

ASSOMBRAÇÕES PERNAMBUCANAS NA SALA DE AULA: UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM CONTOS DE JAYME GRIZ¹

PERNAMBUCO HAUNTINGS IN THE CLASSROOM: A STUDY OF THE CONSTRUCTION OF SPACE IN TALES BY JAYME GRIZ

Aline Marques da Silva²

Orientador: André de Sena Wanderley³

RESUMO

O presente artigo consiste em um estudo acerca de como a espacialidade fantasmática da Zona da Mata pernambucana construída nas narrativas de Jayme Griz, reunidas nos livros *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969) para, a partir disso, propor uma sequência didática. Tal pesquisa é de natureza bibliográfica com uma abordagem qualitativa. Apresenta como principal arcabouço teórico os autores Tzvetan Todorov (1970), Jaime Alazraki (2006), Irlemar Chiampi (1980) e Ronaldo Luna (2020) para tratar os pressupostos teóricos referentes aos gêneros literários. Em relação às discussões sobre o espaço fantasmático, tomaremos as contribuições de Luis Alberto Brandão (2013), no livro *Teorias do espaço literário*. Finalmente, tomaremos como base a sequência básica proposta por Rildo Cosson (2009), que servirá como incentivo para que a leitura literária seja prática constante e prazerosa nas aulas de língua portuguesa, visando uma formação crítica.

Palavras-chave: Jayme Griz; Espaço; Sequência didática básica.

ABSTRACT

This article consists of a study about how the phantasmatic patiality of the Pernambuco Forest Zone is constructed in the narratives of Jayme Griz, gathered in the books *O lobishomem da porteira velha* (1956) and *O cara de fogo* (1969) to, from this, propose a didactic sequence. Such

¹ Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação Letras Português – Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), apresentado à banca de defesa – Prof. José Alexandre Maia (UFPE) – em setembro de 2023.

² Aluna do curso de Letras Português-Licenciatura da UFPE.

³ Professor de Literatura do Departamento de Letras da UFPE.

research is of a bibliographic nature with a qualitative approach. It presents as its main theoretical framework the authors Tzvetan Todorov (1970), Jaime Alazraki (2006), Irlemar Chiampi (1980) and Ronaldo Luna (2020) to treat the theoretical assumptions regarding literary genres. In relation to the discussions about the phantasmatic space, we will take the contributions of Luis Alberto Brandão (2013), in the book *Theories of literary space*. Finally, we will take as a basis the basic sequence proposed by Rildo Cosson (2009), which will serve as an incentive to that literary reading is a constant and pleasurable practice in Portuguese language classes, aiming at a critical formation.

Palavras-chave em outro idioma: Jayme Griz; space; basic didactic sequence.

1 INTRODUÇÃO

Na literatura, a linguagem constitui-se como uma espacialidade. No território textual, residem estruturas próprias, como os personagens, o narrador, o enredo, o tempo e outros espaços. Assim, o processo de criação na literatura ocorre em uma delimitação espacial, na linguagem e na imaginação, onde o escritor arquiteta mundos ficcionais. Nesses universos, é possível identificar territórios com referência direta à realidade factual, em espaços realistas, ou lugares que não indicam paisagens do campo social, em locais predominantemente imaginários. Nesse sentido, o espaço “se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária” (Brandão, 2013, p. 35).

Esse conceito é evidente nas histórias do autor pernambucano Jayme de Barros Griz (1900-1981), aclimatadas na Zona da Mata de Pernambuco, onde almas de outro mundo e crenças de assombrações são incorporadas no imaginário coletivo dos moradores do interior da zona agrária. As narrativas reunidas nos livros *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969) relatam histórias de visagens que ‘afligiram’ as pequenas vilas e os engenhos rurais. Em Pernambuco, o insólito ficcional obteve escassa visibilidade até a atualidade. O interior desse estado, cujo ambiente perpassa universos maravilhosos, obteve relevância através do escritor Jayme Griz. Seus contos seguem o caminho iniciado por Gilberto Freyre, em *Assombrações do Recife Velho*, no sentido de registro da oralidade folclórica, entretanto, com narrativas aclimatadas no espaço rural.

O Nordeste pernambucano descrito na ficção de Jayme Griz se propõe a existir em espaços imaginativos, nos quais criaturas fantasmagóricas são evocadas para determinar os valores e as lendas da população local. Coabitando junto aos ambientes canavieiros, as narrativas expõem as cidades e os rios atravessados por miragens e superstições de um cotidiano comum. Em suas narrativas, Griz oportuniza traçar perspectivas sobre a construção do espaço fantasmático na Zona da Mata Sul de Pernambuco.

Na concepção do ensino de literatura, sabe-se da necessidade de se fazer da leitura literária um hábito dentro do ambiente escolar. Nesse contexto, surge o conceito de letramento literário. Esse termo designa um conjunto de processos cognitivos e sociais de leitura e interpretação de textos literários. A literatura, para além da arte da linguagem, da palavra escrita ou falada, como atesta Rildo Cosson, é “uma experiência a ser realizada” (Cosson, 2021, p.17). Para tornar-se um leitor literário, é necessário o desenvolvimento de uma rotina de leitura, que deve ser incentivada sobretudo na escola. A compreensão leitora melhora quando há uma identificação literária, contextual, cultural e histórica. Dessa maneira, identificar-se com aquilo que se está lendo é um importante passo para a criação da prática de ler literatura.

Tendo em vista que, nas aulas de língua portuguesa, tanto a leitura quanto a escrita devem estar ligadas diretamente a temas significativos à experiência de cada um e não em contextos separados do estudante, Rildo Cosson destaca: “Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos” (Cosson, 2006, p.17). Nesse sentido, a contística de Jayme Griz, nas aulas, pode propiciar a identificação dos estudantes com a temática da obra a partir do resgate de suas próprias memórias. Refletir sobre essa temática é de efetivo interesse, pois dialoga com a relação entre a escola e o ato de conhecer sua sociedade e cultura através do olhar literário, elementos que são primordiais no construto de saberes para o desenvolvimento de leitores criativos.

Para tratar sobre os aspectos conceituais do discurso fantástico, tomaremos as contribuições teóricas de Tzvetan Todorov (1970). No livro *Introdução à literatura fantástica*, Todorov sistematiza conceituações a respeito do gênero. Para o crítico, um dos componentes que caracterizam o fantástico é designado pela presença de um ser, acontecimento sobrenatural ou insólito, caracterizados dentro de uma concepção na qual a relação entre o real e o imaginário torna-se ambígua para o personagem e, ocasionalmente, para o leitor.

Para o debate acerca do neofantástico, utilizamos o ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” do teórico argentino Jaime Alazraki (2006), que apresenta uma proposta teórica cuja intenção é a caracterização de um novo gênero que possui relações com o fantástico tradicional, todavia sem aderir a estruturas narrativas ou a temáticas características do gênero fantástico. O autor argentino denomina esse gênero como neofantástico. Nesse sentido, uma das características das produções desse tipo é a busca pela representação da realidade, sem, contudo, considerar a razão e as normas sociais e culturais estabelecidas.

Para discutir o realismo maravilhoso, tomaremos a obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi (1980), que disponibilizou inúmeras colaborações para conceituar os contextos narrativos e culturais que distinguem a conceituada literatura fantástica do realismo mágico. Nessa tese, a autora discute sua problematização sobre esse momento da literatura hispano-americana que, de acordo com ela, deveria ser denominado de “realismo maravilhoso”, em vez de realismo mágico.

Para discutir a categoria das narrativas de Jayme Griz, recorremos às contribuições de José Ronaldo Batista de Luna, que, em sua tese de doutorado *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina* (2020), realiza uma discussão em torno da literatura fantástica. O autor investiga a presença de narrativas que ultrapassam as fronteiras determinadas pelos principais teóricos do gênero. Ademais, Ronaldo Luna questiona a necessidade de estabelecer um ponto de partida conceitual. Para o autor, algumas das narrativas analisadas não caberiam na categoria da literatura fantástica ou do conto fantástico devido às suas particularidades.

Para tratar dos pressupostos teóricos acerca dos espaços narrativos, tomaremos a obra *Teorias do espaço literário*, de Luis Alberto Brandão (2013), na qual o autor faz um panorama teórico das muitas maneiras como o espaço ficcional revela-se na literatura, corroborando seu caráter criativo pertencente à natureza da ficção. Além disso, utilizaremos as contribuições do autor Ivson Bruno (2021).

No último estágio da fundamentação teórica, veremos a leitura e o letramento literário. Para isso, teremos como base o *Letramento Literário, teoria e prática* proposto por Rildo Cosson (2006), que, através de sequências didáticas, proporciona ao aluno o conhecimento de variados tipos de leitura do texto literário, fazendo com que professor e aluno consigam chegar a várias significações desse texto sem que fiquem limitados a um modelo exclusivo, ou a uma interpretação pré-estabelecida. Desse modo, distancia-se de uma perspectiva que visa mais o lado estrutural do texto do que realmente a sua compreensão: “O conhecimento dos vários modos de leitura literária é importante não apenas porque evita desencontros de expectativas entre professor e aluno, mas

também porque indica a necessidade de uma maior abertura no tratamento do texto literário dentro e fora da escola” (Cosson, 2018, p. 97).

Com base na sequência de Cosson (2006) serão feitas as adaptações necessárias para abarcar as estratégias das quais lançaremos mão no trabalho com as narrativas de assombrações. Nessa etapa, também abordaremos as contribuições teóricas de autores como Souza e Giroto (2010), Ribeiro (2006) e Hila (2009).

Esta pesquisa propõe uma pesquisa bibliográfica com uma abordagem qualitativa, que, de acordo com Bartunek e Seo (2002), é um método útil e necessário para identificar e explorar os significados dos fenômenos estudados e as interações que estabelecem, estimulando assim o desenvolvimento de novas compreensões.

A partir dessas breves reflexões, este artigo visa um estudo acerca de como a espacialidade fantasmática da Zona da Mata pernambucana é construída nas narrativas de Jayme Griz, reunidas nos dois livros já mencionados, e, a partir disso, propor uma sequência didática que servirá como incentivo para que a leitura literária seja prática constante e prazerosa nas aulas de língua portuguesa, bem como na vida do estudante, para uma formação crítica e reflexiva.

2 O FANTÁSTICO EUROPEU X O REALISMO MARAVILHOSO DE OUTRAS LATITUDES

Desde o século XIX até a atualidade surgem propostas de teorizações sobre o fantástico. No século XX, o teórico Tzvetan Todorov (1970), no livro *Introdução à literatura fantástica*, organizou metodologicamente as particularidades do gênero fantástico e definiu sua estrutura estabelecendo o gênero maravilhoso e o estranho. Ademais, Todorov apontou que o modo certo de leitura do gênero fantástico precisa ser sempre literal e jamais alegórico ou poético.

De acordo com o autor, discutindo a definição da estrutura do gênero, o “âmbito do fantástico” seria a hesitação para um acontecimento “que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2007, p. 30). Ou seja, ou se trata de um produto da imaginação, ou o sobrenatural realmente aconteceu. Sendo assim, para o autor, o gênero fantástico se configura pela dúvida gerada por um fato insólito. De acordo com Todorov, para que a hesitação cause o efeito desejado, deverá incomodar tanto o leitor quanto o personagem principal da narrativa.

Segundo o mesmo autor, o fantástico acontece no tempo da incerteza: “o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da realidade” (Todorov, 2007, p. 48). Ao final da narrativa, se não efetuada pelo personagem, compete ao leitor tomar uma resolução: “Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. No entanto, se decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (Todorov, 2007, p. 48).

Ademais, de acordo com o teórico, o gênero fantástico é definido a partir da relação de diferença que estabelece com outros dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Sendo assim, a hesitação, característica mais importante do gênero fantástico, se configura como uma “linha divisória” entre dois outros gêneros, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, compondo uma “fronteira entre dois domínios vizinhos” (Todorov, 2007, p. 51).

Para Todorov (2007), no fantástico-estranho os acontecimentos que ao longo da narrativa demonstram ser sobrenaturais recebem no fim uma explicação lógica. No entanto, na passagem do fantástico para o estranho, existem duas explicações que levam ao racional. A primeira explicação é de que nada aconteceu; e que consistia em uma ilusão ou loucura. A segunda, de que tudo realmente ocorreu, no entanto, pode ser esclarecida considerando que foi uma ilusão ou um equívoco.

No que concerne ao maravilhoso, o autor afirma que: “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2004, p. 87). Já que são elementos existentes na narrativa e não são questionados, fazem parte daquele universo. Já no campo da poesia, observamos as combinações verbais, estando sua essência na literalidade do texto, não no aspecto descritivo. Sabemos que na narrativa fantástica pode ocorrer uma vacilação do leitor em relação aos eventos descritos na narrativa, entretanto isso não acontece na poesia.

Em relação à alegoria, o teórico descreve uma tentativa de definir os critérios para que uma obra seja considerada como tal, contestando a concepção de literalidade, entendida aqui como o sentido próprio atribuído às palavras. Em relação a definições para o termo, para Todorov:

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. e em segundo lugar, este sentido duplo é indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (Todorov, 2007, p. 66).

Fazendo uma análise acerca dos “temas do eu”, o teórico reúne os elementos sobrenaturais em dois grupos: “o primeiro seria o das metamorfoses” (Todorov, 2007, p. 119), já o segundo, seria de elementos fantásticos.

Além disso, Todorov examina o espaço e o tempo. Nesses elementos, percebe-se a falta de uma determinação que se reproduz tanto no campo literário quanto matematicamente. Nesse sentido, o ponto de vista é alterado em função dos fenômenos e de suas causas. Sendo assim, o espaço e o tempo são flexíveis: “O tempo e o espaço do mundo sobrenatural, como são descritos neste grupo de textos fantásticos, não são o tempo e o espaço da vida cotidiana” (Todorov, 2007, p. 126).

O teórico também aborda “os temas do tu”. Considerando que a sexualidade é muito explorada nas narrativas fantásticas, Todorov afirma que essa temática está ligada a desejos proibidos. Nos textos fantásticos, a atração sexual está muitas vezes ligada ao diabólico. Portanto, é possível observar diversas formas de expressão da sexualidade, que vão desde relacionamentos heterossexuais e homossexuais até incestos, necrofilias e sadismos.

Para além disso, Todorov menciona a morte do fantástico, afirmando que “desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura” (Todorov, 2007, p. 177). O teórico conclui sua obra afirmando que “A literatura só se torna possível na medida que se torna impossível. Ou o que se diz está ali presente e já não há lugar para a literatura; ou se abre um lugar para a literatura e nesse caso não há mais nada a dizer” (Todorov, 2007, p. 183).

2.1 O Neofantástico e o realismo maravilhoso

Desde o início do século XX, tanto no Brasil como no exterior, era possível ser identificada uma modificação no interior do gênero fantástico. Essas transformações foram analisadas por diversos teóricos, no entanto apenas em 1980 essas alterações foram estruturadas teoricamente e instituíram o fundamento para a concepção do neofantástico. Esse termo foi criado pelo argentino Jayme Alazraki (1990) para conceituar essa concepção derivada do gênero fantástico, que em vários aspectos modifica elementos estruturais primordiais ao gênero fantástico.

O intuito de Alazraki ao utilizar esse termo não é de causar uma ruptura com o fantástico, mas de designar uma maneira de renovação desse modo literário inspirado por um novo contexto histórico. Segundo o autor, “Neofantásticos porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e pelo seu *modus operandi*” (Alazraki, 1990, p.28, tradução nossa).⁴

⁴No original: “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*”.

O teórico esclarece que, no neofantástico, a conexão dos acontecimentos com o mundo cotidiano é modificada: “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki, 1990, p.29, tradução nossa).⁵

Sendo assim, de acordo com Alazraki, o fantástico parte da perspectiva da logicidade do mundo real, no entanto, em oposição a esse mundo, aparecem os elementos sobrenaturais, que causam um conflito entre esses universos. Ou seja, no neofantástico não existem conflitos, os dois universos andam lado a lado. Essa ausência de embate entre os dois âmbitos colaborou para que outra característica do fantástico ganhasse relevância no neofantástico, a “*intención*” que, segundo o teórico, existe na narrativa fantástica e estaria direcionada para o medo.

Somado a isso, Alazraki destaca que os eventos sobrenaturais causam inquietação, no entanto eles inclinam-se a ser compreendidos como metáforas. Dessa forma, a metáfora torna-se o meio exclusivo de apontar a outra realidade que foge da linguagem cotidiana.

Já com a expressão “*modus operandi*”, o autor explica o funcionamento da estrutura da narrativa neofantástica. Alazraki afirma que, desde o começo da narrativa neofantástica, se instaura uma atmosfera de caráter insólito, sem que ocorra nenhuma objeção. Ou seja, a narração já começa partindo de uma situação sobrenatural e esta se mantém até o final, sendo aceita, sem causar conflitos entre esses âmbitos distintos:

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos* necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos* [...]” (Alazraki, 1990, p.31, tradução nossa).⁶

Sendo assim, para Alazraki (1990), o “*modus operandi*” da narrativa neofantástica permitiu uma reorganização dos elementos: se na narrativa fantástica duas ordens diferentes entravam em conflito, no neofantástico possibilitou-se a coexistência dessas duas ordens distintas.

Outra importante vertente literária é o realismo maravilhoso. Nesta pesquisa iremos focar nessa vertente devido a nossa análise acerca da construção do espaço nos contos de Jayme Griz. Para isso, tomaremos a obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi.

⁵No original: “[...] lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatário de la narración neofantástica”.

⁶No original: “El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmosfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilitería, sin *pathos* [...]”.

Na obra, a pesquisadora discute sua problematização desse momento da literatura hispano-americana que, de acordo com ela, deveria ser denominado de “realismo maravilhoso”, em vez de realismo mágico. Chiampi adapta a concepção criada por Alejo Carpentier e justifica sua opção terminológica:

[...] convém justificar porque abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. [...] inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (Chiampi, 1980, p. 43).

Ademais, de acordo com a autora, o gênero maravilhoso abarca “uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori” (Chiampi, 1980, p. 47). Sendo assim, o discurso maravilhoso aceita antecipadamente a existência de leis que fogem ao que é cotidiano.

Para Chiampi, o discurso maravilhoso, em alguns pontos, assemelha-se ao discurso fantástico, no entanto o elemento fantástico é “um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (Chiampi, 1980, p. 53).

Nessa perspectiva, de acordo com a autora, o medo e a dúvida são compreendidos como efeitos discursivos preparados pelo narrador a partir de uma ocorrência que apresenta um referencial duplo, natural e sobrenatural. No entanto, essa oposição não acontece com o gênero maravilhoso:

Desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (Chiampi, 1980, p. 59).

Nesse sentido, no discurso maravilhoso tudo é possível. O leitor não se sente pressionado a desvendar os fatos, não questiona se são ou não críveis, mas aceita-os como componentes da ficção; como parte constituinte da narrativa, sem indagar sobre sua natureza extraordinária:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas possibilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto

é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apela, portanto, à atividade de deciframento do leitor (Chiampi, 1980, p. 59).

Em consonância com Louis Vax, Chiampi afirma que a narrativa fantástica nos põe em contato com as manifestações sobrenaturais do mal: “E por isso rechaça as entidades do ‘sobrenatural certificado’ (Deus, a virgem, os santos, os anjos, os bons gênios, as boas fadas) e inclina-se para a loucura a morbidez, a feiúra, o satânico” (Chiampi, 1980, p. 67). Sendo assim, de acordo com a autora, estas forças distintas travam uma luta onde o bem sempre prevalece:

As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres monstruosos exaltam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, o São e o Divino saem vencedores no conflito com o Mal. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos (Chiampi, 1980, p. 67).

Sendo assim, Para Irlemar Chiampi, o realismo maravilhoso não é apenas um movimento de um dado momento das letras hispano-americanas, mas um tipo de discurso que possibilita indicar as coordenadas de uma cultura, de uma linguagem hispano-americana.

José Ronaldo Batista de Luna, na sua tese de doutorado *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina* (2020), realiza uma discussão em torno da literatura fantástica no Brasil e na Argentina. O autor investiga a presença de narrativas que ultrapassam as fronteiras determinadas pelos principais teóricos do gênero. Nesse sentido, Ronaldo Luna questiona a necessidade de estabelecer um ponto de partida conceitual. Para o autor, algumas das narrativas analisadas não caberiam na categoria literatura fantástica nem no conto fantástico devido as suas particularidades. Ademais, o teórico examina a obra de autores que, apesar da importância de seu trabalho, foram esquecidos pela crítica, como Jayme Griz, Adelpho Monjardim e Hermilo Borba Filho. Por fim, Ronaldo Luna (2020) propõe a categoria ‘fabulações de malassombro’.

Nesse sentido, Luna aponta que as concepções dos estudiosos em torno desse âmbito ficcional, embora apresentem elementos comuns, muitas vezes divergem. Dessa forma, para o estudioso não há um ponto de vista absoluto. Dentre as perspectivas apresentadas, o pesquisador destaca pontos que julga fundamentais:

[...] primeiro, a configuração de uma macro-categoria, tal como propôs Filipe Furtado, a literatura do metaempírico, na qual convergem elementos comuns a diversas modalidades narrativas dentro desta podemos situar o fantástico, o maravilhoso etc.; depois, a ideia de literatura fantástica entendida como um modo, capaz de expressar-se em diferentes gêneros, entre eles, o conto, a novela, o romance etc.; finalmente, a leitura do sobrenatural como algo que está fora do modelo de realidade vigente numa cultura, portanto, percebido como conflito intertextual (Luna, 2020, p. 50).

No entanto, de acordo com o autor, algumas obras apresentam especificidades que ultrapassam os conceitos acima mencionados. Nessa perspectiva, Luna destaca autores cuja obra ficcional exige uma investigação que leve em conta a particularidade de sua produção. Assim, o estudioso analisa as narrativas de Jayme Griz (1900- 1981), autor no qual focaremos nosso trabalho. De acordo com o teórico:

Suas narrativas foram escritas entre as décadas de quarenta e setenta do século XX, mas ainda nos dias de hoje continuam sobejamente desconhecidas do grande público e da crítica. Embora provavelmente, entre ambos, um ignorasse a existência do outro, seus textos apresentam pontos de contato e são decisivos para entendermos um dos vértices da literatura do metaempírico nas letras brasileiras. Nesse sentido, ao retirá-los do limbo do desconhecimento no qual se encontravam, notamos que eles praticaram um tipo análogo de ficção, que então denominarei fabulações de malassombro (Luna, 2020, p. 50).

Ronaldo Luna analisa as obras *O lobisomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969), de Jayme Griz. De acordo com o escritor, os livros apresentam uma estrutura ficcional instituída em recursos formais simples e num sistema temático habitual da região na qual Griz cresceu. Além disso, seus textos poderiam ser confundidos com textos nomeados fantásticos. Para descrever o que os caracterizaram, Luna estabelece uma primeira distinção: as formas do conto popular e as do conto literário. Para o estudioso:

No que concerne a esse ângulo da problemática, a despeito da obviedade de que todo conto implique um narrar, seu oposto não é necessariamente verdadeiro: há narradores que não foram escritores, há narrativas carenciadas dos componentes de tessitura inerentes ao conto literário (Luna, 2020, p. 51).

Nesse sentido, para descrever a distinção entre as duas formas, Ronaldo Luna cita Câmara Cascudo, e denomina uma dessas formas de relato popular e a outra de conto literário: “O conto popular-tradicional quase sempre é apresentado sob um disfarce literário. Quem o ouve, aproveita o tema para uma reelaboração intelectual, usando vestido literário novo e bonito aos olhos dos leitores” (Cascudo, 1984, p. 54). Ainda assim, nem todos os escritores que chegaram a se apropriar da matéria dos relatos populares haveriam de convertê-la em contos literários.

Outrossim, o autor destaca mais um traço peculiar dos relatos populares: a contação quase sempre era noturna. Nesse sentido, destaca a recomendação que antecede as narrativas do livro *O lobisomem da porteira velha*: “Este livro deverá ser lido, de preferência, à noite” (Griz, 1956, p.15). Nessa perspectiva, para Luna, às fabulações de malassombro criadas por Jayme Griz indicam “ambientações noturnas” (Luna, 2020, p. 52). O teórico afirma que o próprio Griz, em sua infância,

ouvira muitas histórias de assombração à roda dos engenhos em Palmares. Ademais, segundo o estudioso, entre outras especificidades,

O relato popular alcança seu significado total quando contado dentro de seu universo próprio, i.e., quando não está separado do contador, nem de seu mundo nem de seu público. Contudo, embora esse mundo não seja outro que um mundo popular, fundado na linguagem coletiva, esses contos também apresentam especificidades: além da presença de um cotidiano específico, de recorrências a um imaginário regional, impregnam-se, à medida que vão sendo contados, da singularidade de quem os conta. De tal forma que até podemos atribuir à atividade do contador um caráter verdadeiramente artesanal (Luna, 2020, p.53).

Assim, Luna, em acordo com os pressupostos de Sousa Lima em *Conto popular e comunidade narrativa*, afirma que o conto popular é reconhecido por eventos nunca ocorridos, associado à categoria geral de ficção, comumente composto por narrativas nomeadas como “história de Trancoso” ou “história da Carochinha”, com acepção de uma história que não aconteceu. Sendo assim, “tais designações assinalam a prevalência de elementos do maravilhoso como marca característica dessas narrativas, o que nos leva a diferenciá-las, entre outras, das histórias de assombração, matéria-prima das fabulações de malassombro” (Luna, 2020, p.53).

Segundo Luna: “Dessa maneira, os contos populares são formados a partir de um núcleo simples: grosso modo configuram no corpo da narrativa um dano ou uma carência invariavelmente sofridos pelo herói - ação também chamada de prejuízo - bem como os esforços que empreende para superá-los. Sendo assim, “não devem ser confundidos com as histórias de assombração e suas recriações como fabulações de malassombro” (Luna, 2020, p.55). O teórico explica que, embora ambos circulem na mesma redondeza e sejam contados, várias vezes, pelas mesmas pessoas, não fazem parte da mesma categoria. Portanto, de acordo com Luna, as fabulações de malassombro:

No que concerne à esta última forma, embora quem as conte se valha de recursos narrativos empregados no relato popular, essas histórias são contadas como sendo acontecimentos verdadeiros e individuais. Já não se trata das histórias de Trancoso, de um evento atemporal nem exemplar. Ou seja, diferentemente dos contos populares, que em geral possuem unidades básicas que se repetem, as histórias de assombração são imensamente variáveis, associando-se, às mais das vezes, às almas de determinados defuntos (Luna, 2020, p.55).

Em relação ao conto literário, o teórico afirma que é uma construção escrita e planejada, sendo assim, “exigiria a habilidade de contar ocultando, para depois revelar. Ou seja, longe de ser

apenas o gesto de cingir um tema a partir de um processo narrativo, carece, ademais, de uma tensão interna, um tratamento específico” (Luna, 2020, p. 55).

Luna, em consonância com Júlio Cortázar, no ensaio *Alguns aspectos do conto*, afirma que a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com a de intensidade e de tensão, que já não se referem somente ao tema, mas à técnica utilizada para descrevê-la (a narrativa). Portanto, é necessário um procedimento sem o qual esse gênero ficcional não poderia existir. Sendo assim, o autor, além de submeter os temas a um segmento narrativo, deve, também, submetê-los à forma literária do conto.

Ademais, Luna, em concordância com Ricardo Pligia no ensaio *Tesis sobre el cuento (Teses sobre o conto)*, aprofunda a análise ao considerar o conto como uma narração cifrada e a estratégia de contar uma história enquanto se conta outra. Dessa forma, enquanto o narrador mantém o leitor inteirado dos acontecimentos contínuos do enredo, desvia sua atenção de um ponto principal que, apesar de estar presente desde o início da trama, apenas no desenlace deve ser revelado.

Por outro lado, de acordo com Luna, Jayme Griz realiza uma prática narrativa mais próxima dos relatos orais. Ou seja, suas narrativas não revelam nenhuma trama implícita; nenhuma outra história encoberta. Carenciados de uma narração cifrada, pois nada carregam para além daquilo que já está explícito, conservam o halo dos contadores populares.

Segundo Luna, os autores de fabulações do malassombro não tinham uma definição clara da forma narrativa que estavam criando. O próprio Jayme Griz preferiu chamar suas narrativas puramente de histórias, como aparece na capa do livro, em 1956, *O lobisomem da porteira velha: histórias*. Em relação aos recursos temáticos, o estudioso afirma que as fabulações do malassombro “diferentemente dos relatos orais, não são aqueles atribuídos ao maravilhoso: em geral se valem de histórias de assombramento, visagens, almas em pena [...] Ou seja, não provêm do arco das chamadas ‘histórias de Trancoso’ ou ‘histórias da Carochinha’” (Luna, 2020, p. 60).

Nesse aspecto, o teórico destaca o segundo elemento singularizador das fabulações do malassombro: “elas surgiram num espaço no qual todos esses elementos gozam do estatuto de realidade, pois integram o horizonte mental do grupo social onde foram engendradas” (Luna, 2020, p. 60). Sendo assim, de acordo com o estudioso:

[...]elas surgiram num espaço no qual todos esses elementos gozam do estatuto de realidade, pois integram o horizonte mental do grupo social onde foram engendradas. Os leitores de Jayme Griz, Adelpho Monjardim ou Américo Facó estão, por assim dizer, habituados ao trânsito frequente com almas do outro mundo, com homens que se transformam em animais nas noites de sexta-feira em tristes fadários (Luna, 2020, p. 60).

Portanto, de acordo com Luna, seria um erro classificar a obra literária desses escritores na categoria do fantástico, visto que a probabilidade do conflito entre duas ordens paradigmáticas não existe: “[...] nas narrativas que configuram as fabulações de malassombro o referente não difere daquele conhecido pelo leitor” (Luna, 2020, p. 60). Sendo assim, de acordo com o teórico, os eventos de assombração que acontecem nas narrativas de Jayme Griz não provocam ruptura em relação ao mundo do leitor, porque o contexto no qual elas aparecem é semelhante àquilo que ocorre dentro das histórias.

Nesse sentido, segundo Ronaldo Luna: “Em seu conjunto, a ficção de Jayme Griz não se enquadra nos limites do modo fantástico, do estranho, nem do maravilhoso, seja na perspectiva todoroviana, seja em outras, embora estejam muito próximas dessas esferas” (Luna, 2020, p.60). No entanto, é possível encontrar nas narrativas de Griz a presença recorrente de alguns dos sistemas temáticos comuns à literatura fantástica. Ademais, as narrativas se aproximam do fantástico em alguns momentos, ou seja, quando existe a tensão entre o real e o sobrenatural.

3 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FANTASMÁTICO EM JAYME GRIZ

Jayme Griz é um escritor ligado ao espaço onde viveu e aos elementos folclóricos presentes nos territórios. O autor possui uma obra relevante para a ficção pernambucana, embora não tenha conquistado reconhecimento no decorrer do tempo. Griz contribui para a literatura de Pernambuco com narrativas aclimatadas na Zona da Mata, onde a agroindústria canavieira se desenvolveu junto aos aspectos culturais. Dessa maneira, o escritor institui ficcionalmente um universo de criaturas sobrenaturais características da Zona da Mata Sul de Pernambuco e relacionadas aos espaços sociais presentes na vida cotidiana. As narrativas presentes nos livros *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969) possuem engenhos, florestas e estradas aterrorizados por abusões. De acordo com Ivson Silva (2021):

Os espaços ficcionais grizianos, além de situar o leitor nos aspectos geográficos, individualizam os costumes, as memórias e o imaginário típicos da região. O mundo rural mostra a feição do trabalhador do campo e a cultura dos homens simples que convivem com a atividade político-econômica do interior e as histórias fantasmagóricas advindas do saber popular [...] (Silva, 2021, p. 68).

Em relação ao espaço, o universo ficcional arquitetado por Jayme Griz percorre a cidade de Palmares e seus arredores. Sendo assim, a narrativa de Griz não se limita apenas à cidade interiorana de Palmares, mas principalmente aos engenhos e matas, como afirma Gilberto Freyre:

“Gênero que eu próprio venho procurando desenvolver dentro dos meus limites e à margem dos estudos de minha predileção antropologia do brasileiro inspirado no que a tradição recifense guarda de mais especificamente urbano com relação ao sobrenatural” (Freyre, 1956, p. 13).

Sendo assim, as narrativas ocorrem nas matas, nas estradas abandonadas e nos pequenos engenhos de cana-de-açúcar. De acordo com Ronaldo Luna (2021), na elaboração das narrativas de Griz existe o apelo a memórias, sendo a maioria das histórias permeadas por narrativas de outros contadores aliadas à prática da contação noturna que se liga à tradição oral nordestina de recriação de histórias de malassombro:

Essa prática de contação noturna, cuja reverberação é inegável em sua escrita, assumiria também um papel capital na concepção de suas obras. [...] Ou seja, a literatura griziana não somente se filia à essa tradição oral do Nordeste, de recriação de estórias de malassombro, como também se insere noutra, ainda mais antiga: a tradição pré-islâmica dos asmār. Essa era uma forma de narração oral comum entre os árabes; literalmente, significa contos noturnos, e só podiam ser contados à noite (Luna, 2020, p. 72).

Sendo assim, conforme Luna (2020), no que concerne às estradas e matas, não é prudente visitá-las à noite, pois são habitadas por fantasmas e abusões apavorantes. Nas estradas acontecem coisas parecidas, são silenciosas, escuras e desabitadas. Nelas, as porteiras e as curvas se constituem como os locais mais oportunos para o surgimento de assombrações. No que compete às visagens em ambientações abandonadas, as narrativas de Griz muito se aparentam ao modo como Freyre descreveu os solares mal-assombrados do Recife.

Em relação à leitura do espaço fantasmático nas narrativas de Griz, elegeu-se a análise das narrativas “O lobishomem da porteira velha”, “Assombração no rio formoso” e “A enforcada da mata do chareta” de Jayme Griz como *corpus* deste artigo. Essas histórias possibilitam uma análise das modificações da espacialidade a partir da irrupção do sobrenatural e do contexto social. Essa transformação acontece na forma como os espectadores passam a perceber os lugares onde vivem, devido à crença de acontecimentos sobrenaturais que permeiam esses espaços.

Na narrativa “O lobishomem da porteira velha”, o engenho Cafundó é conhecido como mundo de assombração: “Cafundó mete medo à gente. Perdido em meio de espessa e vasta mataria, encravada entre serras onde o vento zune noite e dia, sombria e triste, aquilo só se parece mesmo com toca de malassombro” (Griz, 1956, p. 23). Existem rumores de que no passado o local foi alvo da escravidão e da crueldade do senhor do engenho. Devido a isso, existem histórias ligadas às brutalidades impostas aos escravos. Após esses acontecimentos, dizem que o dono das terras se

transformou em lobisomem, despertando os rumores de que, naquele espaço, habitam forças desconhecidas:

Dizem que depois da excomunhão do engenho e do desaparecimento do padre, o senhor dos negros deu para trás, empobreceu, amofinou, adoeceu e, lá um dia, depois de muito padecer, amarelo, inchado, cabeludo como um bicho, rinchando e dando popas como se fosse um cavalo, ganhou o mato. Desapareceu. Virou lobisomem (Griz, 1956, p. 23).

Na narrativa griziana, Zé Valente e Chico Magro, trabalhadores do engenho Cafundó, saíam à noite para encontrar as moças de um outro engenho. E mesmo conhecendo as histórias de monstros e assombrações naquelas imediações, voltavam tarde da noite pela estrada sombria e abandonada: “Iam e vinham agora por um atalho, estrada velha e abandonada, tomada pelo mato. [...] Ninguém por ali passava mais. A coisa, como diziam, aparecia numa porteira velha que dava acesso ao engenho, junto a uma gameleira secular” (Griz, 1956, p. 23). As personagens, sempre passavam pelas estradas sombrias, mesmo conhecendo as histórias de um terrível lobisomem que aterrorizava aquele lugar:

Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente... João Roberto viu esse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para toda a vida. Zé de Ana topou com ele e, de medo, ficou cego. Misericórdia! Nem é bom contar o resto! (Griz, 1956, p. 24).

O engenho Cafundó é representado na narrativa como um território cheio de crenças de monstros e fantasmas, com uma ambientação rural favorável às manifestações sobrenaturais. Sendo assim, o ermo local é conveniente às aparições de assombrações, pois provoca o temor das pessoas que precisam transitar pelo lugar.

De acordo com Luna (2020), a presença da noite nas histórias de Griz, além de ser um elemento recorrente na maioria das narrativas, esclarece seus elos com o terreno da oralidade. Segundo o autor: “Paralelamente, há ainda as mesmas marcações temporais presentes nos textos grizianos, aludindo à horas aziagas, sobretudo em noites de sexta-feira (Luna, 2020, p. 89).

Ademais, segundo Luna: “o narrador griziano, emulando os contadores já mencionados, encontra nas trevas noturnas os fios para sua tessitura própria, não com o fito de afastar a morte” (Luna, 2020, p. 72). Nessa perspectiva, se deparar com uma visagem requer na maioria das vezes a solidão da noite, em espaços onde a vítima se sinta sozinha e desamparada. Nas estradas acontecem coisas parecidas: “também são desabitadas, silenciosas e sinistramente escuras. Nelas, as porteiras e as curvas se configuram como os lugares mais propícios para o aparecimento de visagens e assombrações” (Luna, 2020, p.72).

O engenho Cafundó é um território temido por abrigar assombrações. Além disso, existem histórias que remetem à crueldade do tempo da escravidão, apresentando fatores vinculados ao contexto social:

As histórias que se contam desse engenho são de arrepiar. Dizem os antigos que, no tempo da escravidão, negro ali sofreu mais que Nosso Senhor na cruz! Por qualquer asneira: negro no couro, negro esmagado na moenda, negro queimado na fornalha, negro cozinhado no mel quente, negro enterrado vivo nas estradas! Um dia, contam, o engenho foi excomungado por um padre que, por lá passando clamou, revoltado, contra as atrocidades impostas aos pobres negros, pelo seu cruel senhor. Desse padre, daí por diante, ninguém mais ouviu falar... E desde esse tempo, escureceu em Cafundó, as almas dos negros trucidados começam a correr o fado, penando, gemendo, chorando, nos ferros e no chicote do Feitor, acima e abaixo, como no tempo de vivos (Griz, 1956, p. 21).

Dando continuidade à narrativa, os trabalhadores Zé Valente e Chico Magro sabiam das histórias de monstros e fantasmas das estradas e dos engenhos, no entanto se arriscavam nas noites em que iam encontrar as moças do Pastoril de Preta Joana. Em uma sexta-feira à noite, os personagens vivenciaram o encontro com o sobrenatural:

Noite de sexta-feira. Noite escura e chuvosa. Noite de correr lobishomem e mula-de padre. Mas Zé Valente e Chico Magro lá se foram para Pau Pombo. Aquilo já era um vício. Iam e vinham agora por um atalho, estrada velha e abandonada, tomada pelo mato. Contavam-se coisas enormes dessa estrada, que, por isso, fora abandonada. Ninguém por ali passava. A coisa, como diziam, aparecia numa porteira velha que dava acesso ao engenho, junto a uma gameleira secular. (...) Três horas da madrugada. Chuviscava. Um vento frio, arrepiante, balançava o mato molhado. Zé Valente e Chico Magro, calados, soturnos, lá vinham de Pau Pombo. (...) Andaram mais. Lá adiante surgiu o copado da velha gameleira. Depois descobriu-se toda ela, frondosa e sombria. Junto à gameleira, a velha porteira malassombrada. (...) Pararam. A chuvinha continuava. Silêncio. Solidão. Chico espiou para a porteira. Qualquer coisa lhe passou também pelo corpo. Um estranho calafrio fê-lo estremecer da cabeça aos pés. Continuaram parados, silenciosos, olhando a porteira, numa atitude de assombro. O que estava ali por trás da velha cancela, não sabiam bem o que era, mas não tinham mais nenhuma dúvida, lá estava uma coisa estranha que se mexia, e, já agora, abalava a porteira como se quisesse passar para o lado em que se achavam, cheios de espanto os dois corumbas (Griz, 1956, p. 23-24).

Sendo assim, de acordo com Luis Alberto Brandão, as espacialidades são lugares representados: “compreendidos segundo sua capacidade de remeter a espaços extratextuais” (Brandão, 2013, p. 248). Nesse sentido, os espaços nas narrativas de Jayme Griz são reconhecidos pelos leitores que percebem os espaços representados como equivalentes aos lugares da realidade. O engenho, as estradas, as matas, os hábitos, os moradores e os trabalhadores rurais referenciam o contexto social existente. Ou seja, essas crenças são construções culturais que, quando aparecem de forma análoga à realidade, aumentam o medo gerado pela assombração.

Na história de Griz, observamos o enraizamento sócio-histórico do espaço e das narrativas de assombrações. De acordo com Silva, “Os lugares representados apontam para as marcas da memória dos engenhos de Pernambuco, cuja escravidão, relações de poder e desenvolvimento socioeconômico assumiram um protagonismo temporal” (Silva, 2021, p. 93). Sendo assim, as espacialidades na narrativa são alicerce na significação e na análise do discurso literário.

Já na narrativa “Assombração no Rio Formoso”, presente no livro *O Cara de Fogo*, Chico Cigano chega à cidade interiorana de Rio Formoso, localizada no interior de Pernambuco. Ao cair da noite, após procurar por lugares para pousar, hospeda-se em um pequeno sobrado desabitado. Porém, no decorrer da noite, acontecimentos assustadores ocorrem e, em determinado instante, ele fica diante de um ser sobrenatural, que o empurra agressivamente ao piso térreo:

A noite ia alta. De súbito, dentro das trevas, uma mão de sombra pegou o punho da rede do mascate e sacudiu-a com tal força que quase jogou ao chão seu ocupante. Este, com a violenta sacudidela, meio desperto, jogou as pernas para fora da rede, parando-a. Isto feito, esteve certo tempo parado, meio sentado na rede, na escuridão. (...) Dentro em pouco, do fundo do escuro corredor alguém se pôs andar, com passos de quem estivesse calçado de botas, em direção à sala onde estava a rede de Chico. Aí chegando, parou. Chico encolheu-se todo na rede, sem atinar o que fazer. Os morcegos começaram a voejar na sala. De súbito, outra sacudidela na rede levou Chico ao chão (Griz, 1969, p. 164-165).

Ademais, é importante destacar a relação entre as características de Chico Cigano e os espaços ficcionais. Apresentado como descendente de ciganos, Francisco, conhecido como Chico Cigano, era um viajante. Sendo assim, ele conheceu diversos lugares do Nordeste e Norte brasileiro e exerceu vários ofícios, como o de vendedor de cavalos e o de trabalhador na cozinha de navios. Portanto, Chico Cigano reforça a ideia de um ser viajante que se adapta a muitas espacialidades: “forte, amante de aventuras (...) um legítimo papa estrada.” (Griz, 1969, p. 157).

Luis Alberto Brandão, na obra *Teorias do espaço literário*, retoma noções de espacialidades nos textos literários que propicia concepções intratextuais e extratextuais. O teórico afirma que o espaço não ocupou posição de relevo nas correntes teóricas, pelo fato de ser concebido como uma categoria que, conforme a tradição realista-naturalista, deriva de uma representação objetiva do mundo. No entanto, com o passar do tempo, as linhas teóricas proporcionaram a espacialização, uma perspectiva focada no nexo entre a literatura e o meio social, desligando-se da precedência estruturalista (Brandão, 2013).

Ademais, o autor define quatro modos de abordagens teóricas principais: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem.” (Brandão, 2013, p. 58). Em relação ao espaço como focalização, o pesquisador afirma que:

É de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de visão. [...] O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar (Brandão, 2013, p. 62).

Para o teórico, a segunda perspectiva refere-se a procedimentos formais, cuja referência tem relação à estruturação do espaço na linguagem verbal. Já o espaço como focalização é um conceito baseado no ponto de vista, em uma instância narrativa em que o foco de observação espacial define as perspectivas. Por fim, a espacialidade da linguagem, constituída por uma linha argumentativa de que o signo verbal é formado como um espaço por ter materialidade (Brandão, 2013 p. 62).

Portanto, a propriedade conceitual mais significativa na narrativa é a representação de uma espacialidade que referencia o território de lugares com vínculo com a vida real. Esse conceito fica evidente na narrativa de Griz quando Chico Cigano caminha pelas ruas de Rio Formoso, exercendo imagens simbólicas de um espaço que é conexo com a lógica espacial do mundo.

Em relação ao sobrado velho, ao ser mencionado anteriormente, quando Chico Cigano adormece, tudo parece tranquilo e normal, no entanto, com o decorrer da noite, o espaço se transforma por meio de eventos estranhos:

Nesse momento a vela que estava apagada por ela mesmo se acendeu. O mascate, cheio de espanto, pôs-se de pé. A vela apagou-se de repente, ao sopro de ninguém sabe quem, e o estranho caminhante de a pouco começou a subir, no escuro, a passos lentos, a escada do sótão. Chico riscou o fósforo e ascendeu uma vela. Ninguém. De repente a sala encheu novamente de morcegos. Um deles, enorme, voejou por sobre a cabeça de Chico, tocando-lhe o rosto com suas asas geladas. (...) Um estranho movimento no telhado da casa dá a ideia de que o mesmo vai ruir. Telhas quebradas caem no assoalho da sala com grande ruído. Chico consegue riscar um fósforo e acende de novo a vela. Tudo normal. O telhado estava no seu lugar. A sala limpa (Griz, 1969, p. 164-165).

Por fim, após ser arremessado para fora da casa, Chico Cigano é levado à bodega e as pessoas que estão no local contam-lhe a história da assombração no velho sobrado onde passou a assustadora noite. Os relatos aludem ao tempo de riqueza da cidade de Rio Formoso, onde os senhores de engenho cometiam atrocidades com os escravos:

Como dizem, era senhor orgulhoso e duro. Desses que em tempo ruim morrem mas não se entregam. Acuiu dentro do sobrado e dali não saiu. (...) Dizia que a casa era sua, dali não saía, nem ninguém ali entrava pra ficar ou morar. E assim aconteceu. Ficou lá, sozinho, com sua soberba e uma negra velha ex-escrava da cozinha do sobrado. Um dia a preta velha morreu. (...) Com a morte da negra velha, o sobrado então se fechou de vez pro mundo. (...) O tempo corria e o ex-senhor enterrado vivo no sobrado. Diziam que o senhor velho tinha virado abusão dentro de casa. (...) O sobrado virou malassombrado. Muita gente, de noite, não passava na sua calçada. E quando foi uma de manhã, o sobrado amanheceu coberto de urubus. Diziam que tinha bicho morto lá em cima. Correu que o senhor velho estava morto

dentro de casa. (...) O senhor do sobrado lá estava morto. E sendo devorado pelos urubus. Era coisa que pouca gente tinha coragem de olhar. Os nojentos tinham comido os olhos, os beijos, a língua e as tripas do homem. E pouco restava do corpo dentro da roupa rasgada pelos bicos dos urubus. (...) Morreu assim o senhor velho, com seu ódio e sua soberba, mas não abandonou a casa. Daí por diante o sobrado ficou malassombrado. Ninguém nunca mais quis ali morar (Griz, 1969, p.168-169).

Na narrativa em análise, Chico Cigano, ao contar sobre o acontecimento horripilante, depara-se com o relato de uma história que esclarece as crenças de um espaço que provoca medo nos moradores, assombrações e crenças de abusões, de onde a normalidade do cotidiano é comprometida por forças sobrenaturais que ameaçam a paz e a logicidade. Diante do ocorrido, Chico Cigano, morador de muitos lugares, com raízes ciganas, teve diante de si a chance de conhecer um espaço tenebroso: “- Tenho andado muito e visto muita coisa nesse mundão de Nosso Senhor. Mas juro a vosmecês que nunca vi coisa tão feia, na minha vida, como a dessa noite, no sobrado. Nunca!” (Griz, 1969, p. 170).

Portanto, observamos que a narrativa evidencia uma leitura do espaço em que a primeira alusão é a realidade: “As narrativas grizianas recuperam um narrador que assimila a substância íntima de contar experiências tão semelhantes à vivência de relatos naturais que ocorrem na vida” (Silva, 2021, p. 154). A cidade de Rio Formoso, na narrativa griziana, dialoga com a que existe na vida real.

Já na narrativa “A enforcada da mata do Chareta”, o personagem Zé Leandro trabalha como destilador nos engenhos na Mata Norte Sul de Pernambuco. Durante a crise do açúcar, ele segue para a cidade de Palmares e começa a trabalhar como comerciante de cachaça. Certo dia, ele viaja para algumas cidades vizinhas a trabalho. Na volta para Palmares, não tem outra escolha senão passar pela mata do Chareta. Esse espaço causa medo por ser conhecido pelas recorrentes práticas de crimes. Além disso, é famoso pelas histórias de fantasmas.

Na narrativa, observamos um nexo entre a ficção e o contexto social; o cotidiano da personagem dialoga com a história da indústria canavieira de Pernambuco. Voltando à narrativa, após Zé Leandro concluir seus negócios no comércio das cidades do interior, ele volta pela mata do Chareta:

[...] Além dos assaltos de criminosos que por vezes infestavam aquele escuro mundo, havia, ainda, a tradição de abusões. [...] Tochas luminosas que acompanhavam os passantes noturnos que, enlouquecidos pelo medo, perdiam-se, às vezes, na floresta, de lá nunca mais saindo. Piados de corujas, ladrar de cães fantasmas, pisadas dentro da mata, com ramos e galhos se movendo como se houvesse gente andando dentro da brenha. E a enforcada da mata do Chareta (Griz, 1969, p. 82-83).

Na narrativa, observamos que o espaço em que Zé Leandro irá passar é temido devido aos crimes habituais e às histórias de fantasmas. Sendo assim, o espaço remete ao medo decorrente das crenças de seres fantasmagóricos presentes no local: “Gritos que, como se dizia, eram ouvidos por quem passava sozinho na mata, de dia ou de noite: ‘Lá vai ele’, e outra voz respondia do outro lado: ‘Deixa vir’... Assobios, tropelias de caiporas, gargalhadas dentro do mato” (Griz, 1969, p. 82).

Voltando à narrativa, Zé Leandro continua em seu trajeto pela mata do Chareta quando é surpreendido por um barulho de assobios e gargalhadas assustadoras. Após caminhar um pouco, encontra o formigueiro onde foi enforcada uma mulher. Em seguida, Zé Leandro fica perplexo e imóvel diante do surgimento do fantasma da mata do Chareta:

[...] uma tocha de luz azul-amarelada pairou por sobre o sítio do formigueiro. A mata como que toda se iluminou de repente. Parou Leandro como que encandeado com aquela estranha luminosidade. Com o comboieiro pararam os cavalos mexendo com as orelhas, como antenas recebendo mensagens, e soprando forte pelas narinas dilatadas, sensíveis que são, como nenhum outro animal, às aparições fantasmais. (...) Estremeceu o aguardenteiro, agora, diante daquela coisa esquisita e associou aquela aparição aos que se contava da enforcada da mata do Chareta. A luz baixou mais sobre o sítio do formigueiro que se pôs todo à mostra com as árvores que o circundavam. Leandro estava agora parado e extático, no meio da mata, como que imobilizado sob aquela luz fantasmal. (...) Mas coisa pior o esperava. Já de pé, viu Leandro, trêmulo e estarrecido, sob a luz fantasmal, pendurada pelo pescoço, numa árvore rente ao formigueiro, a enforcada da mata do Chareta. Balançando e estrebuchando na corda, cai em seguida a enforcada no chão. De olhos esbugalhados e língua de fora, dirige-se o fantasma da enforcada para Leandro, levando com ele uma onda de frio que gela o sangue do comboieiro, que, no auge do assombro e do terror, atira-se, aos gritos, mato adentro, desaparecendo, para sempre, no antro escuro e medonho da mata do Chareta (Griz, 1969, p. 86-87).

No fim da narrativa, Zé Leandro desaparece na mata do Chareta. Os desaparecimentos não só da personagem como o de outras pessoas, acentuam o medo e os boatos de assombrações no espaço. Sendo assim, a narrativa de Griz evidencia uma leitura da espacialidade cujas transformações são possíveis mediante a representação de um espaço ficcional que alude a lugares que remetem à vida real.

4 ASSOMBRAÇÕES PERNAMBUCANAS NA SALA DE AULA

A leitura e o letramento literário também serão foco desta pesquisa. Para isso, tomaremos como base a obra *Letramento Literário: teoria e prática*, proposta por Rildo Cosson (2006). Essa perspectiva, a partir de sequências didáticas, proporciona ao aluno o conhecimento de variados tipos de leitura do texto literário, fazendo com que professor e aluno consigam chegar a várias significações desse texto, sem que fiquem limitados a um modelo exclusivo, muito menos a uma

interpretação pré-estabelecida, que foca muito mais o lado estrutural do texto do que realmente a sua compreensão. Para Cosson, “O conhecimento dos vários modos de leitura literária é importante não apenas porque evita desencontros de expectativas entre professor e aluno, mas também porque indica a necessidade de uma maior abertura no tratamento do texto literário dentro e fora da escola” (Cosson, 2018, p. 97).

Nessa perspectiva, nesta pesquisa utilizamos como estratégia metodológica a *sequência básica* proposta por Rildo Cosson (2006), a qual é formada por quatro etapas: a) a *motivação*, que equivale a uma atividade de preparação do estudante para a leitura do texto, acessando seu conhecimento preexistente sobre o tema, ou alguma outra perspectiva relacionada ao texto a ser lido; b) a *introdução*, fase em que é feita a apresentação do autor e da obra que irá ser analisada; c) a *leitura*, etapa que corresponde à leitura silenciosa (no caso dos textos curtos) e à assistência nas dificuldades durante a leitura (no caso dos textos extensos).

A última etapa da sequência básica é a da *interpretação*, que se divide em *momento interno*, o qual acontece ao mesmo tempo em que o texto vai sendo decodificado e atinge seu auge após o término da leitura – quando o leitor apreende inteiramente o texto; e *momento externo*, etapa em que a interpretação deve ser socializada; discutida pela comunidade, que corrige sentidos incorretos. Para o autor: “[...] a interpretação parte do entretencimento dos enunciados, que constituem as inferências, para chegar à construção do sentido do texto, dentro de um diálogo que envolve autor, leitor e comunidade” (Cosson, 2006, p.64). O autor afirma que é esse o momento em que o leitor registra sua interpretação e amplia os sentidos do texto estudado. Sendo assim, a sequência básica proposta por Rildo Cosson objetiva desenvolver as habilidades de leitura e interpretação crítica de textos literários.

Nesse sentido, é fundamental que a escola proporcione aos alunos leituras que possam ser dialógicas com seu contexto, possibilitando que a leitura ultrapasse a compreensão textual e que conecte linguagem e realidade para que haja a leitura de mundo, conforme defende Freire (2011). Diante disso, a inserção de ficções regionais, a exemplo das narrações de fantasmas de Jayme Griz, nas aulas de língua portuguesa pode favorecer o resgate do imaginário cultural e literário da Zona da Mata e oportunizar a formação de novos leitores literários.

Nesse sentido, traremos uma proposta de sequência didática, na qual tomaremos a sequência básica sugerida pelo teórico Rildo Cosson para ser aplicada com alunos do 8º ano do Ensino Fundamental, com o objetivo principal de apresentar as narrativas de assombração do escritor Pernambucano Jayme Griz.

Motivação: a motivação, de acordo com Rildo Cosson (2006, p. 77), “consiste em uma atividade de preparação, de introdução dos alunos no universo do livro a ser lido”. O docente deverá

iniciar a aula conversando com os alunos sobre seus gostos de leitura. Serão feitas perguntas como “você tem o costume de ler?”, “qual foi o último livro que você leu?” e “qual é o seu gênero favorito?”. Essas perguntas serão feitas para identificar o padrão de leitura dos estudantes. Outra questão abordada pode ser o gosto deles sobre filmes e livros, com o objetivo de conhecer quais tipos de narrativas os alunos preferem. Em seguida, deverão ser feitas perguntas sobre as histórias e filmes de assombrações que provocam medo ou que questionam a noção de realidade. Na sequência, será exibido um vídeo com adaptação em forma de cordel do conto de Jayme Griz “O lobisomem da porteira velha”. Em seguida, o docente deverá indagar se os alunos gostaram da história que assistiram. Estas indagações podem ser o ponto de partida para que a proposta seja apresentada.

Introdução: nesse momento, o docente fará a apresentação do autor. Ele deverá explicar aos alunos que Jayme Griz foi um escritor pernambucano conectado ao espaço e às histórias de assombrações e visagens presentes nesses territórios. De acordo com Cosson (2006), essa apresentação é muito relevante, pois é o momento de levar em consideração que a obra não fala por si só e que por isso torna-se indispensável que o professor apresente a justificativa de escolha, sem revelar muito sobre a obra a fim preservar a curiosidade dos alunos. Em seguida, o docente deverá mostrar dois livros de Jayme Griz: *O lobishomem da porteira velha* e *O cara de fogo*. Após isso, deverá distribuir as obras para que os alunos possam folhear. Em seguida, o docente deverá ler o primeiro parágrafo da narrativa “O lobisomem da porteira velha” e questionar se os alunos conhecem outras histórias de assombrações pernambucanas. Após as respostas dos discentes, o professor irá destacar que as narrativas de assombrações de Griz são ambientadas na Zona da Mata Sul de Pernambuco e que a representação do espaço ficcional alude a lugares existentes na vida cotidiana. Portanto, nessas duas etapas buscamos responder algumas questões sobre o contexto de produção: Quem foi Jayme Griz? Que tipo de obras ele produziu? Que tipos de emoção essas obras provocam? Em que espacialidade essas narrativas ocorrem?

Leitura: nessa etapa da proposta, Rildo Cosson destaca que “a leitura escolar precisa de acompanhamento, pois ela tem uma direção, um objetivo a cumprir, e esse objetivo não deve ser perdido de vista” (Cosson, 2006, p. 62). Sendo assim, no momento seguinte, o docente dirá aos estudantes que entre os vários contos de Jayme Griz, escolheu um muito interessante e anotará no quadro branco o título da narrativa: “Assombração no rio formoso”. Na sequência, deverá pedir a eles que, com base no que sabem sobre as narrativas de Griz, levantem hipóteses sobre o que poderá falar a narrativa com esse título. Em seguida, o docente deve ouvir as hipóteses da turma. Segundo Souza e Giroto: “O uso dessas estratégias antes da leitura ajuda a estabelecer uma interlocução

entre texto e leitor e criar expectativas sobre o que vai acontecer ou que informação está contida no texto" (Souza; Giroto, 2010, p. 76).

Na etapa seguinte, os alunos receberão o texto para que continuem a leitura silenciosa e destaquem durante esse processo novas perguntas, as quais podem ser feitas ao texto ou que gerem dúvidas, bem como trechos que considerem interessantes e dúvidas que surjam no decorrer da leitura. Essa orientação fundamenta-se no fato de que, durante a leitura, de acordo com Ribeiro (2012), o leitor usa um maior número de estratégias metacognitivas de solução de problemas, como, por exemplo, anotações, paráfrases, entre outras. Portanto, é significativo que o estudante utilize essas estratégias; que aprenda a usá-las para facilitar a leitura. Da mesma forma, é indispensável que o estudante entenda como questionar o texto durante a leitura para, a partir daí, construir um sentido.

Interpretação: Após a turma finalizar a leitura, o docente deverá retomar oralmente algumas questões para certificar-se de que os alunos tenham entendido a narrativa. Nesse momento, os alunos deverão indicar os trechos que selecionaram e explicar o porquê de terem destacado os trechos. Em seguida, deverão ser discutidos com a turma os pontos destacados. Esse debate é importante para a compreensão do texto lido. Nessa etapa da proposta, Cosson (2009) afirma que a leitura escolar precisa de acompanhamento, pois ela tem uma direção, um objetivo a cumprir, e esse objetivo não deve ser perdido de vista.

Por conseguinte, os alunos irão receber uma atividade para ser respondida em grupo. Nela, conforme Hila (2009), serão tratadas questões tanto relacionadas ao contexto de produção quanto referente às dimensões constitutivas do gênero; questões sobre a identificação do gênero, as vozes que aparecem no texto, a temática, os personagens, o espaço, o tempo e estrutura da obra. Após responderem essas questões, os estudantes deverão compartilhar suas respostas em uma apresentação oral para a turma.

Considerações finais

Com a elaboração deste artigo, foi visto que a construção da espacialidade fantasmática da Zona da Mata de Pernambuco construída nas narrativas de Jayme Griz, reunidas nos livros *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969), traçam perspectivas importantes acerca de como o espaço se transforma com a presença de assombrações e fantasmas. O espaço onde as narrativas são ambientadas contribuem para a modificação desse território diante de seres sobrenaturais. Sendo assim, a conexão que as narrativas de Jayme Griz estabelecem entre a ficção e o contexto social dialogam com os espaços presentes no mundo empírico.

Nas narrativas de Griz, observamos o enraizamento sócio-histórico do espaço e das narrativas de assombrações. Os lugares representados apontam para as marcas da memória dos engenhos de Pernambuco. Nessa perspectiva, as espacialidades são estruturas na significação e na análise do discurso literário.

Ademais, analisamos a estrutura das narrativas de Griz de acordo com os pressupostos teóricos de autores ligados ao fantástico, ao neofantástico e ao realismo maravilhoso. Assim, em acordo com os pressupostos de Ronaldo Luna em *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina*, concluímos que as narrativas grizianas não se enquadram nos limites do modo fantástico, do estranho, nem do maravilhoso, embora estejam muito próximas dessas esferas e apresentem sistemas temáticos comuns à literatura fantástica, se aproximando desse gênero em alguns momentos.

Finalmente, concluímos com a metodologia de sequência didática proposta por Rildo Cosson, que as narrativas de assombrações nas aulas de língua portuguesa oportunizam a leitura e a escrita do texto literário por estarem relacionadas a temas significativos à experiência dos alunos. Outrossim, a obra de Jayme Griz propicia uma identificação dos estudantes com a temática a partir do resgate de suas memórias. Sendo assim, o trabalho com as narrativas de assombração em sala de aula pode propiciar um interesse real do estudante pelo texto literário. Portanto, o trabalho com textos que dialogam com a realidade do estudante favorece o ato de conhecer sua cultura e sociedade através da literatura, formando leitores críticos.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿**Qué es lo fantástico?**. In: Mester, vol. XIX, n. 2. 1990.
- BARTUNEK, J. M.; SEO, M. **Qualitative Research Can Add new meanings to quantitative research**. Journal of Organizational Behavior, v. 23, n.2, mar. 2002.
- GRIZ, Jayme. **O lobishomem da porteira velha**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.
- GRIZ, Jayme. **O cara de fogo**. Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco/Museu do Açúcar, 1969.
- OLIVEIRA, A. S. de. **Notas sobre a teoria estruturalista do gênero fantástico de Tzvetan Todorov**. Revelé: Revista Virtual dos Estudantes de Letras. Belo Horizonte. v. 3. p. 276-291. Agosto. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-4242.3.0.276-291>. Acesso em: 10 set. 2023.
- ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10 ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- SILVA, Ivson Bruno da et al. **Territórios do fantástico em Pernambuco: o espaço em narrativas de Gilberto Freyre e Jayme Griz**. 2021.
- SOUSA, I. Acauã. In: _____. Contos Amazônicos. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 57-64. 120
- SOUZA, R.J. GIROTTO, C. G. G. S. **Estratégias de leitura: para ensinar os alunos a compreender o que leem**. In: SOUZA, R.; et.al. Ler e compreender: estratégias de leitura. Campinas: São Paulo, Mercado das Letras, 2010. p. 45- 114.
- RIBEIRO. C. **Metacognição: um apoio ao processo de aprendizagem**. Psicologia: Reflexão e Crítica, v. 16, n. 1, 2003, p. 109-11.
- HENRIQUE, Rui Henrique. **O Causo do Lobisomem da Porteira Velha Animação Cordel**. Youtube, 13 de março de 2019. Disponível em: [O LOBISOMEM DA PORTEIRA VELHA \(VERSÃO FILME\) SAGA COMPLETA - YouTube](#). Acesso em: 10 set. 2023.
- HILA, C. V. D. **Ressignificando a aula de leitura a partir dos gêneros textuais**. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.) Gêneros textuais: da didática das línguas aos objetos de ensino. São Carlos: Editora Claraluz, 2009. p. 151-194.