

Ficcionalizando o Espaço Rural: A Fantasia e o Imaginário na Invenção dos Didangos

Fictionalizing Rural Space: Fantasy and Imaginary in the Invention of Didangos

Daniel Conte

Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professor em Letras e do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale
E-mail: danielconte@feevale.br

Josiani Job Ribeiro

Mestrado em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.
Graduada em História pela Universidade Feevale.
E-mail: josiani@feevale.br

Marinês Andrea Kunz

Doutora em Letras e Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Professora em Letras e do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale.
E-mail: marinesak@feevale.br

Endereço: Daniel Conte

Endereço: Universidade Feevale, ICHLA - Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes. ERS-239, 2755 | Novo Hamburgo, RS | CEP 93525-075

Endereço: Josiani Job Ribeiro

Endereço: Rua João Antonio da Silveira, 851, centro / Novo Hamburgo, RS/ CEP 93510-300

Endereço: Marinês Andrea Kunz

Endereço: Universidade Feevale, ICHLA - Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes. ERS-239, 2755 | Novo Hamburgo, RS | CEP 93525-075

Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

Artigo recebido em 29/06/2016. Última versão recebida em 15/07/2016. Aprovado em 16/07/2016.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação

Apoio e financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE).

RESUMO

A narrativa é essencial ao ser humano e, da necessidade de seu registro, nasce a escrita que, por sua vez dá origem à materialidade ficcional. Ao construir uma narrativa literária, o escritor se apropria de diferentes elementos que possibilitarão a compreensão do leitor em relação a seu texto. Deste modo, este ensaio analisará como o espaço, um dos elementos da narrativa, apresenta-se no conto *Onde andam os Didangos*, de José J. Veiga. Explorando os conceitos de imaginário, espaço e ambientação, entre outros, com o amparo dos teóricos: Terry Eagleton, Roland Barthes, Michel Maffesoli, Osman Lins, Antonio Dimas, Ítalo Calvino e Bronislaw Baczko. Na relação entre fantasia e realidade, é explorada a perspectiva pueril de uma família, com base na conjuntura camponesa. A imaginação de uma criança, os bichos por ela inventados e seu temor ao desconhecido conduzem a ruralização do espaço e à contextualização social. E, à medida que a criança se afasta da fabulação e experiência a vida, seu mundo é ressignificado, concedendo serventia a seus medos e ao que a circunda.

Palavras-chave: Narrativa literária. Fantasia. Espaço. Ambientação. Imaginário.

ABSTRACT

Narrative is essential to human beings, and the need for its registration, gives space to writing that gives rise to fictional materiality. When designing a literary narrative, the writer appropriates himself of different elements that will enable the reader's understanding in relation to the text. This paper will examine how space, one of the narrative's elements, is portrayed in the story *Onde andam os Didangos* from José J. Veiga. Exploring some concepts of the imaginary, space and ambience, among others, through theories from: Terry Eagleton, Roland Barthes, Michel Maffesoli, Osman Lins, Antonio Dimas, Ítalo Calvino and Bronislaw Baczko. In the relationship between fantasy and reality, it is explored the puerile perspective of a family, based on its peasant environment. A child's imagination, the animals invented by him and his fear of the unknown, lead to ruralization of space and social context. Moving away from the child's confabulation and ends up experiencing life, his world assume a new meaning, granting power to his fears and to what surrounds him.

Keywords: Literary narrative. Fantasy. Space. Ambience. Imaginary.

1 INTRODUÇÃO

1.1 INSERÇÃO À NARRATIVA

Comunicar-se é a condição primeva do sujeito histórico. Foi através das narrativas que a vida em grupo foi efetivada e funcionalizada em suas mazelas do cotidiano. Barthes (1976, p. 19) observa que “a narrativa começa com a própria história da humanidade”, uma vez que todos os grupos humanos apreciam o narrar e detêm suas narrativas como estruturas fundantes de sua ossatura antropológica. Com a escrita, o ato comunicacional se ressignifica, pois é por meio dela, e conseqüentemente da leitura, que os grupos sociais registram seus movimentos de significação. Sem a materialidade discursiva, a história social seria olvidada.

A escrita nasce com o intuito de registro, mas não demora, para que adquira um formato mais complexo, o literário. A materialidade ficcional, a escrita literária, não só se envolve com o registro das ações dos atores sociais, mas, também, usa-as como inspiração para criar algo novo, o campo literário. O escritor goza da liberdade de se valer dos elementos cotidianos para construção do texto ficcional. Se, por um lado, a narrativa começa com a própria história da humanidade, por outro, a leitura assiste ao homem durante toda esta história. Narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos¹ são elementos constituintes das narrativas literárias. E cada um desses elementos desempenha uma função na transformação da linguagem em texto, uma vez que, de acordo com Barthes (2004), a literatura faz uso da linguagem para exprimir uma ideia e, por conseguinte, um campo simbólico, se pensarmos em Bourdieu (1989), possibilita a construção,

viabilizando os efeitos de sentido que do texto vão emergir.

As intencionalidades do autor/escritor/enunciador estão pulverizadas ao largo da estrutura do narrado; os acontecimentos, por exemplo, podem expor uma alegoria de cunho moral ou um conjunto de imagens que caminham a uma mesma alegoria significativa. E, para que o leitor as compreenda, serão necessários conhecimentos pretextuais à leitura, informações extratextuais, que acompanham o sujeito leitor em sua formação discursiva, o que precede o contato com o texto. Cada sujeito, contudo, constrói sua representação de mundo e, a partir dela, interpreta e assimila o que está a sua volta, e não se exclui desses efeitos de sentido a materialidade ficcional. Nessa ordem, Eagleton (2003, p. 17) afirma que todas “as obras literárias, em outras palavras, são <reescritas>, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade não há releitura de uma obra que

¹ FLORY; Suely F. V. (Org.). **Narrativas Ficcionais**: da literatura as mídias ficcionais. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.p.21

não seja também <reescritura>”, enfatizando a importância do contexto social na composição e valorização da literatura, bem como explicitando que, para que os intentos do escritor sejam assimilados pelo leitor, os valores da sociedade em que ele se insere são indispensáveis, criando uma permeabilidade do mundo fictício com o mundo real.

O conto *Onde andam os Didangos* de José J. Veiga² conduz o leitor a esta relação interpretativa. Contextualizado no cotidiano da vida rural, conta a história de uma família, pelo olhar da criança. Um menino imaginativo que, envolto pelos mistérios do rancho e do mato que o cercam, usa a fantasia para explicar o desconhecido. Assim, em uma narrativa ficcional, imersa no real, o autor percorre os limites entre fantasia e realidade.

2 FANTASIA E IMAGINÁRIO

Ao articular recursos fantasiosos em sua literatura, Veiga se dirige a um campo simbólico imaginário, contudo, tem como base o que é real. No mundo ficcional tudo o que é criado perpassa a imaginação do artista. E esse imaginário é construído a partir do que ele vivencia através de seu cotidiano, de sua vida e daqueles que o circundam, construindo em seu imaginário fantasias a respeito das relações sociais e da vida terrestre. É Calvino que observa que:

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhum obra conseguirá transformar em ato, o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem, os estratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também de infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma (CALVINO, 1990, p.113).

Para o autor, a fantasia do artista não poderá ser reproduzida fidedignamente, pois existe apenas em seu imaginário, em seu compêndio de imagens subjetivadas; assim, não se caracteriza na esfera do concreto. É justamente as palavras, a linguística em sua complexidade estrutural, a forma mais eficaz de explicitar a fantasia. Nessa ordem, em *Onde andam os didangos* a fantasia é manifestada através do imaginário infantil, acentuando uma visada lúdica do cotidiano. O protagonista, um menino, sem nome, de fértil imaginação, pouca

²Publicado originalmente na obra *A Máquina Extraviada: Contos* da editora Civilização Brasileira no ano de 1974.

maturidade cognitiva e ingênuo, indicando estar na faixa etária final da segunda infância³ direciona a história a seus medos e anseios da vida no campo (espaço constitutivo contextual).

Ao sonhar com a infância, voltamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras (BACHELARD, 1971, p.87).

A infância materializa um mundo repleto de imagens significantes, no qual o sujeito pueril é capaz de fantasiar o que o circunda, provocando a fabulação da realidade. Perspectiva desde a qual Bachelard profere a ideia de mundo da solidão, entendendo que a criança, em um largo período de sua infância, constrói uma cosmogênese própria, animada apenas em seu constructo psíquico-imagético, e a alcance somente de seu criador. A criança é capaz de ver toda a beleza e os detalhes do real, e os perpassa a seu mundo. Na infância, o ser humano primeiro vive sua imaginação para, depois, experimentar a realidade.

Nas primeiras linhas do conto, a personalidade e as características do protagonista são expostas ao leitor: “A noite era feia, perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada” (VEIGA, 1989, p.101). O breu e os sons provocados pelos animais noturnos faziam da noite um mistério, a alimentar a fantasia da infância, “porque na claridade não há bicho perigoso” (VEIGA, 1989, p.100).

A inexperiência cotidiana faz a fantasia aflorar e a imaginação cria novos mundos, materializando seres imaginários que, através do medo do desconhecido, ganham forma e atribuição, como os Didangos, os mais esquisitos de toda a mata e, claro, os mais perigosos. Esse mundo em movimento encontra paragem na segurança que lhe oferece a figura materna. Nela, o menino encontra a segurança de que necessita e que o faz constituidor da própria psique. Os laços afetivos entre o menino e a mãe são intransponíveis e, é nesta relação, que ele encontra estabilidade para lidar com o desconhecido. Ainda que ao lado da mãe e do pai ele sinta medo, crê na proteção oferecida por eles e renova o aspecto da segurança da casa, da infância edificada pelos pais, consoante Bachelard (1998).

A vida no rancho faz dos pais as únicas referências sociais do menino, as informações do que está além de sua casa são fornecidas por eles. Imagina-se que em algum momento ele tenha tido contato com outras pessoas, mas o convívio diário é restrito aos três integrantes da

³ De acordo com PAPÁLIA (2006) a segunda infância corresponde a faixa etária de 3 aos 6 anos.

família. Entretanto, o pouco contato com outros indivíduos já fornece novos elementos para sua construção de mundo. As restrições de espaço impostas à criança, uma vez que o menino acaba limitado ao que engloba a casa, o leva a imaginar o que está fora.

A imaginação é parte da subjetivação do sujeito, contudo o imaginário é construído por uma rede de signos socialmente colocada. Ao imaginar, o indivíduo replica elementos que lhe foram passados pela ordem social. Nesse sentido, o protagonista imagina elementos que, em algum momento, lhe foram transmitidos pelos pais e demais atores com quem teve contato.

[...] o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia, Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado. (MAFFESOLI, 2001, p.80).

Os bichos imaginados pela criança são produzidos por uma ordem funcional do medo, mas estruturados desde os elementos e da influência social. Maffesoli é categórico: o imaginário é partilhado, assim, o entendimento da existência de animais incógnitos no mato, que gera a invenção de novos bichos, pode ter sido transmitido pelos próprios pais, como manobra para evitar o afastamento da criança da casa, pelas histórias contadas pelos caçadores, que visitavam a propriedade da família de ano em ano, pedindo pouso ou, ainda, pelos contos e canções infantis, nos quais, quando agem em discordância às indicações dos pais as crianças são perseguidas por monstros e punidas por suas ações, ao exemplo do conto *João e Maria*, dos Irmãos Grimm⁴ e da canção de ninar *Boi da Cara Preta*⁵.

Neste sentido, Baczko (1985, p. 299) afirma que “[...] tanto o imaginário social como as técnicas do seu uso são produzidos espontaneamente, confundindo-se com os mitos e os ritos”, sendo difícil para a criança diferenciar o real do mito, culminando em mais informações para a construção de um imaginário de temores. Um imaginário tão complexo e emaranhado imagetivamente, que deu aos Didangos características singulares: eram bichos “sem pés nem cabeça, só um corpo comprido em forma de canudo, um canudo grosso e mole, às vezes, liso; às vezes, cabeludo (essa parte ainda não estava esclarecida), largo nas pontas, fino no meio”

⁴Publicada originalmente pelos Irmãos Grimm em 1812, o conto passou por diversas adaptações com o passar do tempo. O conto original pode ser lido em GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Grimm's Fairy Stories**. Illustrated by John and R. Emmett Owen. The Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu011027.pdf>.

⁵Literatura de cordel que foi adaptada para uma canção de ninar infantil. Mais informações ver o artigo FEIJÓ, Ivan L. C. **Boi da cara preta**: transfiguração do escravo, humanização do boi. Humanidades em Diálogo (Impresso), v. 4, p. 135-148, 2011.

(VEIGA, 1989, p. 101), mas ele nunca viu um de verdade, mas sabia que rondavam o rancho à noite, pois, pela manhã via seus rastros. Afirma, porém, já ter visto um deles matar uma onça.

Para o menino, é difícil dissociar o imaginário, o conjunto de símbolos que o conduz em sua jornada infante, da realidade, o concreto aterrorizante e, mesmo sabendo que nunca viu um *didangozinho* sequer, tem materializado em sua memória a cena dele matando a onça e, conseqüentemente, tem certeza de que o viu. De acordo com Bachelard (1947, p. 23), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...]”, implicando na confusão entre aquilo que é real ou imaginário.

Este embate é a representação da periculosidade do bicho inventado, uma vez que o felino é um animal muito perigoso que costuma caçar animais de grande porte, como outros felinos e gado. Ademais, ambos possuem hábitos crepusculares e noturnos, indicando a disputa territorial e a superioridade de sua criação em relação aos outros animais do mato. Mas o olhar do menino com relação aos Didangos começa a ser alterado com a chegada de Venâncio, que oferece outra rede imaginária de significação.

3 O ESPAÇO RURAL

A situacionalidade do leitor e, por consequência, a produção dos efeitos de sentido, se dá através do espaço narrativo e da encenação que nele se desenvolve. Em algumas narrações, apresentará uma valoração secundária e, em outras, será fundamental para o desenrolar da história. De acordo com Dimas (1978, p.06) “[...] cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo”. No conto de Veiga, o espaço em questão é o rural, que traz consigo uma rede compósita de imagens, que conduzem o leitor às idiossincrasias daquele *locus*. Não há dificuldade em se chegar à conclusão, uma vez que o narrador deixa claro, na primeira linha do texto, que a história se passa em um rancho, e continua trazendo as fantasias do protagonista que, por sua vez, são alimentadas pelos sustos da vida rural.

[...] o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

O espaço no conto é determinado pela invenção dos Didangos e a partir da sua criação, são evidenciados os elementos da ruralização do espaço em que a narrativa se insere. É desde a coisificação das figuras, que são apresentados os anseios da vida no campo - um mundo real e simultaneamente fantasiado, no desconhecimento da vida selvagem ambienta-se o enredo em questão, partindo de noções estabilizadas de narração, tempo e espaço. Para isso, é fundamental atentarmos, quando trazemos ao texto Maingueneau (2013, p.123):

Chamaremos de cenografia essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador à *inscrição* legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação.

Além do espaço, a narrativa nos apresenta uma ambientação, que tem a função de mostrar ao leitor o meio social em que personagem e narrador se envolvem, ou melhor, o ambiente onde o personagem está inserido e que, por sua vez, é exposto pelo narrador. Para Lins (1976, p.77), a ambientação é “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa a noção de um determinado ambiente”, tendo o narrador a função de expor estes processos, explicitamente ou não, para que se conheça/compreenda o ambiente do personagem.

No conto de Veiga, são diversos os momentos de ambientação, mas a maioria deles direcionam às circunstâncias mesmas: a vida simples agrícola.

O pai estava na roça limpando o feijão e o milho, a mãe tinha ido à grotta lavar roupa, o menino ficou sozinho brincando com um besouro, queria fazer o besouro arrastar uma caixa de fósforos cheia de pedrinhas, estava entretido nisso quando a porta do rancho escureceu. Ele levantou os olhos e não viu ninguém, mas teve a impressão de que um vulto tinha acabado de passar. Didango não era porque eles são muito altos e fazem um barulho fofo quando chapam o pé no chão. Seria tapuio? (VEIGA, 1989, p.102)

O ambiente apresentado é de uma família que trabalha para o sustento de uma vida simples; o pai, no exercício de suas funções cotidianas na roça; a mãe, envolvida com os afazeres domésticos; e o menino, ocupando seu tempo com os brinquedos e as brincadeiras disponíveis; todos envoltos nas atividades cotidianas. Ao se assustar com o vulto, constatar

que não era Didango, e cogitar ser um tapuío⁶, é apresentado mais um aspecto da ambientação, uma pequena propriedade rural, simples e isolada, em que o vínculo familiar é imprescindível.

Conhecer os tapuias e apresentar medo por sua presença indica a região à qual a família do conto de Veiga pertence. Na cena que segue, o menino ressalta: “O pai disse que naquela mata viveram tapuios antigamente; estariam voltando?” (VEIGA, 1989, p.102), deixando claro que os tapuias já não habitam a região, mas que o imaginário a seu respeito faz parte dos receios infantis, a ponto de pensar que morreria e de nada adiantava recorrer aos pais, dado que, morreriam também. O vulto não era um índio, como constatado pelos pais, e sim Venâncio, o único personagem nomeado no conto, um rapaz com cerca de quatorze anos. Ferido, recebeu os cuidados da família e um lar. O rapaz recebe alimento da mãe, mas tem receio de comer, a mãe por sua vez diz a ele “Come bobo. Tem veneno não” (VEIGA, 1989, p.104), expondo a hostilidade da região ou do período. Não era comum um jovem perdido na mata, e quando o ajudam e oferecem comida, apresenta receio em comer. Assim como para o menino imaginador de Didangos, Venâncio vê no outro o perigo a sua estabilidade, a sua condição de sujeito narrativo.

Veiga adota a ambientação reflexa em seu conto que, de acordo com Lins, (1976) atende a uma imposição espacial, que é manter o foco no personagem e evitar uma temática vazia, na narrativa em terceira pessoa. Durante todo o conto, o foco permanece no menino, são as suas atitudes e reações em torno da criação dos Didangos e da chegada de um novo personagem que mantêm o enredo.

A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva a sua reação, quando registrada, é sempre interior (LINS, 1976, p.83).

O conto culmina em violência, não no sentido de agressão física à família, mas com a invasão de um estranho à propriedade que, com ameaças e controle, os impossibilitou de qualquer defesa. Esse estranho busca por Venâncio e, ao chegar na casa, ele encontra apenas a mãe e o menino, o pai e o rapaz estão na lavoura. O rapaz já é parte da família, e os pais o

⁶ Os tapuias são uma tribo indígena que atualmente vivem na Terra Indígena dos Tapuia, localizada no Vale do São Patrício, no estado de Goiás, no Brasil. Durante o período colonial, eles ocupavam o interior do norte brasileiro. De estrutura física robusta e por apresentarem resistência ao processo de colonização, foram chamados de “Bárbaros”, pois respondiam com violência as investidas dos colonizadores em seu território. Estas características culminaram para um imaginário violento em relação a tribo, na região que ocupavam. Para mais informações ver o artigo SILVA, Lorraine Gomes da; VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de. Os Tapuia: uma história de resistência e esperança. Revista tarairiú, v. 01, p. 64-78, 2012.

tratam como um filho. O homem é diferente de outros que o menino conheceu, porta uma carabina e aparenta ser ruim, fiscalizava e controlava a ele e à mãe. O menino sente medo, pensa em diferentes saídas, e chega a pedir a Deus que uma cobra morda o homem, e se prepara para a realização do pedido, mas nada acontece. E, como ressaltado por Lins, suas atitudes são passivas e as reações são interiorizadas.

O pai e o rapaz retornam da lida e são pegos de surpresa pelo homem que, usando sua arma e hostilidade, faz o pai amarrar Venâncio e o leva mato adentro, “Vamos embora. Seu tio está esperando” (VEIGA, 1989, p.107), dando indícios de uma possível fuga do rapaz que, devido à arma, não resiste à imagem do homem. O homem leva também a espingarda do pai, e avisa que a deixará no mato, e leva junto um pedaço da família, sem despedidas, expondo o ambiente de violência, hostilidade e rompimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um mundo de fantasia, Veiga incita o leitor a aproximar-se do real, através da coisificação das figuras humanas, dos sustos da roça, dos medos e anseios cotidianos da infância, o leitor se depara com as aflições e rompimentos de um mundo real, enfim, de todo um conjunto significativo da estrutura social campesina, no conto representada. É natural o homem sentir medos e receios do desconhecido. O medo pode petrificar o homem ou o incentiva a seguir em frente.

Em *Onde andam os Didangos*, o menino se vê em situações de medo e opta por negar a ação, deixa-se impactar e espera pelas resoluções dos pais. Mas ele é uma criança, e em situações de perigo é como as crianças são instruídas a agir. Contudo, na medida em que os acontecimentos ocorrem, ele chega a constatações, as mesmas que o homem vivenciará quando adulto. Com a chegada de um homem em busca de Venâncio, ele se sente desconfortável e questiona “Por que é que existe gente ruim no mundo? Por que não pode todo mundo ser como Venâncio?” (VEIGA, 1989, p.106), durante toda sua existência os homens irão se deparar com situações maldosas ou estranhas, que os farão questionar a essência e o comportamento dos seres humanos. Em certos momentos por ações desumanas, e outras apenas por preconceito.

As narrativas literárias trazem à tona aspectos do cotidiano, e o leitor, capaz de perceber a intencionalidade do escritor e os elementos extra textuais, terá novas perspectivas para problematizá-las. Assim, Veiga cria uma linha tênue entre a fantasia e o real, uma vez que a fantasia é parte de seus personagens

[...] há uma ruptura entre o verossímil antigo e o realismo moderno; mas por isto mesmo também, um novo verossímil nasce, e que é precisamente o realismo (entendemos por isso todo o discurso que aceite enunciações creditadas somente pelo referente) (BARTHES, 1972, p.43).

Consoante Barthes (1972), no que tange à literatura, o real já não é mais necessário. O mundo ficcional pode ser fantasioso, mas, ainda assim, trará elementos do real, uma vez que sua criação é baseada em algo existente, uma imagem ou um conceito, e o escritor pode e deve se valer desses elementos para alcançar o leitor.

No conto, quando Venâncio é levado, a família precisa lidar com a perda. Naquele momento, eles não sabem o que será do rapaz, e precisam lidar com a perda. A vida que eles conhecem deixou de existir e precisam reaprender a viver sem a sua presença. Neste momento, tudo passa a ter um novo significado para o menino e, produzindo sentido desde uma sensação de impotência, por não ter feito nada para impedir o rapaz de ser levado, ele questiona “E os didangos, onde estavam que não tinham vindo?” (VEIGA, 1989, p.107). O menino altera as suas necessidades e, aquilo que antes representava o medo passa a representar a salvação, afinal de contas, eles poderiam ter assustado o homem ruim. E assim, o que ele considerava desagradável passa a ser atraente, dado que lhe é útil.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La poétique de larêverie**. 5. ed. Paris: P.U.F., 1971.

_____. **L'eau et les rêves**. Essaisurl'imagination de lamatière. Paris: José Corti, 1947.

BACZKO, B. “Aimaginação social” In: LEACH, E. *et al.* **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 19-60.

_____. Texto (teoria do). In: BARTHES, R. **Inéditos**. Vol. 1, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 261 – 289.

_____. O efeito do real. In: GENETTE, G. *et al.* **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORDIEU, P. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1978.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 5. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003. x, 348 p. (Biblioteca universal.)

FEIJÓ, I. L. C. **Boi da cara preta**: transfiguração do escravo, humanização do boi. *Humanidades em Diálogo* (Impresso), v. 4, p. 135-148, 2011.

FLORY; S. F. V. (Org.). **Narrativas Ficcionalis**: da literatura as mídias ficcionais. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Grimm's Fairy Stories**. Illustrated by John and R. Emmett Owen. The Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu011027.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2015.

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

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. (Entrevista). In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 15 agosto 2001, quadrimestral. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/viewArticle/285>

MAINGUEANEAU, D. **O contexto da Obra Literária**. São Paulo: Martins Fonte, 2013.

PAPÁLIA, D. *et al.* **Desenvolvimento humano**. 8 ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

SILVA, L. G; VASCONCELOS, E. H. B. Os Tapuia: uma história de resistência e esperança. **Revista Tarairiú**, v. 01, p. 64-78, 2012.

TODOROV, T.. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VEIGA J. J. **Melhores contos de J. J. Veiga** / Seleção de J. Aderaldo Castello - 4. ed. - São Paulo: Global, 2000 (Melhores Contos).

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

CONTE, D; RIBEIRO, J. J; KUNZ, M. A. Ficcionalando o Espaço Rural: A Fantasia e o Imaginário na Invenção dos Didangos. **Rev. FSA**, Teresina, v.13, n.5, art.10, p. 173-184, set./out. 2016.

Contribuição dos Autores	D. Conte	J. J. Ribeiro	M. A. Kunz
1) concepção e planejamento.	X	X	
2) análise e interpretação dos dados.	X	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X	X