



O que é feito da sombra? As manifestações do fantástico no conto *Luzeiro*, de James Frederico Rocha Coelho

*What is made of the shadow? The manifestations of the fantastic in the short story
Luzeiro, by James Frederico Rocha Coelho*

Francisco Perna Filho*
Faculdade de Letras - UFG
Goiânia, Goiás, Brasil

Heleno Godoy**
Faculdade de Letras - UFG,
Goiânia, Goiás, Brasil

Resumo: Este ensaio analisa o conto “Luzeiro”, de James Frederico Rocha Coelho, autor brasileiro contemporâneo, sob a perspectiva do fantástico. Para tanto, discute conceitos de *estranho*, *maravilhoso* e *fantástico*, ao mesmo tempo em que enfatiza o papel do narrador-personagem como condutor e mantenedor da ambiguidade desse tipo de narrativa.

Palavras-chave: Ambiguidade. Estranho. Fantástico. Hesitação. Maravilhoso.

Abstract: This essay analyzes the short story “Luminary”, by contemporary Brazilian writer James Frederico Rocha Coelho, through the perspective of the fantastic. In order to do so, it discusses concepts of *strangeness* or *uncanny*, *marvelous* and *fantastic*, at the same time that it emphasizes the role of the narrator-character as the conductor of the ambiguity existing in this type of narrative.

Keywords: Ambiguity. Strangeness/uncanny. Fantastic. Hesitation. Marvelous.

1 INTRODUÇÃO

Por que o homem sente atração pelo mistério, pelo desconhecido, pelo inusitado? Que força é essa que nos atrai a todos, principalmente quando pensamos sobre a nossa condição do ser no mundo: de onde viemos e para onde vamos? O que nos traz e nos leva embora? Que força é essa que a todos move e condena? O que dizer do tempo, que a todos consome, da juventude e da velhice, do adoecimento e da morte? O que dizer da

* Francisco Perna Filho é doutorando em Estudos Literários no PPGLL da FL-UFG. Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: franciscopernafilho@gmail.com

** Heleno Godoy é doutor pela USP e professor titular aposentado do PPGLL da FL-UFG. Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: hgodoy@brturbo.com.br

loucura, que, como erva daninha, tão cheia de boas intenções, toma conta do nosso canteiro, segrega as nossas flores, rouba-lhes a claridade e retira-lhes a seiva?

Envoltos em problemas de toda ordem, seja na correria diária ou nos insones caminhos da noite, nem sempre estamos atentos às transformações por que passamos, esquecemo-nos da nossa percibibilidade e nos deixamos consumir pela vida atribulada que levamos, sem precisar as forças às quais estamos condicionados.

Tais constatações não passam ao largo das mentes dos criadores-ficcionistas que, ao questioná-las e problematizá-las, indagando-as e refletindo sobre elas, empreendem mergulhos nos desvãos da mente, tentando chegar ao inconsciente (se isso fosse possível e até fácil), para de lá fazerem emergir, por meio da representação, respostas aos seus anseios, aos seus dilemas, seja de forma realista, seja de forma fantástica, estranha ou maravilhosa. Para o leitor, crítico ou não, o que vale são as várias perspectivas de leitura e sua simbologia, o desvelamento de espaços e personagens, seres da linguagem.

É a partir disso que este estudo analisa o conto “Luzeiro”, de James Frederico Rocha Coelho¹ (1960), sob a perspectiva do fantástico. Para esta análise, elegemos como referencial teórico as seguintes obras: *A construção do fantástico na narrativa* (1980), de Filipe Furtado (aqui o autor delinea os traços fundamentais do gênero fantástico na narrativa e, simultaneamente, contribui para a delimitação de outros gêneros relacionados: o maravilhoso, o estranho e a ficção científica) e *O fantástico* (1988), de Selma Calasans Rodrigues. Evidentemente, qualquer referência ao fantástico não poderia deixar de incluir a *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, ou outras obras importantes como *Le récit fantastique – La poétique de l’incertain*, de Irène Bessière, *O fantástico*, de Remo Cesarini, *Fantasy – The Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson, *Teorias de lo fantástico*, de David Roas, *O realismo maravilhoso*, de Irlemar Chiampi, e *Lo fantástico em hispanoamérica*, editado de Elton Honores. Evidentemente, de novo, nem todas essas obras desses autores estarão aqui citadas, mas elas não deixaram de contribuir para a concepção e organização deste ensaio.

2 DOS CONCEITOS

Platão e Aristóteles, filósofos gregos da Antiguidade, foram os primeiros a empregar os conceitos de *mimese* e *verossimilhança*. Para Platão, o conceito de *mimese* diz respeito à imitação, uma vez que o artista, ao criar, nada mais faz do que copiar a cópia do mundo ideal, inteligível. Para Aristóteles, a arte é dada como *conhecimento* e, a *verossimilhança*, como uma meta artística a ser atingida. Para ele, o conceito de *verossimilhança* está ligado aos conceitos de *mimesis*, *poiesis*, *techne*, *physis*². Na sua *Poética* (1990), Aristóteles fala da capacidade da mimese artística de criar mundo e personagens com leis próprias, mas, para isso, tais instâncias ficcionais precisam de coerência e organicidade internas, pois sem tais

¹ COELHO, James Frederico Rocha. Luzeiro. In: *Histórias civilizadas*. Goiânia: América, 2015, p.175-196. Todas as citações são desta edição e serão seguidas, doravante, apenas por parentético número de página. James Frederico Rocha Coelho nasceu em Carolina, Maranhão. É formado em Letras e Direito. Em 1989, publicou o romance *Quarto 16*. O conto “Luzeiro” faz parte do livro *Histórias civilizadas* (Goiânia: América, 2015).

² O conceito aristotélico de *physis* (natureza) deve ser entendido como força estruturante. Cf. RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988, p.19-21.

requisitos a obra de arte soa falsa, perde sua capacidade de convencimento. Cabe ao escritor perseguir essa coerência, essa organicidade de que fala Aristóteles, não importando o seu grau de estranhamento e de fantasia, como bem o fizeram grandes nomes da Literatura Universal: Franz Kafka, em *O processo* (1925) e em *A metamorfose* (1912); Jorge Luis Borges, em *El Aleph* (1949); Juan Rulfo, em *Pedro Páramo* (1955); Gabriel García Marquez, em *Cem anos de solidão* (1967); Murilo Rubião, em *O ex-mágico* e *Taberna minbota* (1947), só para ficarmos com algumas.

As obras citadas fogem ao escopo da verossimilhança clássica, uma vez que subvertem o real e apontam para um novo universo ficcional, em que as regras são outras, a lógica interna do texto é a que prevalece, como na narrativa fantástica, que não se confunde com o *estranho* e nem com o *maravilhoso*, conforme ensina Filipe Furtado:

a diferença básica entre eles³ resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica⁴ suscita. Assim, enquanto o *maravilhoso* se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o *estranho* mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenómeno alheio à vigência das leis naturais. Nenhuma narrativa neles integrada deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o *fantástico* não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela⁵. (grifos nossos)

As distinções entre um e outro termo são bem demarcadas, como vimos acima: o *maravilhoso* constitui-se como natural, já instalado, desde o princípio até o final da narrativa, aquele é o seu universo; o *estranho* mantém a incerteza sobre os acontecimentos, colocando em dúvida a razão e o sobrenatural, até que venha a explicação dos acontecimentos, ao final da narrativa; o *fantástico* constitui-se pela ambiguidade que carrega entre o real e o sobrenatural, a hesitação que provoca no leitor, e que não se resolve, pois se mantém do início ao fim, sem que nenhuma resolução se dê ou seja possível⁶.

2.1 ESPAÇO E REPRESENTAÇÃO

O conto “Luzeiro” narra a história de um homem atormentado pela dor da perda da mulher Poliana e da filha Francisca, ambas mortas num acidente de automóvel, quando

³ Aqui o autor se refere ao fantástico, maravilhoso e estranho.

⁴ A fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Cf. FURTADO, 1980, p.40.

⁵ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p.39-40. Como todas as referências a esta obra são desta edição e serão recorrentes no ensaio, as citações doravante serão parentéticas: F seguido pelo número da página.

⁶ O próprio Filipe Furtado chama atenção para o fato de essa hesitação, que estabelece a ambiguidade, não “ser o traço distintivo do fantástico”. Outros autores seguem a mesma linha, como Irène Bessière (*Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université, 1974) e Irlomar Chiampi (*O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980). Este ensaio não pretende tomar partido em relação a esse problema, tendo em vista que é exatamente a presença da ambiguidade, via hesitação, o que nos interessa analisar no conto “Luzeiro”.

se dirigiam à cidade para se submeterem a exames médicos de rotina. Sem a esposa e a filha, ele se isola numa fazenda semiabandonada, pertencente à família dele. Durante sua permanência ali, entre um sonho e outro, um delírio e outro, começa a conviver com fatos inusitados, a sentir a presença dos entes perdidos; a ser visitado por espectros e a conversar com pessoas que, para ele, suspostamente, já haviam morrido; até o desfecho da narrativa, quando, liberto de toda dor, ele se reencontra com a mulher e a filha.

A história é narrada em primeira pessoa, pela perspectiva do narrador-personagem, que a conduz a partir da sua memória. Portanto, há um eu-narrante (narrador) e um eu-narrado (protagonista), que são um só ou o mesmo. James Frederico, ao eleger esse tipo de narrador e perspectiva, conduz o leitor para uma verdade irrefutável, posto que a história é contada sob o ponto de vista do narrador e só ele é protagonista e testemunha dos fatos que narra⁷, como podemos observar no trecho a seguir:

Passados alguns dias das mortes de Poliana e Francisca, e estando revirando um copo de gim no terraço da casa de meus pais, purgando *minhas* dores enquanto a madrugada atravessava o casario do outro lado da rua, *resolvi* viajar no dia seguinte para qualquer lugar e ali esperar de alguma forma que o tempo aliviasse a grande ausência das duas, minha mulher e minha filha. [...] Parti no dia seguinte. Segui de automóvel até o sopé da serra, onde aluguei um cavalo. A trilha mudara drasticamente e estava irreconhecível, considerando minha memória de infância: os antigos capões de mato ralearam e as erosões carcomeram as encostas. Os brejos, antes densos e úmidos, agora eram escaras frágeis e devastadas. (175-176, grifos nossos)

Sem demarcação temporal precisa – “passados alguns dias das mortes de Poliana e Francisca,” – o narrador coloca-nos a par da história que vai narrar e nos convida a aceitá-la, a acompanhá-lo nas suas dificuldades para superar a dor da perda da mulher e da filha. Após uma conversa com seu pai, e seguindo sua sugestão, o narrador resolve deslocar-se da cidade para o campo, lugar escolhido para purgar a dor que o atormentava. Lá chegando, dá-nos a conhecer o ambiente que lhe fora bastante caro na infância, mas que se encontra em total abandono, causando-lhe certo receio:

Quando avistei a sede da propriedade, um pouco escondida por detrás dos manguerais, meus manguerais, *a penumbra já despencava no tempo e no espaço*. [...] apeei e desencilhei a montaria, tocando-a em direção ao que no passado fora uma bela pastagem, para além das cercas destruídas. Não entrei de vez na *casa velha, não tive coragem*, antes andei pelo terreiro em círculo, em ziguezague, de todos os modos de uma ponta a outra. [...] a barriga reclamou, lembrei que não almoçara. Catei gravetos e pedaços de cerca, depois tornei a olhar a casa, indeciso,

⁷ Protagonista no sentido mais clássico do termo, isto é, aquele com quem a história acontece. Claro está que outros personagens aparecem no conto, mas é dele a ação e a voz narrativa. Isso cria outro problema, o da confiabilidade desse narrador, o que mais ainda amplia a ambiguidade da narrativa, já que não há outra voz alternativa a se opor ou contradizer a dele. Irène Bessière chama a atenção para esse tipo de narrador, que inclui na obra “perplexité et stupeur” (perplexidade e estupor/assombro): “Protagoniste-narrateur, celui-ci désigne la duplicité de la narration fantastique, et la contradiction qu’elle met en oeuvre” (Protagonista-narrador, este [que] designa (escolhe) a duplicidade da narração (narrativa) fantástica e a contradição que ela inclui na obra). In: BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Larousse Université, 1974, p. 169; tradução nossa.

mas empurrei a porta de talos de buriti e ela rangeu, abriu sem dificuldades. Lá dentro as paredes esfumaçadas, Veio negros aqui e acolá, e ao canto, embaixo do paiol, as varas de matula. Recostei-me no esteio do centro do salão, onde fiquei algum tempo quieto, o corpo lasso, revendo imagens, sentindo os cheiros e até ouvindo uma ou outra voz, o rádio na boca da noite, Voz da América, o anúncio de temporal lá fora e até o ranger da porta sustentada pelas cordas de embira, açoitada pela saraivada de chuva forte que chegava. (176-177, grifos nossos)

O lugar e a ambientação são claramente “góticos”⁸ em seus componentes: escuridão, hora incerta entre o fim do dia e início da noite, uma casa velha, portas que rangem, ventania, temporal. É nesse cenário que, logo de início, temos por guia o narrador-personagem, com o qual nos identificamos pela comoção que nos causa ao falar do seu sofrimento e desolação causados pela separação brutal e inesperada da mulher e da filha. É ele que irá nos conduzir, servirá de guia nessa viagem à procura de si mesmo, quando redescobre a fazenda onde passou a infância e viveu muitas alegrias. A fazenda requer cuidados, carece de reparos, a ponto de ele sentir medo de entrar na velha casa.

De imediato, o passado faz-se presente, a fazenda de outrora, conseqüentemente, torna-se presente e dialoga com a fazenda de agora, por meio das comparações que ele faz. Agora, o ambiente é outro, a bela paisagem de outrora cederá lugar ao abandono, e assim vamos adentrando esse universo particular, nos deixando conduzir: o tempo fechado, a porta rangente, a casa que mete medo, o temporal que se forma, como já assinalado. Desse modo, uma nova atmosfera vai se formando, uma preparação para a instauração do insólito, como veremos à frente.

2.2. A SUBVERSÃO DO REAL: HESITAÇÃO E AMBIGUIDADE

A partir de onde o narrador-personagem do conto se coloca para contar sua história, os espaços são distintos: o espaço da cidade e o da casa do pai; o espaço da fazenda, para onde ele foi e permanecerá como protagonista da história. O deslocamento no tempo é, semelhantemente, indeterminado, um tempo que não sabemos ao certo qual, quando ele conta a história e em que os fatos se dão. Mais que isso, a todo tempo ele retorna, do lugar onde está e pela memória, à infância, à juventude, ao tempo em que conheceu a mulher, seu casamento com ela e o nascimento da filha deles:

Novo ainda, casei com mulher desta terra. Casei por amor e não posso assegurar se era correspondido, embora as circunstâncias e as regras tenham contribuído para acreditar que sim. [...] Não sei se procede remexer nessa história que andou por conta tão somente dessas antigas questões: amor e morte. Mas sendo dessas questões e apenas dessas questões que se fez o pedaço recente de minha vida, resolvi desafiar a mesmice, mesmo sabendo que Deus talvez não quisesse inovar, tão cedo, quanto ao amor e quanto à morte. (178, grifos nossos)

Suas lembranças se mesclam entre boas e ruins, como a do acidente que vitimou mulher e filha:

⁸ Para uma definição do gótico, tal como usado aqui, veja-se a “Introduction” de Victor Sage para o seu *The Gothic Novel – A Casebook* (London: Macmillian, 1990, p.17).

Poliana e Francisca perderam as vidas num acidente de automóvel semana passada. Iam à capital submeter-se a exames de rotina. Isso podia acontecer, daquele jeito, naquele momento? Sei lá! *Agora, inerte nesta rede, olbo para as borbulhas na panela destampada e questiono a mesmice da morte, há séculos e séculos manietado essa nossa triste e eterna condição, igual e feita só de dor – como a dor do paralítico, que tem gosto de para sempre. Estou ainda submergido a ela por inteiro e espero a hora marcada, que nem sei de que hora se trata nem se é marcada.* (180, grifo nosso).

Assim, vamos sendo conduzidos pelo narrador-personagem⁹, que nos faz participar das suas inquietações, dos seus medos e estranhamentos, das dúvidas que o assaltam. A casa da fazenda, até então acolhedora, familiar, silenciosa e tranquila, passa a abrigar o insólito que, aos poucos, vai se instalando, quando ele dá mostras de que alguma coisa começa a sair do prumo, passando a hesitar sobre a natureza das visões que tem, como a da imagem da boneca que parece persegui-lo, já que aparece e desaparece:

Depois desses poucos minutos esquecido das duas mulheres outra imagem retornou, revolvendo o remanso precário que se dera como um lampejo, iluminado e rápido. Na cumeeira da cozinha, pendurada pelos pés, balançava uma boneca de plástico desbotado, qual pele descorada de gente morta. O vestido que a cobria estava roto e tinha os globos oculares dependurados das órbitas vazias. Pontadas no peito encurtaram a respiração, apoiei o corpo na mureta de taipa sem desviar os olhos da boneca, cuja pele agora se movia e vertia sangue pisado, ela ainda respirava, com muita dificuldade mas respirava, o corpo trucidado exalando cheiro de éter, que me invadiu, encheu meus pulmões, atingiu a cabeça e nauseou o estômago. (183)

Essas visões levaram-no a hesitar se o que via não seria fruto da sua imaginação, ou se tudo, de fato, estava acontecendo ali, naquele momento. Este é o aspecto a ser notado no conto, o da utilização dos elementos “góticos”, já bastante conhecidos de qualquer leitor, para o aspecto fundamental do fantástico, que é de conduzir o leitor, sob a ótica do narrador-personagem, à manutenção da ambiguidade que se instaura no ambiente familiar. Sobre tal aspecto do fantástico, ensina-nos Filipe Furtado que uma

das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a conseqüente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. [...] A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir (F 85).

Como o leitor do conto só tem como interlocutor o narrador-personagem, essa identificação torna-se ainda mais intensa, principalmente quando ocorrências insólitas começam a povoar seu dia-a-dia. Imagens como a da boneca, semelhantemente à de gente morta, tornam-se constantes, e as coisas se intensificam com a chegada do Seu Manoel Redondo:

⁹ Como não é nominado, sempre nos referiremos a ele como o “narrador-personagem”.

Além da porta entreaberta, vi uma anca de cavalo castanho e a barra de um gibão. Um homem moreno, velho, barba rala, pele gretada, provavelmente mais pela ação do sol que pela ação do tempo, me estendeu a mão. Era magro e me igualava na altura. [...] Tive a impressão de que o conhecia de longa data, talvez *por isso esquecemos as apresentações*. [...] Conversa avançada, ele pronunciou meu nome completo, cadenciando a voz, como num ditado da escola. Interrompi o que estava falando e *perplexo perguntei com os olhos quem ele era*. Apresentou-se, não foi subserviente quando me chamou de patrão e perguntou se eu recordava dele, do seu nome, *eu o conheci trinta anos atrás, segundo ele*. Aos poucos, olhando fixamente seu semblante, lembrei vagamente de um homem com boina de camurça verde, dessa de guerrilheiros latinos [...] seu Manoel! Disse, apertei sua mão com alegria. [...] *não foi o senhor que morreu na travessia do João Aires, na cheia de oitenta? A resposta demorou, disse que morrera e ao mesmo tempo não morrera e que aquela era uma outra história comprida, ia deixar para me contar noutra ocasião*. Não dei importância ao caso, um mal entendido possivelmente. (183-184, grifos nossos)

Vê-se aí, um momento de hesitação do narrador-personagem, no diálogo que mantém com o visitante, Seu Manoel Redondo, que o interpela perguntando se o narrador-personagem se lembrava dele, em seguida, afirmando que o conhecimento dos dois se dera há trinta anos. Temos aí um dado importante, a imprecisão do tempo, pois a data referida, *trinta anos atrás* é muito vaga, porquanto em nenhum momento datas são referenciadas na história. Outro ponto a ser notado é a dúvida (tanto para o narrador-personagem quanto para o leitor do conto) sobre a situação do Seu Manoel Redondo, se ele está vivo ou morto? Essas dúvidas conduzem o leitor, a partir do narrador-personagem, a se questionar sobre os acontecimentos, se eles são reais ou sobrenaturais? Mas tudo parece voltar ao normal, quando o narrador-personagem diz: “Não dei importância ao caso, um mal entendido”, embora a ambiguidade persista, quando ele completa a frase “possivelmente”, fazendo cair por terra sua certeza e a do leitor, ao mesmo tempo fazendo persistir a hesitação. A dúvida está instalada, já que o advérbio “possivelmente” nem afirma e nem refuta a informação, apenas propicia o clima de incerteza, característica da narrativa fantástica:

Qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole, como: ‘real’/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos, etc. [...] a narrativa fantástica deixa permanecer a dúvida, nunca definindo uma escolha ou tentando comunicar ao destinatário do enunciado idêntica irresolução perante tudo o que lhe é proposto. (F 36)

Um exemplo disso aparece no conto em relação ao condutor da história, esse narrador-personagem, já se chamou a atenção, que não é nomeado, embora ele diga que Seu Manoel o chamara pelo nome. No entanto, tal nome jamais é mencionado. Nem ele, nem o pai, nem a mãe, têm nome, somente sua mulher, sua filha e o visitante têm. Assim, o leitor é obrigado a perceber que, no conto, as personagens vivas permanecem inominadas, enquanto as personagens supostamente (e provavelmente) mortas, são. A mulher e a filha estão mortas, é o que ele afirma desde o início, enquanto, ao se apresentar, Seu Manoel Redondo se afirma morto, então o leitor é jogado na dúvida sobre a informação, pois não poderá saber ao certo sobre o destino dele. O narrador-personagem

aventa uma suspeição sobre essa morte, mas é apenas suspeição, o que intensifica a hesitação do personagem e aponta para a manutenção da ambiguidade. Acrescente-se a isso o fato de apenas Seu Manoel Redondo, além do narrador-personagem, ter voz, uma voz filtrada pelo narrador-personagem, já se disse isso, o que confere “verdade” ao acontecimento, pois não há no conto testemunhas além dele mesmo:

Pelo adiantado da hora ofereci o pernoite, ele esticou-se no chão de terra batida do salão, cabeça recostada na forquilha do pote. Perguntei se trouxera rede, não trouxera. Em seguida coloquei os pratos brancos esmaltados na mesa, trouxe a carne frita, o arroz e a farinha para a mesa, *mas ele, surpreendendo, disse que não queria comer, estava sem fome.* [...] Enquanto eu comia ele levantou-se e saiu para o lado de fora, para o terreiro escuro. Farto, devolvi as panelas à trempe e acendi um cigarro. Olhei pela porta aberta e adiante e acima, muito distante, a lua semicoberta pelas nuvens de chuva, lançava milhares de cordões de tímida claridade sobre os campos e a mata do cerrado. Sentei na rede e balancei. *Enquanto baforava, lembrava as náuseas e o horror dos acontecimentos recentes.* [...] Pela porta aberta eu observava-o circulando lá fora, *um vulto empertigado que luzia quando atravessava uma língua de luar derramada ao pé do mourão.* Demorou dois ou três cigarros até que ele retornasse ao salão. Sentou-se a um canto, agora estava mudo. *Procurei seus olhos mas eles também estavam mudos e naturalmente exigiam silêncio. Titubeei ao tentar falar uma palavra, mas o som saiu espremido, para dentro.* Me aquietei, levantei os olhos para o teto de palha trançada e acendi outro cigarro. Depois ele saiu outra vez para o terreiro e agora circulava, cabeça ereta. *A sua figura brilhava quando atravessava a língua de luz da lua ao pé do mourão.* (156, grifos nossos).

Daí para frente, a história volta-se para essa figura esquelética, de hábitos estranhos: não usa rede para dormir (ele nem dorme), mesmo percorrendo longas distâncias; deita-se no chão, não come nada, e, para surpresa do narrador-personagem, brilha ao passar pela luz da lua. Evidentemente, isso colabora para a manutenção da ambiguidade, mas tende a levar o leitor mais e mais para o sobrenatural. Ou seria tudo delírio, sonho? Não se pode saber ao certo, e o leitor se deixa conduzir, é forçado a se deixar conduzir, se quer saber a possível “verdade” por trás da narrativa. Mais uma vez recorremos a Felipe Furtado, quando teoricamente discute tal aspecto de uma narrativa fantástica, que, qualquer que seja ela,

encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. (F 36)

Para o leitor, Seu Manoel Redondo aparece como um visitante “não-morto” apareceria numa fazenda de vizinhos e amigos. O estranhamento que ele provoca não se encontra em seu aparecimento sobrenatural, mas, ao contrário, em seu aparecimento mais que natural. É aos poucos que sua afirmação de já ter morrido e seu comportamento começam a incluir o estranhamento na narrativa do narrador-personagem. É justamente assim, de forma que se pode considerar “natural”, que as coisas passam a acontecer na fazenda. Primeiro, a dificuldade que o personagem tem para divisar o sonho da vigília; depois, o medo que vai crescendo, à medida em que as manifestações inusitadas tomam

conta do ambiente familiar, como acontecera em relação ao caso do encontro da boneca, dos espectros e da sensação das presenças da mulher e da filha, culminando com a chegada do Seu Manoel Redondo:

O velho continuava a circular, resignado ou obstinado, não sei ao certo. Aquele movimento dele foi provocando em mim uma tonteira que ia e voltava, retornei à rede. Agora o vento arreganhara a porta completamente, foi quando ele deu para olhar para dentro, ao passar num certo ponto do seu trajeto circular. A distância e a pouca luz não me deixavam ver sua face claramente, mas senti, sem que ele tivesse falado uma palavra, que ele queria me dizer qualquer coisa. Fixei os olhos nele e depois de alguns minutos saltei da rede com o cigarro queimando meus dedos – aterrorizado, um grito preso na garganta. Não sabia se enlouquecia – confirmei na volta do trajeto circular o que acreditava ter visto na ida, quando ele atravessara aquela língua de luz da lua – *o velho não tinha, não fazia sombra*. Não sei se também ele sentira minha reação, pois ele desarmou os ombros, parecendo descansar por um instante. Houvera dito algumas palavras, a seu modo, que eu não ouvi. *O pavor tomara meu estômago, minha espinha e o resto*. Ele retornou e sentou a um canto do salão. Continuei na rede, as pernas tremiam, não tive nem forças para tirar os olhos de cima dele. O velho sacou o canivete da algibeira e passou-o de uma mão para a outra, alisando a lâmina com a ponta do dedo. (187; grifos nossos)

A informação de que o velho não tem sombra é fundamental, pois o coloca, definitivamente, na categoria do sobrenatural, tal como acontecem com fantasmas, quer como acontecem com vampiros, por exemplo. Isso ajuda a explicar que o narrador-personagem seja tomado pela desconfiança e pelo medo, e até mais que isso, pelo pavor, ao questionar-se, mais uma vez, se aquilo era real ou se ele estava enlouquecendo, sempre nesse embate interior, em sua busca por respostas, de alguma coisa que pudesse amenizar a sua dor, a dor de um homem só, destituído de qualquer racionalidade, tomado pelo sentimento de perda, pela depressão e pelo medo, que só crescia, principalmente quando se deu conta de que Seu Manoel Redondo não só não tinha sombra, traço fantasmagórico, como chamamos a atenção, deixando-o mais assombrado e mais hesitante ainda. Mesmo assim, ele fora capaz, com o canivete que manuseara, escrever no chão, com a ponta do canivete, o nome de sua mulher já falecida:

Eu arregalei os olhos, senti náuseas, o estômago regurgitou o feijão, amargando a boca, provocando uma salivagem descontrolada. Ainda estava dominado por aquele medo superior, quando o velho desenhava no chão de terra batida com a ponta do canivete as primeiras letras de um nome. Tracejava com esmero e elegância numa caligrafia antiga. Primeiro a letra p, depois o o, e, por fim, completado, assoletrei com balbucios o nome de minha mulher. Aquilo foi como um soco de cem quilos no meu estômago. Estrebuchei na rede, o grito não saía, queria sair dali, correr, atravessar o terreiro, passar pelo pátio, chegar ao campo de pouso e o que viesse depois, mas não saía do lugar. Minha camisa encharcou e senti nos lábios o sal do suor que escorria pelo rosto. (188)

Como as dúvidas se avolumam, o clima é de terror e de desconfiança, fazendo a narrativa do conto transitar do sobrenatural para o terror. Se o velho estava morto, como poderia estar ali, materializado, conversando? Se estava vivo, como poderia saber tanto a respeito da família do personagem, a respeito da morte da mulher dele, pois não a

conhecera? O certo é que a ambiguidade se mantém, e o leitor é obrigado a seguir o percurso do narrador-personagem e a caminhar com ele. Entre uma tensão e outra, surgem os momentos de remanso, quando as coisas parecem se acomodar, naturalizarem-se, como se pode ver na conversa travada pelo narrador-personagem e Seu Manoel Redondo, que, em sua fala, parece reconfortar aquele homem tão sofrido. Neste diálogo, algo muito interessante acontece, quando o velho aconselha o narrador-personagem a ignorar a morte, juntando-se à mulher e à filha:

A morte, essa obra de Deus, é cínica, é mentirosa, pois separa dois tempos de uma só obra, que por justiça deveriam estar agarrados um ao outro. Talvez fosse uma obra de arte que, por não ser inteiriça, perdesse a razão de ser. A morte permanece às custas de nossos limites e de nossa miséria, mas mesmo aí Deus foi grande o bastante para ser divinamente cínico e autoritário. Não sabe a maioria das gentes que Ele, em sua superior sabedoria, nos deu o poder de transgredi-la, opção pouco conhecida, e por isso pouco usufruída. O velho disse que eu não me conformasse, como queria minha mãe, que não desse a mão à palmatória, que não aceitasse o jugo dessa vassalagem odiosa. [...] Mas fazer o quê? perguntei. Ignore a morte, ele disse. Como? perguntei outra vez. *Junte-se à sua mulher e à sua filha, desconbeça a ordem das coisas.* (189; grifo nosso)

Há, nessa passagem, o primeiro vislumbre de uma saída, para o narrador-personagem, quando Seu Manoel Redondo o leva a refletir sobre a efemeridade da vida e sobre a forma de vencer a morte, transgredindo-a. Vê-se aí um narrador-personagem que narra os fatos como se os ouvisse num agora, quando ele apenas rememora o vivido. O leitor, desde o início do conto até aqui, neste momento, não sabe nada do que se passa na cabeça do interlocutor do narrador-personagem, pelo menos segundo as informações e indicação que são dadas na narrativa. O que o leitor sabe ou fica sabendo é só o que ele narra, embora qualquer leitor saiba que, por ser essa uma reprodução de uma história supostamente vivida, o narrador dela, que também é personagem e testemunha dos fatos e, como qualquer outro narrador de uma história qualquer, elege um ponto inicial e um ponto final de sua narrativa, podendo omitir passagens para destacar outras. Sobre isso, qualquer leitor sabe que, como leitores, só tomamos conhecimento do que nos é contado. Não há, por parte do narrador-personagem de “Luzeiro”, nenhuma onisciência absoluta, apenas seletiva e única, e assim a ambiguidade da narrativa que constrói se mantém, o que é bom para a manutenção do fantástico, como afirma Felipe Furtado sobre esse problema:

A narrativa fantástica é favorecida pelo carácter permanentemente dúplice da intriga e pela incompleta caracterização de acontecimentos e personagens, além de viver em grande medida de efeitos de surpresas. Daí que a instauração de um narrador onisciente ou quase constitua um risco considerável a evitar a todo custo. De fato, embora o narrador se torna mais eficiente se estiver até certo ponto implicado na trama dos acontecimentos e das figuras que os vivem, deverá conhecê-los de uma forma incompleta e apenas com o grau de minúcia suficiente para poder contar a história de modo aceitável. Por isso, a onisciência do narrador é tão perigosa para o equilíbrio do gênero como a sua total proximidade em relação à ocorrência meta-empírica. (F 112)

No desenvolvimento da narrativa, cria-se então uma atmosfera de medo e expectativa: medo pelas visões que persistem – como é o caso da mão da boneca dependurada, que ele associa à gente morta –; expectativa pela possibilidade de reencontrar seus entes queridos, conforme ensinamentos e promessas de Seu Manoel Redondo:

Ele pediu que eu saísse para o terreiro, a lua ainda lutava para se mostrar entre as nuvens pesadas de chuva. Senti um tremor descontrolado, pois à frente estava a mão da boneca dependurada do teto, mão de gente passada. Chamou a atenção outra vez a réstia de luz do luar ao pé do mourão! O velho pediu que eu fixasse meu olhar ali e disse que daquele lugar, com força de espírito, eu haveria de resgatar a minha mulher e minha filha. (189)

A ação de saírem para o terreiro e, a partir daí para frente, com a ida do Seu Manoel Redondo, a dúvida volta a assaltar o narrador-personagem, como quando se autoquestiona a respeito do cavalo Barroquinha, aquele de trinta anos atrás, no qual Seu Manoel Redondo partira:

O velho girou o corpo, compôs com a dobra do gibão à altura do umbigo, arrojou a cilha enrugada o bucho do Barroquinha, cavalo antigo, meu preferido da fazenda, saltou para a montaria e saiu a trote na direção do campo de pouso, sem que eu sequer tivesse tempo de questionar a existência daquele cavalo de trinta anos atrás. Muito menos me cumprimentou ao se despedir, nem olhou para trás. *Fiquei ali, confuso, parado, olhos perdidos no descampado à minha frente.* O velho e o Barroquinha desapareceram além do horizonte de sombras do chapadão noturno. (189-190; grifo nosso)

Vê-se aí um reforço da ambiguidade e da hesitação da personagem, principalmente no que diz respeito ao cavalo e ao tempo em que ele existiu ou, poder-se-ia dizer, existe. Seu Manoel Redondo, da mesma maneira que chegou, desapareceu, deixando para trás um tanto de dúvidas e questionamentos, como é característica típica de qualquer narrativa fantástica. Mais uma vez, teoricamente, ensina-nos Felipe Furtado, ao escrever que o fantástico

não apresenta a imagem desse universo alucinado com o seu valor facial, não chama as coisas pelos nomes. Pelo contrário, falseia constantemente tal imagem, procurando suscitar a indecisão entre considerar ou não esse mundo como real. [...] O fantástico, embora também promova a representação da fenomenologia meta-empírica, procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo carácter 'descontínuo' leva a constantes reavaliações da pseudorealidade que lhe é proposta. (F 40-44)

A narrativa caminha a passos largos para a realização da possibilidade de o narrador-personagem reencontrar sua mulher e sua filha, a despeito de elas estarem mortas e ele vivo, tudo de maneira natural. De novo, recorreremos a Felipe Furtado para entender como o fantástico

confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por toda as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artificios para nele a conservar. (F 35-6)

Assim, em “Luzeiro”, como observara Seu Manoel Redondo, o narrador-personagem obstinadamente busca reencontrar a esposa e a filha. Para isto, segue as instruções do visitante, que, ao partir, ensinara-lhe como proceder para adentrar o ‘luzeiro’, e lá reencontrar seus amados entes. Ele assim procede, depois de algumas noites, entre sonho e vigília, sobriedade e delírios, realizando o seu intento:

As primeiras sombras apareceram no espaço de claridade ao pé do mourão, insinuando-se naquele espaço exíguo, serenas e sem pressa. O vento delineou ombros e ancas, juntas minha mulher e minha filha surgiram daquele pedaço de terra iluminado, um milagre visível, por certo também palpável. Ouvi o som do que poderia muito bem ser minha gargalhada, mas não estava certo disso. Depois dei-me conta de que era mesmo a minha gargalhada, sem dúvida! [...] Havia também que aquela gargalhada não era um som natural, não era audível, como por lei da natureza deveria ser, e chegava como um breve surto de memória, que também, por sua vez, desaparecia aos poucos. Minha mulher trajava um vestido azul seu que era meu predileto e não sorria como deveriam sorrir todos os ressuscitados. Francisca descansava a cabeça nos braços da mãe e a réstia de luz ao pé do mourão era uma pérola incandescente. As duas me receberam como quem recebe marido e pai para jantar. Acaricieias. Cheiravam aos perfumes de família, os antigos perfumes que eram pequenas glórias dos nossos dias e de nossas noites. Agora eu tinha certeza que estava bem próximo delas e não obstante o cansaço, eu não ofegava ou suave. Abaixei a cabeça e olhei ao redor, transido, pois eu vi a luz trespassando-me. Meu corpo não tinha, não fazia sombra. (195-6)

Vê-se aí, na finalização do conto, como o narrador-personagem reencontra, conforme a narração que faz, sua mulher e sua filha, e as reconhece, transido que estava, quando se viu trespassado pela luz do luzeiro, e deu-se conta de o seu corpo *não tinha, não fazia sombra*, deixando-nos na dúvida sobre o que de fato acontecera. Tornara-se transparente, desmaterializara-se, morrera? Ou, de bem antes, já estava morto também? Não se sabe, fica aí a dúvida e suas várias interrogações, além da manutenção da ambiguidade narrativa. Tudo isso corrobora o que, no plano teórico, nos diz Filipe Furtado sobre este problema em narrativas fantásticas:

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. (F 152)

Não sabemos se era intenção do autor construir um conto que se encaixasse nos aspectos da narrativa fantástica e se ele tinha domínio dessa teoria – esta não é uma preocupação que a crítica tem ou deva ter –, o certo é que ele nos proporcionou uma

história instigante, muito bem tecida, à qual nos debruçamos para analisá-la sob tal perspectiva, seguindo diretivas traçadas por Filipe Furtado (1980), principalmente. Para nós, o conto é fantástico pela manutenção da ambiguidade, pois, como buscou-se analisar, não sabemos o que aconteceu com ele, o narrador que, ao mesmo tempo, é narrador e personagem, além de única testemunha da história, o que parece caracterizá-lo como “narrador defunto”, a exemplo de tantas outras obras, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ou *O terceiro tira*, do irlandês Flann O’Brien. A narrativa de “Luzeiro” não permite ao leitor saber se Seu Manoel Redondo era mesmo um personagem morto ou não, se ele apenas vai embora, pois desaparece e não mais é mencionado no conto. Outras indagações podem ser feitas, sobre se a ausência de sombra é um prenúncio da transcendência, se Seu Manoel Redondo havia morrido há muito tempo, se não fazia ou tinha sombra, da mesma forma como o narrador-personagem principal se apresenta no final da narrativa, não tendo nem fazendo sombra.

Parece que tudo assim se resolve. Mas não! Uma dúvida nos assalta: como poderia o narrador-personagem estar morto ou morrer se ele é quem conta a história, se dela é narrador? Mais: se a narrativa é construída a partir da memória desse narrador-personagem, uma vez que, em nenhum momento, assim como fez Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é mencionado nela que sua narração dar-se-ia a partir do ponto de vista e perspectiva de um narrador defunto? Em nenhum momento é mencionado que o que acontecera fora resultado de algum sonho ou delírio do personagem. Portanto, estas dúvidas e questões persistirão, e, talvez, alguma outra leitura possa desvelar o que agora nos intriga. Não se encontra em “Luzeiro”, a indicação de que o narrador-personagem estivesse com esposa e filha no mesmo carro em que ele diz que elas sofreram um acidente. E se ele mesmo era quem dirigia o carro e fora o culpado pelo acidente? A consciência de culpa poderia fazê-lo incapaz de aceitar o acontecido, poderia mantê-lo para trás, pode-se dizer, antes que, através da aceitação propiciada e até mesmo provocada pelo aparecimento e ações de Seu Manoel Redondo na narrativa, ele pudesse transcender, refletir a luz do luzeiro, constatar a ausência de sua sombra e também ele fazer a travessia.

Podemos concluir afirmando que a literatura, assim como toda arte, surge como expressão de um tempo e, por mais que se queira avaliá-la, muita coisa passará distante do olhar crítico, porquanto nem tudo se encaixa nos modelos tradicionais de análise. Daí o papel do analista, o de buscar os meandros dessa criação, seus aspectos estéticos e de linguagem, desvelar seus traços estilísticos e as aproximações com outros textos, outros processos de escrita.

Neste estudo, tendo como suporte a teoria de Filipe Furtado (1980) sobre o fantástico, subsidiado, ainda, pelo estudo de Selma Calasans Rodrigues (1988) e outros, procuramos analisar o conto “Luzeiro”, de James Frederico Rocha Coelho (2015), partindo do pressuposto de que estávamos diante de uma narrativa fantástica, levando em conta a ambiguidade que ela carrega e todos os constitutivos constatados na teoria utilizada e citada.

Na tentativa de encaixarmos uma história segundo padrões de análise de um determinado gênero, corremos o risco de, em vez de uma contribuição para o

fortalecimento da obra de um autor, reduzi-la a uma leitura empobrecida. É por isso que o crítico deve revestir-se de todo cuidado, para dar à obra o seu real valor. Posto isso, o que temos a dizer sobre o texto analisado é que se trata de uma bela construção de linguagem, que nos convida a refletir sobre o que somos, qual o nosso papel, e para onde vamos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: BRUNA, Jaime. *A poética clássica*. Org. e trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université, 1974.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy – The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1998.
- COELHO, James Frederico Rocha. *Histórias civilizadas* (contos). Goiânia: América, 2015.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SAGE, Victor, Org. *The Gothic Novel – A Casebook*. London: Macmillan, 1990.

Recebido em: 18/03/2017

Aprovado em: 26/05/2017

Publicado em: 01/06/2017