



VISAGENS E ASSOMBRAÇÕES NO RECIFE VELHO: SOBRE O FANTÁSTICO, A ALEGORIA E A HISTÓRIA

João Batista Pereira¹

RESUMO: O presente artigo busca refletir sobre os condicionantes teóricos da literatura fantástica e como a alegoria auxilia em sua compreensão na contemporaneidade. A problematização deste *tropo* no livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, e a ascensão do recurso alegórico como categoria hermenêutica, antevista na *Origem do drama trágico alemão*, por Walter Benjamin, permitem vislumbrar o fantástico com maior sentido e amplitude estética. À luz dessa perspectiva, a análise do relato “No riacho da Prata”, de Gilberto Freyre, revelou-se basilar ao restituir importância à história na apreciação daquele gênero literário. Em oposição ao que preconiza Todorov concluímos que, ao atribuir significação às emanações do contexto, não se inviabiliza a recepção do insólito e do sobrenatural contidos no texto, mantendo-se a hesitação do leitor ante a um acontecimento inexplicável quando apreendido pelas leis da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica, Alegoria benjaminiana, Gilberto Freyre.

ABSTRACT: The present article seeks to reflect upon the theoretical conditioning factors of fantastic literature and how the allegory helps in the understanding of contemporaneity. The problematization of this *trope* in the book *Introdução à literatura fantástica*, by Tzvetan Todorov, and the ascension of the allegorical resource as a category of hermeneutics, anticipated in *Origem do drama trágico alemão*, by Walter Benjamin, allow us to glimpse the fantastic with a greater sense and aesthetical amplitude. In the light of this perspective, the analysis of the report “No Riacho da Prata”, by Gilberto Freyre, has proved to be basic for restoring importance to the history in the appreciation of that literary genre. Opposing to what Todorov assumes, we conclude that, by attributing meaning to the emanations of the context, the reception of the odd and the supernatural contained in the text becomes viable, keeping the reader’s hesitation before an unexplained event when apprehended by the laws of reality.

KEYWORDS: Fantastic literature, Benjaminian’s allegory, Gilberto Freyre.

*E quando o Altíssimo um dia se dignar
Em cemitérios Sua colheita fazer,
Eu, caveira, um rosto de anjo hei de ter.*
Daniel Casper von Lohenstein

Nominar coisas e entes, classificando-os por parâmetros que tornem sua compreensão mais aceitável ou familiar, tem sido uma prática recorrente ao homem com o intuito de tornar concreto o que se lhe mostra abstrato. Promovendo tangibilidade a ideias e conceitos, corporificando identidades e tornando real o que fica difuso no reino dos pensamentos, as propriedades portadas pelo nome permitem a apropriação de universos desconhecidos, redimensionando o valor e as características do que constitui o mundo. Como caminho para

¹ Professor adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve pesquisas que buscam apreender o diálogo entre história e literatura e a importância da alegoria como recurso interpretativo em narrativas literárias na modernidade. Contato: jmelenudo@hotmail.com

tornar reconhecível o que usualmente se cristaliza pela apreensão dos sentidos, a literatura foi uma das áreas do conhecimento que criou e classificou diversas modalidades da expressão humana.

Diante da diversidade de tipologias que englobam os discursos poéticos e narrativos, especificamente aqueles que concernem aos gêneros literários, este trabalho se restringirá a um recorte limitado: refletir sobre alguns fundamentos definidores do fantástico e como a teoria pode auxiliar na compreensão de sua eficácia estética na modernidade. O escopo a que nos ateremos para desenvolver essa discussão acoberta duas abordagens: a leitura que Tzvetan Todorov faz da alegoria no livro *Introdução à literatura fantástica*, e as possibilidades oferecidas pelo componente alegórico como categoria hermenêutica antevista por Walter Benjamin na obra *Origem do drama trágico alemão*. Das ideias contidas nesses livros, deriva o nosso percurso, cujo embasamento propiciará a leitura do relato “No riacho da Prata”, parte da coletânea *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre.

I

In media res, lembramos que Vladimir Propp foi pioneiro na taxonomia literária ao estabelecer os conceitos de gênero e espécie, inspirado nas Ciências Naturais, fazendo analogias da literatura com a botânica e a zoologia. Simplificando o que exigiria uma reflexão mais acurada sobre essa classificação, a ótica sob a qual Todorov antevê a origem dos gêneros literários é permeada por uma faceta utilitária e pragmática: eles facilitariam, em suas mais variadas faces, a apreensão da realidade pelo homem. Pautados, em seu sentido lato, no estabelecimento de regras e/ou normas que funcionam para uma gama de textos, e não pelo que cada um deles teria de singular, o autor requisita a concepção de gênero, levando-nos a entender que toda obra pertencente à literatura deve obedecer a uma dupla exigência: aceitar que ela manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou a um dos seus subconjuntos, e que ela não seria somente o produto de uma combinação preexistente, constituída por propriedades estáticas, pois seria, também, uma transformação dessa combinação (TODOROV, 1975, p. 10-11).

Embasado no que aqui se principia, recuperemos o cerne das ideias todorovianas: apropriando-se dos registros preconizados por Northrop Frye no livro *Anatomia da crítica*, busca-se aclarar o que distingue os gêneros no âmbito da literatura, definindo características e emoldurando o que os qualifica. Todorov os divide sob três aspectos: o verbal, baseado nas frases concretas que constituem o texto; o sintático, centrado nas relações que as partes de uma obra mantêm entre si, e o semântico ou temático, todos manifestados numa inter-relação complexa. De maneira injusta com os objetivos buscados pelo crítico em suas proposições, pode-se dizer que ele conceitua os gêneros a partir desse prisma para instrumentalizar o que advogará a seguir: assinalar o que modela o fantástico, o estranho e o maravilhoso, seus temas mais recorrentes, e destacar as vedações que a poesia e a alegoria provocam na apreensão da resultante estética no discurso da literatura fantástica (TODOROV, 1975, p. 13).

Feitas essas remissões, centremos a atenção nas objeções quanto à impossibilidade de existir o fantástico quando apreciado à luz da alegoria. Para desenvolver sua argumentação, Todorov rememora o significado dos termos alegórico e literal. Considerando este como o que designa um sentido próprio, opondo-se ao figurado, no que consistiria o alegórico? Seguindo um percurso diacrônico para oferecer respostas a essa indagação, ele requisita o conceito de alegoria utilizado pela poética na Antiguidade Clássica, quando seu uso foi frequente pelos mestres da retórica, a exemplo de Quintiliano. Assimilada à época em similaridade com a metáfora, ela indicaria apenas uma maneira figurada de falar e, quando classificada como uma metáfora contínua, revelaria, também, a intenção de falar de outra coisa, além do objeto primeiro do enunciado.

O endosso que Todorov propugna – referindo-se ao perigo de a alegoria impor restrições para a ocorrência do fantástico – continua com a menção do livro *Allegory: the theory of a symbolic mode*, de Angus Fletcher, de 1964. Relativizando o que seria bem mais complexo, ele justifica que a alegoria diz uma coisa e significa outra. Sem deflagrar nenhum tipo de problematização para essa afirmação e sem referências de fontes ou autores, menciona-se uma concepção moderna de alegoria pela qual ela continuaria sendo uma proposição de duplo significado, cujo sentido literal se apagaria mediante o processo interpretativo. Por fim, reforçando a perspectiva que encapsula a alegoria nas limitações impostas por funções retóricas, são retomadas postulações do francês Pierre Émile Fontanier, que assevera ser ela uma proposição portadora de duplo sentido: o literal e o espiritual, simultaneamente (TODOROV, 1975, p. 69). O excerto de um poema extraído de *A arte poética*, de Boileau, citado no livro *Introdução à literatura fantástica*, serve para justificar essa assertiva:

*Prefiro um riacho que, sobre a mole areia
Num prado cheio de flores lentamente passeia
Do que uma torrente transbordante que num curso tempestuoso
Rola cheio de saibro num terreno pantanoso*
(Fontanier apud TODOROV, 1975, p. 70)

Em uma leitura ligeira, percebe-se que o poema não objetiva descrever as propriedades constitutivas de um riacho, mas a de dois estilos contrapostos no meio literário francês, ressaltando a importância da razão e do bom senso para alcançar um estilo ornado e polido, preferível ao impetuoso, desigual e desregrado. Sem que haja detalhadas explicações, lembra Todorov, a significação presente no quarteto de alexandrinos surge como uma obviedade, de forma quase explícita: por se encontrar em *A Arte Poética*, de Nicolas Boileau, suas palavras deverão ser tomadas como uma alegoria da crítica feita pelo poeta aos excessos formais de uma corrente literária que vigia na França em meados do século XVIII.

Após expor as possibilidades hermenêuticas permitidas pela alegoria, Todorov divisa subgêneros para a literatura fantástica, sugerindo que os textos que os compõem poderiam ser lidos, ainda que parcialmente, no sentido literal e alegórico. Neste, eles guardariam apenas a conotação figurada, constituída em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação feita e o desaparecimento do sentido primário. Com essa distinção, a presença da alegoria é assegurada a partir de uma perspectiva que é menos de natureza e mais de grau, mais adjetiva do que substantiva. Haveria a alegoria evidente ou pura (perceptível nas fábulas de Charles Perrault), a ilusória (a exemplo do conto “O nariz”, de Gogol), a indireta (nas obras de Honoré de Balzac) e a hesitante (nos textos de E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe), cada uma delas pondo em questão a validade do fantástico como gênero (TODOROV, 1975, p. 73-81). Com esse panorama, avizinha-se uma síntese: o registro da alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos, indicados explicitamente na obra, independentemente de interpretações exteriores, sejam elas arbitrárias ou não: quando o primeiro deve desaparecer e quando ambos permanecem para o entendimento do que é lido. O que deve ser assegurado prioritariamente nessas conclusões do crítico é que não haveria lugar para o fantástico em uma obra que descreve um acontecimento sobrenatural, cujo texto não seja tomado no sentido literal, mas em outro que a ele não remeta.

II

Podemos perguntar como essas propostas dialogariam com a alegoria benjaminiana, expondo novos vislumbres para uma figura de linguagem outrora alicerçada sob a égide da retórica e, principalmente, o que as afastaria. Lembramos que a discussão sobre a pertinência de dispor da alegoria para análise das narrativas

literárias alcançou o século XX, buscando conciliar o campo ideológico, no qual ela se encontrava, e credenciando-a como artifício para assimilar um universo social contraditório, dependente de um lastro histórico. Em meio às incertezas vivenciadas pelo homem na atualidade, sua ascendência surge como consequência de condicionantes estéticos e ideológicos, por absorver novas formas de apreensão da arte e por predominarem os paradigmas marxistas, norteando uma visão política do fazer literário. Ao conjugar as propriedades que enlaçam essas duas abordagens, Walter Benjamin assimila o tempo social como um fator determinante para uma correta fruição da arte, em cuja interpretação a alegoria se consubstancia como vetor elucidativo de passado da e na história.

O crítico conjectura sobre essa questão no livro *Origem do drama trágico alemão*, ao lembrar que a alegoria se consolida como componente hermenêutico a partir do século XVI, distinguindo-se da conotação perpetuada no medievo. Em sua leitura, esse ressurgimento se insere na estética quando a dramaturgia barroca é contraposta à clássica, concebidas como expressões situadas em universos espirituais distintos, exigindo que sejam compreendidas através de valorações diferenciadas. O *corpus* analisado por Benjamin foram peças teatrais alemãs do século XVII, desconhecidas e nominadas de literaturas mortas, haja vista nunca terem sido encenadas, nas quais ele buscou distinguir o drama trágico da tragédia. O descentramento e o desengano do homem na modernidade ofereceram o escopo para sua reflexão: a tragédia, por meio da piedade e do terror, provocava a catarse purificadora; no palco, um acontecimento único manifestava um conflito que estava sendo julgado por uma instância mais alta por deuses que manietavam os destinos humanos. O drama trágico, ainda mobilizado em sua composição temática pelos ditames da alegoria cristã, oferece a visão de finitude do homem marcado pela morte, encenado em um palco que não é um lugar real, sem portar nenhuma relação com o divino. Vivenciam esses dramas espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a direcionar os seus pensamentos para problemas para os quais não vislumbram solução. A instância cósmica e os deuses, guardiões outrora capazes de formular julgamentos e proferir vaticínios, definhavam, revelando o desespero do homem com a derrocada dos valores que antes o guiavam.

Ausente a cosmogonia implicada na tragédia clássica, a alegoria barroca encontra sua força na metamorfose e na mutabilidade de expressão, invadindo o mundo moderno sob nova roupagem. É-lhe intrínseca a ambivalência entre perda e salvação, fragmento e totalidade, unidade e diversidade no dialético entrecruzar os caminhos híbridos por ela promovidos. Nessa configuração contraditória, “o universo concreto parece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. Mas essa mesma alusividade aos objetos torna-os magnos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentidos” (MERQUIOR, 1969, p. 105). Com a imagem da caveira e o divagante estado saturnino do melancólico, a alegoria revela um modo ambíguo de ser, por meio da concentração de estados emocionais marcados pela instabilidade, alternados entre a tristeza e a ostentação. Sérgio Paulo Rouanet lembra a pertinência do pensamento de Benjamin ao aproximar o olhar alegórico do perfil divagante e atrabiliário do homem, quando dialoga com “Luto e melancolia”, texto de Freud: “morrendo enquanto objetos do mundo histórico, as coisas ressuscitam enquanto suportes de significações alegóricas” (ROUANET, 1981, p. 11). A letargia do melancólico no enfrentamento do presente derivaria de uma relação mal resolvida que o acompanha: sua incapacidade de libertação do passado o leva a se sentir culpado, preservando uma incessante lutuosidade:

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio: quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (BENJAMIN, 2004, p. 147).

À luz dessa manutenção de vínculos incessantes do melancólico com o passado, Benjamin elabora conjecturas para consolidar sua leitura da alegoria como meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história. Diferentemente do que a timbrava no didatismo medieval, na estética barroca, ela se assume como a expressão de uma convenção teológica já consolidada, monotematizando a dicotomia do Bem contra o Mal, cuja ocorrência se pautava na necessidade de ser uma convenção e uma expressão, e codificando uma instável mensagem cristã. A alegoria não é mais utilizada para disseminar e tornar hegemônico um culto religioso: há tempos, havia sido superada a diversidade de componentes sociais, ideológicos e culturais com que se debatera a Igreja Católica na Idade Média, consolidada como uma visão de mundo já construída. A questão não era tornar cristão quem ainda não o era, mas, sim, eliminar o choque que perdurava entre a proposta reformista e a contrarreformista com a arte; não havia mais uma única convenção cristã a ser imposta, mas a expressão mutável de uma crença já assimilada, questionada pela reforma luterana. Em resposta a esse contexto e contestando uma hegemonia religiosa agora abalada, a centralidade da alegoria barroca se desloca de Satã, que ficou represado na Idade Média, para invocar outro protagonista. A História, que, “em tudo quanto tem desde o início de inoportuno, de doloroso e de errado, se configura em um rosto, ou melhor, na caveira de morto” (BENJAMIN, 2004, p. 174), assume novos patamares na modernidade.

Segundo Benjamin, dispor da alegoria como suporte analítico nesses novos tempos se impõe, considerando as condições históricas com as quais o homem se defronta. Ele lembra que, desde o Barroco, nos damos conta de que estamos longe da interioridade não contraditória do Classicismo, espelho de um mundo fechado e uniforme em seus valores e conceitos, capaz de se expressar na singeleza e na luminosidade do símbolo. Somos sobreviventes da destruição paulatina dos grandes valores antigos, aviltados e transformados pela mercantilização da vida, envolvida, agora, pela efemeridade que a caracteriza. O indizível que assedia o homem, sem o qual não encontra respostas para as perguntas que o atormentam, sugere que cada fato notado, cada fulguração sentida, pode ter outros significados. Para se expressar coerentemente nesse universo de incertezas, a alegoria se configura, portanto, como um recurso de natureza exemplar: diz-se uma coisa sabendo que ela significa outra; remete-se, com frequência, a outros níveis de significação, quase sempre distintos daquele em que se situam os emissores e receptores nos atos comunicativos.

A alegoria ascende na modernidade expressando a convenção concreta e material dos fatos assumidos pela história. Ela renasce sob o signo de um tempo em que variadas formas de violência levaram ao declínio da experiência e intensificaram a vivência: aquela, vinculada à memória coletiva e à tradição, e, esta, relacionada à existência privada do indivíduo e à sua solidão. Dissociada da imagem mantida na Antiguidade, no medievo e no Romantismo, ela se converte em mantenedora da memória do mundo, tornando manifestas algumas ações reprimidas e apagadas em cada época, utilizando resíduos e fragmentos abandonados no tempo histórico. Tendendo a operar em intimidade com o elemento deslocado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica nessa simbiose entre a estética e o social: valorar a arte, inserindo-a no curso da história, revelando como seus procedimentos desnudam ruínas e escombros culturais que o símbolo tende a ocultar, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais (HELENA, 1985, p. 23; BENJAMIN, 2004, p. 180).²

Feitas essas conjecturas acerca dos propósitos perseguidos por Todorov e Benjamin, voltamo-nos para o que pode surgir como modesta contribuição ao que propomos neste trabalho: considerar a possibilidade de a alegoria se converter em suporte analítico complementar no âmbito em que se situa a literatura fantástica, sem que sejam perdidos os fundamentos que a caracterizam como gênero. Lembremos a definição todoroviana para o fantástico: a imersão do leitor em um mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, no qual se

² Perspectiva mais abrangente do alcance e limites do recurso alegórico na análise do texto histórico e literário pode ser conferida no artigo “A alegoria benjaminiana e a modernidade”, publicado na revista *FronteiraZ*, constante nas Referências Bibliográficas.

produz um acontecimento inexplicável pelas suas leis. Ao percebê-lo, opta-se entre duas soluções possíveis: o acontecimento se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, levando a crer que as leis do mundo continuam a ser o que são; ou ele realmente aconteceu, situação em que essa realidade seria regida por leis desconhecidas. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar em outro gênero: o estranho ou o maravilhoso. A sua permanência ocorreria na hesitação experimentada por um ser que só conhece e admite as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. À luz dessas considerações, indagamos: quais aspectos poderiam ser destacados na alegoria benjaminiana que possibilitem vinculá-la ao fantástico?

Ao rememorar o embasamento teórico utilizado por Todorov para argumentar sobre a configuração e as funções assumidas pela alegoria, é inescapável lembrar a perspectiva que permeou sua leitura, a qual foi amparada em acepções retóricas da Antiguidade, um universo que buscava alcançar as verdades do mundo, como assevera Antoine Compagnon, interessada na literatura em sua generalidade, a fim de deduzir regras ou leis (COMPAGNON, 2012, p. 59). Uma vez que a etimologia do termo “alegoria” ultrapassa uma conceituação estrita – ela fala de outra coisa, e não de si mesma – *allos*, outro; *agorin*, falar – o crítico, para mensurar os critérios que caracterizariam os impedimentos para a realização do fantástico, deveria descortinar seu emolduramento na modernidade. Ao restringir sua visada teórica à ocorrência do gênero em narrativas do século XIX, ele deixa de apreender as várias concepções interpretativas que a envolve, destacando seu poder de transformação, a forma móvel e cambiante de um recurso hermenêutico que permite representar o mundo em constante processo. Esse delineamento permitiria compreender o impacto da sua presença no contexto em que o fantástico se insere na contemporaneidade, desfigurado em suas causas e motivos quando comparado às feições que portou nas obras do século supracitado.

Nesse mesmo sentido redutor, surge a abordagem imanentista das ideias apresentadas no livro *Introdução à literatura fantástica*. Elaborado quando a rigidez estruturalista ignorava que o texto, para além de uma representação sógnica e linguística, deriva e encontra sua causa sempre na realidade, alude-se à impossibilidade de vislumbrar a alegoria como categoria explicativa do fantástico. As alegações que justificariam tal afirmação exigem que dela se encontrem indicações textuais explícitas, vedando o surgimento de espaços ou informações da exterioridade para interpretar o sobrenatural ou o insólito que mantém a hesitação do leitor. Desde Antonio Candido, sabe-se que os caminhos para absorver literariamente os elementos da *diegese* nas análises literárias implica em tê-los dependentes da forma como são inseridos no texto. Sem que esse movimento ocorra de forma arbitrária ou dissociada da obra, o aporte que alguns aspectos da realidade podem oferecer ao crítico não surgiria como um fato concorrente ou diluidor da natureza hesitante própria do fantástico, mas complementando-o e convergindo para um entendimento mais completo do que se deseja interpretar. É patente nas concepções de alegoria mencionadas por Todorov a ausência da conotação histórico-social, reverberando apenas regras e formatos gramático-normativos. Distintamente, a alegoria resgatada por Benjamin, por sua natureza plural, quando utilizada, não fica restrita apenas ao que é sugerido no texto: ela o ultrapassa, escavando reminiscências aprisionadas pelo tempo e explorando expressões e atitudes recorrentemente apagadas pela história.

III

Aceitas as digressões evocadas por Tzvetan Todorov e as exegeses requeridas pelo recurso alegórico de Walter Benjamin, sugerimos a possibilidade de interpretar a literatura fantástica a partir da conotação sócio-histórica da alegoria, declinando a possibilidade de essa leitura dissipar o efeito de hesitação, provocado no leitor. Nesse sentido, adotamos o relato “No riacho da Prata”, em cuja estrutura e motivos é antevista uma das formas

como o fantástico é demarcado: a partir de experiências que nascem da hibridação entre o real e as diversas manifestações do insólito. A narrativa foi motivada, como lembra Gilberto Freyre (1987, p. 26), “pelos mistérios que se prendem à história do Recife”. Nela, é divisada a permanência de um mundo mágico no imaginário social da capital pernambucana, expondo o quinhão de misticismo e imaginação vinculado às assombrações que assediavam seus habitantes. Os elos entre vivos e mortos, estabelecendo correspondências entre os mundos infra e supra-humano, seriam mediados pela crença em um convívio entre o homem e espíritos de mortos, anjos, demônios e santos, com quem conversam, inspiram atitudes, advertem, confortam ou aterrorizam.

Ao reiterar que, em Recife e em seus arredores, o sobrenatural seria uma perseguição do presente pelo passado, Gilberto Freyre empreende uma peculiar forma de recordar como ocorreria a interseção dessas realidades cercadas de interdições e medo do desconhecido. A diversidade de situações e tipos em que surgem as aparições é ampla: desde o fastasma de um general holandês, caído morto na batalha de Casa Forte, em 1645, até a presença de um diabo loiro europeu, cuja vermelhidão e cheiro de enxofre e breu contrastava com as formas demoníacas assumidas por Exu nos trópicos. A tradição registra, ainda, outras modalidades de assombrações transfiguradas em negras encantadas, loiras alemãs, mulheres emparedadas – a exemplo daquela consagrada no romance de Carneiro Vilela – e os mitos rústicos, impedidos por sua natureza pagã e pelos elos com o mundo natural de adentrar os espaços urbanos, como a caipora, o boitatá, o curupira, o saci-pererê, a cabra-cabriola, a mula-sem-cabeça, a mula-de-padre, além das infundáveis feições assumidas pelo lobisomem (FREYRE, 1987, p. 26-27).

A amplitude alcançada por uma cosmogonia pródiga, em se expressar ao homem de tantas maneiras, remete, como consequência, aos espaços nos quais se davam essas ocorrências. Ainda que não houvesse hora e lugar demarcados para o surgimento das visagens, o histórico da cidade de Recife lista lugares nos quais as visitas dos espectros mantinham-se com alguma regularidade: as fortalezas de Brum e do Buraco – no istmo entre Recife e Olinda –, a Rua dos Sete Pecados Mortais, a Rua do Encantamento, a Avenida Malaquias, o Sítio da Capela, o Sítio Encanta-Moça e o descampado Chora-Menino eram *loci* que sugerem uma rotina de mortos que participavam amistosamente das atividades cotidianas no mundo dos vivos (FREYRE, 1987, p. 32-33). Expulsos para outras plagas na modernidade, traduzida em lâmpioes de gás e luz elétrica, brilho e claridade iluminaram as sombras e penumbras que propiciavam essa fraterna convivência. Aos poucos, as mudanças operadas na cidade foram

afugentando os fantasmas não só das ruas como do interior das casas, obrigando-os a se refugiarem nos ermos, nos cemitérios, nas ruínas, nos restos de igrejas, de conventos, de fortalezas, nos casarões abandonados, nas estradas tão sombreadas de arvoredo a ponto dessas sombras abafarem a própria luz dos lâmpioes de gás (FREYRE, 1987, p. 35).

Configurada a ocupação desses espaços por espectros como uma prática recorrente no Recife, as remissões à natureza do sobrenatural na cidade encaminham-se para o objetivo deste trabalho: destacar o universo das águas como *locus* de superstição e magia associado ao registro alegórico nele implicado. É sabido que desde meados do século XVI, quando navegadores europeus nominaram de Rio dos Monstros o percurso fluvial que singraram para chegar a Pernambuco, a água dos mares, dos rios e de meros alagados têm sido refúgio de serpentes, deuses e alguns entes peculiares. A existência de Iemanjá, de Mãe-d'água, das sereias de olhos e cabelos verdes, além da conhecida história de João Galafuz, endossam a afirmação freyriana de que, sendo Recife uma cidade talássica, cortada por rios e manchada de água por camboas, riachos e canais, é natural que fatos inexplicáveis e nebulosos estejam a eles ligados como em nenhuma cidade grande do Brasil (FREYRE, 1987, p. 37).

É, portanto, no reino das águas que se passa a estória de judia Branca Dias e do riacho da Prata, em Apipucos.

Ao contextualizar que as festividades de São João entre os antigos foi uma festa pagã de culto da água, Gilberto Freyre lembra que se tornaram célebres os banhos nesse período como reminiscência do batismo de Jesus. Lavando corpo e alma literal ou simbolicamente nas águas purificadoras dos rios Capibaribe, Beberibe e, na ausência desses, em açudes e riachos, elas tragavam mazelas, pragas, quebrantos e maus pensamentos. Nesse Brasil sincrético, as águas também cumpriam uma função mágica na noite de São João: a de revelar o futuro das pessoas que se debruçassem sobre elas à meia-noite. Reza a lenda que uma iaiá, cuja maior vontade era casar, saiu com a mucama para ver menos a própria imagem que a de um noivo ou futuro marido nas primeiras águas que encontrasse. Deparou-se com um riacho e pediu à mucama que a esperasse: segundo o rito, só desacompanhada ou sozinha a pessoa poderia tirar a sorte ou a desgraça de ver o futuro. Aludem os conhecedores do assunto que ela não via imagem nenhuma: nem a do provável noivo nem a própria. Após debruçar-se nas margens do riacho, a mucama a ouviu gritar: “Me acuda, Luzia! Me acuda que ela quer me levar!”. “Ela” era Branca Dias, que teria escondido a riqueza em prata e joias da família naquele lugar, tornando-o mal-assombrado. Correu a mucama, mas a jovem já havia desaparecido: o fantasma da judia a levava para as profundezas. Ainda hoje, há quem veja, nas noites de lua cheia, duas moças nuas sobre aquelas águas. Dizem que uma é Branca Dias e a outra, a desaparecida na noite de São João (FREYRE, 1987, p. 66-69).

Encontramos nesse relato aspectos importantes que remetem ao que define o fantástico como gênero, cuja temática, desenvolvimento e conclusão propiciam a hesitação no leitor, deixando em suspenso a veracidade do acontecimento narrado quando reportado a um mundo ordenado pelas leis da realidade. Na perspectiva de visualizar a alegoria concorrendo complementarmente em nossa análise, requeremos duas ponderações vinculadas a Branca Dias e à lendária permanência de sua memória no imaginário recifense: o lastro histórico edificador de uma errática trajetória de vida, na qual repousa a materialidade intrínseca à alegoria benjaminiana, e o componente sobrenatural, que a faz protagonizar a interseção entre os mundos de vivos e mortos, alcançando sua existência para o universo mitológico.

É diretamente vinculado à invasão flamenga, que trouxe o calvinismo e o judaísmo ao Brasil, o início da saga de Branca Dias, marcada pela perseguição aos judeus em Pernambuco. Expulsos da Espanha, perseguidos em Portugal, restou a tantos deles uma aparente segurança e refúgio nos trópicos. Cristãos-novos e seus descendentes pensaram começar uma nova vida como católicos sinceros ou judaizando às escondidas. A história registra que, após a chegada de Diogo Fernandes em Pernambuco, Branca Dias teria vindo em seguida, provavelmente já julgada pela Igreja Católica. O casal manteve clandestinamente a prática da religião judaica, a ponto de serem apontados como responsáveis pela construção da Sinagoga de Camaragibe. Dá-se como data provável para sua morte entre os anos de 1588 e 1589, o que não teria impedido que fosse denunciada à Inquisição. Quando o visitante Heitor Furtado de Mendonça chegou a Recife, em 1593, ela já havia morrido; ainda assim, ocorreu a prisão dos seus descendentes, embarcados para Lisboa, com os quais teriam sido despachados os ossos da matriarca (NISKIER, 2006, p. 13).

Enquanto o discurso histórico autoriza conceber fatos e acontecimentos amparados na fidedignidade que os legitima, os mitos os têm apenas como ponto de partida para o que se dissemina como verdade. Distanciando-se do *facto* e entrando em paragens que convergem para o lendário, há outras versões que contradizem essas histórias. Há divergências quanto ao local do nascimento de Branca Dias: alguns historiadores alegam que foi em Portugal; outros, no Brasil, na então Filipeia de Nossa Senhora das Neves, na Paraíba. Há versões de que ela teria regressado à Paraíba após atirar joias e pratarias no riacho aludido por Gilberto Freyre, onde viveria até ser queimada em auto-de-fé lisboeta. Da mesma forma, há controvérsias a respeito da sua morte: se por velhice ou queimada na fogueira, permanecendo a dúvida sobre o local dessa possível execução, se no Brasil ou em Portugal. Essa miríade de versões sobre o seu nascimento, vida e morte provisionou as condições para que ela se eternizasse como uma das personagens femininas mais lembradas da nossa história. Vitimada pelo Santo Ofício, a amplitude alcançada por suas andanças no imaginário popular ganhou proporções míticas em meados do século XIX. A partir de então, ela se tornou a moça que vagueia pelas ruas, à procura do noivo desaparecido; ou

aquela que caminha para o convento, para visitar o noivo; ou, ainda, a que chora e geme pelo noivo supliciado nos cárceres da Inquisição.

Voltando-nos para as motivações originárias deste trabalho, um pormenor menos que fortuito merece ser destacado nessa interseção de realidades aparentemente antagônicas: a pertinência do diálogo entre os pressupostos definidores do fantástico e do alegórico. Por se associar a diversos mundos imaginários e manifestações culturais, assumindo-se como uma modalidade expressiva que remete a múltiplos temas, situações e cenários, é sabido que a literatura desdobra-se em singulares experiências estéticas. Em meio à amplitude de registros que alcança e sendo próprio do homem empreender representações do mundo por meio da transfiguração propiciada pela linguagem, presumimos que, no escopo que define o fantástico como gênero, há margem para a realização de variadas construções textuais, sem território delimitado. Antevendo que no relato freyriano existem motivos temáticos e aspectos formais determinantes para nominá-lo como fantástico, remetemos às postulações da contraparte aqui problematizada: a dimensão mágica do real que turva certezas e obscurece a fé cartesiana poderia acolher, também, a dinâmica instaurada pela concretude do mundo material em sua interpretação.

Para reiterar essa visada, resgatamos proposição contida no artigo *História como alegoria*, de Peter Burke. Ele concebe a história sendo transmitida e aceita alegoricamente para a compreensão do passado no e do presente. Ponderando sobre a validade dessa assertiva, o autor centra sua argumentação lembrando que a representação e percepção de um acontecimento situado no passado, com alguma frequência, diz respeito a um outro, desta feita plasmado na atualidade. Aludindo à possibilidade de essa leitura ser passível de reprodução para outras modalidades narrativas, a alegoria será compreendida sob duas instâncias: a pragmática, quando ela seria utilizada como um meio para um fim, e não um fim em si, e a metafísica ou mística, quando assumiria alguma espécie de conexão oculta ou invisível entre indivíduos ou eventos, ainda que separados espacial ou temporalmente. Repercutindo uma visão recorrente na Idade Média e no Renascimento, quando se concebia como natural a correspondência entre o cosmo, o microcosmo e o corpo político do Estado, esta última tipologia se materializaria como uma espécie de reconstituição de algum fato ou, ainda, acobertando uma repetição, sempre como consequência de acontecimentos pretéritos (BURKE, 1995, p. 197, 201).

Convindo que o real, com alguma frequência, alude a fenômenos que problematizam a capacidade de o homem compreendê-los à luz da razão, a segunda tipologia antevista por Peter Burke opera em sentido inverso, preconizando que a história pode iluminar os registros de ordem mística ou metafísica engendrados por nossa percepção. O relato freyriano espelha essa afirmação: ao estabelecer um paralelo entre a estória de duas mulheres que viveriam no riacho da Prata e a história de Branca Dias, dá-se a convergência de diferentes realidades, cuja explicação encontra na alegoria um suporte analítico coerente, auxiliando sua compreensão sem comprometer o efeito buscado em sua recepção. Ao aglutinar dimensões antagônicas, em que o lendário e o histórico coabitam o mesmo plano ficcional, o relato refuta a possibilidade de, nessa interseção de mundos, o fantástico como gênero se dissipar, como alega Todorov. Ou seja, os condicionantes literários que o edificam continuam respondendo às suas demandas estéticas, principalmente quando nos cercamos de narrativas fronteiriças, híbridas, nas quais verdade e imaginação povoam de forma arbitrária os seus enredos. À luz desse ideário, a estória relatada em “No riacho da Prata” é exemplar: ao ser emulado o caráter sobrenatural, mítico e histórico nela envolvidos, em sua resultante permanece o desencadeamento da surpresa, a hesitação e o desconforto provocados junto ao leitor, deixando em aberto a compreensão do que é auferido pelos fatos.

Portanto, ao assimilar a natureza ambivalente dos acontecimentos narrados, perdura no relato a proeminência do que configura o fantástico, mesmo que em sua interpretação sejam requeridos elementos de cunho histórico. Essa constatação ascende em nossas considerações por entendermos que a permanência dos componentes lendários e reais da vida de Branca Dias no imaginário popular pernambucano tendem a se repetir indefinidamente, diluídos em margens nem sempre classificáveis ou definíveis. A principal razão para essa

perenização reside nas motivações que levaram à sua instauração no seio daquela sociedade: quer tenham sido da ordem do real ou do sobrenatural, eles se sedimentaram a partir de um movimento espontâneo, popular, o que permitiu sua transformação em mito, assegurando o eterno retorno do passado para o presente.

Peter Burke, ao finalizar o seu artigo, constata quão fascinante é a dificuldade de se decidir como interpretar textos históricos por meio das alegorias. Ao mesmo tempo em que suas propriedades anseiam dizer que há uma pós-figuração em torno delas, à espreita de uma nova nuance, de um matiz que explique os acontecimentos do passado na atualidade, elas portam também um sentido de constante reapresentação, que seria a capacidade de trazer de volta, sob outros formatos, eventos que marcaram a história, apenas reapresentando-os ao presente, sem necessidade de explicação. A valorização dessa ambivalência não ecoa positivamente na contemporaneidade, mais inclinada à literalidade que consubstancia a realidade, mas é lícito registrar que, em um mundo no qual se entrecruzam continuamente verdade e imaginação, torna-se factível afirmar que o real não seria apenas o que os sentidos e a memória abarcam e conceituam. Ele seria, também, o imponderável, esquivando-se a medições e mensurações, furtando-se à mera verificação quantitativa e racional. Revelando-se de forma inconsciente ou subconsciente e utilizando-se de pressentimentos e intuições, o real agregaria também, e com alguma frequência, fenômenos insólitos e inexplicáveis, como o *déjà-vu*, pondo em jogo forças obscuras e incompreensíveis quando enquadradas pela razão (BURKE, 1995, p. 207; MOUTINHO, 1987, p. 22).

IV

Findamos estas reflexões vislumbrando a alegoria como um recurso para compreender o alcance e os limites do fantástico na modernidade, cuja propriedade de redimir camadas de vida submersas nas ruínas desprezadas pelo tempo permite que sua utilização encontre relevo naquele gênero literário. Na revisão empreendida da obra todoroviana, endossamos o mérito do autor em estabelecer seminalmente os pressupostos exigidos para análise dos textos situados no universo da literatura fantástica oitocentista. A originalidade de sua abordagem reside no pioneirismo ao apontar parâmetros para formular, no livro *Introdução à literatura fantástica*, um mosaico que contempla obras e autores e que determina os pilares teóricos, temáticos e estruturais do gênero. Todavia, ao ser assediado por condições sociais, políticas e econômicas que definiram novas formas de perceber a realidade na contemporaneidade, convém aceitar a afirmação de Todorov, de que a alegoria inviabilizaria a existência do fantástico, demarcada espacial e temporalmente no século XIX. No âmbito do que pretendemos desenvolver neste artigo, supomos que, ao restituir importância ao contexto e ao explorar expressões apagadas pelo tempo, ela contribui para amplificar o sentido da arte literária, cujos códigos sensorial, imaginário, convencional e conceitual dialogam continuamente, efetuando intercâmbios e fundindo elementos que repousam, sempre, nos escaninhos da história.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.
- BURKE, Peter. "História como alegoria". In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 197-212, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. "Prefácio". In: *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- NISKIER, Arnaldo. *Branca Dias: o martírio*. Rio de Janeiro: Consultor, 2006.
- PEREIRA, João Batista. "A alegoria benjaminiana e a modernidade". In: *FronteiraZ*, São Paulo, v. 11, dez., 2013.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.