

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Quando o horror excita: a literatura catástrofe em Goiás

Eliézer Cardoso de Oliveira*

Resumo:

O objetivo deste artigo é analisar a literatura catástrofe, a partir do estudo de algumas obras literárias goianas (romances) inspiradas numa catástrofe: *O tronco e Pão cozido debaixo de brasa*. Estas obras são caracterizadas por uma tensão, decorrente do horror ao acontecimento que lhe deu origem e a excitação de contar bem uma história. Essa tensão se manifesta na utilização do sublime, categoria estética propícia a abordar o fascínio e o horror, o que explica a existência de várias antíteses nestas obras. Outra característica dessas obras é a proximidade com o maravilhoso, conforme foi definido por Todorov.

Palavras-chaves: Literatura-catástrofe, sublime, maravilhosos

Abstract

The objective of this article is to analyze the catastrophe literature, from the study of some goianas literary compositions (novels) inspired in a catastrophe: "O tronco", e "Pão Cozido debaixo de brasa". These literaries works are characterized by a tension, elapsing of the horror to the happening that gave source and the excitement to it to narrate a well history. That tension manifest itself in the utilization of the sublime, propitious aesthetic category to approach the fascination and the horror, what it explains the existence of the several antitheses in these literary compositions. Another characteristic these literary works is the proximity with the wonderful one, in accordance with was defined by Todorov.

Word-Key: Catastrophe-literature, sublime, wonderful.

Introdução

Como os humanos têm uma necessidade ontológica de fazer narrativa sobre tudo que os cercam, o barulho das catástrofes não haveria de passar despercebido pela literatura. Daí a existência de inúmeros romances, contos, novelas, peças teatrais e poesia sobre alguma catástrofe. Esse tipo de literatura pode ser definido, a partir de Foucault, como uma série narrativa isto é, um conjunto de textos que emergem em resposta a um acontecimento

* Professor do curso de História da Universidade Estadual de Goiás (Unidade de Anápolis). Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília.

histórico. Desse modo, estas obras, (nas quais pode se incluir outras formas de narrativas visuais como a fotografia e o cinema), por “mais diferentes em sua forma, dispersas no tempo, formam um conjunto quando se referem a um mesmo objeto” (Foucault, 1997: 36).

As narrativas literárias sobre catástrofes, por mais diferentes entre si, possuem regularidades, decorrentes da exigência de transformar um acontecimento histórico considerado profundamente relevante para o autor em uma narrativa. Elas são marcadas por uma tensão fundamental, entre o horror ao acontecimento que lhes deu origem e a excitação de contar bem uma história, o que possibilita o prazer estético.

A grande especificidade das obras sobre catástrofes é o fato de abordarem um acontecimento histórico sob a forma de ficção. Nesse sentido, elas não são nem História, nem ficção pura: estão a meio caminho entre ambas. No entanto isso não impede a sua utilização como artefatos culturais.

Essa concepção abre o espaço para análise de obras ficcionais como potencialmente informativas para entender os aspectos culturais, em que é preciso considerar a literatura como, nas palavras de James Clifford (1988: 63-99), uma “alegoria etnográfica”, isto é, ver no texto literário algo além do que expressa, ver a ficção como uma seqüência de metáforas e imagens úteis à compreensão da cultura. No caso desse trabalho esse *algo a mais* seria a forma como as catástrofes são lidas e pensadas nesses textos.

O Tronco

O tema do livro são os acontecimentos ocorridos em São José do Duro (hoje Dianópolis-TO), envolvendo a polícia e os jagunços do coronel Wolney, culminando na chacina de nove pessoas pela polícia no dia 16 de janeiro de 1919

A narrativa é dividida em quatro partes: na primeira, há uma descrição do caráter e dos desmandos dos Melo na cidade do Duro. É nessa parte que se inicia o conflito entre o coletor Vicente Lemes e os coronéis Pedro Melo e seu filho Artur Melo por causa de um inventário. Humilhado, o coletor e o juiz Valério Ferreira abandonam a cidade. Na segunda parte, o narrador descreve a comissão do governo destinada a apurar os crimes dos Melo, chefiada pelo juiz Carvalho e composta por inúmeros policiais, também descritos como autoritários, corruptos e violentos. Na terceira parte, ocorrem os primeiros conflitos entre os policiais e os jagunços, iniciados com o assassinato covarde de Pedro Melo pela polícia. Na quarta e última parte acontece o clímax da narrativa, quando a polícia chacina os nove parentes e amigos dos Melo, presos a um tronco.

Se o termo hipótese for cabível a um romance, poder-se-ia dizer que a do *Tronco* é que polícia e jagunços se equivalem em brutalidade. Aliás, a narrativa pode ser vista como uma crítica social e moral. As personagens podem ser perfeitamente divididas conforme os dois tipos de comportamentos sublimes definidos por Kant: a virtude autêntica e a virtude cintilante (chamado também por ele de sublime magnânimo).

O tipo sublime, com virtude autêntica, “possui um elevado sentimento de dignidade da natureza humana” (Kant, 1993: 36) e são idealistas. Possui um elevado senso de justiça, mas podem ser pessoas perigosas e vingativas quando injustiçadas ou traídas. No romance, as personagens Vicente Lemes (coletor) e Valério Ferreira (juiz) encaixam nessa tipologia: ambas enfrentaram os Melo para impedir que lei fosse burlada. Vicente Lemes, personagem central, por exemplo, hesitou em fugir dos jagunços até o último momento (e só o fez para não colocar em risco sua mulher, filha e sogra), repudiava o crime dos soldados, assim como o dos jagunços.

O tipo sublime magnânimo é sublime apenas no exterior, por dentro é frio e calculista. Possui sangue-frio, não permitindo que “seu coração seja ofuscado pelo amor, compaixão e simpatia” (Kant, 1993: 40). São os vilões da narrativa. Encabeça a lista o coronel Pedro Melo, “homem inteligente, sagaz, audacioso, de ambição sem limites, duro feito aroeira” (Élis, 1974: 57); em seguida aparece seu filho, Arthur Melo, apesar de instruído, herdou as ambições e o desmando dos pais; o Juiz Carvalho, encarregado de chefiar a comissão para apurar os desmandos dos Melo estava interessado apenas em “melhorar de situação”, “livrar-se do sertão” (idem, 93). As qualidades morais dessas personagens, na narrativa, são as piores possíveis: assassinos frios, mentirosas e ambiciosas. Todas elas, nos momentos críticos, mostraram-se covardes: o velho Arthur Melo acovardou-se perante os soldados, seu filho Arthur Melo presenciou a morte do pai sem reagir, o juiz abandonou a cidade para não enfrentar os jagunços dos Melo. Além dessas três personagens, enquadram-se também nessa tipologia alguns jagunços e soldados covardes.

A existência de heróis e vilões é comum a qualquer narrativa. No entanto a especificidade do *Tronco* é que esta divisão organiza a estrutura do texto. O narrador fica repetindo, a todo o momento, os adjetivos que atribuem características morais aos personagens, distinguindo os valentes, bondosos e justos dos covardes, maus e injustos. Esse tipo de estruturação não é uma escolha arbitrária do autor; é uma imposição do tema. A narrativa catástrofe tende a possuir, necessariamente, ares maniqueístas.

Além do mais, o autor conseguiu uma grande expressividade poética alternando imagens abjetas, relacionadas aos humanos:

Pelos fundos dos quintais e na grotinha os homens inchavam, iam ficando empazinados, arrebentavam os cinturões com um estouro fofo, como se fosse jenipapo caindo. As varejeiras eram tantas que ninguém suportava. Os ovos surgiam em cachos brancos nas ripas, nos caibros, nas telhas, caindo no chão, nas panelas de comida, nos pratos. (idem, 262-3).

Essas citações sublinham a degradação e a desarmonia do ambiente onde se dão as relações de conflito. Elas são contrapostas às imagens harmônicas e sublimes, relacionadas à natureza:

Vaga-lumes vagavam no breu ou se apinhavam nos tamboris, nos mulungus, e ali ficavam a noite inteirinha, quando não se entregavam a uma farândola misteriosa de ouro e de diamantes. (idem, 199).

Com o clarear do dia, a chuva fina e insistente transformou-se em neblina, neblina de prata, escondendo os morros altos. (idem, 264).

Um luão bonito pendurou do céu, prateando a mata, clareando o dorso do rio que parecia uma tacha de mercúrio. (Idem, 270).

Élis utiliza, freqüentemente, a antítese, uma figura de pensamento comumente usada como recurso retórico. Ela não só contrasta as idéias de valentia e covardia como também a de relento e abrigo. Além da antítese, outros recursos retóricos são explorados pelo autor. No ponto mais alto da narrativa, a execução das pessoas no tronco, assim foi descrita:

O alferes empurrou outra vez a pesada porta de pau-d'arco. No lusco-fusco, gente estrebuchava, gente avançava com uma dificuldade medonha, arrastando no pé o tronco empencado de defuntos e agonizantes. Aquele que avançava vinha arquejante, soproso, aluindo a custo a penca monstruosa de cadáveres, espichava o braço trememente, espichava a cabeça num gesto descontrolado e humilhante. E falava e falava e falava. (idem, 226).

O efeito emocional da cena descrita é impressionante. A utilização repetida da palavra “gente” e da metáfora “penca” dão um efeito hiperbólico à multidão. O uso gradativo dos verbos – avançar, aluir, espichar e falar – e a repetição de “falava” realçam as dificuldades do moribundo: um simples movimento era um esforço sobre-humano. Na literatura-catástrofe recursos retóricos são utilizados para sensibilizar o leitor quanto ao sofrimento das personagens: desde a hipérbole – “foi picado miudinho, como se bate carne picadinha”, “molhados até os ossos, cansados” (idem, 263) .

Na literatura-catástrofe, procura-se reforçar e empatia entre personagens e leitor. Os recursos estéticos possibilitam este compartilhar dos sofrimentos daqueles. Mas é sempre prudente observar a consideração de Mikahil Bakhtin: “o sofrimento do outro que vivencia da forma mais concreta se distingue, por princípio, do sofrimento que o outro mesmo vive, ou do meu próprio sofrimento. Só tem em comum a noção abstrata de sofrimento” (Bakhtin, 1997: 118).

Pão Cozido debaixo de brasa

Outra narrativa a tratar do acidente radioativo em Goiânia é *Pão cozido debaixo de brasa*, de 1997, do escritor goiano Miguel Jorge. Em *Pão cozido debaixo de brasa* entrelaçam-se duas histórias: uma envolvendo um adolescente, sua mãe e seu padrasto; outra envolvendo o acidente com o Césio 137. Apenas essa última será considerada aqui.

O livro de Miguel Jorge está longe do romance-reportagem, no que se refere à veracidade das informações. Pelo contrário, as informações sobre o ocorrido são quase sempre escamoteadas. Apenas uma vez no texto aparece a palavra “Césio-137”; o nome dos envolvidos é substituído por expressões vagas, tais como “Senhor Governador”, “Governador-Senador” “Senhora Primeira-Dama”; Goiânia é apenas “a cidade”, o que desarraiga bastante o fato acontecido.

As personagens principais dessa história são três catadores de papéis: Felipa, uma visionária, que falava com os mortos e tinha pressentimentos; seu esposo João Bertolino e o misterioso Nec-Nec. Guiados por Felipa, uma espécie de sacerdotisa, os três percorrem as ruas da cidade, revirando lixos em busca da sobrevivência, mas principalmente procurando a luz azul, “uma luz que jamais viram, mas que ela [Felipa] acreditava existir, escondida em alguma parte” (Jorge, 1997: 34), capaz de levá-los para o próximo milênio.

Aliás, a antítese básica do texto é construída com base na oposição entre luz e trevas. A escuridão, historicamente associada ao medo e ao mal, no romance é inofensiva; já a luz, principalmente a luz azul, é associada à morte e ao sofrimento. As personagens puras são criaturas da noite:

Felipa e João Bertolino: duas figuras como deveriam ser. Duas aves da noite que bicavam sombras (idem, 34).

Vieram da noite e a noite observava-os com seus olhos de cão. (idem, 30).

Somos os que procuram coisas no meio da noite, feito os gatos, os ratos, as corujas. (idem, 73).

Grande parte da história se desenrola durante a noite. Quando os catadores de papel encontraram a cápsula que continha o Césio foi numa noite “mais noite do que as outras¹”. Era à noite que os catadores de papéis trabalhavam, nela se sentiam bem. Já o dia, era das pessoas com empregos formais, trabalhadores do horário comercial, como os políticos que só faziam promessas falsas. Quando a noite acabava, a cidade tornava-se hostil, perigosa, olhava de modo atravessado para as criaturas da noite.

¹ Na história real, os catadores de papel encontraram a cápsula durante o dia.

No entanto, a escuridão que protegia os “viajeiros da noite” também pode ser vista metaforicamente como a desinformação. Foi ela que fez com que gente simples conferisse sentido místico à luz azul do Césio.

Porém, no texto, não é a desinformação que é diretamente responsável pelo fato de uma menina de seis anos comer pão com Césio. Os verdadeiros culpados aparecem claramente na pergunta de João Bertolino: “não tinham sido os médicos da Santa Casa, o Senhor Governador, que haviam deixado [a luz azul] naquele campo descoberto [ruínas da Santa Casa]?”.

Conclusão

Um elemento quase sempre presente na série narrativa sobre as catástrofes é a denúncia social. As catástrofes são acontecimentos marcantes, é preciso, então, explicá-los, é preciso apurar as responsabilidades, encontrar os culpados. Então é muito raro, que o narrador não emita opinião quanto à responsabilidade. Na dedicatória de *O Tronco* fica evidente que Bernardo Élis considerava os coronéis responsáveis pela tragédia do Duro: “ofereço este livro aos humildes vaqueiros, jagunços, soldados, homens, mulheres e meninos sertanejos mortos nas lutas dos coronéis e que não tiveram sequer sepultura”. A fala de uma de suas personagens (um soldado) leva sua opinião para o texto: “tempo de paz, os poderosos arrancam nosso couro no trabalho; vai daí brigam e a gente é que vai morrer defendendo esse trem ruim!” (Elis, 1974: 204). Enfim, as catástrofes são acontecimentos fortes demais para que o narrador se contente em apenas tomá-las como objetos literários; momentos de dor e sofrimento são uma oportunidade ímpar para a assunção de posições éticas.

No entanto, embora freqüente, a denúncia social não esgota as explicações sobre as catástrofes. Para muitos, as catástrofes são extraordinárias demais para serem abarcadas pelas explicações sociológicas. Nelas sempre há um espaço obscuro, indefinido que, invariavelmente, é preenchido por explicações de teor místico ou, no mínimo, de mistério.

A narrativa literária absorve essa dimensão misteriosa das catástrofes, sendo também influenciada pelo fantástico ou pelo maravilhoso. Segundo Todorov o fantástico aparece na literatura toda vez que se duvida da validade das leis do mundo: o leitor hesita entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos narrados. Dependendo de como essa dúvida será solucionada, ter-se-á um fantástico-estranho ou um estranho puro ou um fantástico maravilhoso.

No fantástico-estranho “os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional” (Todorov, 2004: 156). Nesse tipo de narrativa, as leis do mundo continuam valendo, portanto o sobrenatural é explicado pela razão. Não é esse tipo de fantástico que é relevante para a análise da série narrativa sobre catástrofe.

No estranho puro “relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que soa de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (idem, 158). Nesse tipo de narrativa, as leis do mundo continuam valendo, mas a coincidência ou sintonia entre os fatos humanos e os naturais é tão grande que quase se chega a pensar que os dois mundos estão conectados por uma força superior.

Os três níveis do fantástico podem ser encontrados nas narrativas aqui comentadas. Em *O tronco* de Bernardo Élis, todo o combate entre jagunços e policiais ocorre no meio de chuvas ininterruptas. O leitor fica sabendo por meio das personagens que a chuva só irá parar quando soasse um trovão: “no alto, o céu parado, leitoso, onde não brilhava nenhuma estrela, onde nenhum relâmpago anunciava estiagem” (Élis, 1974: 2007). No entanto, bem no final do livro, quando a personagem Vicente Lemes já havia conseguido escapar da perseguição dos jagunços, ao pensar em tudo que deixava para trás, “sentiu os olhos arderem como se fosse chorar” (idem, 279). Nesse momento, “foi quando um trovão roncou” e imediatamente Vicente “surpreendeu agora um traço de profunda fraternidade, de inabalável confiança”. Como explicar racionalmente a coincidência entre o trovão e o fim do conflito ou entre a recuperação moral de Vicente Lemes? Qualquer resposta soará no mínimo estranha.

Por fim, o fantástico-maravilhoso, que permite analisar “classes de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural” (Todorov, 2004: 159). Nesse tipo de narrativas, existem acontecimentos que rompem com as leis naturais e só podem ser explicados se o leitor admitir a vigência do sobrenatural. Esse é o caso de *Pão cozido debaixo de brasa*. A personagem Felipa, por exemplo, é uma visionária e fala com os mortos. Outro catador de papel, Nec-Nec, uma espécie de “Peter Pan do sertão”, não podia morrer, pois “ele guardava consigo uma força oculta que o protegia da morte” (Jorge, 1997:190). Pode-se argumentar que essas qualidades sobrenaturais de Felipa e Nec-Nec eram restritas ao imaginário supersticioso do universo das personagens, como muitas de *O tronco* que acreditavam que os jagunços tinham o corpo fechado. Felipa não passaria de uma lunática e Nec-Nec seria apenas mais um garoto de rua, pobre, desnutrido e mudo. Nesse caso, o livro

seria uma narrativa fantástico-estranha, porém não é esse o caso. Nem Felipa, nem Nec-Nec acusaram qualquer tipo de contaminação radioativa, deixando estupefatos os técnicos. E o mais extraordinário: como explicar o fato dessas duas personagens que conviveram com material radioativo não se contaminarem? E como explicar que, no momento que João Bertolino abriu a cápsula radioativa, “o gato que esperava o de comer, saiu correndo, rabo eriçado” e “ouviram-se ao longe e ao perto uns cachorros uivarem uns uivos de agonia” (idem, 165)? Conforme diz Barthes (1985: 103), nada é casual numa narrativa, tudo tem a sua função: “mesmo quando um pormenor parecesse irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele acabaria por ter pelo menos o sentido do absurdo ou do inútil: tudo tem um sentido ou nada tem”. Então fica muito difícil dar sentido a esses fatos sem se recorrer ao sobrenatural.

Bibliografia

- BAKHITIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- BORGES, Weber. *Eu também sou vítima*. Goiânia: Kelps, 2003.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. São Paulo: José Olympio, Editora Três, Civilização Brasileira, 1974.
- FOUCAULT, Michel *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- JORGE, Miguel. *Pão cozido debaixo de brasa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Ensaio sobre as doenças mentais. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. “As imagens de Goiânia na literatura mudancista”. In CHAUL, Nasr Fayad; DUARTE, Luís Sérgio. *As cidades dos sonhos*. Goiânia: editora da UFG, 2004. P. 137-202.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.