



University of
Texas Libraries

REDIB
Red Iberoamericana
de Investigaci3n y Conocimiento Científico



e-revist@s



Faculdade Santo Agostinho
revista fsa

www4.fsanet.com.br/revista

Rev. FSA, Teresina, v. 15, n. 1, art. 14, p. 232-258, jan./fev. 2018

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletr3nico: 2317-2983

<http://dx.doi.org/10.12819/2018.15.1.14>

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

WZB
Wissenschaftszentrum Berlin
für Sozialforschung



**A Hist3ria, o Fant3stico e a Alegoria em
Assombra33es do Recife Velho, de Gilberto Freyre**

**The History, the Fantasy and the Allegory in
Assombra33es do Recife Velho, by Gilberto Freyre**

Jo3o Batista Pereira

Doutor em teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco

Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco

E-mail: Jmelenudo@Hotmail.Com

Ivson Bruno da Silva

Graduando em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco

E-mail: ivson_bruno@hotmail.com

Endere3o: Jo3o Batista Pereira

Rua Antonio Rabelo J3nior, 70 / 905 – Miramar –
Jo3o Pessoa – Para3ba – Brasil – Cep: 58.032-090.

Endere3o: Ivson Bruno da Silva

Av. Caxang3, 901 - Madalena - Recife - Pernambuco -
Brasil - Cep: 50.720-000.

**Editor Cient3fico: Dr. Tonny Kerley de Alencar
Rodrigues**

**Artigo recebido em 29/09/2017. 3ltima vers3o
recebida em 19/10/2017. Aprovado em 20/10/2017.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review
(avalia33o cega por dois avaliadores da 3rea).**

Revis3o: Gramatical, Normativa e de Formata33o



RESUMO

O presente artigo objetiva analisar a obra Assombrações do Recife Velho, de Gilberto Freyre, à luz dos vínculos mantidos entre o fantástico e a história. A partir dos condicionantes teóricos do livro Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov, procurou-se vislumbrar a alegoria como categoria analítica que, em diálogo com componentes sócio-históricos, propiciou a análise dos relatos freyrianos. O método dialético, no qual as inferências permitidas pelo texto dialogam com o contexto, permitiu uma interpretação dos relatos que, mesmo voltando-se para a concretude do mundo, não dissipou a hesitação mantida por personagem e leitor diante dos fatos sobrenaturais presentes nos contos.

Palavras-chaves: Literatura Fantástica. Alegoria. Gilberto Freyre. História.

ABSTRACT

This paper aims to analyze Gilberto Freire's work, Assombrações do Recife Velho, beneath the kept entails between the fantasy and the history. Starting from the theoretical determinants of the book Introdução à literatura fantástica, by Tzvetan Todorov, it has made to gleam the allegory as an analytical grade whom dialogues with the social-historical components that have promoted an analysis of Freire's narratives. The dialectic method, in which, allowed inferences dialogue with the context, has permitted an interpretation of the stories which, even turning to the concreteness of the world, had not dispersed the hesitation kept by character and lector in the tales.

Key words: Fantasy literature. Allegory. Gilberto Freyre. History.

1 INTRODUÇÃO

A cidade do Recife é rodeada de mistérios. Histórias de fantasmas e assombrações entre pontes, ruas, estradas e sobrados constituem uma das características na formação desse lugar. Gilberto Freyre, na obra *Assombrações do Recife velho*, transfigura relatos orais de pessoas que viveram na capital pernambucana ao longo do século XX e conviveram com visagens em um espaço social governado pela razão. Dois desses relatos se configuram como *corpus* deste artigo, os quais se fundamentam à luz dos pressupostos teóricos delimitadores do que define o literário. Nesse sentido, pressupomos que, na obra, vislumbram-se possibilidades de investigação acerca do fantástico como gênero narrativo, bem como da adoção da alegoria como categoria analítica, ambos conectados com componentes históricos e estéticos.

Nesse sentido, as características concernentes à presença de seres e fatos sobrenaturais na arte literária são destacadas por Tzvetan Todorov, no livro *Introdução à literatura fantástica*, no qual ele define o fantástico, apresentando sua principal particularidade: a hesitação do personagem e, eventualmente, do leitor, entre crer que o sobrenatural faz parte da realidade ou pertence a outro mundo. Entre os vários parâmetros apresentados em sua obra sobre a temática, é vedada a ocorrência do fantástico quando este requisita a alegoria como recurso interpretativo, condição apresentada pelo crítico ainda atrelada à Antiguidade, que absorvia essa figura de linguagem como parte da retórica.

A contraposição a essa assertiva nos levou a fazer um breve percurso diacrônico das concepções assumidas pela alegoria ao longo do tempo, culminando com os estudos apresentados por Walter Benjamin, na obra *Origem do drama trágico alemão*. Ao perceber a figuração da alegoria no século XX assumindo novas funções, antepondo-se ao símbolo no Romantismo como instrumental analítico e ultrapassando o campo da retórica, ficaram estabelecidas novas conexões entre o passado e o presente. A marca mais importante dessa percepção benjaminiana reside no lastro sócio-histórico implicado em sua leitura, sobretudo quando o crítico alemão condiciona a análise dos textos literários aos acontecimentos de cada época.

É buscando repensar os pressupostos teóricos antevistos por Tzvetan Todorov quanto à inviabilidade de ocorrência do fantástico, quando confrontado com a alegoria, e endossando a condição revisitada por Walter Benjamin, que este artigo problematiza a amplitude interpretativa que designa o fantástico. Como citamos acima, o campo da estética, aliado à natureza histórica que consubstancia a alegoria, foi adotado para fins de interpretação da obra de Gilberto Freyre. A partir dos relatos *Assombrações no Rio* e *A velha branca e o bode*

vermelho, foi possível repensar as várias formas que o sobrenatural se presentifica entre os habitantes de uma cidade marcada por um passado repleto de seres e fatos insólitos. Pretendemos que, nas duas narrativas, a alegoria e a história contribuam para perscrutar o fantástico, sem prejuízo da manutenção da dúvida e da incerteza diante de testemunhos de manifestações que colocam lado a lado o real e o irreal, o humano e o sobre-humano.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Demarcações teóricas: o fantástico e a alegoria

As obras artísticas e suas formas de expressão são cobertas de significados sócio-históricos e culturais, detendo o poder de ressignificar o modo como o homem se percebe no mundo. Desde os primórdios da civilização, o *modus faciendi* da arte tem em sua trajetória a busca de um sentido para a existência humana, em cujo cerne ressoam aspectos da realidade como ponto de partida para a criação do universo ficcional. Nesse bojo, a arte literária promove discussões que buscam compreender a si mesma a partir das relações entre literatura e sociedade, política e cultura, técnica e estilo, entre outras possibilidades. Ante essa miríade de acepções alcançadas pelo fazer artístico, o fantástico se constitui como uma manifestação literária que, compreendido à luz de vínculos mantidos com a alegoria e a história, concebe recursos interpretativos que ampliam o alcance da teoria, permitindo consolidar novas abordagens analíticas.

No livro *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov promove discussões sobre esse gênero, recuperando um aspecto temático constituinte na ficção literária: a existência de lugares e seres sobrenaturais. Associando negativamente o fantástico à alegoria, o crítico evidencia a impossibilidade da validação do fantástico diante do recurso alegórico, sendo este compreendido, sempre, à luz da configuração abstrata que o caracteriza. Considerando o alcance e o tempo histórico das proposições todorovianas, este artigo fundamenta sua hipótese de trabalho opondo-se a essa negação, assentindo que a alegoria, em consórcio com o contexto sócio-histórico, pode concorrer para acentuar a ocorrência do fantástico. Para isso foi traçado uma trajetória dessa figura de linguagem que, absorvida como parte da retórica na Antiguidade, chega à modernidade sob um novo prisma com os estudos de Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama trágico alemão*.

É sabido que o fantástico se caracteriza pela presença de um ser, acontecimento sobrenatural ou insólito, configurados dentro de uma concepção, na qual a relação entre o real e o imaginário torna-se ambígua para o personagem, dúvida que, eventualmente, também alcança o leitor. Essa ambiguidade faz com que a incerteza permaneça como marca do gênero, registrando o encontro do que é possível e impossível aos olhos das leis humanas. Para Todorov, neste fator reside o cerne do fantástico, na medida em que, ao se deparar com um fenômeno desconhecido, personagem e leitor questionam se aquele fato existe como um fato real ou é uma ilusão, fruto da imaginação. Essa vacilação leva-os a questionar se o que observaram provém ou não da realidade, confirmando sua existência, ou explicando-o racionalmente. Essas respostas ao incompreendido sugerem que estamos diante de dois gêneros vizinhos ao fantástico: o maravilhoso, ao admitir que o ocorrido faça parte do mundo; e o estranho, ao procurar explicações racionais para ele. (TODOROV, 1975, p. 15-22)

Concentrando objeções em sua obra quanto ao impedimento do fantástico quando apreciado à luz da alegoria, o crítico búlgaro rememora os significados dos termos alegórico e literal: este, afigurado como o sentido próprio da linguagem e, aquele, oferece uma significação distanciada do registro linguístico. As assertivas todorovianas conduzem para um paradoxo da linguagem, de forma que, diz ele, “é precisamente quando as palavras são empregadas em seu sentido figurado que devemos tomá-las literalmente” (TODOROV, 1975, p. 69), para que se possa dar abertura à ocorrência do insólito. Embora nem todo sentido literal se vincule ao fantástico, ele se torna possível no sentido literal. É preciso experienciar o sobrenatural longe do duplo sentido da linguagem para o fantástico se manifestar.

Citando ideias contidas no livro *Allegory: of a the theory symbolic mode*, de Angus Fletcher, Todorov retoma o conceito de alegoria utilizado na Antiguidade para adensar suas proposições. Lembrando que, no passado, ela era apreendida como algo que dizia uma coisa e significava outra, ele atesta o seu duplo caráter: o sentido literal desaparece na interpretação textual, dando lugar a um sentido espiritual, ou seja, alegórico. Amparando-se em assertivas do retórico francês Pierre Émille Fontanier, ele refuta a possibilidade de se conceder um sentido alegórico diante dos elementos sobrenaturais:

Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. Apoiemo-nos nessas duas conclusões e voltemos ao fantástico. Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em

um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico (TODOROV, 1975, p. 71).

Essa visada todoroviana atribui à existência de algo que está indicado e explícito na narrativa como condição obrigatória para a ocorrência do fantástico, destituindo qualquer possibilidade de esse efeito ser alcançado quando usado o recurso alegórico. Para destacar os perigos de desvirtuamento auferido nos relatos fantásticos provocados pela alegoria ele apresenta excertos das obras de Charles Perrault, Alphonse Daudet, Nicolau Gógol, Honoré de Balzac, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam e Edgar Allan Poe. Por meio dos trechos são diferenciados os graus da alegoria contida em cada um dos textos: da alegoria evidente à alegoria ilusória, além da alegoria indireta e da alegoria hesitante, todas concorrendo para invalidar a hesitação propugnada como critério definidor do fantástico (TODOROV, 1975, p. 73-81)

Relativizando o tempo de publicação dessas assertivas, voltadas para repensar narrativas dos Oitocentos, reconhece-se que os estudos acerca da alegoria na atualidade ultrapassam esse entendimento. Como será demonstrado a partir da leitura de Walter Benjamin, ela ganha novos vislumbres e passa a ser reconhecida como auxiliar na interpretação de relatos históricos e literários, sem extrapolar as significações internalizadas no texto. Em linhas gerais, nota-se que a impertinência de conceber a alegoria associada ao fantástico por Todorov advém de funções e atribuições vinculadas, ainda, ao campo da retórica, como uma proposição de duplo sentido, cujo sentido literal desaparece mediante o processo hermenêutico.

Desse breve resgate sobre o fantástico, algo se mantém incólume em sua leitura: a ficção fantástica é marcada pela existência de figuras e fatos insólitos, desconhecidos e incertos, em que o ambiente sobrenatural assegura o caráter inconcluso da narração, e põe leitor e personagem diante de uma dubiedade ante a veracidade do acontecimento. Todavia, as discussões acerca dessa modalidade narrativa também colocam em dúvida sua configuração como gênero ou como um modo de narrar. No artigo *Literatura fantástica: aproximações teóricas*, a pesquisadora Maria Cristina Batalha reúne estudos a respeito do assunto, buscando refletir sobre esse modo de manifestação literária. Aproximando-nos das suas raízes históricas e expondo seus “procedimentos retóricos emprestados a outros gêneros e subgêneros, impondo-se como uma forma genérica nova a partir do século XVIII” (BATALHA, 2012, p. 12), a autora assinala o fantástico como uma categoria que parece se constituir sozinho, por si mesmo, apesar das diversas tentativas de defini-lo. Ela remete à impossibilidade de encontrar

uma solução para as aplicações arbitrárias de conceituação e acentua sua constituição aliada a diversos outros componentes:

Assim, o material com o qual o fantástico trabalha vem emprestado de fontes diversas: contos populares, lendas, sonhos, descobertas científicas e acontecimentos da atualidade. Por conseguinte, qualquer tentativa de definição do fantástico pelos temas e conteúdos explícitos nos levaria a um impasse. (BATALHA, 2012, p. 20).

O fantástico, comprometido pelo jogo da verossimilhança, e constituído por um conjunto de subgêneros e categorias, funde-se para uma incompletude que não determina os limites de sua legitimação criativa e criadora. Por isso, diz a autora, entende-se que as “inconclusões” nesse imaginário insólito não deixam de contemplar significações diversas por meio do misterioso, do grotesco, do monstruoso, do incompreensível, do irreal, do improvável etc., causando a vacilação e a dúvida que envolve os que testemunham fatos sobrenaturais.

Avançando os propósitos discutidos por Tzvetan Todorov e Maria Cristina Batalha, a pesquisadora Irene Bessièrre, no artigo O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha, absorve a natureza do fantástico como uma necessidade criativa de subverter a realidade e explorar a estranhezas do universo fictício. A ficção fantástica constrói outro mundo através da linguagem e da realidade, que são próprios do mundo real e, com isso, não contraria as leis que regem o campo do realismo e da verossimilhança, propondo outras possibilidades próprias da criação artística. Para o relato fantástico, diz Irene Bessièrre, não importam os aspectos de consciência do homem, mas o acontecimento sobrenatural, de modo que o “estranho inquietante não é o eu, mas a ocorrência, índice do descontrole do mundo” (BESSIÈRE, 2012, p. 206, 308, 309). O relato fantástico sugere, ainda, uma problemática da forma mista do caso e da advinha, reiterando seu aspecto ilógico e absurdo:

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. [...] Forma mista do caso e da advinha, o fantástico se constrói sobre a dialética da norma que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela harmonia, e cujas prescrições são problemas. Ele burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. [...].

Escolher evocar nossa atualidade sob o signo do acontecimento e não sob aquele da atuação e da ação, é reconhecer a estranheza desta atualidade, é sugerir que a ação já não possui pertinência no mundo da alienação. Fazer dessa distância do sujeito no mundo o lugar de uma legalidade “outra”, é colocar que a norma cotidiana tem se tornado, para nós, estranha e, por consequência, confessar nossa servidão, mas também – forma da advinha – colocar que nós estamos sempre prestes a admitir, aceitar, penetrar nessa legalidade, vinculando-nos àquilo que nos domina, àquilo que nos escapa. (BESSIÈRE, 2012, p. 315).

A forma mista do caso e da adivinha permite que os relatos fantásticos penetrem em nosso mundo pela profunda revelação indireta das inquietações humanas que, embora expostos de maneira subjetiva à realidade, invertem as perspectivas em relação aos fatos obscuros e incompreensíveis quando emoldurados pela razão. Parece que estamos sempre prestes a um convencimento de que a manifestação do insólito diz mais respeito ao nosso mundo do que podemos imaginar. De certo modo, esses relatos colocam o homem frente a um descontrole do que rege sua vida e, ao mesmo tempo, ele domina e aceita aquilo que lhe é estranho, por saber que, de alguma maneira, tudo pode, ao fim e ao cabo, fazer parte da realidade.

A apresentação desse panorama sobre algumas abordagens do fantástico se mostra relevante pela forma como o gênero foi abordado ao longo do século XX, e convida a repensar sua atualidade quando vinculado ao recurso alegórico. Compreendida desde a Antiguidade como figura de linguagem, aliada à retórica, a alegoria foi absorvida ao longo do tempo como uma representação concreta de uma ideia abstrata, significando “dizer o outro” (KOTHE, 1986, p. 6-7). A sua natureza seminalmente ambígua partia de uma dialética em que a exegese se defrontava com um paradoxo semântico de dimensão longínqua; o grau de significação do objeto alegorizado fica distante de sua significação original.

Vislumbrando a natureza histórica da alegoria, nota-se que na Antiguidade greco-latina e cristã ela era uma técnica expressiva constituída na própria unidade linguística da obra ficcional. Analisando os procedimentos formais que produziam os sentidos, podia-se chegar a caminhos de significação figurada existente na própria linguagem. Essa alegoria, por ser essencialmente linguística, foi chamada de Alegoria Retórica, ou “Alegoria dos Poetas”. A construção retórica de significação, como comenta João Adolfo Hansen, no livro *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora, produz um aspecto que faz com que a obra seja uma ornamentação do discurso para se chegar a um sentido próprio metaforizado, conotação atribuída ao retor Quintiliano. Nessa leitura, haveria a transposição do sentido próprio pelo figurado, em uma espécie de incompatibilidade semântica: sentido *versus* palavra. O critério de relação entre sentido figurado e literal, clareza e alegoria, iria resultar na definição dos três níveis da “Alegoria dos poetas”: Tota alegoria ou Alegoria perfeita ou Enigmática, *Permixa apertis* alegoria ou Alegoria imperfeita e *Mala Affectatio* ou *Inconsequentia rerum* ou Incoerente.

Na Alegoria perfeita, o hermetismo é apreciado, fazendo com que o texto se mostre fechado em si mesmo, obscuro em sua clareza, desafiando o leitor a desvendar um significado que lhe é oculto e intrínseco, com uma distância semântica inegável. Já na Alegoria

imperfeita, parte do sentido próprio pode ser visualizada nos constituintes lexicais do texto, e outra parte fica implícita, demonstrando o caráter figurado e pronto para investigação. Lembramos que o termo ‘imperfeita’ não se refere a um defeito ou mau funcionamento da alegoria, mas ao grau de abertura de significação. Por fim, na Alegoria incoerente; as inadequações da representação artística impedem a compreensão da representação alegórica, e a analogia comparece com uma desproporção semântica e como uma convencionalidade (HANSEN, 2006, p. 54-82). Há, portanto, na alegoria dos poetas, a preservação do *étimo* da alegoria típico da Antiguidade, por seu procedimento oculto, abstrato, necessitando de um investimento interpretativo.

Além da tipologia acima aludida, há também a chamada “Alegoria dos Teólogos”, ou Alegoria Hermenêutica, cujo nome denuncia o caráter religioso e cristão implicado em seu uso. Distinto da Alegoria dos Poetas, na dos Teólogos, a interpretação das obras encontra nas Escrituras Sagradas a manifestação alegórica de verdades morais e místicas. Interpretar alegoricamente é mergulhar nos eventos figurados nos discursos sagrados e bíblicos. A interpretação a partir das Escrituras evidencia a presença de Deus nas coisas sensíveis, nos seres espirituais e na alma humana, demonstrando a representação da Divindade como referência na trajetória do sentido espiritual, como um diálogo dos acontecimentos no tempo. Isso evidencia uma interpretação prefigurando seres e eventos, o futuro tem um significado definido pela Divindade, ou seja, reescreve-se o mundo recordando o passado e figurando-o.

Assim, Adão, o homem, proposto como figura tipológica de Cristo, também histórico; Moisés, saindo do Egito, prefigura Cristo, ressuscitando da morte. O acontecimento, a coisa ou a personalidade histórica do passado ligam a outros acontecimentos, coisas e personalidade do futuro, através de uma significação comum a todos. Sua intersecção, como demonstra Auerbach, é de natureza conceitual. [...] A interpretação tipológica distingue *tipos* nas personagens e eventos do *Antigo Testamento*. Os tipos antecipam a salvação a vir com Cristo e prefiguram sua pessoa e sua obra. (HANSEN, 2006, p. 105-106).

Condizente com a proeminência do universo teológico até fins da Idade Média, a alegoria se faz por pós-figuração, designando uma conexão vertical da vida humana com um simbolismo sagrado e divino. No ensaio *Figura*, Erich Auerbach estabelece uma relação entre a alegoria, por ele nominada de “figura” e essa expressão religiosa, lembrando que, desde o mundo greco-latino o termo foi usado pelos poetas retóricos com diversas atribuições. Significando “forma plástica”, originalmente com Terêncio, em suas construções poéticas, o poeta grego foi seguido por Varrão, que atribuiu à palavra figura a ideia de “aparência externa”, empregado como forma gramatical, flexionada e derivada, tendo sido usada

largamente pelos gramáticos latinos. Auerbach faz alusão, ainda, a Quintiliano, que distinguiu o termo como “tropo”, referindo-se ao uso das palavras em seu sentido literal e próprio, como recurso da linguagem, embora como conceito mais elevado de linguagem figurada.

Auerbach aponta como prática recorrente no uso da figura a interpretação alegórica cristã entre o Velho e o Novo Testamento: “esse tipo de interpretação tinha como objetivo mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção” (AUERBACH, 1997, p. 28). Os acontecimentos do Velho Testamento eram tidos como figuração de algo que seria cumprido no Novo Testamento, em forma de profecia e promessa. Para a interpretação figurada, distintamente da interpretação alegórica, não há espaço para a abstração: a figura profetizará algo que se concretizará na materialidade do mundo e historicamente, sendo temporalizada. “Desse modo, o nome de Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; figura é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27). Essa concepção distancia-se do caráter abstrato atribuído a alegoria como parte da retórica e na alegoria dos poetas e dos teólogos, uma vez que, aquilo que é anunciado no presente como promessa, acontecerá no futuro no mundo concreto. Na visão de Auerbach, a esfera onde a alegoria é representada não é exatamente a história, em seu sentido estrito; ela se dá em outro plano. Embora a figura seja histórica, ela “difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa” (AUERBACH, 1997, p. 46).

As discussões sobre a alegoria como recurso para a análise literária alcançaram o século XX em busca de novos rumos. A amplitude do conceito, como chave para entender a estética, foi abordada por José Guilherme Merquior, no livro *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Em seu enfoque, um pormenor se destaca: a oposição entre símbolo e alegoria. A origem dessa polarização, originada com Goethe, no Romantismo, rememora a contraposição benjaminiana, quando o crítico alemão destacava a natureza “plástica” do símbolo e a diversidade de significação da alegoria. Esta se encontra imersa na duração, desdobrando - se sobre si mesma e se ampliando no curso dos acontecimentos históricos. No universo alegórico, cada objeto pode representar outro e tornar-se repleto de valores diferentes em face da realidade, e sua alusividade é múltipla, pendendo para a diversidade. Polissêmica e lastreada pelo curso da história, a ideia da alegoria moderna seria avessa ao monismo na interpretação da realidade (MERQUIOR, 1969, p. 104-105).

Não encontrando dificuldades em estabelecer vínculos entre a alegoria e as obras vanguardistas, Peter Bürger, no livro *Teoria da Vanguarda*, parte do conceito benjaminiano

para edificar uma teoria que visualiza as vanguardas como síntese do processo social vivenciado na modernidade. Segundo ele, as chances de desdobramento e atomização de um objeto podem estabelecer uma interpretação alegórica com o passado, clareando o entendimento dos vários tons com os quais o presente se consolida. O crítico belga assevera que, ao questionar o surgimento da alegoria nos períodos antigos, deve-se sempre entender a ligação entre passado e presente, assegurando a fruição da obra de arte sem restringir sua validade apenas ao seu contexto-social de origem. Sem isolá-la, o ideal seria articulá-la com outros contextos para obter novas perspectivas e significações. Peter Bürger decompõe a alegoria em partes, oferecendo caminhos para desenvolver a leitura da obra vanguardista. O alegorista: 1) arranca o elemento de sua totalidade, de seu contexto-social vinculado; 2) isola-o e retira dele sua significação inicial; 3) fragmentado, esse elemento se liga com outros fragmentos da realidade e, a partir dessa junção; 4) cria novos sentidos propiciando uma visão mais diversificada acerca do objeto e do próprio mundo real. (BÜRGER, 2012, p. 126-130)

Outro sentido alcançado pela alegoria é o resgatado como suporte para interpretação de relatos históricos e literários. No artigo *História como Alegoria*, Peter Burke comprova que a representação e percepção de um acontecimento do passado, com alguma frequência, diz respeito a outro no presente, plasmado na atualidade. O autor distingue dois tipos de alegorias: o pragmático e o metafísico ou místico. A alegoria pragmática seria um meio para um fim e não um fim em si, tendo uma recorrência significativa na concretude histórica, enquanto a metafísica ou mística detém uma ligação enigmática recorrente entre elementos do presente a partir de elementos do passado, por meio de uma promessa ou cumprimento esperado. O texto do historiador inglês se aproxima do conceito de figura cunhado por Erich Auerbach, no qual um acontecimento terreno preludia outro acontecimento prenunciador e, nesse sentido, seus anseios visam a uma pós-figuração (Cf. BURKE, 1995).

Como síntese do que foi apresentado sobre a alegoria e o gênero fantástico, destacamos a necessidade de apreender o objeto literário, aceitando que ele porta um discurso que remete, sempre, à linguagem e à realidade que o envolve. Uma vez que o século XX foi acompanhado por um processo de industrialização sem precedentes, o homem moderno configura-se cada vez mais em conflito consigo mesmo e com o mundo. Sendo inevitável que a arte reflita suas insatisfações ante a uma realidade problemática, os relatos fantásticos explicitam as estranhezas vivenciadas nas sociedades modernas, nos quais são plasmados cada vez mais o banal, o insólito e as assombrações. A ficção, que não encontra significado tão somente na realidade aparente, cada vez mais a subverte, trazendo para si fenômenos que fogem à razão.

3 METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos requeridos neste projeto adotaram a perspectiva dialética, visando a refletir sobre os aspectos definidores do fantástico à luz do tempo social. Ancorados, teoricamente, nos livros Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov, e Origem do drama trágico alemão, de Walter Benjamin, entre outras referências, adotamos como corpus dois relatos da obra Assombrações do Recife velho, de Gilberto Freyre: ‘Assombrações no Rio’ e ‘A velha branca e o bode vermelho’, em cujos temas é antevista uma das formas como o fantástico é demarcado na contemporaneidade: a partir de experiências entre o real e diversas manifestações do insólito.

As discussões sobre o aprofundamento teórico que define o fantástico, a história e a alegoria foram desenvolvidas em liame com a caracterização dos personagens, narradores, espaço, ação, enredo e tempo, elementos que concorreram para delinear analiticamente as temáticas estudadas e configurar este trabalho como bibliográfico. A adoção desses elementos narrativos encontrou a definição das categorias de análise como recurso interpretativo, permitindo que fossem delimitados o alcance e os limites da teoria para explicar o escopo em que se situa o fantástico no campo da estética.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Reminiscência e mistério: o insólito em Recife e suas assombrações

“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.”
Manoel de Barros

Os relatos sobrenaturais, vivenciados e descritos pelos habitantes do Recife, explorando a história da cidade e as potencialidades de criação artística, foram materializados pioneiramente na obra Assombrações do Recife velho, de Gilberto Freyre. Essa temática era do interesse do escritor desde os seus trabalhos jornalísticos, no início do século XX, quando já demonstrava a importância desse imaginário coletivo. No prefácio da primeira edição do livro, ele afirma ter sido durante sua passagem pela direção do jornal A Província, em 1929, que pesquisou sobre o assunto, após ser procurado por um morador de um sobrado de São José na tentativa de conseguir um chefe de polícia para afastar assombrações de sua casa.

Essa motivação o levou a escrever diversos artigos a respeito do assunto através de arquivos policiais, notificações de queixas de assombrações, materiais de cronistas e contadores de histórias, os quais surgem transfigurados em seus relatos. Neles, Gilberto Freyre busca adentrar um universo repleto de memórias, tecido de figuras evocadas pela história, os quais agregam os fenômenos insólitos do cotidiano e são revestidos por rumores e ruídos noturnos.

Assinalando os mistérios vinculados à cidade, Ricardo Benzaquen de Araújo (2010, p. 9), no artigo *A Cidade secreta: intensidade, fragmentação e terror em Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre, lembra que esses fenômenos provocam “uma atmosfera marcada pela aventura, pela imprevisibilidade e pelo terror”. Ao recriar o sobrenatural hospedado entre ruas, rios, pontes, estradas, casas e habitantes da capital pernambucana, os matizes fantásticos nos textos freyrianos leva-nos a pensar, como diz José Geraldo Nogueira Moutinho (1987, p. 23), no prefácio da obra freyriana, na “inconfessada suspeita” de que um outro mundo nos cerca e nos convida – ou obriga – a conhecê-lo. Convite que ganhou aprovação ao longo do tempo entre os leitores e a crítica literária, sempre na constante tentativa de avançar nas especulações da ilimitada produção sociológica e ficcional do sociólogo pernambucano.

Vislumbrando justificar o alcance e os limites da teoria, aproximando o fantástico, a alegoria e a história na apreensão do texto ficcional, analisamos dois relatos: ‘Assombrações no rio’, caracterizado pelas aparições religiosas nas águas do rio Capibaribe; e, ‘A velha branca e o bode vermelho’, remetendo à aparição de um bode coberto de sangue e cheirando a enxofre diante de uma velha que adorava uma imagem do menino Jesus. Ambos, com suas distinções, asseguram a hesitação do leitor e do personagem ante aos fatos narrados, possibilitando a permanência da dúvida, como lembra Tzvetan Todorov, condição responsável pelo efeito fantástico. Ademais, ancorado a essa natureza do sobrenatural, nos reportamos ao pensamento benjaminiano que vincula a alegoria como chave para a compreensão estética de obras históricas e artísticas na modernidade.

4.2 Assombrações no rio

“Mercê q fes N. S. da Conceição; a Antonio escravo do Mestre de Campo Henrique Miz; querendo atraueçar este rio naponte dochoa para outra banda sem saber nadar [...]”.

(Trecho de documento sobre a aparição de Nossa Senhora da Conceição no rio Capibaribe para salvar um escravo, em agosto de 1770).

Iniciamos esta análise com este fragmento, citado no relato *Assombrações no rio*, o qual rememora fatos que guardam murmúrios de águas recifenses marcadas pelos tons do sobrenatural. Cortada por rios e pontes, na cidade de Recife ressoam mistérios de acontecimentos em um espaço sempre evocado por poetas: lembremo-nos de Manuel Bandeira exaltando o rio em seu poema “*Evocação do Recife*”, escrito a pedido de Gilberto Freyre: *Atrás de casa ficava a Rua da Saudade.../...onde se ia fumar escondido / Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora.../...onde se ia pescar escondido / Capiberibe – Capiberibe*. Esse lugar que ressuscita fantasmas pelas reminiscências do imaginário popular é propenso a ser visitado sob a ótica da história, na qual o rio, as aparições e o escravo assinalam o sobrenatural e estabelecem uma ligação entre elementos do passado e do presente plasmados literariamente.

O relato em tela traz dois acontecimentos ocorridos sobre as águas do Capibaribe. No primeiro, somos informados que às suas margens lavadeiras se ocupavam em lavar roupas de doutores, toalhas de casas ricas e lenços caros das iaiazinhas. Há quem diga que no local havia um fantasma chamado “vira-roupas”, especializado em roubar o que havia sido lavado. E, no segundo, conta-se que, certo dia, a própria Virgem apareceu para salvar um escravo negro que ia se afogando ao atravessar o rio de Ponte d’Uchoa para a Torre, tendo sido salvo por Nossa Senhora da Conceição.

Percorrendo os caminhos trilhados por Gilberto Freyre, nota-se que o rio Capibaribe, o principal do Recife, é marcado pelo misticismo e está intimamente vinculado à história social da cidade. Com o exaltado entusiasmo invocado por João Cabral de Melo Neto no poema *O cão sem plumas*, vemos a importância desse ambiente para os que habitam o seu entorno e inspira constantemente produções poéticas. Percebemos que, além de ser roteiro de admiração para o paisagismo recifense, como mostra Fernanda Peixoto, no artigo *As cidades e seus duplos*: os guias de Gilberto Freyre, o rio exibe a cidade sob o aspecto das estranhezas com as quais o homem se depara, como na aparição do fantasma e da Nossa Senhora.

Após essas informações, somos levados a trafegar pelo Capibaribe e nos deparamos com a aparição de um fantasma, o “vira-roupa”, que tem como prática corriqueira roubar as roupas dos doutores, toalhas ricas e lenços caros das patroas que as mulheres lavavam às margens do flúmen. Freyre lembra que esse fantasma já havia sido descrito por Ademar Vidal em um livro sobre superstições nordestinas, atestando a presença de um espectro que

promovia a inquietação na crença de populares diante de algo que, aos olhos da razão, não era possível compreender. Era às margens do Capibaribe que ele se manifestava. As pontes que cruzam e dividem a cidade do Recife e o próprio rio potencializam a apreensão de estranheza portada pelo fantástico. Detendo a simbologia de um espaço que divide dois mundos, o humano e o que está sobreposto a ele, com as pontes é possível perceber a importância do espaço no relato, ideal para explorar como a normalidade mundana se desestabiliza, na medida em que o sobrenatural se instaura.

A noção de lugar atrelado aos estudos literários leva-nos a pensar esse ambiente caracterizado pela relação com os demais elementos narrativos. Oziris Borges Filho, no artigo “Afinal de contas, que espaço é esse?”, do livro Espaço e Literatura: introdução à topoanálise, nota que a noção de espaço literário está ancorado ao que mantém ligações plurissignificativas com as personagens. O crítico estabelece três classificações para o espaço: o realista, com aproximação máxima da realidade; o imaginoso, quando os lugares são inventados e imaginados pelo narrador, semelhantes ao mundo real; e; a fantasia, quando os lugares não possuem quase nenhuma semelhança com a realidade e não seguem regras do mundo natural (BORGES FILHO, 2015, p. 13-21). Baseado nessa última caracterização, propomos que o rio Capibaribe, apesar de real, a partir do momento em que é palco para designações fantasmagóricas, classifica-se como espaço fantasia, na medida em que é habitado por seres insólitos, fazendo dele um ambiente que tem suas próprias regras, dissemelhantes da realidade.

O imaginário fantástico presente no Capibaribe, portanto, aparece em concomitância com a história de vida e morte lançadas sobre suas águas. Gilberto Freyre lembra-nos que ele é um rio não só lírico, mas também dramático, onde muitos encontraram a solução para as desilusões da vida. Águas onde avistamos o fluxo do estranho e a obscuridade de confidências que aludem a lembranças histórico-sociais. Um local “de romances russos acontecidos nos trópicos. Donde suas sombras guardarem segredos, alguns terríveis” (FREYRE, 2008, p. 90). Rio que é alegoria de um passado, recinto de dores e aflições de pernambucanos, que tende a subsistir no presente.

A propósito do relevo histórico do Capibaribe é sabido que, após a abertura dos portos do Recife às nações amigas, em 1808, com a chegada dos viajantes estrangeiros, ele sofreu significativas transformações. Essas mudanças podem ser colhidas em diários e anotações de viajantes. Segundo as descrições de Henry Koster, o rio transbordava nas suas margens com violência, devido às fortes chuvas e, por isso, acarretava em inundações extensas. Possuindo choupanas de palha em suas bordas, ele inundava a casa dos pobres que habitavam seus

arredores. Essa proliferação de “cabanas” às suas margens aumentou durante o período e, segundo o francês Tollenare, eram escravos negros livres que as ocupava, decorrente do lento desaparecimento dos engenhos. Porém, o olhar para o Capibaribe era cheio de encantamento, tanto que edifícios foram construídos ao longo do seu curso, fazendo de Recife uma cidade “moderna”, pautada nos conjuntos arquitetônicos europeus. No final do século XIX, com o aumento da população, o despejo de dejetos nas águas aumentou, provocando a proliferação de epidemias, como febre amarela e cólera. Ações de saneamento desenvolvidas na região não impediram que, até a atualidade, dejetos sejam lançados no rio (MELO, 2007, p. 257-262)

A representação do rio, que há séculos concentrava em suas margens as mazelas da sociedade recifense, surge na atualidade com resquícios dessas deformações e desigualdades sociais. Quando vasculhamos a história e constata-se que ele transbordava no inverno, Recife já se mostrava uma cidade de esgotos que desembocavam em seus rios. Encontramos no relato a cristalização dessa realidade, nos quais ele inundava: “as casas com a fúria de um inimigo, de um rebelde, de um Volga revoltado até contra os próprios barqueiros” (FREYRE, 2008, p. 89) e que serviu “aos pobres, com a doçura de um São Cristóvão que se prestasse a carregar aos ombros pessoas e fardos; a recolher a imundície das casas, dos hospitais e das usinas; a lavar cavalos” (FREYRE, 2008, p. 89). Um rio que, embora com sua beleza e encantamento no paisagismo urbano, tem representado a decadência humana e uma história de pobreza que, sobretudo, permanece como um fardo na atualidade.

Retornando ao insólito albergado no movimento das suas águas, constata-se que não surgem apenas entidades do universo sobrenatural no Capibaribe. O que é santificado e faz parte da crença de um povo marcado pela história de formação religiosa também comparece na lenta correnteza que o faz caminhar pela cidade. O relato do aparecimento de Nossa Senhora da Conceição diante das águas para salvar um escravo negro prestes a se afogar suscita o caráter dúbio expresso pelo fato narrado:

Nem todas as aparições, porém, têm sido de almas penadas. Sobre as águas do Capibaribe é tradição que apareceu um dia a própria Virgem. Apareceu não a um branco ou a um rico ou a um fidalgo de casa-grande – das que outrora davam a frente e não as costas para o rio – mas a simples escravo que ia afogando ao atravessar as águas, de Ponte d’Uchoa para a Torre. E como era bom católico, quando se sentiu sem forças para lutar com as águas, gritou como um desesperado por Nossa Senhora da Conceição. Então Nossa Senhora apareceu – segundo o ex-voto hoje no Museu do Estado – e salvou o escravo das fúrias do redemoinho do rio. (FREYRE, 2008, p. 90).

O escravo que atravessava o Capibaribe da Ponte d'Uchoa à Torre, ao pedir amparo a Virgem, é ouvido, e tem à sua frente a própria Imaculada, que o salva da morte. Essa ocorrência leva-nos a recuperar a crença em Nossa Senhora da Conceição, figura arquetípica da maternidade. Sabe-se que, segundo os dogmas cristãos, foi através de Eva, comendo do fruto proibido, que o mal penetrou na humanidade. Porém, é também através de uma figura feminina, a Santa Imaculada, que Deus oferece a Salvação ao homem. Para isso, foi preciso que Ele criasse uma mulher isenta de pecado e que pudesse trazer ao mundo o salvador. A Virgem, mãe de Jesus Cristo, é o modelo materno mais conhecido entre os homens e a própria história bíblica contempla sua autoridade para intervir e ajudar aquele que saiu de seu ventre.

No relato, a partir do momento em que o escravo clama ajuda à Santa, pode-se perceber que esse chamamento se reveste de uma concepção maternal, de um filho que pede ajuda à mãe e espera ser atendido. Essa conotação filial é reiterada na caracterização da santa: “branca ou cor-de-rosa” em ajudar o “escravo retintamente preto”, destacado por Freyre, demonstrando a amplitude da fé que ignora cor ou raça, visto ser a Santa Mãe de toda a humanidade, embora o escravo, por ser negro, tenha que conviver em uma sociedade marcada pelo preconceito.

Repensando a relação entre escravidão e religião permitidas pela narrativa, vemos que a trajetória do negro na sociedade brasileira decorreu de um processo de evangelização católica, baseada na fé cristã e sob a ótica europeia, ou seja, ocidental colonizadora. A história do negro no Brasil é carregada de exploração e luta pela sobrevivência, visto que eram submetidos a condições de trabalho árduo e contínuo nas fazendas, sobrecarregados pela intensidade de tarefas, por dolorosos castigos, pouco tempo para lazer e a impossibilidade de se tornarem homens livres. Wlamira de Albuquerque e Walter Fraga Filho, no livro *Uma história do negro no Brasil*, recordam que os escravos “eram tratados como “inferiores” aos brancos europeus ou nascidos no Brasil. Assim, ao se criar o escravismo estava-se também criando simultaneamente o racismo” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 68).

Diante desse ambiente de opressão e martírios, aos negros restavam suas crenças oriundas do continente africano, embora influenciadas pelo catolicismo. A adoração católica a santos facilitou o sincretismo religioso, na medida em que os escravos misturavam orixás com santos católicos. O culto às deusas das águas era fortemente difundido na África, por exemplo, através de Iemanjá, também com ligação à simbologia materna. Sérgio Figueiredo Ferretti, no livro *Repensando o sincretismo no Brasil*, destaca a analogia da mitologia dos orixás com o catolicismo e, através dos estudos de Rita Segato, comprova a ligação de

Iemanjá, pela sua superioridade e seu caráter melancólico, com a imagem de Nossa Senhora da Conceição (FERRETTI, 1995, p. 73).

Aproximando essas digressões ao registro citado no relato freyriano, o afogamento no Capibaribe suscita algumas questões, uma delas é a de que esse ambiente era local de moradia dos escravos. Entre as interpretações possíveis, acolhemos a de pensar o negro representado como um ser inferiorizado, visualizando-o como um indivíduo que se joga no rio como forma de pôr fim ao sofrimento que o rodeava. Essa hipótese ganha validade textual: Gilberto Freyre menciona que naquele espaço muitos recifenses encontraram a morte pelo desengano com a vida, com o amor ou com o poder. cremos que se afigura nesse resgate histórico uma alegoria envolvendo o sagrado e o profano, o racional e o irracional, o natural e o sobrenatural. Essas dualidades alcançam a estética quando se observa que a hierofania alusiva à presença do escravo na narrativa endossa a ambiguidade e a hesitação do leitor, uma vez que a aparição do divino não encontra explicação na ordem racional estabelecida pela realidade.

Portanto, a presença do insólito nas águas do Capibaribe comparece como vestígios de representações encontradas na história – por meio do rio, das aparições e do escravo. O leitor, ao estabelecer conexões entre o episódio inusitado da visagem e as recorrentes conjecturas históricas, mantém-se inquieto quanto à ambiguidade de acreditar que aquele fato fez parte do mundo que conhecemos, ou deriva de um universo desconhecido. É essa incompatibilidade de solução entre o que é de ordem natural e de ordem sobrenatural, afirma Maria Cristina Batalha (2012, p. 28), que define um relato fantástico. Contradição entre dois cosmos, o do real e o do fantástico: este, implica estar diante do misterioso, do inexplicável e inadmissível, e; aquele, das particularidades existentes na vida e na “inalterável” cotidianidade.

4.3 A velha branca e o bode vermelho

Atentos às inquietações e mistérios que fazem parte do imaginário que encontram o rio Capibaribe como espaço para suas ocorrências, seguiremos para outro local marcado por visagens e assombrações. Ele situa-se em um dos ambientes que Gilberto Freyre diz ser de um Recife com “nomes bons e antigos de ruas, praças e sítios: nomes impregnados de tradição” (2008, p. 43): a Estrada dos Aflitos. A tradição de histórias de terror nesses lugares perdurou ao longo tempo e possui fatos e personagens enigmáticos cujas características reportam ao sinistro.

“Até hoje não se explica aquela aparição de bode misterioso em casa tão sossegada e tão temente a Deus.” Com essa afirmação, que tende ao inexplicável, iniciamos esta análise

evocando o componente de dúvida presente no relato. E, claro, não será nossa intenção esclarecer as ambíguas menções evocadas por Gilberto Freyre em *A velha branca e o bode vermelho*. A narrativa provoca um ensimesmamento por seu caráter misterioso e leva-nos a expandir a imaginação com a possibilidade de recuperar reminiscências históricas de seres, espaços e fatos que se expõem e se ocultam entre um mundo cotidiano e um ignoto. Pretendemos “revisitar” um sítio que foi uma das mais vastas terras da capital pernambucana, onde hoje está o Country Club de Recife, na estrada dos Aflitos; entrar em uma “casa-grande de quatro águas, de janelas de guilhotinas, de portas pintadas de azul; e cercada de muitas árvores de frutos” (FREYRE, 2008, p. 108); ser recebido por uma velha, suas três sobrinhas, imagens de santos e um bode, preservado para dizer que parece ter vindo do inferno.

Sumarizando o relato: a protagonista morava em um sítio na estrada dos Aflitos, louvava seus santos e guardava neles ouro e joias, principalmente no Menino Jesus, imagem de sua predileção e reverência. Juntamente com ela viviam três sobrinhas que costuravam e faziam doces, vendidos na vizinhança. Havia boatos de que a velha era uma cobra para suas parentas. Ainda que a elas tudo negasse, o seu adorado Divino Jesus possuía excessivo luxo. Certo dia, sentada à cabeceira da mesa após o jantar, apareceu-lhe um bode vermelho banhado a sangue e com cheiro de enxofre. Após o acontecimento a casa foi submetida a missas, rezas e promessas constantes. Durante anos ela continuou devota do Menino Jesus, mimando-o com ouro e, com o tempo, definhou, morrendo seca. As sobrinhas faleceram logo depois e aquela casa tornou-se triste e aflita, igual à nomeação que recebe a estrada onde se situava.

O espaço no relato retoma um aspecto propício para a manifestação do sobrenatural. Gilberto Freyre, ao caracterizar o sítio de grande dimensão, rodeado por árvores frutíferas e apresentando uma velha casa-grande, evoca um cenário típico de acontecimentos estranhos e favoráveis para a aparição de assombrações: “Era um sítio quase sem fim; e seu arvoredo quase uma mata” (FREYRE, 2008, p. 108). Lugar que alimentava a velha e possuía raros frutos, alguns provenientes de países europeus, como a groselha; outras de propriedades medicamentosas, como Juá e Abiu; além das extintas, que só os mais ricos conservavam em suas terras. A quantidade de árvores e as plantações caracterizavam os que moravam naquele sítio como uma “espécie de classe média do reino vegetal” (FREYRE, 2008, p. 109).

Relacionando esse espaço à conotação histórica implicada no relato, somos levados para o século XIX, quando os sítios do Recife não ficavam longe do ambiente urbano e, muitos deles, possuíam alojamentos para escravos, sedimentando uma aliança entre produção e comércio por meio dos negros. O abastecimento das horticulturas e as vendas eram feitas por quitandeiras, mulheres negras livres que prestavam esses serviços, e trabalhavam como

criadas, vendeiras, lavadeiras ou outros ofícios associados ao regime escravocrata. Elas saíam pela cidade para vender às iaiás, levando consigo os falatórios do meio urbano (SILVA, 2004). Esse contexto auxilia na recuperação da condição social das quitandeiras e leva-nos a visualizar uma sociedade marcada pela desigualdade racial no Brasil do século XIX.

Ao associar as personagens do relato freyriano com condicionantes históricos enxergamos com outros olhos o modo como elas são apresentadas na narrativa. A velha branca, dona de toda riqueza, e as negras, mulheres que saíam para vender, remete-nos a divisão de classes de uma sociedade marcada pela segregação racial, condição perpetuada na cidade de Recife e no Brasil até a atualidade. Ao centrar nossa atenção nas quitandeiras como elemento narrativo conectadas com a história, torna-se factível esboçar um paralelo com o conceito benjaminiano de alegoria, que propõe a retirada de um elemento de sua totalidade, de seu contexto de origem, isolando-o e ajustando-o com outros contextos, para que ele assuma novas e diferentes significações (BÜRGER, 2012, p. 128).

A velha branca, de fala fanhosa, era uma dessas iaiás que a sociedade diferenciou das negras pela cor e riqueza. Ao pensarmos em seus traços na narrativa, podemos imaginar a imagem de um espectro. Aparência que, podemos dizer, é coerente com o ambiente assombrado em que ela vivia. Além de ser muito velha.

Era branca, branquíssima, como que coberta toda de neve: toda e não apenas o cabelo. A pele muito branca. As mãozinhas, duas plumas brancas que quando faziam festa a um rosto de menino já pareciam mãos de fantasma. O vestido sempre branco. Parecia a velhinha assim tão branca como o retrato de Leão XIII que ela própria conservava no quarto dos santos. Só que seu sorriso era outro e seu cabelo, de mulher. (FREYRE, 2008, p. 109).

De imediato, podemos associá-la à imagem de um fantasma por ser branca e vestir-se da mesma cor. A simbologia da cor branca relacionada a um fantasma é algo conhecido e tem uma correspondência direta com o sobrenatural. Além disso, sua voz fanhosa reafirma esse imaginário fantasmagórico atribuído à aparência, “voz meio do outro mundo, meio deste” (FREYRE, 2008, p. 111). Relacionando sua figuração no relato com as proposições teóricas de Beth Brait, compreendemos que “através desses traços, a personagem vai sendo construída, e o leitor, por sua vez, pode descobrir, antes do final, a dimensão ocupada pela personagem no desenrolar dos acontecimentos” (BRAIT, 1999, p. 56). A narração fornece pistas através das descrições para potencializar a visão física da velha branca e, combinando vários aspectos, cria-se progressivamente sua “materialização” no campo do mistério.

Outro artifício textual que auxilia na configuração fantasmática da protagonista é a menção ao retrato de Leão XIII, presente no quarto dos santos da velha. A história assegura que ele teria recebido visões diabólicas. Abrindo a “gaveta do passado”, encontramos indícios de que o papa viu demônios voarem do inferno para destruir as almas da Igreja, em Roma. Ele teria solicitado e obtido a intercessão de São Miguel Arcanjo para lutar contra os demônios e colocá-los de volta ao mundo inferior, tendo criado a oração de honra àquele santo, que pede o afastamento dos seres do inferno, análogo ao que a velha teve que fazer, pedindo o desaparecimento de um bode vermelho que lhe assombrou certa tarde, fazendo com que celebrasse missas, rezas e promessas. Para o interesse deste artigo, os elos entre a imagem do papa na parede do quarto e o comportamento da velha comparecem na medida em que ambos estiveram em situações que careceram da intercessão divina para afastar um ser diabólico.

A revisitação ao passado de Leão XIII faz-nos resgatar o suporte teórico antevisto por Peter Burke, no artigo História como Alegoria, quando ele retoma a alegoria conectada à história, de modo que o presente se afiguraria como uma representação de acontecimentos e fatos do passado. Nesse sentido, o evento histórico atribuído ao papa pode ser citado nesta análise, na medida em que ele assume uma espécie de conexão oculta ou invisível com a obra freyriana. Por mais separados que possam parecer espacial e temporalmente, é factível refletir sobre essa semelhança pautada na chamada alegoria metafísica ou mística, destacada pelo historiador inglês (BURKE, 1995).

Em outro diapasão, supomos que os motivos que levaram à aparição da visagem na casa-grande podem ser relacionados com os vínculos mantidos pela velha com as sobrinhas. Tão brancas quanto ela, “às quais tudo negava, menos a casa e o gozo do sítio; e que por isso mesmo, as coitadas se esgotavam em costurar para fora e fazer doces para as negras venderem em tabuleiros na cidade” (FREYRE, 2008, p. 111). Porém, nenhum agrado da velha era maior do que sua adoração à imagem do Menino Jesus, a quem enchia de joias e ouro. As sobrinhas viviam em uma casa cheia de riquezas, embora nada tivessem, cabendo-lhes a obrigação de costurar e vender. Freyre afirma que: “talvez não fosse tão crua a velha iaiá de fala fanhosa. O zunzum da vizinhança é que fazia dela quase uma moura torta de história da carochinha. Quase uma senhora avó ou uma senhora da história do “Água, meus netinhos!”, “Azeite, Senhora Avó!” (FREYRE, 2008, p. 11)

A estrutura do relato, emulando um modelo da tradição oral, onde são indistintos os componentes reais ou imaginários do que se conta, a exemplo das fábulas, permite que tracemos um diálogo com os contos de fadas. Sabe-se que eles pertencem ao mundo dos arquétipos, míticos e simbólicos. Seu gênero é o narrativo, com enredo rápido e preciso. Além

disso, possui características próprias, como o uso das expressões “Era uma vez...”, “Num reino encantado...” ou “Num lugar não muito distante...”, denotando um começo, meio e fim para percepção da existência de um tempo imaginário. Nos contos de fadas os heróis são corajosos e, na maioria das vezes, belos, sendo os vilões terríveis e feios. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, enfatiza que “as figuras nos contos de fadas não são ambivalentes – não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade” (BETTELHEIM, 2002, p. 29).

A menção aos contos de fadas não é gratuita: Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, cita as narrativas de Charles Perrault para afirmar que “os contos de fadas podem ser histórias de terror” (TODOROV, 1975, p. 21). O relato freyriano dá margem para considerar a velha como uma madrasta que abusa da enteada, no caso do relato, as sobrinhas, análogo ao que fundamenta o enredo de *A gata borralheira*. Talvez pelo devotado culto aos santos, em detrimento da ajuda às sobrinhas, a velha branca teve à sua frente a assombração diabólica:

Quem sabe se não foi esta a razão de ter um dia a velhinha se assombrado com a figura de um bode vermelho ou encarnado ou escarlate, como bicho do Apocalipse? Quem sabe se Deus, o Pai, desaprovando o culto não digo excessivo, mas exclusivo, à imagem do seu Divino Filho, e a negligência da tia pela sorte daquelas três sobrinhas pálidas, também filhas de Deus, embora simples pessoas da Terra, não permitiu ao Maligno aparecer naquela santa casa, só para sacolejar o coração da velha sinhá e abrandá-lo? Quem sabe se não foi esta a razão de ter o próprio Espírito das Trevas sob a forma de um bode terrivelmente feio e chifrudo, ruivo e barbado? (FREYRE, 2008, p. 111-112).

“Quem sabe... quem sabe... quem sabe...”. Essa repetição contínua mantém a dúvida quanto à veracidade da visagem, acrescentando ambiguidade ao mistério que envolve a aparição. Essa ocorreu ao entardecer, enquanto a velhinha estava sentada à cabeceira da mesa após o jantar, quando surge um bode enviado por Satanás, “escarlate como se tivesse saído de um banho de sangue” (FREYRE, 2008, p. 112). Gritando em desespero, a velha foi ajudada pelas sobrinhas, que não viam a assombração, mas a “inhaca do bode, também algumas das negras dizia ter sentido. Era bicho imundo. Parecida talvez com Exu” (FREYRE, 2008, p. 112).

Correlacionar esse ente com a aparência de um orixá que ocupa lugar de destaque na umbanda, religião de matriz africana, endossa o desconhecido. Possuidor de caráter ambíguo, Exu, *Èsù*, *Elégbára*, *Eleguá*, *Legbá* ou *Bará*, nomes que recebe na África, é símbolo de maldade e de bondade. Comparam-no ao Diabo, muito embora, diferente do modo como foi assimilado pelos missionários cristãos desde a colonização, para os africanos ele possuía um

lado bom. No Brasil, a ideia de Exu como o deus-guia e intermediário entre dois mundos foi difundida, e a tentativa dos descendentes africanos em descobrir o seu equivalente no catolicismo ressalta a impossibilidade de encará-lo apenas pelo aspecto demoníaco. Todavia, principalmente devido à escravidão, o caráter sinistro efetivou-se em sua imagem; tornou-se o deus cruel que mata, demonstrando sua proteção ao povo negro. Esse caráter de Exu, embora se modifique em cada grupo, permanece vinculado à simbologia demoníaca (LAGES, 2003).

Acrescentemos duas hipóteses para o surgimento da visagem: uma, como punição, um aviso para a velha, como via de proteção e fúria pelo modo de vida das negras quitandeiras; e, a outra, remete à devoção com que ela tratava seus santos, principalmente, o Menino Jesus. Não queremos atribuir a ocorrência sobrenatural ao cuidado com a imagem santificada, mas cremos que o cuidado extremo dá margem e aumenta as estranhezas referentes ao fato narrado:

Feita a capricho era a imagem anatomicamente perfeita. Parece que tinha até umbigo, que não devia ter. E um dos prazeres da iaiá velha, e já tão cega que dos seus olhos se podia dizer, como o poeta, que eram olhos que tinham passado às pontas dos seus dedos; era levantar com muito mistério o vestidinho todo de rendas finas e cheio de fitas azuis do seu Menino Jesus para que nós outros, meninos de carne, víssemos que ao do céu, ali adorado, mimado e festejado como nenhum Menino Jesus o foi mais na Terra, não faltava piroca: uma piroquinha cor-de-rosa. Um piroquinha em que as pontas dos dedos da velha tocavam com sua leveza de plumas, fazendo-lhe uma doce festa. [...].

Naquele tempo o que me deslumbrava era ver um Menino Deus tão cheio de joias e tão sobrecarregado de ouro. Os outros santos também tinham suas joias. E a santa Mãe do Menino Deus mais brincos e cordões de ouro do que qualquer outra das santas: Sant'Ana, Santa Luzia, Santa Cecília. (FREYRE, 2008, p. 110).

O tratamento ao objeto cristão mobiliza-nos para investigar a atitude de admiração e contemplação da velha. Da Grécia helênica ao século XVIII, autômatos, objetos inanimados que ganham “vida” ou desenvolvuras humanas, eram construídos para o desenvolvimento da mecânica. Por anos, foram admirados pela imitação do vivo e utilizados na ciência para técnicas de trabalho e para a arte. Em 1769, Wolfgang von Kempelen construiu um autômato chamado “o jogador de xadrez”, boneco de trajes exóticos que ficava diante de uma grande caixa de tabuleiro de xadrez. O criador jogava com sua invenção e aumentou o mistério na época pela sua criação. A insistente imitação de seres vivos impressionava, e seus construtores passaram a ser chamados de “modernos prometeus” (CASTRO, 2014).

Ponderamos que a função da imagem do Menino Jesus no texto ultrapassa a conotação religiosa, ganhando vida diante da velha, como uma espécie de autômato, pessoalizado. A significância que o objeto carrega diante dela determina-lhe características humanas,

vivificando-o, como se ele respondesse a demandas oriundas da realidade. Sua representação e aspectos de humanidade ganham outra dimensão: a velha branca trata a imagem santa com extrema intimidade, vida e afeto, levando-nos a atribuir essas ações ao fato de ela não ter tido filhos. Aquele objeto passou a existir para além de uma simples imagem, ganhando valor e importância como um correspondente masculino que não existia em sua vida.

Após a aparição da visagem, a velhinha continuou devota do Menino Deus, embora com mais atenção para as três sobrinhas, eximindo-as de ficar como escravas costurando para fora. Nenhum bode voltou à casa-grande. O nome ‘estrada dos Aflitos’ ganhou outra significação devido, talvez, às aflições fantasmagóricas vivenciadas por seus moradores. A morte da velha foi sombria: morreu seca; se fosse pobre, caberia em uma caixa de papelão de boneca. Esse definhamento, após a morte, mostra um aspecto sobrenatural que persiste até mesmo no fim da vida. Duas de suas sobrinhas morreram logo depois, e a casa ficou mais triste e abandonada.

Finalizamos esta análise antevendo que a analogia da visagem com o Diabo e com Exu explora o terreno em que o fantástico habita na contradição entre dois mundos: um, familiar, e, outro, que foge à nossa compreensão entre o possível e o improvável. Exu já foi visto como um deus entre os cosmos natural e o sobrenatural. O bode vermelho, quando comparado a Exu, assume posição análoga e sua aceitação transcende de um território que conhecemos a outro que possui leis próprias. Visto que o diabo teve diversas modulações no imaginário coletivo ao longo dos séculos, o bode vermelho é caracterizado de forma maléfica e sua presença na narrativa provoca o horror. Esses condicionantes referendam a perspectiva todoroviana para a função e ocorrência portadas pelo fantástico, no qual a função do sobrenatural é “subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la” (TODOROV, 1975, p. 83).

Ao fim da narrativa não é possível encontrar uma explicação plausível para a manifestação daquela assombração. Não se sabe se foi “um alarme, saído do próprio subconsciente” (FREYRE, 2008, p. 113) das pessoas para que a velha dividisse a sua riqueza com as sobrinhas, ou outra motivação racional explicaria o ocorrido. O relato A velha branca e o bode vermelho traz a ambiguidade típica do fantástico, com “suas incertezas calculadas, seu uso do medo e do desconhecido, de dados subconscientes e do erotismo” que fazem dele uma organização singular do mundo (BESSIÈRE, 2012, p. 16). Se no começo desta análise pretendíamos revisitar a casa-grande assombrada, saímos dela ainda perguntando: foi verdade ou ilusão? O insólito sempre esteve presente no sítio? Ou ele está entre nós? Ele faz parte de nossa realidade? Ocorreu na casa-grande da estrada dos Aflitos ou foi pura imaginação? Ante

essas perguntas carecedoras de respostas hesitamos e chegamos ao cerne do fantástico: a incerteza. “A vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 16).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras sobre a alegoria, além dos critérios definidores do fantástico apresentados por Todorov, Batalha e Bessièrre, foram fundamentais para a elaboração deste artigo, uma vez que eles possibilitaram um aprofundamento no campo da análise e teoria literárias. Nas reflexões iniciais, buscamos delinear o propósito a ser alcançado: problematizar teoricamente os pressupostos definidores do fantástico na obra *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre. Entendemos que, no primeiro relato, *Assombrações no rio*, o gênero se fez presente, na medida em que perdura a hesitação quanto à veracidade da visagem e do fato sobrenatural ocorrido nas águas do Capibaribe, do fantasma nominado de vira-roupa e da aparição de Nossa Senhora da Conceição. E, em *A velha branca e o bode vermelho*, a dúvida recai sobre quão verossímil foi o encontro do bode vermelho com a velha branca, cujo caráter misterioso ensejou consequências na forma de compreensão do espaço e na caracterização das personagens.

Ao adentrarmos nos relatos freyriano percebemos a recorrência como na cidade de Recife o insólito transita constantemente, transpondo o que subsiste na experiência concreta e material da realidade. Ao longo do tempo as pessoas se ‘depararam’ com entidades desconhecidas, misteriosas, com o que lhes é diferente e inexplicável pela via da razão. Essa perspectiva foi adensada em nossas considerações, tendo a história como pano de fundo, levando-nos a concluir que o efeito fantástico perdura mesmo quando a alegoria é utilizada para ressignificar relatos de cunho imaginativo. Sem que tenha sido suprimido o caráter hesitante dos contos analisados, avançamos no ideal de adotar o recurso alegórico como um fator que concorre para construir o efeito aludido por Todorov, permitindo dizer que o solo propício para o surgimento do fantástico é o mesmo que possibilita sua interpretação sob a ótica da alegoria.

REFERÊNCIAS

AUERBARC, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

ALBUQUERQUE, W. R.; FRAGA FILHO, W. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ARAÚJO, R B. **A Cidade Secreta: Intensidade, Fragmentação e Terror em Assombrações do Recife Velho**, de Gilberto Freyre. Porto Alegre: Philia&Filia, 2010.

BATALHA, M. C. Literatura Fantástica: Aproximações Teóricas. In: SENA, André de. (Org.). **Literatura fantástica e afins**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez., 2012.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BRAIT, B. **A personagem**. 7º ed. São Paulo: Ática, 1999.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, P. História como alegoria. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 197-212, set.-dez., 1995.

CASTRO, A. B. Autômatos: a mecânica como imitação da vida. In: **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014.

FERRETTI, S. F. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EdUSP, 1995.

FREYRE, G. **Assombrações do Recife velho**. 6º ed. São Paulo: Global Editora, 2008.

HANSEN, J. A. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: HEDRA; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

KOTHE, F. R. **A Alegoria**. Ática: São Paulo, 1986.

LAGES, S. R. C. **Exu – Luz e sombras**. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.

MELO, V. M. As paisagens do rio Capibaribe no século XIX e suas representações. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, n. 23, p. 253-263, jun., 2007.

MERQUIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamim**. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOUTINHO, J. G. N. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SILVA, M. H. **Pretas de honra**: trabalho, cotidiano e representações de vendeiras e criadas no recife do século XIX (1840-1870). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

J. B. PEREIRA, I. B. SILVA. A História, o Fantástico e a Alegoria em Assombrações do Recife Velho, de Gilberto Freyre. **Rev. FSA**, Teresina, v.15, n.1, art. 14, p. 232-258, jan./fev. 2018.

Contribuição dos Autores	J. B. Pereira	I. B. Silva
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X