986, p. 88).

De acordo ainda com Laura de Mello Souza, o fato de os negros que vinham para o Brasil pertencerem a lugares e a culturas diferentes colaborava, juntamente com a nova realidade em que estavam vivendo, para a transformação da religião africana de seus antepassados, havendo, assim, um sincretismo afro-católico. Segundo Gilberto Freyre, parte dos negros também eram influenciados pela religião dos sudaneses maometanos, que, conseqüentemente, impregnou o catolicismo brasileiro. “O Catolicismo das casas-grandes aqui se enriqueceu de influências muçulmanas contra as quais tão impotente foi o padre-capelão quanto o padre-mestre contra as corrupções do português pelos dialetos indígenas e africanos” (FREYRE, 1999, p. 313).

Dessa forma, mais uma religião foi inserida no conjunto das práticas sincréticas do Brasil. Por volta de 1560, com a perseguição antijudaica na Europa, o Brasil se tornou um refúgio para os judeus. O catolicismo permaneceu na colônia, porém, misturado a elementos de outras religiões, como a africana, a indígena e a judaica, compondo, então, a religião da colônia. Porém, para o clero e a elite, tanto a colônia quanto o sincretismo religioso eram demoníacos e deveriam ser combatidos fortemente, Deus e o diabo já faziam parte da mentalidade do homem da colônia, ora o povo prestava culto a Deus, ora ao diabo (SOUZA, 1986, p. 94-144).

De acordo com Laura de Mello e Souza (1986), no momento em que os Portugueses chegaram ao Brasil, o homem europeu tinha fortemente a presença do demônio em sua mentalidade. As histórias acerca das viagens marítimas sobre os monstros, os seres diabólicos dos mares, os feitiços que as mulheres preparavam para que seus maridos voltassem vivos do mar, tudo isso mais a união da cultura e religião dos europeus, dos povos indígenas e africanos, colaborou para o desenvolvimento das práticas de magias e de feitiçarias no Brasil. Conforme Laura de Mello e Souza, a feitiçaria foi para a colônia:

uma das formas do colono ao meio que o circundava; por vezes, protegeu-o dos conflitos e, por outras, refletiu as tensões insuportáveis que desabavam sobre

seu cotidiano. Ajudou-o a prender o amante, matar o rival, afastar invejosos, lutar contra os opressores, construir uma identidade cultural. Muitas vezes, resolveu seus problemas com o outro mundo; outras tantas, lançou-o em abismos terríveis. Mas foi quase sempre a ponte para o sobrenatural (1986, p. 155).

Segundo Jean Delumeau (1989, p. 96), essas práticas demoníacas estavam também relacionadas à escuridão, era de noite que os feitiços eram realizados, que as almas penadas apareciam para assombrar as pessoas, que os assassinos, ladrões saíam às ruas, que os maiores perigos podiam ocorrer. Nos textos bíblicos, em *Jó*, capítulo 24, versículos 13-17, temos a luz como representação de Cristo, e as trevas, de satanás, a luz está para vida assim como a escuridão para a morte:

13. Os perversos são inimigos da luz, não conhecem os seus caminhos, nem permanecem nas suas veredas. 14. De madrugada se levanta o homicida, mata ao pobre e ao necessitado, e de noite se torna ladrão. 15. Aguardam o crepúsculo os olhos do adúltero; este diz consigo: Ninguém me reconhecerá; e cobre o rosto. 16. Nas trevas minam as casas, de dia se conservam encerrados, nada querem com a luz. 17. Pois a manhã para todos eles é como sombra de morte; mas os terrores da noite lhes são familiares (BÍBLIA SAGRADA, 1984, p. 621).

Conforme nos apresenta Laura de Mello e Souza (1986, p. 168-236), as práticas mais comuns de feitiçaria e magias no Brasil colônia eram as adivinhações, as curas, as benzeduras, bolsas de mandinga ou patuás, cartas de tocar, orações, sortilégios, pactos, entre outras. Todas essas práticas eram, quase sempre, associadas ao diabo e serviam para aliviar as dificuldades da vida dos colonos, para realizar conquistas ou vinganças; a feitiçaria maléfica não dava apenas “armas aos escravos para moverem uma luta surda – muitas vezes, a única possível - contra os senhores como também legitimava a repressão e a violência exercida sobre a pessoa do cativo” (SOUZA, 1986, p.78). Os escravos recebiam muitos atributos demoníacos, pois eles eram vistos pelos senhores como bruxos, feiticeiros, o que servia, na visão dos senhores, de motivo para agredi-los e castigá-los.

O número de curandeiros no Brasil colonial foi bem superior ao dos europeus. Os curandeiros, compostos por índios, africanos, mestiços e, na grande maioria, homens, que tinham grande conhecimento sobre as raízes, ervas e plantas da região. Essa prática popular era ligada à da feitiçaria quando a cura era buscada por meios sobrenaturais: “No Brasil colônia, curandeiros podiam tanto restaurar a harmonia rompida, restituindo saúde aos que a tinham perdido, como desencadear malefícios” (SOUZA, 1986, p.89).

As bolsas de mandinga ou patuás, espécie de amuleto que mistura símbolos de várias religiões (européia, indígena), protegia seu portador de facadas ou tiros, sendo uma

das práticas mais típicas e usadas pelos colonos brasileiros. Na literatura, temos alguns personagens que utilizavam esses amuletos, como o personagem Gonçalo, de Bernardo Guimarães, Macunaíma, de Mário de Andrade, Manuel Fulô de Graciliano Rosa, entre outros.

As orações eram bastante comuns e associadas ao uso dos patuás e de sortilégios (receitas de feitiçaria); exclamavam-se palavras divinas, expressões consideradas mágicas, exaltava-se tanto a Deus quanto ao Diabo e, até mesmo, a alguns elementos da natureza, como plantas, animais e estrelas, na esperança da realização do desejo ou da vingança.

Acrescentava-se aos sortilégios o uso de muitas raízes, animais e pó nos rituais mágico, procurados mais por mulheres na busca do sucesso da vida amorosa. Essas práticas de magia utilizadas para o amor são um processo bastante antigo. Podemos observá-las desde no mundo clássico, presentes nas obras de Homero e de Horácio (SOUZA, 1986, p. 210-219).

Um exemplo de um feitiçeiro que ficou muito conhecido por seu livro de magias foi São Cipriano. Nascido em Antioquia e filho de pais pagãos, Cipriano estudou ciências ocultas como alquimia e astrologia, aprendeu diversas formas de magias e feitiçarias e, depois, converteu-se à doutrina cristã. Em seu livro encontram-se várias instruções de rituais, diversos tipos de orações, como orações contra quebranto, contra doenças, quiromancia, cartomancia, entre outros.

De acordo com Jerusa Pires Ferreira (1992), a obra de São Cipriano, apesar de ser considerada proibida e demoníaca, obteve, em Portugal e no Brasil, uma grande popularidade nas cidades, principalmente nas regiões rurais e no sertão brasileiro, estando ligada, também, às religiões afro-brasileiras. As práticas de magia envolviam e aguçavam a imaginação e a vida popular das pessoas.

Percebemos que há uma grande mistura de elementos religiosos na obra de São Cipriano, que contribuiu para a diversidade da cultura popular, como o uso de talismãs, de símbolos, magia negra, magia branca, santos católicos, o uso do nome de Deus, de Cristo e do Espírito Santo, entre outros: “Eu te prendo e te amarro, em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, Padre, Filho, Espírito Santo, para que ...” (DUMONT, 2006, p. 105).

Observamos, ainda, que, ao utilizar o nome de Deus para realizar magias, adivinhações, feitiços etc., Cipriano mistura os ensinamentos do cristianismo com bruxaria, tornado-se ambíguo, pois os preceitos bíblicos condenam qualquer tipo de prática de adivinhação, feitiçaria, assim como as pessoas a que elas recorre, como podemos ler em

Apocalipse, capítulo vinte e dois, versículo quinze: “Fora [da Nova Jerusalém] ficam os cães, os feiticeiros, os impuros, os assassinos, os idólatras e todo aquele que ama e pratica a mentira” (BÍBLIA SAGRADA, 1984, p. 372). E, de acordo ainda com a epístola de Gálatas, capítulo cinco, versículos dezenove aos vinte e um:

Ora, as obras da carne são conhecidas e são: prostituição, impureza, lascívia, idolatria, feitiçarias, inimizades, porfias, ciúmes, iras, discórdias, dissensões, facções, invejas, bebedices, glotonarias e coisas semelhantes a estas, a respeito das quais eu vos declaro, como já, outrora, vos preveni, que não herdarão o reino de Deus os que tais coisas praticam. (BÍBLIA SAGRADA, 1984, p. 263).

Talvez, essa ambigüidade religiosa presente nos textos de Cipriano possa ser explicada pela conversão do feiticeiro em cristão, assim, os princípios da nova doutrina foram misturados às práticas e magia já exercidas por ele. Dessa maneira, podemos perceber, mais uma vez, que essa mistura de religião se faz bastante presente na vida da população brasileira que, não raro, atesta pertencer a uma determinada religião, mas pratica várias outras em conjunto; “o povo é mais pagão do que se julga, e que por baixo da capa de cristianismo palpita muito vivo o coração do paganismo, crenças antigas florescem ao lado de modernas que, quando muito, lhe dão um outro aspecto”.(FERREIRA, 1992, p. 19).

Dessa forma, notamos, conforme nos mostra Laura de Mello e Souza, que a feitiçaria era buscada pela população como uma espécie de “remédio” para problemas corriqueiros do seu cotidiano, como filtros amorosos para fazer alguém se apaixonar, uma vingança contra um vizinho, a previsão do futuro, a cura de alguma doença, a benzedura de animais, entre outras práticas, que já faziam parte do imaginário popular colonial; “Feitiçaria e religiosidade popular apresentavam-se assim extremamente multifacetadas, agregando concepções e crenças diversas” (SOUZA, 1986, P. 375).

Ainda na concepção de Gilberto Freyre (1999, p. 141), “O brasileiro é por excelência o povo da crença no sobrenatural: em tudo o que nos rodeia sentimos o toque de influências estranhas; de vez em quando os jornais revelam casos de aparições, mal-assombrados, encantamentos”. No capítulo seguinte, analisaremos quatro contos de Afonso Arinos: *Feiticeira*, *A garupa*, *Mão pelada* e *Assombramento*. Vamos observar, perpassando de forma poética, além de metáforas esteticamente elaboradas, tanto a questão do espaço no sertão mineiro como este rico imaginário.

**CAPÍTULO VII- ANÁLISE E INTERPRETAÇÕES DE QUATRO CONTOS DE
AFONSO ARINOS**

“Feiticeira”

O conto “Feiticeira” foi agrupado juntamente com os contos “A garupa” e “O Mão pelada” no livro póstumo de Afonso Arinos *Histórias e Paisagens*, que foi publicado em 1921.

A narrativa inicia-se com as queixas e as murmurações de Benedita. A mulata estava perturbada, inquieta e irada, era dia de procissão e ela havia se arrumado toda só para ver Miguel, que passou junto dela e não a viu. Esse era o grande motivo da raiva de Benedita, que, durante o caminho de volta da procissão para a fazenda, imaginava como iria se vingar do rapaz:

E caminhava a Benedita, forçando planos, tramando contra o desafortado Miguel que, ainda há pouco, passara por junto dela, fingindo não dar por isso, tão preocupado parecia com outra conquista. Pois era assim que ele pagava a dedicação de Benedita, o seu amor quente e caricioso, o seu gosto em lhe agradar sempre, em vestir-se bem, enfeitar-se toda para lhe aparecer? E ainda agora mesmo não acabava de fazer o sacrifício de vir de tão longe só para vê-lo na procissão? Atrevido! Desavergonhado! Élan não tinha sangue de barata para aturar tanto desaforo. Deixá-lo estar: haveria de pedir conselhos a tio Cosme para enfeitiçar o Miguel. Oh tio Cosme era sabido, em coisas de feitiçaria! (ARINOS, 1968, p. 801).

O narrador, heterodiegético, é um grande conhecedor da personalidade de Benedita, ele entra nos pensamentos da mulata e nos expõe todos os sentimentos de raiva e mágoa que a afligiam naquele instante, bem como as idéias más de vingança, como a de enfeitiçar o rapaz. Por meio do discurso indireto livre, a mulata declara que Tio Cosme era conhecedor de feitiçaria e poderia, então, ajudá-la em sua desforra.

Podemos perceber, logo na abertura da narrativa, a mistura de credices populares que se iniciou no período de colonização do Brasil, em que os escravos, apesar de terem as religiões africanas de origem, eram induzidos pelos brancos à religião católica, dessa forma, muitos praticavam uma religião afro-católica. No conto, esse sincretismo religioso é representado pela personagem Benedita, que, mesmo participando de uma procissão, que é um evento relacionado ao catolicismo, a mulata tinha como solução para seu problema uma prática de feitiçaria. Segundo Carlos Roberto Figueiredo Nogueira (1991, p. 27), “o mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional, que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida”.

O espaço inicial da narrativa era o caminho de volta da procissão, no meio da natureza. Verificamos como o narrador descreve o clima, as plantas e os animais típicos dessa região do sertão de forma minuciosa, ressaltando pequenos aspectos da natureza, como o zigzaguear de um calango:

O sol, a pino, afugentava da grimpada das árvores o passaredo que se escondia no meio das franças. Ente as folhas dum ingazeiro cochichavam periquitos, mansamente, preguiçosamente, como invadidos da calma canicular, velando de quando em quando as pupilas redondas. No meio das folhas secas, farfalhantes, passava um calango, traçando na rápida corrida um ziquezaque de fogo com a pele azul-dourada do seu dorso (ARINOS, 1968, p. 801).

Nesse trecho acima, discernimos, ainda, o que alguns críticos, como Afrânio Coutinho (1986, p. 280-281), explicam sobre a descrição de Afonso Arinos quanto ao espaço, que o relacionamento próximo do escritor à vida e à natureza do sertão mineiro foi o que lhe permitiu que fizesse uma descrição tão real e detalhada desse espaço sertanejo.

Na chegada à fazenda, o espaço é aberto, amplo, luminoso pela luz do sol e composto pelas laranjeiras, que espalham seu perfume por todo o pátio bastante espaçoso do sobrado, pelo pomar, que é banhado pela água do rego, que também molha as mangueiras.

Ao entardecer, Benedita foi consultar tio Cosme para realizar sua vingança. O narrador, mais uma vez, mostra-se bastante conhecedor das personagens. Ele descreve detalhadamente os traços do feiticeiro, explorando todo aspecto misterioso e tenebroso do homem ao referir que ele tinha um olhar penetrante, uma pele rugosa mostrada pela camisa aberta, com cordões e amuletos dependurados no pescoço, objetos típicos de superstições e magias. No livro de São Cipriano, observamos a presença desses elementos característicos de feiticeiros, como o talismã da lua, da fortuna e do amor, cruces e outros símbolos mágicos.

Tio Cosme era conhecido por suas bruxarias, uma espécie de pajé, o negro fazia feitiço e magias para se vingar dos brancos que tinham um enorme receio em ofendê-lo e, por isso, o libertaram com a condição de que ele fugisse para bem longe deles. No início da colonização do Brasil, os índios e os negros sofriam muito com os abusos do homem branco, dessa maneira, uma das formas que eles encontraram para tentar afastar e até mesmo amedrontar os brancos era por meio de seus rituais religiosos, com espécies de feitiços, pragas e bruxarias. Assim, muitos senhores de escravos criaram certo temor em relação a esses homens considerados bruxos ou feiticeiros.

Tio Cosme vivia no mato e era respeitado principalmente pelos negros e pelos pobres, os quais demonstravam enorme fascinação pelo feiticeiro e sempre o procuravam para pedir conselhos e consultas. Benedita, ao contrário dos outros negros e escravos, não

possuía essa adoração toda a Tio Cosme, mas era supersticiosa e deixava-se influenciar por ele.

Quem o beber, mexido assim, na hora de torrar, perde logo o pouco-caso e apanha rabicho. E eu tenho encomenda... Deixe ver: uma, duas, três pessoas que querem remédio para desprezo... A Rosa ainda ontem me falou nisso. Ora! Num instante o Quim larga da outra: é só o tempo de beber o café, das mãos da Rosa (ARINOS, 1968, p. 804).

As suas respostas às consultas, os seus conselhos, as suas receitas eram postas em prática com verdadeiro rigor. Quantas vezes, no chão frio da velha choça, não se estorceu, escabujando, algum crioulo sacudido ou mulato pernóstico, aos golpes sucessivos e enérgicos duma corda de fumo, crendo que uma sova com esse instrumento lhe limparia o corpo de mau olhado? Quantas vezes também a sinhá-moça não encontrou no fundo da xicara de café que lhe trazia a mucama, um pó estranho que não era outra coisa senão unha raspada? (ARINOS, 1968, p. 803).

Percebemos, nesses trechos acima, a presença das crendices populares quanto às superstições, magias, bruxarias e feitiçarias. O povo não duvidava do poder das pragas de Tio Cosme, porque todos acreditavam nessas práticas e as tinham como remédio para doenças ou solução para seus problemas. Na obra *O diabo e a terra de Santa Cruz*, Laura de Mello e Souza registra vários casos em que a população brasileira, ainda enquanto colônia, já buscava essas diversas práticas de magia, como adivinhação, benzeduras, filtros amorosos, porções, unguentos, entre outros, para solucionar problemas de seu dia-a-dia.

É possível atentar para outro aspecto característico aos feiticeiros, o de morarem sempre em lugares mórbidos e de difícil acesso, como no meio da mata. O feiticeiro vivia em uma palhoça coberta de baguaçu, que ficava no meio do mato, perto de um barranco. As paredes da cabana eram ásperas, feitas de barro seco, tinham um cheiro forte da mata, era um ambiente de penumbra, escuro e úmido propício a invasão de bichos silvestres, como ratos. Havia objetos utilizados para feitiçaria por todos os lados da casa: cabaças, facões, insetos secos, casco de tatus, penas de pássaros, entre outros. Esse espaço da casa de Tio Cosme era um ambiente voltado para o mundo da feitiçaria, da magia, da bruxaria, desde aos objetos típicos desses rituais até mesmo ao ar tenebroso e enigmático que esse espaço produzia.

Dessa maneira, lembramos, aqui, Gastón Bachelard (1974) e a dialética dos espaços, dividindo, então, o espaço da narrativa em dois ambientes: o primeiro, o de serenidade, alegria, harmonia, com as cores vivas e radiantes do sol e da natureza, como o espaço da fazenda, composto por laranjeiras, mangueiras, cavalos, pássaros como João-de-barro: “Uma laranjeira, numa das faces do sobrado, derramava ondas de perfume no quarto

que olha para o nascente” (ARINOS, 1968, p. 802), e, depois, o espaço sombrio da bruxaria, da magia negra, um ambiente de escuridão, de almas penadas e feitiçaria que cerca a mata, a casa e o personagem de Tio Cosme: “A palhoça do negro estava suspensa do barranco de uma grotta, ao fim da mata. (...) Pequenas trilhas de cutia desciam ao lacrimal; e um cheiro forte de mata-virgem envolvia a cabana encoberta de baguaçu escurecido de fumaça.” (ARINOS, 1968, p. 804-805).

A mulata, então, foi à procura do feiticeiro para pedir-lhe ajuda na sua paixão por Miguel. Tio Cosme, assim como todo bruxo, tinha um aspecto muito medonho e cruel, o que pode ser observado por meio da comparação que o narrador faz dele com uma jaguatirica: “O porte esbelto de Benedita, ao lado da pequenez felina do velho, dava à mulata a semelhança duma veada despercebida, prestes a ser preia da jaguatirica que prepara o bote, alapardada junto a um tronco d’árvore” (ARINOS, 1968, p. 804).

Para fazer o feitiço, Tio Cosme pediu para a mulata o filho da sinhá dela, Juquinha. Benedita não quis entregar o menino ao feiticeiro, que, aproveitando um momento de descuido da escrava, raptou a criança. No período da escravidão no Brasil, era bastante comum que os filhos das senhoras fossem cuidados por alguma escrava da casa e que muitas os amamentassem também.

De acordo com Gilberto Freyre (1999, p. 283), as escravas eram quem embalava as crianças brancas nos berços, alimentando-as e contando-lhes histórias: “Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa”. Percebemos que as escravas eram muito próximas às crianças dos senhores e tinham, talvez por isso, um relacionamento de muito carinho e zelo para com elas. Dessa forma, notamos que Benedita amava muito o menino e não deixaria que Tio Cosme o machucasse.

Quando conseguiu pegar o menino, o negro soltou um canto de vitória, uma espécie de homenagem a si mesmo, já que ele era considerado o rei da feitiçaria: “Negro do quilombo/ Grita na cidade:/ Viva o reio do Congo,/ Nossa majestade!” (ARINOS, 1968, p. 804). A criança era como um prêmio para Tio Cosme, que tinha a intenção de usá-la para fazer um feitiço de amor não só para Benedita, como também para outras pessoas que já haviam feito esse pedido a ele. Os feitiços com fins amorosos é uns dos mais usados ainda hoje.

Dessa forma, percebemos, nesse conto, outro aspecto muito comum na fama das bruxas e dos feiticeiros, e que é citado por Laura de Mello e Souza (1986): o infanticídio.

Segundo a autora, o rapto e o assassinato de crianças era uma das acusações mais atribuídas às bruxas. A doença de uma criança, como um quadro anêmico ou de desnutrição, era responsabilizada por ações das bruxas, acreditava-se, na época, conforme Laura de Mello e Souza, que alguma bruxa teria chupado o sangue da criança. (1986, p. 201-204).

Evidenciamos, assim, que o imaginário popular era cercado por essas histórias reais e irreais, mas que tinham um grande peso na mente do povo. Laura de Mello e Souza (1986) cita feitiços que utilizavam crianças como estes a seguir:

Nas Minas do século XVIII, em Ouro Preto, Florência do Bonsucesso provocava “alguns homens a usarem mal dela”, tendo para este efeito “uma criança mirrada em casa da qual tira carne seca e reduz a pó para com ele fazer suas feitiçarias”. Luzia da Silva Soares, feitiçeira residente no arraial de Antonio Pereira, aprendera diversas práticas mágicas com o negro Mateus. Este trazia consigo “uma criança mirrada que tinha embruxado metida em um surrão”, usando-a para feitiços (SOUZA, 1986, p. 203-204).

Tio Cosme pensava consigo as formas como poderia matar o garoto, afogá-lo ou fazer como quem pega um nhambu na urupuca, ou, talvez, apertar num ponto específico do pescoço que é fatal, assim, o feitiçeiro seguia seu caminho já se preparando para fazer o feitiço. “Para as crianças era um verdadeiro *tutu* de quem fugiam às léguas” (ARINOS, 1968, p. 803). Entendemos que o feitiçeiro era bastante astuto, experiente e conhecedor de diversas técnicas e práticas de feitiçaria e que as crianças o temiam muito.

Chegando a sua tapera, o feitiçeiro pegou a cabeça e as garras de anhuma e pôs-se a fazer o feitiço, pronunciando frases incompreensíveis, dando voltas pela cabana, soprando uma labareda de fogo para fazer uma fogueira. Depois, Tio Cosme apanhou um instrumento chamado Urucungo e começou a tocar uma música estranha, triste, enquanto nas paredes da cabana formavam-se figuras, desenhos, sombras. Observamos que o ambiente da palhoça do feitiçeiro se tornava mais medonho e assustador. Além dos objetos, da música e da luz vermelha do fogo, a fisionomia do negro também era apavorante, como se transformasse num diabo, acentuando ainda mais o clima sinistro de bruxaria:

A luz vermelha do fogo, há pouco atizado, esbatia o rosto sinistro do bonzo; e as feições distendidas, os olhos arregalados, a boca, armada de dentes brancos, sarcasticamente arreganhada, davam ao feitiçeiro o tom funambulesco e dramático de gênio mau das cavernas, curupira das brenhas, cercado de manitós dos mortos malditos (ARINOS, 1968, p. 805).

Como a cabana do feiticeiro ficava na mata, a natureza toda colaborava com esse ambiente de terror e assombramento, por meio dos gritos e cantos dos animais e da noite que ia escurecendo o dia vagorosamente: “Fora, coriנגos desferiam pios guturais, rápidos, em cachoeira de notas; grandes pererecas coaxavam formidavelmente no bojo dos taquaraçus; e a noite caía vagorosamente e fatídica como véu pesado sobre um eremita morto” (ARINOS, 1968, p. 805-806).

Na escuridão e no silêncio da noite, o clima de feitiçaria era ainda maior: “Pouco a pouco, as vozes dos vivos, o bulício das aves e das feras na mata, cessou; então, as almas penadas começaram a peregrinação, em formas impalpáveis, fugitivas...” (ARINOS, 1968, p. 806).

Identificamos que há um processo de gradação nesse ambiente de feitiçaria, existe um ritual a ser seguido, que permite, a cada passo, uma elevação maior do clima tenebroso e assustador da bruxaria. Primeiro, a preparação dos utensílios, depois, a pronúncia de palavras “mágicas” seguida por movimentos no espaço da casa, por uma música num ritmo lutuoso, pela presença do fogo e de figuras e imagens fantasiosas. Os sons dos animais junto com o escuro da noite aumentam ainda mais o clima assombroso, até o ápice que é o total silêncio, momento medonho e de grande suspense. O silêncio assusta mais que o barulho, pois é nesse instante que as almas penadas começam a agir.

Benedita passou o dia todo na mata à procura do menino, porém, em vão, já bastante cansada e desesperada pelo rapto da criança por tio Cosme, a mulata se culpava por ter pedido ao feiticeiro uma magia para encantar Miguel e ameaçava se suicidar. “Que havia de dizer á Sinhá? Como haveria de explicar-lhe o desaparecimento do Juquinha? Maldito Cosme! É ela que tinha culpa de ter procurado o feiticeiro! Foi castigo de Deus” (ARINOS, 1968, p. 806).

Mais uma vez, o narrador entra nos pensamentos da personagem, que atribui a morte de Juquinha como castigo divino. Assim, distinguimos novamente a presença do imaginário popular em torno de aspectos religiosos, se uma pessoa comete um erro, um pecado, logo, ela será punida por isso: “—Olha em que dá o feitiço... Ah! Esse feiticeiro quase me matou. Que castigo, me Deus...” (ARINOS, 1968, p. 808). Arrependida de procurar práticas de magia negra e disposta a se matar, a mulata esperava se redimir pedindo a misericórdia de Deus e de Nossa Senhora do Rosário.

Já de noite, indo para a praia para se suicidar, Benedita escutou uma voz a chamando, era Miguel. Nesse momento, o pânico da mulata era tão grande que ela julgava

Miguel como sendo o próprio diabo, afinal, foi por causa dele que ela se envolveu com o feiticeiro: “–Miguel! Demônio! Vá para o inferno! Nossa Senhora me valha pelo amor de seu Santíssimo Filho! Livra-me desse diabo, desse matador!” (ARINOS, 1968, p. 806). Na mente de Benedita, era como se o demônio estivesse atrás dela para levá-la junto com ele, já que, segundo o imaginário popular, o mundo da feitiçaria está ligado ao mundo demoníaco.

Miguel tentava explicar a Benedita que ele tinha matado tio Cosme, pois encontrara Juquinha amarrado no mato, pronto a ser sacrificado pelo feiticeiro, “O negro levou um susto e fez menção de vir para cima de mim, com um facão de mato. Levei a arma à cara, quase sem sentir, e fiz fogo” (ARINOS, 1968, p. 806). Depois que tudo foi esclarecido, o clima ainda era tenebroso, ainda eram visíveis figuras e elementos de magia negra oriundos da mata, Miguel se condenava e se mostrava receoso, afirmando que a alma de tio Cosme iria persegui-lo para sempre.

Súbito Miguel, ouvindo no meio da praia deserta o berro de um cabrito perdido, procurando o aprisco, estremeceu:

– Vá para casa, Benedita, eu te acompanho, eu te apadrinho. Olha a alma do tio Cosme, na figura de um cabrito, bicho amaldiçoado. Vamos sair daqui (ARINOS, 1968, p. 808).

Outro mito criado pelo imaginário popular surge na narrativa, o de que os mortos voltam para assombrar ou perturbar os vivos, podendo até mesmo se manifestar incorporando animais. Depois de um cenário sombrio e pesado, o desfecho do conto pode ser visto como uma tentativa do narrador de amenizar as cenas anteriores de mortes, magias negras e almas penadas. Miguel seguia, junto a Benedita, contando a lenda das estrelas.

Assim, concluímos a análise, reafirmando, mais uma vez, o poder que os feiticeiros exerciam sobre o imaginário popular, principalmente nas questões relacionadas aos sortilégios de amor. Afonso Arinos, ao criar o personagem Tio Cosme, fazendo-o habitar o espaço mítico da sua palhoça, além de carregar no corpo os signos e símbolos da magia africana, acrescenta mais um intrigante personagem ao rol da literatura brasileira.

Tio Cosme nos faz lembrar a personagem de “A feiticeira”, do autor Inglês de Sousa. “A feiticeira” de Inglês de Sousa é uma bruxa que assusta a população numa pequena cidadezinha no Amazonas. O espaço de sua miserável palhoça, bem como suas vestes sinistras, o uso de amuletos e instrumentos mágicos dialogam com as mandingas e

bênçãos de Tio Cosme. Assim, tanto Afonso Arinos como Inglês de Sousa constroem, com mãos de mestres, dois personagens místicos da narrativa brasileira.

“A garupa”

O conto “A garupa” tem como subtítulo *História do sertão*, o que permite ao leitor fazer uma inferência sobre o tipo de história a ser narrada e o espaço onde ela acontece: o sertão.

O conto é narrado em primeira pessoa, de forma linear, pelo personagem Benedito, que relata ao seu patrão, recorrendo às suas lembranças e aos seus sentimentos, uma triste experiência de sua vida. Benedito sai para cavalgar com seu amigo Joaquim que, ao cair num barranco, morre. No meio do mato e sozinho, Benedito decide, então, carregar o corpo do defunto até a vila mais próxima para ser enterrado. Porém, no caminho até a vila, Benedito passa por vários momentos de medo e aflição, que nos são narrados de forma envolvente.

A narrativa é concisa, direta e centrada em uma única ação conflituosa - o transporte do defunto até a vila mais próxima -, que colabora para manter a atenção do leitor até o final da narrativa e também para causar o efeito único, por meio do impacto e das impressões que o narrador-personagem consegue produzir no leitor. Dessa forma, esse conto pode ser considerado um dos melhores de Afonso Arinos, pois, nele, o autor consegue condensar as principais características do gênero conto.

As primeiras ações da narrativa são rápidas, em poucos parágrafos, o narrador descreve, sem muitos detalhes, a morte de seu companheiro Joaquim. O espaço físico da narrativa é o cerrado do sertão mineiro, nas proximidades dos rios Caiçara, Água Limpa e Fundão. Estava tudo muito tranquilo durante o dia dos compadres, até que, de repente, Benedito ouve um grito e, quando olha, seu amigo Joaquim já está morto, estendido no chão:

Ele foi descendo para o buraco e eu segui meu caminho pelos altos. Com pouca dúvida, ouvi um grito grande e doido: – Aiiii! Acudi logo: (...). Apalpei o homem, levantei-lhe a cabeça, arrastei-o para um capim, encostei-o ali, chamei por ele, esfreguei-lhe o corpo, corri lá embaixo, num olho-d’água, enchi o chapéu, quis dar-lhe de beber, sacudi-o, virei, mexi: nada! Estava tudo acabado! O compadre morrera de repente; só Deus foi testemunha (ARINOS, 1968, p. 790).

Notamos que há uma mudança brusca do ambiente da narrativa, a alegria e harmonia cedem lugar à tristeza, à solidão e ao desespero. Por um bom momento, Benedito fica sem ação, só a imaginar como faria para levar o corpo do amigo para ser enterrado: “Peguei a imaginar como era, como não era: eu sozinho e Deus, ou melhor, abaixo de Deus, o pobre Benedito Pires; afora eu, o defunto e os dois bichos, o meu cavalo e o dele. Imaginei, imaginei...” (ARINOS, 1968, p. 790). A partir do momento em que Benedito decide levar o corpo de Joaquim até o arraial mais próximo, a ação da narrativa torna-se mais lenta, prolongando-se até o final da história.

“Assim, assentei que o melhor era fazer o que eu fiz. Distância por distância, decidi levar o compadre direto para o arraial onde há igreja e cemitério” (ARINOS, 1968, p. 790). Notamos, aqui, o quanto o sertanejo preza suas amizades, Benedito poderia muito bem ter deixado o corpo do amigo ali mesmo, no meio do caminho, mas, como ele próprio afirma, “amigo é amigo” (ARINOS, 1968, p. 790). Dessa forma, mesmo com todas as dificuldades, Benedito arruma uma maneira de amarrar o defunto em suas costas e carregá-lo na garupa de seu cavalo. Chama-nos a atenção, também, a forma minuciosa como essa cena nos é relatada, o narrador nos mostra detalhadamente a maneira como o defunto foi colocado na garupa do cavalo:

*Antes de ficar duro o defunto, passei o laço embaixo dos braços dele – coitado! –, joguei a ponta por cima do galho de um jabotá grande e suspendi o corpo no ar. Então, montei a cavalo e fiquei bem debaixo dos pés do defunto. Fui descendo o corpo devagarinho, abrindo-lhe as pernas e escarranchando-o na garupa.
Quando vi que estava bem engarupado, passei-lhe os braços por baixo dos meus e amarrei-lhes as mãos diante do meu peito. Assim ficou, grudado comigo* (ARINOS, 1968, p. 791).

Sentimos, ainda, que o narrador transmite esse clima de tristeza até mesmo na descrição da natureza. O por do sol, o cantar dos pássaros são ações descritas com melancolia: “O sol já estava some-não-some atrás dos morros; a barra do céu, cor de açafreão; as jaós cantavam de lá, as perdizes respondiam de cá, tão triste!” (ARINOS, 1968, p. 791).

No meio do cerrado, não havia estrada, o caminho era formado pelas trilhas que os gados deixavam. De dia, já não era fácil para Benedito percorrer o caminho, pois era cheio de buracos, pedras, morros, quando a noite chegou, a situação agravou-se ainda mais. O escuro do cerrado era enorme, Benedito tinha apenas a iluminação das estrelas, que, mesmo assim, não ajudava muito: “Nos cerradões, ou nos matos, como na beira do

ribeirão, eu não enxergava, às vezes, nem as orelhas do meu queimado, que descia os topes gemendo” (ARINOS, 1968, p. 791).

Além do mais, Benedito tinha o defunto amarrado em suas costas e, à medida que o tempo passava, ia endurecendo e gelando cada vez mais. O frio do corpo do defunto passava para o de Benedito e aumentava ainda mais seu temor e sua ansiedade para sair daquela escuridão: “... eu peguei a sentir nas costas uma coisa que me gelava os ossos e chegava a me esfriar o coração. Jesus! Que friúra aquela!” (ARINOS, 1968, p. 791).

Percebemos, nesse conto, que a noite propicia um ambiente sombrio, soturno e de muita ansiedade, que pode influenciar tanto a natureza quanto as pessoas, pois é durante a escuridão da noite que Benedito é tomado pela angústia, por sentimentos temerosos e é, também, quando a natureza se torna mais triste e melancólica: “Dentro da mata, passava um ou outro vagalume, e havia uma voz triste, grossa, vagarosa, de algum pássaro da noite que eu não conheço e que cantava num tom só, muito compassado, zoando, zoando...” (ARINOS, 1968, p. 792).

De acordo com Jean Delumeau, o medo de ficar sem ver o sol fez parte do imaginário popular por muito tempo. O sol, em muitas culturas, é tido como sinônimo de esperança, de prosperidade, como nos textos bíblicos em que o sol seria a representação da luz, do caminho certo, do próprio Deus, quando afirma no Evangelho de João, capítulo oito e versículo doze: “Eu sou a luz do mundo” (1984, p. 142). Dessa forma, o medo da escuridão, o temor das trevas está presente no imaginário popular e faz parte das crenças religiosas do povo, que acredita que a luz está relacionada ao bem, às coisas divinas, assim como as trevas estão associadas às maldições, às assombrações, ao demônio.

Jean Delumeau (1989) faz uma distinção de medo na escuridão e medo da escuridão, baseado em J. Boutonier. Segundo Delumeau, o medo na escuridão é o que o homem sente quando pode ser atacado inesperadamente por algum animal feroz durante a noite, seria um medo de um “perigo objetivo”, ou ainda, um medo por um “perigo subjetivo”, quando, por exemplo, uma criança acorda várias vezes durante a noite e se sente amedrontada ao lembrar as imagens assustadoras de seus sonhos. Assim, o medo da escuridão existe quando o homem sente que vai surgir algum perigo das trevas para atacar-lhe, seja este um “perigo objetivo” ou um “perigo subjetivo”. (DELUMEAU, 1989, p. 98).

O medo na escuridão pode ser, também, um medo que o homem tem da escuridão que, conforme Delumeau, pode ser um aspecto característico das condições humanas.

Segundo o autor, o homem possui uma visão menos “aguda do que a de muitos animais, por exemplo, o cão e o gato [possuidores de maior habilidade para visão noturna que o homem]; desse modo, as trevas deixam-no mais desamparados que muitos mamíferos” (1989, p. 99). Para Delumeau, o silêncio da escuridão provoca uma insegurança e uma inquietação no homem.

É o que acontece com Benedito, que, ao se deparar com a total escuridão da noite, fica muito angustiado, à mercê dos perigos do sertão. Sem visão nenhuma, Benedito cavalga só pelo rumo dos sons da mata e do rio: “Pelo barulho d’água, eu vi que nós íamos chegando à beira do ribeirão” (ARINOS, 1968, p. 792). À medida que a noite vai fechando e que Benedito não enxerga mais nada, o medo na escuridão vai ficando mais intenso e transformando-se em um medo da própria escuridão: “E agora Benedito? Entreguei a alma a Deus e bambeei as rédeas. O cavalo parou, tremendo...” (ARINOS, 1968, p. 792).

Além disso, Delumeau acrescenta que a falta de luz aumenta a atividade imaginativa, que, quando liberada, o homem “confunde mais facilmente do que durante o dia o real e a ficção e corre o risco de desorientar-se fora dos caminhos seguros” (1989, p. 99). Comprovamos isso pelos sentimentos de Benedito. Depois de atravessar um rio, com o cavalo e o defunto amarrado em sua garupa, o personagem é tomado pela escuridão e pelo frio: “Ah! Patrão! Não gosto nem de falar no que foi a passagem do ribeirão aquela noite! (...) Eu já não sentia mais o meu corpo; o meu, o do defunto e o do cavalo misturaram-se num mesmo frio bem frio; eu não sabia mais qual era a minha perna, qual a dele...” (ARINOS, 1968, p. 793).

O medo da noite está presente em muitas narrativas, como em “O salgueiro”, de Alfred Musset (1989, p. 98): “Oh! Quem não sentiu o coração bater mais rápido/À hora em que sob o céu o homem está só com Deus?/Alguma forma deslizar [...] /É certo que então o Pavor sobre nossa cabeça/Passa como o vento no cimo dos bosques”.

Benedito, como um bom homem sertanejo, queria demonstrar-se corajoso, assim, o único medo que ele assumia era o de não poder contar a ninguém o triste acontecimento, na verdade, notamos que Benedito tinha um grande medo, que era o de estar morto, tanto que, por um período longo da narrativa, talvez pelo fato de sentir muito frio e até mesmo pelo próprio medo da escuridão, ele fica se indagando sobre quem era: “Parecia que eu era o ar, mas um ar muito frio, que andava sutil, sem tocar no chão” (ARINOS, 1968, p. 793), e, depois, passa a imaginar se estava mesmo vivo ou se, na realidade, estava morto

também: “Quem sabe se não era eu o defunto e se não era ele que me vinha carregando na frente dos arreios?” (ARINOS, 1968, p. 793).

Benedito começa a delirar, a duvidar da própria noite, será que era ele uma alma penada ou que a noite era noite apenas para seus olhos, na verdade, seria dia; “Haverá dia e noite para as almas, ou será o dia das almas essa noite em que vou andando?” (ARINOS, 1968, p. 793). Notamos, aqui, a presença de muitas dúvidas que fazem parte do imaginário popular sobre a morte, para onde as almas vão depois da morte, existe vida após a morte, para alguns, a alma fica a perambular pelo espaço terrestre, para outros, ela vai para o além, para o céu, já para outros nem existe alma.

Mas, para Benedito, isso era uma questão ainda aberta, a princípio nem ele mesmo sabia se era uma alma, se estava vivo ou morto: “Essa dúvida, patrão, foi crescendo... E uma hora chegou em que eu não acreditava em mim mesmo, nem punha mais fé no que eu tinha visto antes... Peguei a pensar que era minha alma quem ia acompanhando pela noite fora aqueles três vultos...” (ARINOS, 1968, p. 793). Depois, Benedito acredita ser mesmo uma alma, um “vento frio”, que estava em uma espécie de purgatório ou em um caminho sombrio para encontrar-se com Deus:

Daí, patrão, enfim, entendi que aquilo tudo por ali em roda era algum logradouro da gente que já morreu, alguma repartição de Noss'enhora, por onde a gente passa depois da morte. Mas, aquele escuro e aquele frio! Sim, era muito estúrdio aquilo. Ou quem sabe se aquilo era um pouso no caminho do outro mundo? Numa comparação, podia bem ser o estradão assombreado, por onde a alma, depois de separada do corpo, caminha para onde Deus é servido (ARINOS, 1968, p. 793).

Constatamos, nessa citação, que Benedito não se esquece do frio e da escuridão, a todo o momento, esses dois elementos são reforçados pelo personagem durante a narrativa: “Que frio, que frio! Meu queixo pegou a bater feito uma vara de canelas-ruivas. Turrr! Turrr” (ARINOS, 1968, p. 794). O frio e a escuridão podem ser considerados os fatores que influenciam e que causam perturbações na imaginação de Benedito, além do frio, que era tão grande que até queimava, havia, também, as batidas da cabeça do defunto nas costas de Benedito, o que o incomodava bastante: “o queixo dele me fincava com mais força na apá” (ARINOS, 1968, p. 794).

Tudo isso colaborava para aumentar ainda mais a angústia de Benedito, tanto que ele chegou a ter o seu corpo paralisado por certo tempo: “Meu braço não mexia, minhas mãos não mexiam, meus pés não saíam do lugar; e, calado como defunto, eu fiquei ali, de

olhos arregalados, olhando a escuridão, ouvidos alerta, ouvindo as coisas caladas!” (ARINOS, 1968, p. 798).

Outro aspecto presente na narrativa que faz parte da cultura popular é o medo de defunto. Ao chegar ao arraial, de madrugada ainda, Benedito não consegue ser acolhido por ninguém, tanto o sacristão da igreja quanto os outros moradores, ao saber que Benedito estava com um defunto, fechavam as portas de suas casas aos gritos: “Cruz, cruz, cruz, ave, Maria!, gritou o sacristão assombrado, e bateu a janela, correndo para dentro da casa” (ARINOS, 1968, p. 794) e quando Benedito falou a um morador: “– ‘É um defunto...’, a pessoa soltou um grito e correu para dentro esconjurado...” (ARINOS, 1968, p. 795).

O arraial é caracterizado como um espaço bem simples, com poucos moradores. No caminho escuro, Benedito reconhece o lugar pelo canto do galo, o latido do cachorro, o berro do bezerro e o mugido da vaca, animais típicos desses vilarejos e, principalmente, pela presença da igreja: “Gente, isso é o arraial, olha a igreja ali” (ARINOS, 1968, p. 794). Verificamos o quanto o aspecto religioso é importante na vida dos sertanejos, que têm Deus como um ser superior a eles, mas, ao mesmo tempo, sempre presente ao lado deles: “... eu sozinho e Deus, ou melhor, abaixo de Deus, o pobre do Benedito Pires; afora eu, o defunto e os dois bichos, (...)” (ARINOS, 1968, p. 790).

Assim, observamos que, em vários momentos da narrativa, o nome de Deus é lembrado, fossem momentos bons, para dar louvores a Deus: “... assamos um naco de carne-seca, bem gorda e bem gostosa, louvado seja Deus!” (ARINOS, 1968, p. 790), fossem momentos de angústia e aflição, para pedir a ajuda dele: “Não há nada de ser, com o favor de Deus!” (FRANCO, 1968, p. 790). O nome de Deus é citado nesse conto por dezessete vezes, o de Jesus e o de Maria por uma vez cada.

Em muitos contos de Afonso Arinos, como “Joaquim Mironga”, “Assombramento”, “Feiticeira”, “Mão-pelada”, “Pedro Barqueiro”, entre outros, o aspecto religioso é de grande importância, sempre que precisa os personagens invocam seja o nome de Deus seja o nome de sua santa protetora, dessa forma, confirmamos que o catolicismo faz parte da vida cultural e religiosa dos sertanejos de Afonso Arinos. Em “Joaquim Mironga”, por exemplo, quando o filho do patrão está morrendo, Joaquim roga a Nossa Senhora do Muquém: “Eu me apeguei com Nossa Senhora da Abadia do Muquém e bradei alto: – Santo do céu! Tem dó de nós!” (ARINOS, 1968, p. 112) e, no final de “Pedro Barqueiro”, quando Flor exclama: “–Louvado seja Cristo, tio Pedro!” (ARINOS, 1968, p. 120) por ser poupado da morte pelo negro.

No entanto, apesar de toda a religiosidade do povo do sertão, ninguém do arraial dera ajuda a Benedito, o fato de aparecer um homem, desconhecido, de madrugada, carregando um defunto, assustava a população. Assim, Benedito amanheceu, junto aos pés do cruzeiro, em cima de seu cavalo, duro, com frio e com o defunto amarrado em suas costas. Portanto, Benedito atingiu sua meta em enterrar seu amigo em um arraial, porém, levou consigo uma marca eterna dessa triste aventura, o frio nas costas:

O que eu sei, só o que eu sei, é que nunca mais, nunca mais aquele friúme das costas me largou!

Nem chás, nem mezinha, nem fogo, nem nada!

E quando eu ando pelo campo, quando eu deito na minha cama, quando eu vou a uma festa, me acompanha sempre, por toda a parte, de dia e de noite, aquele friúme, que não é mais deste mundo!

Coitado do compadre! Deus lhe dê o céu! (ARINOS, 1968, p. 795).

Interessante como o personagem Benedito pode ser considerado uma espécie de esboço ou semente daquilo que seria, mais tarde, o jagunço Riobaldo, de Guimarães Rosa, de *O grande sertão: Veredas*. Riobaldo também narra, em primeira pessoa, suas aventuras e desaventuras com o conflituoso mundo de capangas e bandoleiros, enfrentando, por sua vez, não o medo da noite e de um defunto às costas, mas a dúvida existencial e insistente da contradição ou não do pacto com o diabo. Se Benedito evoca dezessete vezes o nome de Deus, Riobaldo menciona os cem nomes possíveis do “coisa ruim”, nomeando-o dentre outros, de Tisnado, Coxo, Temba, Sujo, Rapaz, Azarape. (ROSA, 1994, v.2, p. 31).

“O Mão Pelada”

Antes de começarmos a analisar este conto, perguntamos o que é mão pelada? Câmara Cascudo nos dá notícia dele em seu dicionário de folclore brasileiro, dizendo ser ele um animal fabuloso da fauna fantástica de Minas gerais. Conforme Cascudo (1988) afirma, ainda, que ele se parece com um lobo avermelhado ou um bezerro pequeno, tendo uma das patas encolhidas e pelada. No imaginário popular, ele ainda pode soltar fogo pelas ventas além de ter um olhar ameaçador, lembrado um pouco o lobisomem.

Em alguns dos contos de Afonso Arinos, é comum termos a presença de escravos negros como personagens, como Pedro, que era um escravo fugido do conto “Pedro barqueiro”, Isidoro e Bento, dois escravos condenados da Extração, do conto “A fuga”, Benedita, de “Feiticeira”, assim como os personagens principais dessa narrativa, os escravos Quindanda e João Congo.

O espaço inicial da narrativa é uma cabana onde os dois escravos estão. A cabana parece ser um espaço muito pequeno, baixo, desconfortável, “quem quisesse penetrar ali, tinha que se curvar-se todo e meter primeiro a cabeça curiosa” (ARINOS, 1968, p. 811), incendiado pela fumaça do fumo de Quindanda e João Congo. O ambiente entre os negros era de tranqüilidade, de silêncio e de meditação, os dois quase não pronunciavam palavra alguma, ficavam ali, fumando, aquecendo-se do frio, pois era época de São João, relembrando seus passados.

Verificamos, na narrativa, que os dois negros representam os escravos vindos para o Brasil e que incorporaram muitos dos hábitos e das culturas dos homens brancos, porém João Congo e Quindanda ainda cultivavam traços de suas culturas de origem, como a língua materna deles. As poucas palavras que eles proferiam dentro da cabana eram na língua da Costa: “Do seu país eram ali os únicos; pertencentes à mesma tribo e foram governados pelo mesmo soba” (ARINOS, 1968, p. 811).

A cabana ficava na fazenda, que era enorme, com muito gado e perto das antigas senzalas. À noite, não tinha luar, e as estrelas pouco iluminavam o céu, o ambiente era de trevas e assustador, não havia movimentação de pessoas, apenas os dois negros em um momento de meditação. Depois que começaram a comer e a beber, João Congo e Quindanda se soltaram, lembrando de casos de sua juventude, até que se lembram de um fato aterrorizante da vida deles, o episódio do mão pelada. Notamos que esse acontecimento foi assustador, porque os negros não gostavam de lembrar-se dele: “– Iô ta lembldo também do que ocê ta pensando. Cruz Ave- Malia! Nossinhô do céu me livre do ‘Mão pelada’!” (ARINOS, 1968, p. 812).

Percebemos, também, por meio desse diálogo, que as falas dos negros são escritas da maneira como eles as pronunciam, isso demonstra que eles não falavam o português como os brancos, misturavam sua língua materna com sua segunda língua: “Pouco a pouco, às golfadas, começou a desabafar-se, recontando, ora em língua materna da Costa, ora na sua meia-língua portuguesa, a história terrível” (ARINOS, 1968, p. 812).

Ainda no tempo do pai do senhor deles, quando os negros ainda eram novos, João Congo fora entregar uma carta ao padre, a mando de seu senhor. Porém, no meio do caminho, o escravo viu o mão pelada. A princípio, o animal ignorou o negro, mas este por sua vez, não se esquecera do olhar do bicho e, mesmo receoso e com medo, prosseguiu seu caminho.

Observamos que, mesmo João Congo reparando bem, ele não soube identificar direito o que era o mão pelada, “Para dizer que era suçurana, não era; lobo, também não; cachorro não podia ser. Talvez fôsse o demônio encarnado...” (ARINOS, 1968, p. 813). Mão pelada era uma mistura de animal com elementos sobrenaturais, galopava com três patas, sendo uma pelada e encolhida, talvez, por isso, o chamavam de mão pelada, de seus olhos, da sua cabeça, da boca e da ponta da cauda saía fogo. O animal exercia sobre as pessoas uma fascinação, seus olhos atraíam a tensão e a curiosidade das pessoas para si.

Dessa forma, provocado pelo olhar do bicho, João Congo seguiu o animal, na escuridão, já saindo do caminho da estrada real, entrando no mato alto, até que foi atacado pela fera.

Presente nesse conto, novamente, constatamos a credence do imaginário popular de que os perigos ocorrem sempre à noite, é na escuridão que os fantasmas, as almas-penadas e os monstros aparecem. Essa é uma característica marcante nos contos de Afonso Arinos. Enquanto ainda era dia, percebemos que João Congo não se sentia tão ameaçado pelo animal, porém, depois que a noite tomou o lugar do sol, o medo e o pavor do menino aumentavam cada vez mais. “Não é dizer que fosse medo de coisa de outro mundo, pois o sol estava lambendo ainda o cocuruto do arvoredado do capão, antes de sumir-se; a tarde estava clara e serena, sobretudo em campo aberto – mas o moleque sentiu certa fascinação pelos olhos da fera” (ARINOS, 1968, p. 814).

Outro elemento do imaginário popular é a associação de fantasmas e monstros ao diabo. Como já vimos, Gilberto Freyre (1999) nos informou que, durante a colonização no Brasil, muitos índios acreditavam que o demônio assumia o formato de animais para assustar as crianças. Assim, mão pelada poderia ser o diabo em forma de animal e, para João Congo, essa também seria a maior possibilidade: “Talvez fosse o demônio encarnado” (ARINOS, 1968, p. 813), “(...) daquele demônio de bicho” (ARINOS, 1968, p. 815).

Sentimos que o ambiente de tensão na narrativa vai crescendo gradativamente. No início, João Congo tinha apenas uma fascinação por mão pelada, depois, começa um clima de medo e angústia, até que, por fim, depois que o bicho o cerca e o ataca, o negro fica completamente apavorado, tomado pelo medo e pelo desespero.

Nesse momento pavor, a única solução encontrada pelo negro era pedir socorro a São Benedito, João Congo parecia estar conformado com a morte, não encontrava um meio

de fugir da fera: “o moleque não teve tempo de encomendar sua alma, porque o mão pelada cresceu logo para cima dele...” (ARINOS, 1968, p. 816).

Mas aquela ainda não era a hora de João Congo, a fera caiu em um precipício e João Congo ficou engastalhado num galho de árvore. O moleque não acreditava que escapara da fera, desorientado, não sabia se aquela escuridão e aquele lugar estranho em que estava representavam a morte ou o inferno. Ao se lembrar do sermão do padre sobre o inferno e ficar tentando relacionar a imagem criada pelo padre com o espaço em que ele se encontrava naquele momento, verificamos, mais uma vez, a mistura de crenças religiosas e como a igreja na época tentava convencer os escravos a deixar as religiões deles para praticarem as dos brancos. Perplexo e desnorteado, o negro é salvo do despenhadeiro, no amanhecer do dia, por Quindanda e outros escravos a mando de seu senhor.

O conto Mão pelada nos faz lembrar o conto Outro lobisomem, presente no livro Assombrações do Velho Recife de Gilberto Freyre. Esse autor narra a história de um rapaz de família abastarda que se transforma em um estranho lobisomem, “estranhamente branco, repugnantemente alvacento, fedendo a defunto” (FREYRE, 2000, p. 96). Esta entidade aterrorizava as moças que se banhavam na praia de madrugada. Esse estranho animal também era provocador de terríveis medos e pavores na população do Recife. Assim, temos quatro contos que trabalham com quatro temas fortemente presentes até hoje no imaginário popular, como o medo da morte, de assombrações, de feitiços e feiticeiros, de lobisomem ou Mão Pelada, magistralmente, trabalhados por Afonso Arinos.

“Assombramento”

“Assombramento” é um dos dozes contos que compõem a obra *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, que foi publicada em 1898. Mesmo estando agrupados em obras diferentes, os contos “Assombramento” e “A garupa” trazem o mesmo subtítulo, que sugere ao leitor o tema da narrativa: *História do sertão*.

O conto é dividido em quatro partes, que narram a história de um tropeiro que decide provar para seus amigos que não tem medo de assombração. Para isso, ele passa uma noite em uma tapera conhecida pela população como mal-assombrada. Apesar desse conto de Afonso Arinos ser um pouco mais extenso que seus demais, ele consegue não só manter a atenção do leitor à narrativa, como também, transmitir a ele os sentimentos e as emoções do personagem, à medida que este entra na casa assombrada. Dessa forma, este é

mais um dos contos de Afonso Arinos em que o efeito único e a unidade dramática são mantidos até o final da narrativa.

O narrador em terceira pessoa do singular não se identifica como personagem, mas observa todos os acontecimentos como se estivesse participando da história, fazendo até mesmo alguns comentários: “Os tropeiros olharam com estranheza a carga que este conduzia; ninguém teve, porém, coragem de fazer uma pergunta: contentavam-se com interrogações mudas. Era o sobrenatural, ou era obra do demônio. Para que saber mais?” (ARINOS, 1968, p. 64).

Esse conto é classificado por Massaud Moisés (1982) como um conto de cenário ou atmosfera, porque se organiza em torno de objetos que são desvendados à medida que a narrativa se desenvolve. A tônica dramática da narrativa, conforme Massaud Moisés (1982), é focalizada para o cenário e o ambiente de medo criado entre os tropeiros.

O espaço inicial da narrativa é uma tapera situada à margem do caminho das tropas. De longe, os viajantes podiam avistar a casa que não possuía, aparentemente, aspectos de abandono, ao seu lado, havia uma capela e uma cruz de pedra lavrada. Um pouco antes da casa, ficava o rancho bastante convidativo, pois as porteiras ficavam abertas e possuía “grandes esteios de aroeira e moirões cheios de argolas de ferro” (ARINOS, 1968, p. 49). Porém, mesmo assim, os tropeiros que passavam por ali não pousavam no rancho, muito menos na casa. O motivo que tanto os assustava era a fama que aquele lugar tinha de mal-assombrado: “Eles bem sabiam que, á noite, teriam de despertar, quando as almas-perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação” (ARINOS, 1968, p. 49).

Notamos presente na narrativa, além do receio e do medo das pessoas por assombrações, como Venâncio, que sempre que tocava nesse assunto, fazia gestos para se benzer, o costume popular de aumentar ou acrescentar os fatos a uma história; “Quem conta um conto acrescenta um ponto” (ARINOS, 1968, p. 54), assim, uma simples narrativa poderia se transformar em uma história terrível de assombrações, almas-penadas, devido às fofocas e às conversas do povo.

Segundo Jean Delumeau (1989, p. 99), no imaginário popular do homem europeu, a vida e a morte não estavam claramente separadas, para ele, durante certo tempo, os mortos encontravam-se ainda entre os vivos. Várias eram as ações dadas a esses mortos-vivos pelas pessoas antigamente, muitos diziam que eles assumiam formas de animais para

assustar os vivos, assombravam as casas, traziam doenças, pestes, tempestades, enfim, causavam muitos males à população.

Dessa forma, assim como a idéia dos fantasmas já fazia parte da mentalidade do povo europeu, ela também habitava no imaginário da população brasileira, inclusive, a rural. Verificamos, no conto, que, a população sertaneja, que morava próximo à tapera, acreditava que esta era uma casa mal-assombrada, que, no período da noite, as almas pairavam sobre ela e quem se atrevesse a dormir lá não sairia da casa vivo. Por esse motivo, ninguém pousava ali: “– O povo conta que mais de um tropeiro animoso quis ver a coisa de perto; mas, no dia seguinte, os companheiros tinham de trazer defunto para o rancho, porque dos que dormem lá não escapa nenhum” (ARINOS, 1968, p. 53).

No entanto havia, entre os tropeiros, um que queria provar sua valentia e saber se boatos sobre a casa mal-assombrada eram verdadeiros. Manuel Alves era cuiabano, audacioso, corajoso, destemido e arreadio; “dizia ele que tinha corrido todo este mundão, sem topar coisa alguma, em dias de sua vida, que lhe fizesse o coração bater apressado, de medo. Havia de dormir sozinho na tapera e ver até onde chegavam os receios do povo” (ARINOS, 1968, p. 49).

Assim, a tropa parou no rancho, e os tropeiros, em sinal de respeito com a decisão de Manuel Alves, descarregaram toda a carga que levavam. Manuel Alves foi o primeiro a desmontar tudo, quieto, talvez já se concentrando para a aventura de logo mais a noite, examinava os animais, sem dar muita conversa para os tropeiros.

Sentimos que se inicia um ambiente de tensão e ansiedade, os tropeiros, apesar de receosos, cumprem a vontade de Manuel Alves em silêncio, sem as reclamações de costume. No entanto Venâncio, companheiro de Manuel Alves de muito tempo, tentava convencê-lo de ir embora daquele rancho, com desculpas de que o lugar não prestava que não tinha pasto para o gado, porém, tudo em vão, pois Manuel Alves estava mesmo decidido a passar a noite na tapera para provar que não existia assombração: “– Ora! Pelo buraco da fechadura não entra gente, estando bem fechadas as portas. A resto, se fôr gente viva, antes dela me jantar eu hei de fazer por almoçá-la. Venâncio, defunto não levanta da cova. Você há de saber amanhã” (ARINOS, 1968, p. 52).

No conto, observamos que os tropeiros eram formados por homens que saíam de diversas partes do país, como Manuel Alves, que era de Cuiabá, o Joaquim Pampa, do Sul, outro tropeiro tocador, que era do Ceará; cada um trazia para o grupo um pouco da sua cultura e de seus costumes. Notamos, também, alguns desses costumes típicos dos

tropeiros, como o de dormirem em redes, o de comer carne-seca e feijão sentados em roda e agachados, de tomar cachaça, o de portar muitas ferramentas e algumas armas, como, por exemplo, ferraduras, martelos, bigorna, buçais, bruacas, facões, franqueira, garrucha entre outras; o costume de acenderem fogueiras para espantar o frio e as almas-penadas, para contar histórias de suas proezas e dos perigos do sertão e, também, para ficarem cantarolando seus amores, saudades, angústia e solidão:

Um dos tocadores, rapagão do Ceará, pegou a tirar uma cantiga. E pouco a pouco, todos aqueles homens errantes, filhos dos pontos mais afastados desta pátria, sufocados pelas mesmas saudades, unificados no mesmo sentimento de amor à independência, irmanados nas alegrias e nas dores da vida em comum, responderam em cântico, cantando o estribilho. A princípio, timidamente, as vozes meio veladas deixavam entreouvir os suspiros; mas, animando-se a solidão foi se enchendo de melodia, foi se povoando de sons dessa música espontânea e simples, tão bárbara e tão livre de regras, onde a alma sertaneja soluça ou geme, campeia vitoriosa ou ruge traiçoeira – irmã gêmea das vozes das feras, dos roncões da cachoeira, o murmulho suave do arroio, do gorjeio delicado das aves e do tétrico fragor das tormentas. O idílio ou a luta, o romance ou a tragédia, viveram no relevo extraordinário desses versos mutilados, dessa linguagem brutesca da tropeirada (ARINOS, 1968, p. 52).

De acordo com Afonso Arinos, tropeiro é, no sentido literal da palavra, o dono da tropa, o patrão, enquanto os tocadores são os empregados que conduzem a pé os animais. Além deles, há também o cozinheiro e o arrieiro. Os únicos que andam a cavalo são o patrão e o arrieiro. Manuel era o arrieiro que, na linguagem dos tropeiros, era a pessoa que governava a tropa no lugar do patrão (ARINOS, 1968, p. 830). Para desempenhar a função de arrieiro, a pessoa tinha que ser rigorosa, era necessário “uma soma de previsão, de cuidados; uma prática e uma energia de que só podem fazer idéia justa os capitães das expedições” (ARINOS, 1968, p. 831). Assim, Manuel Alves era um homem forte, acostumado a enfrentar situações difíceis e adversas.

Outro traço marcante dos tropeiros é sua lealdade aos companheiros. Mesmo muitos acreditando em almas-penadas e que aquela casa fosse mesmo mal-assombrada, eles não queriam deixar que Manuel Alves ficasse sozinho na casa, dispuseram-se acompanhá-lo, em vigiar a casa, porém Manuel Alves, como um típico homem sertanejo, machão e destemido, não aceitara a proposta dos amigos, pois queria ver com seus próprios olhos, “e havia de ir só, porque assombração não aparece senão a uma pessoa só, que mostre coragem” (ARINOS, 1968, p. 53). É importante salientar que essa característica da lealdade entre os sertanejos pode ser observada em outros contos de Afonso Arinos, como em “A garupa”; a amizade de Joaquim e Benedito, em “Joaquim Mironga”; Joaquim é um empregado fiel que tenta proteger a vida do filho de seu patrão.

Quando a noite chega, o ambiente de tensão aumenta entre os tropeiros, pois já sabiam que Manuel Alves estava na tapera e acreditavam que era justamente naquele período que as almas-penadas apareciam para assombrar. Os tropeiros que demonstravam mais valentia contavam histórias de assombrações, aterrorizando ainda mais os seus companheiros menos corajosos. Amedrontados, os tropeiros iam se amontoando nos cantos do rancho, alguns com olhos arregalados, outros com as armas nas mãos, até que o clima ficou mais tenso ainda, quando de repente ouviram um barulho que os assustou muito: “Os tropeiros pularam dos lugares, precipitando-se confusamente para a beira do rancho” (ARINOS, 1968, p. 54). Venâncio explica aos companheiros que o grito era das antasapateiras que estavam no cio. No meio do sertão, os animais rompiam o silêncio da noite com sons estranhos e até mesmo assustadores, como o latido do sapo-cachorro, o resfolegar da mulada, etc.

Manuel Alves, além de corajoso e destemido, era discreto. Depois de jantar e de conferir e preparar suas armas, o cuiabano saiu calado e vagarosamente para a tapera sem chamar a atenção dos tropeiros. Dentro do pátio da casa, Manuel Alves fez uma fogueira e começou a pesquisar o lugar, notando que todo aquele espaço estava muito abandonado e destruído.

No meio do pátio, Manuel Alves encontrou um objeto que tinha um aspecto assustador, a caveira de um boi fincada numa estaca. Esse seria o primeiro elemento ameaçador da tapera. Depois, ao adentrar no espaço do alpendre, um segundo objeto, uma cruz de madeira negra no meio da parede. De acordo com o livro de São Cipriano, a cruz pode ser usada tanto como um símbolo do bem, voltado para Deus, quanto para o mal, ligado ao demônio. Assim, tratando-se de uma casa com fama de mal-assombrada, essa cruz negra representaria, no imaginário popular, um símbolo relacionado ao diabo, às almas-penadas.

Na sala, outro elemento ameaçador que surgiu foi o morcego que frequentemente está presente nas histórias de terror, como a do Conte Drácula, talvez, por ser considerado pelo imaginário popular chupador de sangue, vampiro, “mensageiros do negrume e do assombramento” (ARINOS, 1968, p. 57), animal perigoso que ataca sempre à noite: “Subiu a um banco de recosto alto, unido à parede, e chegou o rosto do oratório, procurando examiná-lo por dentro, quando um morcego enorme, alvoroçado, tomou surto, ciciando, e foi pregar-se ao teto, donde os olhinhos redondos piscaram ameaçadores” (ARINOS, 1968, p. 55).

Ao descrever o interior da tapera, verificamos que o narrador ressalta detalhes dos cômodos, dos objetos e do ambiente, que levam ao leitor imaginar esse lugar como um espaço assustador, mal-assombrado, como, por exemplo, as goteiras dos telhados, o assoalho podre, o teto rachado, corredores compridos, móveis escuros, as nuvens escuras, o zunido do vento veloz etc. Uma descrição que nos chama a atenção, no meio desse ambiente tenebroso, é a de uma figura bem colorida de uma mulher pintada em uma porcelana que serviu para distrair o cuiabano: “Manuel Alves sorriu para uma figurinha de mulher, muito colorida, cuja cabeça aparecia ainda pintada ao vivo na porcelana alva” (ARINOS, 1968, p. 56), logo a seguir, o arrieiro foi surpreendido pelo zunido forte do vento. Dessa forma, ponderamos o quanto o narrador valoriza a descrição dos espaços e a utiliza para manter a unidade dramática à narrativa.

Manuel Alves, destemido e corajoso, procurava conhecer todos os espaços da casa, usando apenas a luz do rolo, espécie de lamparina. Examinava a casa cômodo da tapera. Ao ver três grandes janelas fechadas, Manuel Alves tentou de todas as maneiras abri-las, até que arrombou uma delas: “A janela, num grito estardalhaçante, escancarou-se e uma rajada rompeu por ela adentro latindo qual matilha enfurecida; pela casa toda houve um tatarar de portas, um ruído de reboco que cai das paredes altas e se esfarinha no chão” (ARINOS, 1968, p. 56). Com toda essa euforia, a luz do rolo se apagou e Manuel fica totalmente no escuro.

Conforme o imaginário popular é de noite que as almas-penadas, as assombrações, os fantasmas, os feitiços, enfim, todo o mal começa a agir. Já vimos que, de acordo com Jean Delumeau (1989, p. 96-97), o temor da noite persegue a humanidade desde a antiguidade e que até mesmo os textos bíblicos relacionam as trevas com o demônio. É justamente nesse momento da narrativa, em que Manuel Alves encontrava-se no escuro total, que ele começaria, a partir de seu imaginário, a sentir toda a tensão, a angústia e o pavor de um ambiente assustador.

Nos primeiros momentos em que Manuel Alves adentrava na casa, ainda com pouca iluminação, o cuiabano foi surpreendido por alguns elementos, mas que pouco o assustaram, como o aspecto destrutivo da casa, a caveira de boi, a cruz preta, o morcego, o zunido do vento, o som distante de um badalar de sinos, ente outros. Porém, depois que a luz acabou, percebemos que Manuel Alves começaria a sentir um clima de tensão maior, agora qualquer barulho do vento ou ranger das portas levaria o cuiabano a ter sensações terríveis de medo e pavor.

Dessa forma, lembramos o quanto a presença da luz influencia nos sentimentos das pessoas, como a escuridão afeta o imaginário levando as pessoas a mudar seu estado de espírito, de tranqüilas e seguras, enquanto tem um pouco sequer de luz, elas passam a assustadas e amedrontadas. É como se o escuro elevasse o nível de imaginação das pessoas, já que, conforme Jean Delumeau (1989, p. 99), o silêncio e o escuro nos “desassegura”.

Manuel Alves continuava a percorrer a tapera, escutava vários sons, agachado e com uma faca na boca e a garrucha nas mãos, pronto para atacar a qualquer momento. Observamos, mais no fim da narrativa, que colocar a faca na boca é uma superstição: “Na hora de ver assombração, a gente precisa de atravessar a faca ou um ferro na boca, p’r’ amor de não perder a fala” (ARINOS, 1968, p. 62). Os sons do vento, dos buritis e dos animais começavam a aumentar e, junto com eles, novos barulhos pelos salões vazios da casa começavam a assustavam o cuiabano:

Pouco depois, um estrépito medonho abalou o casarão escuro e a ventania — alcatéia de lobos rafados — investiu uivando e passou à disparada, estrondando uma janela. Saindo por aí, voltaram de novo os austros furentes, perseguindo-se, precipitando-se, zunindo, gargalhando sarcasticamente pelos salões vazios. (...) Pelo espaço todo ressoou um psiu, psiu, psiu, psiu... e um bando enorme de morcegos sinistros torvelinhou no meio da ventania (ARINOS, 1968, p. 57).

Averiguamos que o clima de tensão e terror ia crescendo gradativamente, de simples sustos e arrepios, Manuel Alves já era tomado por pequenas alucinações: “De músculos crispados num começo de reação selvagem contra a alucinação que o invadia, o arrieiro alapardava-se, eriçando-se-lhe os cabelos; depois, seguis-se de manso, com o pescoço estendido e os olhos acesos, assim como um sabujo que negaceia” (ARINOS, 1968, p. 57).

À medida que o arrieiro ia penetrando na escuridão da tapera à procura de alguma assombração, o ambiente de terror aumentava, tudo parecia estar em conluio com o demônio, o vento, os morcegos, a escuridão, o gemer da casa. Manuel Alves ora arrepiava os cabelos, ora sentia pequenos bichos percorrerem seu corpo, ouvindo cochichos, sons abafados. A partir desse momento, compreendemos que o cuiabano não só começara a acreditar em assombração como até falou com ela: “— Ah! Vocês não me hão de levar assim, não! Exclamava o arrieiro para o invisível”, “— Mandigueiros do inferno! Botaram mandinga na minha arma de fiança! Tiveram medo dos dentes de minha garrucha! Mas vocês hão de conhecer homem, sombras do demônio!” (ARINOS, 1968, p. 58).

Já tomado pela certeza que aquilo seria uma assombração, Manuel Alves visualizou um vulto branco parecido com uma serpente, começou, então, a ter alucinações, vendo monstros, fantasmas, percebemos que o cuiabano começa apresentar sinais de pânico e terror: “Manuel estacou com as fontes latejando, a goela constricta e a respiração curta. A boca semiaberta deixou cair a faca: o fôlego, a modo de um sedenho, penetrou na garganta seca, sarjando-a e o arrieiro roncou como um barrão acuado pela cachorrada” (ARINOS, 1968, p. 58).

Porém, mesmo demonstrando sinais de medo, o cuiabano não se deixava intimidar, mantendo, assim, sua fama de valente, Manuel Alves enfrentava a suposta assombração: “Correu a mão pelo sôlho e agarrou a faca; meteu-a de novo entre os dentes, que rangeram no ferro; engatilhou a garrucha e apontou para o monstro: uma pancada seca do cão no aço do ouvido mostrou-lhe que a sua arma fiel o traía” (ARINOS, 1968, p. 58).

Percebemos que o medo fez com que Manuel Alves reagisse de forma bastante agressiva, quanto mais ele era tomado pelo pavor e pela certeza de que ali havia uma assombração, mais o cuiabano lutava, não importando se as circunstâncias lhe eram favoráveis ou não, o arrieiro não desistiu e atacou cada vez mais a suposta assombração: “A queda assanhou-lhe a fúria e o arrieiro, erguendo-se de um pulo, rasgou numa facada um farrapo branco que ondulava no ar; deu-lhe um bote e estrincou nos dedos um como tecido grosso” (ARINOS, 1968, p. 58).

Assim, notamos que Manuel Alves já apresentava sintomas de pânico, pavor e um início de loucura: “O arrieiro não pensava mais. A respiração se lhe tornara estertorosa; horríveis contrações musculares repuxavam-lhe o rosto e ele, investindo as sombras, uivava: – Traioeiras! Eu queria carne para rasgar com este ferro! (...)” (ARINOS, 1968, p. 58-59). O ambiente de pavor e de pânico, juntamente com a vontade de acabar logo com aquela situação, era tanto que Manuel Alves demonstrava estar ainda mais perturbado e fora de si:

Neste instante, pareceu-lhe ouvir chascos de mofa nas vozes do vento e nos assovios dos morcegos; ao mesmo tempo percebia que o chamavam lá dentro — Manuel, Manuel, Manuel —, em frases tartamudeadas. O arrieiro avançou como um possesso, dando pulos, esfaqueando sombras que fugiam (ARINOS, 1968, p. 58).

Já revelando sinal de loucura, Manuel Alves ficou enfurecido ao ver sombras fugindo pelas paredes, vultos e assombrações brincando, dançando e zombando dele. Dessa forma, com toda raiva, o cuiabano começou uma luta fantástica, agindo como se

fosse um animal, rangendo os dentes, saltando como tigre, como se estivesse endemoniado. O cuiabano lutou bravamente contra as supostas assombrações até o fim, quando caiu num porão da casa e, todo ensangüentado, ameaçava matar a assombração:

Manuel, lá no fundo, ferido, ensangüentado, arrastou-se ainda, cravando as unhas na terra como um ururau golpeado de morte; em todo o corpo estendido com o ventre na terra perpassava-lhe ainda uma crispção de luta; sua boca proferiu ainda: – ‘Eu mato! mato! ma...’ – e um silêncio trágico pesou sobre a tapera. (ARINOS, 1968, p. 59).

Súbito, Manuel, soerguendo-se num esforço desesperado, abriu os olhos vagos e incendidos de delírio. A mão direita contraiu-se, os dedos crispavam-se como se apertassem o cabo de uma arma pronta a ser brandida na luta... e seus lábios murmuraram ainda, em ameaça suprema: – “Eu mato! ...mato! ...ma...” (ARINOS, 1968, p. 65).

O período da noite na tapera era longo e passava vagarosamente, o dia demorava a nascer, o clima oscilava entre o frio e o calor e os tropeiros, mesmo preocupados com Manuel Alves, prosseguiram em seu trabalho. Venâncio não conseguia esconder sua preocupação com Manuel Alves e já amanhecia irritado, não querendo conversa com ninguém. Juntamente com José Paulista e Joaquim Pampa, Venâncio foi à tapera em busca do arrieiro. Presumimos que, apesar da aparente calma dos tropeiros, eles estavam bastante receosos e com medo do que havia ocorrido com Manuel Alves: “Concentrados em conjecturas sobre a sorte do arrieiro, cada qual queria mostrar-se mais sereno, andando lépido e de rosto tranqüilo; cada qual, porém, escondia do outro a angústia do coração e a fealdade do prognóstico” (ARINOS, 1968, p. 61).

Ao adentrar na tapera e encontrar a rede do cuiabano toda esvaçalhada, os três tropeiros ficaram assustados, sem palavras e convictos de que existia assombração mesmo naquele lugar. Ao encontrarem Manuel Alves todo ensangüentado no porão e cheio de moedas de ouro ao redor dele. Os tropeiros ficaram desesperados. Percebemos o quanto os tropeiros eram supersticiosos, pois acreditavam que tudo aquilo era obra do diabo: “Ai, meu Deus! Pra que caçar histórias com coisas do outro mundo!” (ARINOS, 1968, p. 62); “Quem viu assombração fica muito tempo sem poder encarar a luz do dia”; “Eu não pego nessas moedas do capeta” (ARINOS, 1968, p. 63).

Nesse contexto, notamos que essa associação de acontecimentos e sentimentos ruins ao demônio faz parte da cultura popular e está presente também no imaginário dos tropeiros: “começou a sentir que tinha caído num laço armado talvez pelo maligno” (ARINOS, 1968, p. 57); “sombrações do demônio” (ARINOS, 1968, p. 58); “Isso é mesmo obra do capeta, porque anda dinheiro no meio” (ARINOS, 1968, p. 62). Assim como a

crendice religiosa do homem do sertão, sempre que está em momentos de apuros, clama a Deus ou a algum santo protetor: “Com Deus adiante e com paz na guia, encomendando Deus e a Virgem Maria...” (ARINOS, 1968, p. 55); “Valha-nos Deus! São Bom-Jesus do Cuiabá!” (ARINOS, 1968, p. 62); “Senhor Deus, ouvi a minha oração e chegue a vós o meu clamor!” (ARINOS, 1968, p. 64).

O final da narrativa pode ser visto como uma demonstração da religiosidade e da gratidão do homem sertanejo a Deus. Depois de todos os momentos de angústia e tensão, os tropeiros agradecem então, com orações e salmos, a Deus:

Inclinados para a frente, com o rosto baixando para a terra, as mãos batendo nos peitos fortes, não pareciam dirigir uma oração humilde de pobrezinhos ao manso e compassivo Jesus, senão erguer um hino de glorificação ao Ágios Ischiros, ao formidável Sanctus, Sanctus, Domininus Deus Sabaoth (ARINOS, 1968, p. 65).

Entendemos, portanto, que a narrativa mantém, do início ao fim, o clima de sobrenatural, a princípio, relacionado a almas-penadas, a assombração e, no fim, ligado aos aspectos divinos. Observamos, também, que até a natureza participa desse ambiente extraordinário:

Os ventos matinais começaram a soprar mais fortemente, remexendo o arvoredado do capão, (...). Uma ema, abrindo as asas, galopava pelo campo (...) o canto das aves despertadas e o resfolegar dos animais soltos que iam fugindo da beira do rancho, derramavam sua presença pela amplidão imensa. (ARINOS, 1968, p. 65).

Observamos que, mais uma vez, temos a associação das trevas com o demônio e da luz com Deus, na escuridão da tapera era como se forças diabólicas estivessem agindo ali naquele espaço e, no encerramento da história, já com a luz do dia, os raios de sol que invadem o rancho e iluminam os tropeiros seriam a representação do auxílio divino ou mesmo do próprio Deus:

Os raios do sol nascente entravam quase horizontalmente no rancho, aclarando as costas dos tropeiros, esflorando-lhes as cabeças com fulgurações trêmulas. Parecia o próprio deus formoso, o Deus forte das tribos e do deserto, aparecendo num fundo de apoteose e lançando uma mirada, do alto de um pórtico de ouro, lá muito longe, àqueles que, prostados em terra, chamavam por Ele (ARINOS, 1968, p. 65).

Nesse conto, o narrador consegue passar toda a emoção do personagem Manuel ao leitor. À medida que o medo e o terror do tropeiro crescem, o leitor sente também uma

tensão maior na leitura da narrativa. Há uma mistura de realidade e fantasia, a imaginação que gera uma “perturbação” mental da realidade.

É possível relacionar esse conto com a narrativa “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães. Cirino, o barqueiro, narra que, numa sexta-feira, resolveu visitar seu compadre e, no meio do caminho, encontra um monte de ossos que começaram a dançar na sua frente. Amedrontado, Cirino relembra o triste caso, relatando o aos amigos que, enquanto todos os ossos não fossem enterrados, ninguém escaparia de ver essa dança macabra. Tanto Cirino como Manuel Alves, que, a princípio, duvidam da existência de assombração, depois se envolvem na pela superstição e no medo das almas penadas.

CONCLUSÃO

Estudar, ler e analisar tanto a vida como a obra de Afonso Arinos muito nos auxiliou na compreensão do espaço literário e do imaginário popular do homem do sertão mineiro. O próprio Guimarães Rosa admitia que grande parte de sua literatura foi nutrida nas narrativas míticas de Arinos.

No que tange à sua fortuna crítica, são muitas os estudos positivos que destacam os aspectos como esse autor descreve o sertão mineiro. Tristão de Ataíde, por exemplo, chama a atenção para a espontaneidade da inspiração, para a descrição objetiva com que Arinos descreve a alma sertaneja, geralmente, possuída pela violência das paixões e pelos elementos rústicos e bravios próprios do homem do sertão. Não podemos esquecer ainda que os críticos apontam Arinos como autor de suma importância para o regionalismo pré-modernista, pois, além de influenciar direta ou indiretamente muitos escritores, ele rompeu com formas estereotipadas do regionalismo romântico, trazendo para sua obra aspectos inovadores, como a elaboração da imagem de uma região do Brasil: o sertão mineiro e a valorização da cultura popular.

Arinos soube como poucos escritores relatar de forma simples e poética a paisagem e os costumes sertanejos, assim como transmitir ao leitor suas impressões deste meio. Arinos soube observar como o imaginário popular influenciava nas ações e até mesmo nos costumes do homem rural. Seu conto “A feiticeira” aborda o imaginário popular calcado em bruxarias e feitiços para amarração amorosa. Já “A garupa” gira em torno do medo imaginário que todos sentem da noite e da morte. “O Mão Pelada”, por sua vez, destaca nossos pavores de animais do reino do fantástico, como o lobisomem, a mula sem cabeça, o mão pelada. Por último, “Assombramento” enfoca o mito das casas assombradas, os fantasmas, as almas penadas que tanto atordoam o imaginário popular.

No entanto, hoje, Arinos é pouco lido e conhecido do meio acadêmico. Poucos são os estudantes de Letras que o conhecem. Ler Arinos é conhecer uma galeria de personagens tão bem construídos esteticamente. Tio Cosme, Benedita, Manuel Alves, João Congo, Benedito já fazem parte da grandiosa lista dos interessantes personagens da literatura brasileira.

Encerramos nosso trabalho acreditando que ele, com certeza, poderá ser lido por várias pessoas, uma vez que, com a Internet, ampliamos as formas de divulgar os bons autores, tirando, assim, Arinos do total esquecimento. Além disso, pensamos em dar continuidade aos estudos do imaginário e do espaço literário em Afonso Arinos. Num possível doutorado ou em futuros artigos, acreditamos que podemos enfocar outras

entidades míticas e do maravilhoso presentes em suas narrativas. O conto, *A rola encantada*, por exemplo, enfoca uma menina órfã de mãe, que, explorada pela família, encontra uma fada que a metamorfoseia num lindo pássaro que se vê agora livre dos abusos da madrasta. Já, o conto, “A Esteireira”, gira em torno da mulher-vampira, que chupa o sangue de quem bulir com seu amado. Há ainda outros contos que merecem estudos mais pertinentes quanto ao espaço do sertão mineiro, como “A Cadeirinha”, “A velhinha”, “O contratador de diamantes”, dentre outros.

Gostaríamos de finalizar estas reflexões sobre a obra de Arinos, lembrando Afrânio Coutinho com sua obra *A Literatura no Brasil*. Coutinho, ao estudar o regionalismo presente nos contos de Arinos, aponta que o autor de *Pelo Sertão* nos legou uma obra substancialmente rica em tipos e paisagens, em sentimentos e emoções, sem perder, contudo, o sentido universal da criatura humana que viva em qualquer lugar deste planeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas: Bernardo Elis, Carmo Bernardes, Hugo C. Ramos, Mário Palmério*. Goiânia: Imprensa da U.F.G., 1968.

ARINOS, Afonso. Pelo Sertão. In: ARINOS, Afonso. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: 1968.

ARINOS, Afonso. *Contos*. Edição preparada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATAÍDE, Tristão de. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. 1 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. 38.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo. Hucitec, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Vida, 1984.

BILAC, Olavo. Resposta do Sr. Olavo Bilac. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934. v. 1.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 8 ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1949.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira; origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. v. 1.

COLORAMA. *Enciclopédia Universal*. Ilustrada, São Paulo. v. 11.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa: organização Haroldo e Campos e Davi Arriguci Jr. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTO, Miguel. Discurso do Sr. Miguel Couto. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936. v. 4

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio. (org). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997. v.4.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*/ Jean Delumeau; tradução Maria Lucia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIMAS, Antônio. Arinos, mestre de Bilac. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA. Porto Alegre: PUCRS, 1997. p.61-67.

DRUMMOND, Maria Francelina. *A imprensa de Ouro Preto no século XIX- IAC/UFOP*, 1986 (digit.).

_____. O livro do tempo. In: OZZORI, Manoel. *Almanack administrativo, mercantil, industrial, científico e litterario do Município de Ouro Preto: ano 1- 1890*. Belo Horizonte: Mazza, 1990.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

DUMONT, Pierre. *São Cipriano*. São Paulo: Madras, 2006.

ENCICLOPÉDIA Colorama Universal. São Paulo: Melhoramentos, 1973. v. 11.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. 2 ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986.

FERREIRA, Jerusa Pires. *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Obra completa*. Organizada sob a direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1968 (Col. Centenário).

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do velho Recife*. São Paulo: Topbooks, 2000.

_____. *Casa grande senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FRIEIRO, Eduardo. *Letras mineiras*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1935.

FRIEIRO, Eduardo. *A ilusão literária*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1942.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Introdução. In: ARINOS, Afonso. *Contos; pelo sertão, histórias e paisagens; a rola encantada*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-38.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARÃES, Bernardo. *O ermitão do Muquém*. Edição crítica por Antonio José Chediak. Brasília: INL< 1972 (Col de literatura brasileira).

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1 ed. , 2001.

JOLLES, André. *Forma simples: Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAPLANTINE François; TRINDADE Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LIMA, Herman. *Evolução do conto*. In: COUTINHO, Afrânio (Org). *A literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971. v. 6.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1979.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. v. 3.

MALARD, Leticia. O conto regional: Afonso Arinos. In: SEMINÁRIO João Alphonsus: *A ficção mineira; de Bernardo Guimarães aos autores modernistas*. BH: Imprensa Oficial, 1982.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. 4 ed . São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARICONI, Ítalo (Org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MASSAUD, Moisés. *A análise literária*. 7 ed . São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A criação literária: prosa*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MATTOS, Mário. O Discurso Acadêmico de Mário Mattos. In: REVISTA DO ARCHIVO PUBLICO: *Affonso Arinos*. Ano 23, 1929.

MELLO, Antônio de Oliveira. *De volta ao sertão*. Paracatu: Buriti, 1994.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 3 ed . São Paulo: Ática, 1994.

MUSSET, Alfred. O salgueiro. In: ELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada!* Jean Delumeau; tradução Maria Lucia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.98.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e História: As práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

OLIVIERI, Antonio Carlos & VILLA, Marco Antonio. *Cronistas do Descobrimento*. São Paulo: Ática, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1972. p.164.

PICCHIOP, Luciana S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIERUC CETTI, Fernando. *A história do Colégio Estadual, antigo Colégio Mineiro de Ouro Preto (século XIX)*. Belo Horizonte: 1996. 150 p. (texto digitalizado cedido pelo autor).

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6 ed . Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSA, Guimarães. *Ficção completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 2.

SANTIAGO, Silviano. Comentários aos textos de Malard. In: SEMINÁRIO João Alphonsus: *A ficção mineira; de Bernardo Guimarães aos autores modernistas*. BH: Imprensa Oficial, 1982.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda, 1988.

SOUSA, Inglês. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986,

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. Rio de Janeiro: Ciranda cultural, 2001.

VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária (seleção e apresentação de) João Alexandre Barbosa*. Rio de Janeiro; São Paulo, ed. da Universidade de São Paulo, 1977.