

Reflexões éticas sugeridas por representações de fantasmas na literatura brasileira

Ethical reflections suggested by representations of ghosts in Brazilian literature

Cilza Bignotto

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

cilzab@uol.com.br

Resumo: A representação de fantasmas na ficção brasileira costuma se vincular à transmissão de valores morais ou ao seu questionamento ético. Este artigo analisa figuras de fantasmas presentes em obras literárias de José Justiniano Rocha, Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato, Ronaldo Correia de Brito e Marcelo Ferroni. O objetivo principal é identificar as mudanças no modo de representar fantasmas e seus discursos em narrativas literárias, apresentando algumas hipóteses que vinculam essas mudanças a diferentes reflexões éticas sobre códigos morais existentes na sociedade brasileira.

Palavras-chave: ética; moral; fantasmas; literatura brasileira.

Abstract: The representation of ghosts in Brazilian fiction is usually related to the transmission of moral values or to their ethical questioning. This article aims to analyze figures of ghosts present in literary works by José Justiniano Rocha, Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato, Ronaldo Correia de Brito and Marcelo Ferroni. The main objective is to identify the changes in the way ghosts and their discourses are represented in literary narratives, proposing some hypotheses that relate these changes to distinct ethical reflections on the moral codes found in Brazilian society.

Keywords: ethics; morals; ghosts; Brazilian literature.

Recebido em: 21 de setembro de 2016.

Aprovado em: 17 de fevereiro de 2017.

Para Duda Machado

A presença de fantasmas na ficção brasileira é numerosa, embora discreta. A não ser que consideremos Brás Cubas uma assombração, espectros não costumam protagonizar romances e contos; permanecem nas sombras – com o perdão do trocadilho – de narrativas, como personagens secundárias de obras igualmente secundárias do cânone nacional (MENON, 2008, p. 167-178). Nos romances deste século, eles continuam habitando as brechas das tramas, seja em obras prestigiadas pela crítica, como o romance *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, seja em textos de recepção pouco festiva, como *Das paredes, meu amor, escravos nos contemplam* (2014), de Marcelo Ferroni. A representação de fantasmas nos romances desses autores apresenta os mesmos contornos dos espectros retratados em obras literárias do passado. Em quase duzentos anos de ficção brasileira, as formas descarnadas de espectros fictícios pouco mudaram; os conteúdos de suas mensagens, porém, sofreram grande transformação.

Os fantasmas continuam aparecendo nas páginas literárias para cobrar das personagens vivas deveres não cumpridos ou para lamentar a felicidade não alcançada; em outras palavras, reivindicam ou recordam ações relacionadas aos dois eixos alicerçantes da Moral, a busca da felicidade e o cumprimento do dever, nas muitas formas que assumiram ao longo da história do Ocidente. Embora as representações de espectros e seus discursos aparentemente constituam um lugar-comum imutável, resistente à passagem do tempo, às propostas de movimentos literários, às transformações da própria ideia de literatura, é possível verificar modificações substanciais em suas mensagens.

Para examinar de que maneira ocorrem essas mudanças, é necessário, em primeiro lugar, estabelecer o que se entende por moral neste texto; em segundo, examinar, por meio de alguns exemplos emblemáticos, o modo como fantasmas são retratados na ficção brasileira nos últimos dois séculos.

Moral, termo que pode assumir diversos significados, é entendida, aqui, como

[...] conjunto de princípios, preceitos, comandos, proibições, permissões, normas de conduta, valores e ideais de vida boa que, em seu conjunto, constituem um sistema mais ou menos coerente, próprio de um grupo humano em determinada época histórica. Nesse uso do termo, moral é um sistema de conteúdos que reflete determinada forma de vida. Esse modo de vida não costuma coincidir totalmente com as convicções e os hábitos de todos e de cada um dos membros da sociedade tomados isoladamente. (CORTINA; MARTÍNEZ, 2005, p. 13).

Obras literárias, como as que examinaremos a seguir, costumam retratar justamente as tensões e os dilemas provocados por diferentes convicções e hábitos encontrados no interior de uma sociedade. O fato de essas tensões e dilemas serem plasmados em mundos fictícios, construídos por ambivalências e habitados por fantasmas, pode favorecer a percepção de tópicos comumente debatidos no campo da Ética, disciplina da Filosofia que analisa os problemas morais e procura investigar, entre outros fatores, que argumentos justificam e sustentam as diferentes normas aceitas como guias de conduta em diferentes sociedades. Muitas vezes, entretanto, obras literárias podem funcionar mais como catecismos, expondo instruções morais por meio de perguntas e respostas, do que como arenas de debate ético sobre as regras seguidas por grupos sociais. Roland Barthes definiu bem como as escolhas de cada escritor podem dar diferentes valores à literatura em suas relações com aspectos morais e éticos:

Pode-se fazer da literatura um valor *assertivo*, quer na repleção, harmonizando-a com os valores conservadores da sociedade, quer na tensão, fazendo dela o instrumento de um combate de libertação; ao inverso, pode-se conceder à literatura um valor essencialmente *interrogativo*: a literatura se torna então o signo (e talvez o único signo possível) dessa opacidade histórica na qual vivemos subjetivamente; admiravelmente servido por aquele sistema decepcionante que, a meu ver, constitui a literatura, o escritor pode ao mesmo tempo engajar profundamente sua obra no mundo, nas perguntas do

... mundo, mas suspender esse engajamento precisamente ali onde as doutrinas, os grupos, e as culturas lhe sopram uma resposta. A interrogação da literatura é, então, num único e mesmo movimento, ínfima (com relação às necessidades do mundo) e essencial (já que é essa interrogação que a constitui). (BARTHES, 2009, p. 74)

As primeiras narrativas brasileiras sobre fantasmas assumem o valor assertivo descrito por Barthes. Encontramos assombrações já nos primeiros contos e romances em folhetins publicados pela recém-criada imprensa brasileira; quase sempre femininas, essas entidades surgem para lembrar aos vivos deveres morais ou conceitos de felicidade harmonizados com os valores conservadores da elite brasileira do período. Na década de 1830, diversas narrativas publicadas em periódicos e livros incluem a aparição de fantasmas, provavelmente por influência da primeira onda romântica no país. Entre elas, destacamos “Um sonho” (1836), de Justiniano J. da Rocha (ROCHA, 1960, p. 55-60), “Um primeiro amor” e “Maria” (1837), de João Manuel Pereira da Silva (SILVA, 1960, p. 11-125). Nesses contos, os espectros de mulheres brancas surgem para admoestar alguém a respeito de regras morais ligadas, principalmente, a práticas sexuais.

No conto “Um sonho”, a protagonista, Teodora, é filha de Tereza, mulher que abandonara o lar materno para viver na “abjeção do vício”. Após a morte da avó, que a criara para seguir com rigor certos preceitos morais, Teodora se torna “criminosa” como a mãe, pois não consegue manter a promessa de “morrer antes de fome e privações, do que viver com o auxílio do crime e do vício”. Para sobreviver, a moça, “em troca de sua virtude”, recebe de um amante os “gozos da opulência”. Afinal, acometida pela “horrível tísica”, Teodora “começou a refletir no passado de sua existência, e o remorso agravou-lhe os padecimentos”. É o influxo desse remorso que parece dar forma à aparição surgida em sua cabeceira:

Uma noite, alguns minutos de trégua lhe haviam dado seus sofrimentos, a mísera dormia; de súbito, evocada do túmulo, sua mãe aparece à sua cabeceira, descarnado e lívido esqueleto.

– Teodora, disse-lhe, não quiseste seguir os conselhos de tua avó, preferiste o exemplo de tua mãe; pois bem, venho aplaudir-te; daqui a três dias estarás comigo... no inferno... Quero dar-te uma amostra dos gozos que juntas

teremos: ouve-me, e chegando-se para o cravo, sentou-se no banquinho, e seus ossos rangeram; começou a tocar, e de cada tecla em que descansavam os ossos de seus dedos não saíam sons, mas erguia-se rubra labareda... (ROCHA, 1960, p. 59)

Embora o narrador afirme que “tudo foi um sonho, um horrível pesadelo”, Teodora morre “daí a três dias”. O grande problema proposto pela narrativa não é, contudo, o da existência do fantasma de Tereza ou o da amplitude de seus poderes sobre a vida da filha. A aparição, onírica ou real, apresenta à consciência de Teodora seu julgamento, que, nessas circunstâncias, caracteriza-se como moral. Para Cortina e Martínez, a “própria pessoa (sua consciência) é ao mesmo tempo quem promulga o comando moral, o destinatário desse comando e o tribunal perante o qual responde.” (CORTINA; MARTÍNEZ, 2005, p. 41). Nessa perspectiva, as normas morais se diferenciam das legais, julgadas externamente, nos tribunais da justiça. A jovem recebe (e aceita) sua sentença num âmbito interno, vinculado à consciência.

Os “conselhos” transmitidos pela avó de Teodora, e desobedecidos por sua mãe, seriam parte do código moral que regia o comportamento de mulheres das classes dominantes no Brasil do início do XIX. Conforme as normas daquele código, a ameaça da miséria ou a promessa de felicidade não poderiam justificar práticas sexuais como as de Teodora, as quais manchariam a honra da mulher e a de sua família e, portanto, deveriam ser punidas. No conto, a punição se estende para além da morte, num inferno que sugere conexões, bastante enviesadas, entre regras morais e normas religiosas. Como lembra James Rachels (2003, p. 58), as pessoas costumam interpretar as Escrituras e tradições cristãs de modo a justificar regras morais previamente adotadas. A crença em fantasmas alimentou intermináveis debates teológicos nos últimos quinhentos anos, que procuraram acomodar aos preceitos da Igreja a existência de almas penadas e suas motivações para assombrar os vivos. Conforme Jean Delumeau (2009, p. 138), “o cristianismo encarregou-se pouco a pouco da crença nos espectros, dando-lhe uma significação moral e integrando-a numa perspectiva de Salvação eterna.” No início do século XIX, quando “Um sonho” foi publicado, o catolicismo já havia transformado o purgatório, ou “inferno provisório”, em um “grande reservatório de fantasmas”.

As imagens que se justapõem na aparição retratada no conto funcionam como índice das tensões provocadas pelas escolhas de Tereza no âmbito moral e das consequências não apenas de seus atos, mas dos de sua filha. A figura do esqueleto remete à deterioração da beleza, da saúde, da carne – invólucros desfeitos pela corrupção moral. O cravo, objeto preferido da mãe, parece emular o corpo, como instrumento de prazer que se transforma em instrumento de dor. As teclas produzem parte das labaredas que consomem Tereza, o que não a impede de continuar tocando o cravo, situação das mais instigantes.

Como fantasma, Tereza parece existir numa dimensão em que o tempo não é linear. Sua danação ocorre no mesmo momento em que ela goza ao tocar o cravo. Ela prevê “gozos” e sofrimentos para Teodora, com quem irá compartilhar esse inferno não predito nas Escrituras, em que prazer e dor, passado e futuro se superpõem. Fosse a narrativa um pouco mais sofisticada, a circunstância extraordinária experimentada por mãe e filha poderia levar a questionamentos éticos concernentes às ligações entre identidade e responsabilidade moral, que remontam a Platão e Lucrécio. No *Fédon*, Sócrates afirma que a alma sobreviverá à morte do corpo e “existirá em si mesma e por si mesma” (PLATÃO, 1972, p. 74). Livre dos males físicos, a alma poderia, finalmente, conhecer a sabedoria. Lucrécio, por sua vez, não concebia a existência de alma e espírito (os quais distinguia) sem o corpo; a morte era eterna e o inferno, presente: daí a necessidade de “ser justo e não procurar a vanglória” (FERRONATO, 1975, p. 42). A alma de Tereza conserva sua identidade e os traços da deterioração de seu corpo, que parecem operar como metáforas de sua corrupção moral.

Na época em que o conto veio à luz, Locke, e posteriormente Kant, já haviam dado novas diretrizes para as discussões no campo da Ética. Não é possível esmiuçá-las neste artigo, mas é preciso pelo menos apontar as duas grandes perguntas que vêm traduzindo, desde Kant, a preocupação ética: “a pergunta pelo bem positivo ‘que *podemos* fazer para sermos felizes?’; e a pergunta pela indispensável manutenção do bem positivo ‘que *devemos* fazer para que todo homem se encontre em situação de alcançar a felicidade?’” (CORTINA, 2009, p. 46). As filosofias morais inspiradas por Kant buscam hoje, segundo Cortina, “esclarecer quem tem e por que tem direito à felicidade e traçar o marco normativo dentro do qual quem ostenta esse direito pode vê-lo fomentado e respeitado.” (CORTINA, 2009, p. 47). É tentador levar essas questões

para o conto “Um sonho”, no qual obviamente nenhuma das personagens femininas tem direito à felicidade, mas essa empresa seria completamente fora de propósito em texto tão assertivo, para lembrar a classificação de Barthes. O conto anedótico de Justiniano Rocha, que mais parece o esqueleto de um mandamento moral revestido de pouquíssima carne literária, nem sugere, nem permite qualquer aprofundamento rumo às ideias kantianas sobre filosofia moral e seus desdobramentos em variadas éticas deontológicas.

Vale mencionar, pelo menos, algumas questões suscitadas pelo conto a respeito dos *deveres* morais e suas relações com a identidade pessoal. Pode alguém ser responsabilizado por uma ação passada quando já não é mais idêntico a quem era quando realizou a ação? O fantasma de Tereza, lívido esqueleto, é nada idêntico à Tereza que desfrutara de amantes, música e outros prazeres. Que critérios utilizar para definir a identidade de alguém como algo único e semelhante ao longo do tempo?¹ O ato de tocar cravo pode servir como elemento de continuidade entre o que Tereza havia sido, quando viva, e o que ela havia se tornado depois de morta. Entretanto, se o hábito (memória tão associada ao corpo, por sinal)² de tocar música é atribuído a Tereza em circunstâncias as mais distintas, a fim de determinar sua identidade, uma eventual escolha de sua parte para separar-se do instrumento equivaleria a uma separação de si mesma. Essa possibilidade permitiria leituras mais sofisticadas de sua insistência em tocar o cravo, e tudo o mais que o instrumento simboliza, apesar de conhecer as consequências do ato.

No entanto, qualquer tentativa de explorar um pouco mais a superficial representação construída por Justiniano Rocha esbarra no fato de que o fantasma de Tereza assemelha-se a inúmeros outros encontrados em obras românticas, repetidas a ponto de figuras fantasmagóricas tocando cravos, pianos e órgãos terem se tornado clichês, mais tarde reivindicados pelo cinema, pela televisão, pelos *videogames*. Conforme recentes tendências na antropologia e na sociologia, esse tipo de figura faria parte de um conjunto de instrumentos culturais, que Ann Swidler

¹ Sobre as discussões contemporâneas a respeito de Ética e Identidade, ver SHOEMAKER, 2016.

² Conferir o conceito de memória-hábito de Paul Connerton, em cuja definição os automatismos corporais são de fundamental importância (CONNERTON, 1999, p. 40-45).

chamou de “*repertoire*” ou “*tool kit*” (SWIDLER, 1986, p. 773). Em sua visão, a cultura seria um repositório de formas simbólicas disponíveis para expressar experiências e sentidos. Fariam parte desse gigantesco arquivo de memória coletiva os mais diversos veículos de significação: crenças, práticas rituais, formas artísticas, linguagens, costumes, lendas como as de fantasmas. As pessoas usariam essa “caixa de ferramentas” de símbolos, histórias, rituais, visões de mundo para resolver diferentes tipos de problemas.

Desse modo, determinados elementos temáticos em obras literárias ou referências intertextuais a outros textos podem indicar que autores compartilhavam com seus leitores um repertório comum. Representações de fantasmas condensariam preceitos morais, comunicados de modo eloquente por meio de aspectos como a decadência da carne, lembrança dos erros do passado, ou labaredas de fogo, ameaça da punição futura. Determinadas caracterizações de figuras fantasmagóricas podem sugerir, ainda, a tomada de posição de um autor para se vincular a um grupo específico de autores, a um movimento literário, a uma ideia de literatura. À luz dessa concepção, derivada, principalmente, dos trabalhos de Pierre Bourdieu (1996) sobre campo literário,³ o cravo tocado pelo fantasma de Tereza pode ser lido mais como sinal do vínculo do autor com as obras de escritores góticos ingleses do que como representação de uma prática cultural comum no Rio de Janeiro da década de 1830.

Ao fim e ao cabo, o fantasma de Tereza tem os contornos desgastados de clichê usado para marcar na imaginação dos leitores da época – principalmente das leitoras – as punições aterrorizantes reservadas a moças “sem moral”. A personagem lembra um modelo criado para a valorização de virtudes como a prudência e a castidade em uma peça de pedagogia moral.

Ao longo do XIX, surgiram no Brasil inúmeros contos e romances de temática sobrenatural, entre os quais se destacam *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, *Dalmo, ou Os mistérios da noite*, de Luís Ramos Figueira, *Ruínas da Glória* (1861), de Fagundes Varela, *Trindade Maldita* (1861), de Franklin Távora, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro, e mais uma miríade de textos literários

³ As concepções de Bourdieu sobre tomadas de posição de escritores e outras ações nas arenas que ele denominou campos literários são esmiuçadas, principalmente, em seu livro *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996).

inspirados por leituras de Byron, Hoffmann, Gautier, que tanto fascinaram os românticos de meados do século (ESTEVES, 2014). Nas últimas décadas do Oitocentos, parece ter havido a popularização de histórias macabras em periódicos de grande circulação, do *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias* ao *Jornal das Famílias*, nos quais se encontram traduções de autores como Edgar Allan Poe e produções brasileiras como os contos “Sem olhos” (1872) e “Um esqueleto” (1875), de Machado de Assis, as crônicas do romance *Alfarrábios*, de José de Alencar, as narrativas misteriosas de *Lendas e romances* (1971), *Histórias e tradições da província de Minas Gerais* (1872) e *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães, os contos de *Demônios* (1895), de Aluísio Azevedo. Chama a atenção, tanto nessas narrativas como em outras, a recuperação de lendas de matriz oral, nas quais, invariavelmente, os fantasmas reclamam justiça para crimes impunes, recordam a persistência de amores irrealizados ou encarnam remorsos originados de comportamentos desviantes das regras morais que deveriam ter sido obedecidas.

O conto “A dança dos ossos”, que integra a coletânea *Lendas e romances*, de Bernardo Guimarães, é bom exemplo da formatação que as histórias de fantasmas recebem no período. No conto, o narrador, homem erudito que viaja pelo sertão de Minas Gerais, dá voz a um velho barqueiro, o qual relata a história do fantasma do cabo Joaquim Paulista, morto de maneira cruel por um companheiro do mesmo destacamento, Timóteo, que o acusava de haver roubado a antiga namorada. Antes de ser assassinado com facadas, o cabo fora torturado com picadas de cobras venenosas. Como o assassino e seu cúmplice não o enterraram adequadamente, o corpo terminou destroçado por animais e espalhado pela mata.

A descrição do fantasma de Paulista, feita pelo barqueiro, tem alguns pontos em comum com a do fantasma de Tereza, de “Um sonho”:

A lua batia de chapa na areia branca do meio da estrada. Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho, uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira.

Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. Daí começaram os ossos todos a dançar em roda da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando pulos no ar, e caindo no mesmo lugar, enquanto os ossos giravam num corrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte num sapezal. (GUIMARÃES, 1871, p. 203-204)

Aos poucos, os ossos vão se juntando até formar o esqueleto completo de Joaquim Paulista. A descrição do fantasma lembra as muitas representações da *danse macabre*, comum no repertório de populações da Europa desde o início do século XV (DUBY, 1996, p. 243), cuja função era advertir da inevitabilidade da morte, que não distingue hierarquias sociais (daí a ausência de roupas e adereços), e da necessidade de praticar atos piedosos e responsáveis. Tal como a aparição de Tereza, a de Paulista apresenta apenas os ossos e, também como ela, surge acompanhada de fogo e de uma forma de arte, neste caso, a dança. Música e dança parecem evocar a humanidade dos corpos desfigurados pela corrupção da carne e da moral.

Há algumas divergências dignas de nota, porém, entre as aparições. O fantasma de Paulista se mostra a todos os que passam pela cova rasa que deveria ter sido seu túmulo, no local onde ele fora assassinado. Os mortos que retornam como espectros, por terem sido assassinados ou por terem ficado insepultos, são tema comum nos registros de várias culturas (DELUMEAU, 2009, p. 120-139). Na literatura ocidental, o mais famoso desses fantasmas provavelmente é o do pai de Hamlet, que, na peça homônima de Shakespeare, aparece seguidamente a soldados até que o filho vá vê-lo e ouça sua exigência de vingança contra o assassino. A teoria freudiana do recalque levou Harald Weinrich a classificar essas aparições como exemplos do “esquecer não pacificado” (WEINRICH, 1997, p. 168 *apud* ASSMAN, 2011, p. 188). Nessa perspectiva, fantasmas como o de Paulista seriam imagens de um passado não resolvido, que retorna para lembrar aos vivos valores morais ignorados, leis desobedecidas, crimes impunes. Paulista, ao contrário de Tereza, não fala; sua mensagem é entendida e transmitida pelas vozes dos vivos.

Essas vozes merecem exame mais pormenorizado.

É digno de nota, em “A dança dos ossos”, o fato de a história do fantasma e de suas aparições ser narrada por um velho barqueiro a um homem douto, o narrador principal. Artificio semelhante foi usado por numerosos autores do final do XIX e do início do XX, entre os quais Monteiro Lobato, Gastão Cruls, Viriato Correa, Afonso Arinos e outros nomes hoje agrupados sob a rubrica do regionalismo. Os fantasmas aristocráticos e articulados, como Tereza, cediam lugar aos espectros da gente comum dos grotões brasileiros, cujas vozes pareciam necessitar de intermediários para serem ouvidas e entendidas.

A estrutura do conto “Os negros” (1920), de Monteiro Lobato (LOBATO, 1994, p. 73-105), é semelhante à encontrada em “A dança dos ossos”: um narrador anônimo, de linguagem erudita, viaja pelo interior de São Paulo, por volta de 1920, acompanhado de um amigo, Jonas. Chegam às ruínas de uma fazenda, habitada por Pai Bento, negro ancião que trabalhara na propriedade como escravo. O lugar é conhecido como “Casa do Inferno”, devido às crueldades cometidas pelo antigo dono, capitão Aleixo, contra escravos. Neste conto, o inferno é um lugar concreto e repleto de cinzas, daguerreótipos e morcegos.

Os amigos decidem passar a noite na casa-grande, onde o narrador investiga os vestígios da vida familiar de Aleixo, sugeridos pelos objetos, em grande parte europeus, guardados nos cômodos, e pelos fragmentos de vozes de escravos, guardados na memória de Pai Bento. Jonas, porém, mostra-se alheio a tudo, “vazio de si próprio” (LOBATO, 1994, p. 82). Levado para a sala principal da casa, vê o retrato de Izabel, filha de Aleixo; agarra a imagem, beija-a e chora. O narrador percebe que Jonas “não era o mesmo”; era “outro”, Fernão, imigrante português empregado na fazenda, que vivera um caso de amor com Izabel (LOBATO, 1994, p. 84). Como a moça lhe era moralmente interdita, Fernão foi emparedado vivo por Aleixo e seus capangas numa das salas. Seu espírito, encarnado em Jonas, narra a história de sua vida e de sua morte sob o domínio do capitão.

Em comparação com “Um sonho” e “A dança dos ossos”, a estrutura narrativa construída por Lobato é bastante sofisticada. A história de Fernão e Izabel é narrada por diferentes vozes, que oferecem diferentes perspectivas sociais e temporais para os acontecimentos passados na fazenda. No início do conto, o narrador-protagonista estabelece diálogo com Pai Bento, que lhe conta boa parte da história de sua vida. A conversa entre os dois é marcada por declarações de respeito mútuo, que parece

penosamente cultivado entre as poucas brechas deixadas por três décadas de abolição na arquitetura das relações entre brancos e negros, fortificada por quatro séculos de escravidão. A todo momento, a conversa que parecia fluir entre iguais esbarra nas lembranças ainda muito presentes da desigualdade:

O excelente negro sorriu-se, com a gengiva inteira à mostra, e disse:

– Pois é apeá. Casa de pobre, mas de bom coração. Quanto a “de comer”, comidinha de negro velho, já sabe...

Apeamos, alegremente.

– Angu? – chasqueou o Jonas.

O negro riu-se:

– Já se foi o tempo do angu com “bacalhau”...

– E não deixou saudades, hein, tio Bento?

– Saudades não deixou, não, eh! eh!...

– Para vocês, pretos; porque entre os brancos muitos há que choram aquele tempo de vacas gordas. Não fosse o Treze de Maio e não estava agora eu aqui a arrebentar as unhas neste raio de látigo, que encruou com a chuva e não desata. Era servicinho do pajem... (LOBATO, 1994, p. 76)

Branco e negro parecem usar a ironia para tentar aplinar, por meio do riso, as arestas que os separam; não parece possível calar sobre a escravidão, e não parece possível falar apropriadamente dela. Cada declaração elogiosa é abalada por aquela descarga que, para Bauman, constitui o ressentimento: “um subproduto das configurações sociais que põem os interesses em conflito e seus portadores em luta.” (BAUMAN, 2011, p. 77). O efeito do ressentimento seria produzido, principalmente, por três tipos de relações: “a humilhação (a negação da dignidade), a rivalidade (o estado de competição) e a ambivalência temerosa [...]” (BAUMAN, 2011, p. 77). A relação entre o narrador protagonista e Pai Bento (nome dos mais sugestivos) é marcada pela ambivalência temerosa, pontuada por um riso que talvez pretenda minimizar humilhação e rivalidade. Apesar da tensão provocada pela ambivalência temerosa, os dois insistem em dialogar e terminam por ensaiar um rearranjo das configurações sociais que provocam o ressentimento. A certa altura, o narrador-protagonista afirma: “Pois, amigo Bento, saiba que você é um herói e um grande filósofo por cima, digno de ser memorado em prosa ou verso pelos homens que escrevem nos jornais.” (LOBATO, 1994, p. 78).

Essa declaração é fundamental para estabelecer a moldura ética pela qual serão dados a conhecer os problemas morais narrados por Fernão.

Em primeiro lugar, o reconhecimento (ainda que puramente retórico) de Pai Bento como herói, e principalmente filósofo, estabelece o homem negro como ser racional, digno e autônomo. Lembremos a segunda formulação do imperativo categórico de Kant, na *Metafísica dos costumes*: “Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na sua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente, como fim e nunca simplesmente como meio.” (KANT, 1986, p. 146). Está pressuposta nessa formulação a ideia de que o homem é fim em si mesmo; seu fim último é sua própria existência. Usar uma pessoa como instrumento, sem seu consentimento, como ocorre na escravidão, significa negar sua autonomia, sua dignidade, sua condição de sujeito de direito. Não é preciso lembrar que a liberdade, portanto, é condição primeira para o exercício da autonomia e para a garantia da dignidade.

Em segundo lugar, ao reconhecer Pai Bento como filósofo, o narrador reconhece – e legitima – a trajetória do ex-escravo, considerada inferior por seu grupo étnico e social, como altamente intelectual. Tal reconhecimento é indispensável para o *diálogo* que abre o conto, por meio do qual homens de origens e trajetórias absolutamente diversas esclarecem juntos o que seria a verdade e o bem nos contextos da escravidão e dos anos subseqüentes à abolição. Para Adela Cortina, o diálogo, como “meio apropriado para expressar a autonomia humana” permitiria à ética

situar-se a meio caminho entre o absolutismo, que defende unilateralmente um código moral determinado, e o relativismo, que dissolve a moralidade; entre o utopismo, que garante a vinda iminente de um mundo perfeito, e o pragmatismo, que elimina toda dimensão utópica, perdendo-se na pura estratégia presente ou, o que dá no mesmo, na imoralidade. Talvez por essas razões as filosofias morais mais importantes de nosso momento, tanto “liberais (Rawls, racionalismo crítico) como “socialistas”(Apel, Habermas, Heller), centrem sua atenção no diálogo. (CORTINA, 2009, p. 48)

No espaço fictício do conto, Pai Bento e o narrador, embora eivados de ressentimento, são capazes de pôr em exercício a autonomia, por meio da qual os homens têm dignidade. Agem pela determinação

de suas vontades, conseguem abstrair-se de suas diferenças e fins particulares para atuar como legisladores de um possível “reino dos fins”, ou comunidade moral ideal, utopia que, para Kant, moveria as ações morais rumo a um futuro em que cada pessoa seria considerada um fim em si mesma. Estão aptos para submeter a si mesmos às leis de que são autores, conforme postula a primeira formulação kantiana do imperativo categórico: “Age apenas segundo uma máxima tal que possas, ao mesmo tempo, querer que ela se torne lei universal” (KANT, 1986, p. 59). As ações dos dois homens parecem seguir essa máxima, tão difícil de alcançar no mundo real, justamente por fatores como o ressentimento que permeia as relações.

A ética dialógica sugerida pelas cenas iniciais do conto projeta vários efeitos de sentido na narrativa de Fernão. A tensão entrevista no diálogo entre Pai Bento e o narrador ganha outras proporções quando comparada à tensão dos diálogos travados entre brancos e negros oitenta anos antes, quando Aleixo era o senhor de todos. Em contraste com a violência enfrentada por Fernão e os escravos da fazenda, as descargas de ressentimento presentes na relação entre o narrador e Pai Bento são suavizadas a ponto de parecer que o “reino dos fins” está sendo de fato experimentado por eles. Por outro lado, a memória dos horrores da escravidão revela recantos da ambivalência temerosa entre brancos e negros. O espírito do português descreve os diferentes preceitos morais que regiam a vida de homens e mulheres, pobres e ricos, livres e escravos na fazenda. O diálogo travado entre ele e Izabel, no início do namoro, é um exemplo das tensões originadas pelos códigos de conduta distintos que deveriam ser obedecidos por diferentes grupos sociais:

– Dona Izabel, que é menina rica, não imagina a posição desgraçada de quem é pobre. O pobre forma neste mundo uma casta maldita, sem direito a coisa nenhuma. O pobre não pode nada...

– Pode, sim. Pode uma coisa...

– ?

– Deixar de ser pobre.

– Não falo da riqueza do dinheiro. Essa é fácil de alcançar, depende apenas de esforço e habilidade. Falo de coisas mais preciosas que o ouro. Um pobre, tenha o coração que tiver, seja a mais nobre das almas, não tem o direito de erguer os olhos para certas alturas...

– Mas se a altura quiser descer até ele? – retrucou audaciosa e vivamente a menina. (LOBATO, 1994, p. 85)

Fernão e Izabel, embora legalmente livres, são sujeitos sem autonomia. Suas vontades não são livres, de modo que não podem obedecer às leis morais que eles mesmos se dão. Ao tentar viver de acordo com os princípios de moralidade que criam, em conjunto com Liduína, descobrem-se coisas, em lugar de pessoas. Sofrem a tortura, a mutilação e a morte. Fernão, Izabel, Liduína e os escravos, assim como Tereza e Paulista, são parte de grupos marginalizados; suas mortes fazem lembrar o que se convencionou chamar, em meados do século XX, de *assassinato categórico*: “a aniquilação física de homens, mulheres e crianças pelo seu pertencimento (ou atribuição) a uma categoria de pessoas imprópria para a ordem planejada, e sobre a qual, por isso, uma sentença de morte foi sumariamente proferida.” (BAUMAN, 2011, p. 87). O termo assassinato categórico foi cunhado para denominar o genocídio de judeus europeus na Alemanha nazista e os muitos outros massacres de grupos étnicos, raciais e religiosos ocorridos desde então.

As particularidades da história da opressão a negros, índios e mulheres na América Latina levaram ao surgimento, na década de 1970, da Ética da Libertação, uma das principais éticas da contemporaneidade (CORTINA, 2009, p. 63). Seu representante mais proeminente, o filósofo argentino Enrique Dussel, formulou a filosofia da libertação, da qual faz parte a dimensão ética, como “libertação neocolonial do último e mais avançado grau de imperialismo”:

Contra a ontologia clássica do centro, desde Hegel até Marcuse, para mencionar o mais lúcido da Europa, levanta-se uma filosofia de libertação da periferia, dos oprimidos, a sombra que a luz do ser não pode iluminar. Do não-ser, do nada, do outro, da exterioridade, do mistério do sem-sentido, partirá o nosso pensamento. Trata-se, portanto, de uma “filosofia bárbara”. (DUSSEL, 1982, p. 21)

O propósito maior da Ética da Libertação é que o “reino dos fins” kantiano seja concretizado, de modo a que cada indivíduo possa assumir a direção do projeto moral da sociedade em que vive. A peculiaridade dessa ética, conforme Cortina, é o fato de aparecer nos países latino-americanos “como uma proposta de subverter totalmente a ordem sociopolítica estabelecida por razões morais” (CORTINA,

2009, p. 63). Não cabe aqui explorar as propostas e os problemas da Ética da Libertação; sua menção neste artigo é motivada pelo fato de seus criadores e defensores, como Dussel, voltarem-se para as pessoas integrantes daqueles grupos sociais considerados “periféricos”, os quais parecem constituir o grande reservatório de fantasmas que alimenta a literatura brasileira. Não surpreende, afinal, que os indivíduos definidos pela filosofia da libertação como “não-ser”, “nada”, “outro”, sejam representados em obras literárias como fantasmas; que sejam chamados, como Fernão, de “nada” e de “outro”.

O espírito do português é um “não-ser” que murmura a memória de sua morte “em solilóquio, aos arrancos, às vezes entre soluços, outras num ciclo imperceptível” (LOBATO, 1994, p. 81); o narrador necessita traduzir sua “linguagem taquigráfica” em “língua corrente”. Esse e outros procedimentos adotados por Lobato para representar o fantasma são mais refinados do que aqueles usados por Justiniano Rocha e Bernardo Guimarães. Em lugar de descrever longamente elementos conhecidos do *repertoire* relativo a fantasmas, o autor opta por fazer o espírito encarnar em Jonas, de modo que todo destaque seja dado a sua voz balbuciante de vítima esquecida. A estratégia evita que o foco do leitor seja desviado das importantes questões éticas sugeridas pela narrativa do espírito para “a mesma ária das correntes arrastadas” de que seria pródiga e “pobre” a “imaginativa popular” (LOBATO, 1994, p. 80).

Outro efeito provocado por esse tipo de representação é o das possibilidades de sentido propostas pelo ato do espírito de Fernão ocupar o corpo de Jonas e falar por sua voz. De certo modo, Jonas experimenta aquele “ponto de vista moral” que, no entender da corrente ética do utilitarismo, permitiria a uma pessoa pôr-se no lugar de outra e saber o que lhe provoca dor ou prazer. Outras personagens vivem, de outras maneiras, a experiência da afinidade moral, um dos temas principais do conto. Fernão, despertado pelo amor a Izabel, aos poucos se descobre coisa e se põe no lugar dos negros escravizados, cujos sofrimentos até então testemunhara com pena, mas a distância. Liduína, também movida pelo amor, declara a Izabel ser “mais sua amiga do que sua escrava”; por sua vez, Izabel, única branca que sofria quando algum escravo era torturado pelos feitores, sente-se tão “meio” quanto os negros. Obviamente, nenhuma das personagens poderia se colocar totalmente no lugar de outra, esvaziando-se de si mesma – esse tipo de simpatia, segundo Cortina, é extremamente problemático como exigência para

um eticista, porque “deveria ser assumido por um observador dotado de características sobrenaturais” (CORTINA, 2009, p. 30).

O capitão Aleixo é incapaz de tal simpatia, porém; considera os escravos “meios” e confere a qualidade de coisa a Fernão, bastante consciente de sua natureza de sombra: “Eu era pobre. Era subalterno. Era nada.” (LOBATO, 1994, p. 88). Izabel, que pensava serem ambos “mais escravos do que os escravos do eito” (LOBATO, 1994, p. 100), também termina usada como meio. Por esse viés, o título “Os negros” pode ser entendido não apenas como relativo às pessoas escravizadas na fazenda, mas como referência, também, ao processo de sujeição dos amantes brancos que os transforma em meios quase quanto o faz com os negros.⁴ Quase; porque os negros eram tratados com ainda maior violência.

Fernão havia entendido, em suas reflexões sobre o amor por Izabel, que as normas morais, religiosas, legais estavam submetidas a uma estrutura contra a qual ele não podia lutar (LOBATO, 1994, p. 99). Os senhores de terras detinham o monopólio do poder econômico, social e político, que estruturava a sociedade e suas regras. Fernão foi emparedado na casa-grande, símbolo maior dessa estrutura que formatava os comportamentos sociais, regras morais incluídas. Sua tentativa de viver como autonomia foi vista como desajuste na ordem estabelecida; sua incorporação aos alicerces da casa pode ser entendida como ajuste violento a essa mesma ordem. Fernão, Izabel, Liduína, os escravos sem nome fariam parte da categoria do *Homo sacer*, conforme a interpreta Giorgio Agamben. Nessa categoria, estariam as pessoas expostas à violência sem sanções, cometida por qualquer um, dado que suas vidas seriam desprovidas de valor ou significado moral. O assassinato do *Homo sacer* não é passível de punição, pois “não é classificado nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio.” (AGAMBEN, 2007, p. 90). Na história do Brasil, multidões permaneceram e permanecem nesse limbo da exceção e da exclusão, de onde parece surgir a maior parte dos fantasmas da ficção nacional.

⁴ Outras possibilidades de leitura do título e do conto podem ser conferidas no ótimo ensaio de Hélio Guimarães, “‘Os negros’, ou a história fora de si” (GUIMARÃES, 2014, p. 135-145).

O conto de Monteiro Lobato pode ser visto como marco de uma mudança significativa nas narrativas sobre fantasmas até então produzidas no país. O fantasma de Fernão é tão subalterno e tão sem autonomia quanto os de Joaquim Paulista e Tereza. Ao contrário da aparição de “Um sonho”, porém, ele se revolta contra os preceitos morais que o levaram à morte e ao aprisionamento nas paredes, as quais continuam sustentando a fazenda, como a indicar a permanência do funcionamento da hierarquia representada por ela muito tempo após a abolição. Diversamente do fantasma de Joaquim Paulista, Fernão denuncia não apenas a injustiça de sua morte, mas também a de numerosos escravos e mulheres, brancas e negras. Outro elemento a ser notado é o deslocamento da deterioração física, que atinge não o seu corpo, mas o espaço da fazenda, sinédoque da sociedade brasileira.

Quase um século depois da publicação de “Os negros”, dois romances voltam a tematizar a aparição de fantasmas em fazendas arruinadas da elite escravocrata. Ambos apresentam estrutura narrativa semelhante à do conto de Monteiro Lobato: narradores-protagonistas, homens brancos de linguagem erudita, viajam a fazendas antigas, onde entram em contato com fantasmas, testemunhas de um passado de atrocidades. Como ocorre com “Os negros”, esses romances parecem assumir valor *interrogativo*, de acordo com a classificação de Barthes; são obras que se engajam nas perguntas do mundo, mas suspendem o engajamento antes de fornecer respostas sobre os problemas éticos que apresentam.

O narrador do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, é um médico, Adonias, que viaja com três primos ao sertão de Pernambuco, no que parece ser o início do século XXI, a fim de rever o avô, Raimundo Caetano, que está morrendo. Adonias testemunhará a aparição dos fantasmas que habitam a fazenda Galileia. Dois deles atormentam os vivos há cem anos: o de Donana e o de João Domísio, seu esposo e assassino. Donana foi assassinada porque Domísio tinha a intenção de se casar com uma amante. Para justificar o crime, ele acusou a mulher, falsamente, de adultério. Após o assassinato, Domísio, temendo a vingança dos cunhados, pediu asilo na casa de um irmão padre, que nela vivia com uma índia, com quem tivera doze filhos. O padre o abrigou e o protegeu dos assassinos, suplicando aos cunhados do irmão que “respeitassem as leis da hospitalidade”. Domísio “nunca mais foi visto, fora ou dentro da Casa-Grande do Umbuzeiro.” (BRITO, 1998, p.

55). Como Fernão, ele desapareceu no interior da casa, vista pelo padre como “refúgio, útero materno. Nela, tudo se oculta.” (BRITO, 1998, p. 54). A metáfora da casa-grande ganha outras dimensões, no romance, ao esconder da lei, da moral e da religião não uma vítima, mas um assassino.

Em determinada passagem do romance, Adonias oscila entre o sono e a vigília, quando é chamado pelo fantasma de Donana:

– Adonias!

Fecho e abro os olhos a cada gota, avisto o céu ao longe, as nuvens brancas de água me envolvem e atravesso o limiar de um sonho.

– Quem me chama?

– Donana, sua tia.

Não percebera o vulto estranho. Seria mesmo a esposa de tio Dionísio?

– Desculpe, nem vi a senhora.

– Ninguém me vê mais. Todos andam preocupados com a doença de Raimundo; até me esqueceram.

– Não é isso, tia. Distraí-me contando as gotas da chuva.

– Eu notei que você balbuciava e depois adormeceu. Está cansado?

– Estou. Nem sei mais o que faço.

– Durma, então.

– Eu bem que gostaria, mas não deixam.

– Quem não deixa?

– A senhora.

– Não é verdade; vejo o que acontece na casa e não interfiro.

– Júlia me falou que a senhora vaga pela Galileia desde que morreu. Achei que fosse mentira.

Só quando abro os olhos bem abertos reparo nos trajes de Donana. Ela veste uma longa camisa de algodão branco, a mesma com que tomava banho, quando foi assassinada. Da roupa e dos cabelos molhados não para de escorrer água. Observo os pés descalços, sem os chinelos que serviram de falso testemunho para o crime. Na pressa em fugir do marido, Donana nem pôde calçá-los.

A princípio, há semelhanças entre o fantasma de Donana e o de Tereza, do conto “Um sonho”. Ambas as aparições parecem existir no limiar entre o sonho e a realidade, o sono do esquecimento e o despertar

da memória. Ambas vêm reclamar que sejam lembradas, ainda que por razões distintas. Donana foi morta porque, supostamente, teria tido um amante, circunstância que aproximaria sua história da vivida por Tereza. O adultério, de acordo com o código moral da comunidade em que vivia, era franqueado aos homens, mas punido com a morte no caso das mulheres. A aparição de Donana, tal como a de Joaquim Paulista, serviria para lembrar aos vivos sua inocência, a injustiça de seu assassinato, a impunidade de quem a havia matado. Quando surge para Adonias, ela não apresenta os sinais de corrupção da carne, como ocorre com os fantasmas de Tereza e de Joaquim Paulista. Donana veste uma longa camisa branca – como tantos fantasmas da literatura, do cinema, da televisão – sobre a qual escorre água ininterruptamente. O fogo infernal que envolvia Tereza dá lugar à água, elemento que costuma ser entendido como metáfora do esquecimento (ASSMAN, 2011, p. 181; WEINRICH, 2004, p. 28).

O fantasma, que era esperado, surge quando Adonias (assim como Teodora, no conto “Um sonho”) está atravessando o limiar do sonho, enquanto chove, circunstância parecida com a da aparição do espírito de Fernão. A água que escorre continuamente sobre a figura de Donana parece indicar uma ação que não escapa do pretérito imperfeito, que não cessa de ocorrer enquanto atravessa outros tempos até chegar ao presente de Adonias. A singularidade do espectro, como bem explicou Derrida, é a de ser “esse presente não-presente” (DERRIDA, 1996, p. 21). Donana está e não está presente; a sua aparição nem é seu corpo, nem sua alma; seu tempo é e não é o de Adonias. Ela é um “não-ser”, na terminologia de Dussel; uma representante da antiga categoria dos *Homo sacer*, segundo a concepção de Agamben.

Donana vaga pelo mundo dos vivos, sem interferir nele, a não ser para lembrar a quem consegue vê-la o motivo de sua permanência no umbral entre vida e morte: “– Vigio Domísio e espero o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos.” (BRITO, 1998, p. 169). Essa resposta abre espaço para algumas reflexões a respeito das mudanças percebidas na representação de fantasmas na ficção brasileira dos últimos anos. Em primeiro lugar, a voz de Donana é a de uma mulher não letrada. Pelo que se pôde observar, os fantasmas de pessoas “do povo” costumam ser mudos; falam, na ficção brasileira, aparições como as de Tereza e Fernão, cuja origem garantiria, supostamente, discursos bem articulados. Em segundo lugar, Donana deseja lembrar os crimes cometidos contra *todas*

as mulheres assassinadas, e mais: deseja que as mulheres se rebelem contra seus assassinos.

Se o fantasma de Tereza tinha a função de lembrar a filha de que seus erros não podiam ser esquecidos e, de certo modo, silenciá-la, o fantasma de Donana age para trazer ao presente as vozes daquelas que foram silenciadas no passado e deveriam ter sido esquecidas. Assim, a narrativa de Ronaldo Correia de Brito cria memórias fictícias para um grupo de mulheres marginalizadas que, tradicionalmente, não tiveram espaço nas narrativas da história oficial, da literatura canônica e da pedagogia moral. O discurso de Donana está mais afinado com os pressupostos da Ética da Libertação do que com a moral dominante no sertão nordestino de início do século XX, quando ela teria sido assassinada.

O modo como são construídos tanto a personagem Donana como seu discurso sobre o passado faz pensar nas reflexões de Stuart Hall sobre a representação da memória coletiva em narrativas contemporâneas. Para o teórico, é preciso atentar não apenas para o modo como narrativas de ficção têm procurado recuperar fatos do passado, mas para a condução desse processo, que parece ter como foco os interesses do presente e do futuro. Hall sugere que narrativas da literatura e do cinema representariam “não a redescoberta, mas a produção de identidade”, pois teriam como meta “não uma identidade que se baseie na arqueologia, mas sim em re-contar o passado” (HALL, 1996, p. 68-75). Esse trabalho atuaria como sutura entre os fragmentos de história de grupos oprimidos, como os de mulheres vítimas de violência. Em certo sentido, a literatura permitiria o exercício da ética dialógica entre seres do passado e do presente, apresentando questionamentos a respeito de quem tem direito à felicidade, quem tem autonomia para produzir as próprias regras morais, quem deve receber o ônus de quais deveres.

Ler a ficção brasileira contemporânea, seja a consagrada pela crítica, seja a rotulada comercial, é perceber, em graus variados, a expressão da responsabilidade dos escritores frente aos problemas brasileiros, incluindo os morais e éticos. Para Schøllhammer, “a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56). Um dos desafios da literatura nacional dos dias de hoje é justamente suspender o engajamento, como afirmou Barthes, “onde as doutrinas, os grupos, e

as culturas lhe sopram uma resposta”, fronteira que a indústria midiática transpõe a todo instante. O aparecimento de tantos fantasmas em obras realistas da contemporaneidade talvez seja fruto da busca por efeitos estéticos “com força ética de transformação”. Vale a pena examinar um pouco mais como essas representações de fantasmas são moldadas.

No conto “Os negros”, de Monteiro Lobato, a recriação do passado, e da identidade dos escravos do Vale do Paraíba, é esboçada por meio do recurso da aparição fantasmagórica, que permite atar as pontas de passado e presente, com vistas para o futuro. Entretanto, quem narra o passado dos negros é um imigrante português letrado, que, embora seja vítima de um senhor de escravos, não era, ele mesmo, escravo. Estratagema parecido é observado no romance *Das paredes, meu amor; escravos nos contemplam* (2014), de Marcelo Ferroni. O narrador, um jovem escritor chamado Humberto, vai passar alguns dias com a namorada em uma velha fazenda, também no Vale do Paraíba, que está sendo reformada pela família da moça para se tornar um centro cultural. Lá, enquanto ocorre um crime, os hóspedes se veem às voltas com fantasmas do passado colonial que, como indica o título, teriam sido emparedados. De maneira semelhante à de Donana, esses fantasmas habitam o mundo dos vivos sem, aparentemente, influir nele; existem em estado de latência, do qual podem sair quando o narrador está inconsciente:

A água negra gotejava ali também, e aos poucos vi o forro inchar, a casa parecia se partir em duas. Santo Antônio girou o pescoço atarraxado em minha direção, rios de verniz escorrendo dos olhos de verniz do menino em seu colo. Uma sombra se grudou em meu ombro se alimentando do coágulo. Ela girou no ar, cruzou os móveis, disse que nunca tinha matado ninguém, nunca havia traficado nem ido contra a lei dos homens, fora punida injustamente e ainda sofria. Havia à minha frente uma porta, que a sombra me desencorajou de abrir – Eles vêm para beber o sangue e para reclamar, como reclamam – mas eu só podia seguir para baixo e girei a maçaneta (a maçaneta se cravou em mim). A porta se escancarou, ouvi os gritos de todos os mortos, passando como morcegos. Me rodearam, lamberam e tentaram me tirar do chão. (FERRONI, 2014, p. 78)

Marcelo Ferroni trabalha em chave muito diferente da de Ronaldo Correia de Brito; seu romance brinca com variados lugares-comuns da literatura, do assassinato misterioso ocorrido num quarto fechado à descida do herói a um submundo que lembra o Hades da *Odisseia*. No décimo primeiro canto do poema épico, Ulisses desce ao Hades, onde encontra as sombras dos mortos, que são mudas, pois perderam a memória. O herói sacrifica aos mortos uma ovelha, cujo sangue negro é bebido pelas sombras com quem ele deseja se comunicar. Os mortos reclamam injustiças, gritam e rodeiam Ulisses, que foge amedrontado do lugar. Ferroni não é, naturalmente, o primeiro a parodiar esse episódio; talvez, a mais famosa paródia desse canto seja a de Joyce, no *Ulysses*.

Humberto é levado por um rio negro, em cuja correnteza surgem numerosos fantasmas: o de Carla, jovem assassinada e emparedada na casa-grande por ameaçar o casamento de um dos genros do dono; o do dr. Ricardo, proprietário da fazenda; o do irmão de Ricardo; o do avô de Humberto, em meio a outros. Todos reclamam de calúnias e injustiças, todos pedem vingança por suas mortes, todos se misturam num fluxo que faz pensar na ideia de sociedade líquida moderna, na qual “enxames tendem a substituir grupos, com seus líderes, hierarquias e ordens de bicada.” (BAUMAN, 2011, p. 21). Os mortos passam pelo protagonista em enxames, como morcegos, “guiados por diferentes e inconstantes pertencas, atraídos por objetivos mutáveis e errantes” (BAUMAN, 2011, p. 22). Todos buscam por felicidade ou pelo cumprimento de deveres, os quais se transformam com rapidez. Os laços de pertencimento a grupos se dissolvem na liquidez das vozes, que parece abalar as fundações estruturais da casa, sem, no entanto, derrubá-las.

O procedimento realizado por Ferroni para moldar seus fantasmas é semelhante ao utilizado por Brito. Ambos lançam mão de formas consagradas – a figura de Donana lembra centenas de fantasmas descritos em obras românticas; as aparições encontradas por Humberto ecoam passagem da *Odisseia* e de suas muitas paródias. O recurso a formas tão antigas, na época dos fantasmas cibernéticos, que assombram gravações de áudio e vídeo, provoca, a princípio, estranhamento. Até o enredo criado pelos autores recende a naftalina: homens cultos viajam a fazendas em processo de abandono ou arruinadas, onde encontram fantasmas de pessoas, geralmente oprimidas, que foram mortas injustamente.

Há um aspecto singular nesse procedimento, porém, que rompe com as fórmulas e provoca efeitos estéticos bastante diferentes daqueles

encontrados nas obras de períodos anteriores. Trata-se do recurso de dar voz a personagens representativas de grupos sociais marginalizados e oprimidos, como mulheres e negros escravizados, os quais permaneciam silenciados em narrativas literárias, históricas, informativas. A justaposição de tempos, mundos, histórias diferentes e distantes, por meio do uso de clichês muito conhecidos, provoca efeitos estéticos (que Brito alcança com mais sucesso do que Ferroni) originais e perturbadores.

Esses efeitos podem ser associados ao que Derrida chamou de *Hauntology* (DERRIDA, 1996). Em inglês, “hauntology” tem som quase idêntico ao de “ontology”; trata-se de conceito que assombra a prioridade do Ser e da Presença característica da ontologia com a figura do fantasma, que não está nem presente, nem ausente, nem morto, nem vivo (DAVIS, 2005, p. 373). Recentemente, teóricos e críticos como Fisher e Davis vêm usando o termo para descrever e pensar as culturas contemporâneas, que seriam assombradas pelos “futuros perdidos” da modernidade, supostamente enterrados pela pós-modernidade (FISHER, 2014, p. 20-35). De fato, fantasmas se apresentam como instrumentos ideais para teorizar sobre utopias que parecem perdidas, como a da comunidade moral ideal.

Nos romances de Brito e Ferroni, as representações de fantasmas remetem a traços infinitos de outros fantasmas, cuja origem nunca pode ser determinada. Os traços dos narradores, de modo semelhante, também remetem a traços de outros narradores, diluídos em inúmeras narrativas sobre fantasmas. Esse procedimento provoca o efeito de sugerir temporalidades diversas, justapostas ou superpostas, o que, por sua vez, provoca perguntas, revestindo as obras literárias daquele *valor interrogativo* postulado por Barthes. Embora as representações dos fantasmas sejam praticamente clichês, tamanha a quantidade de traços referentes a outras representações, o artifício de apresentarem vozes e de fazerem determinadas demandas e denúncias típicas dos debates éticos contemporâneos ressignifica esses mesmos clichês e aprofunda a sensação de disjunção temporal. O retorno, ainda uma vez, dessas figuras sem origem determinável, apresentadas como se fossem novidade, permite vislumbrar infinitos rastros de opressão e silenciamento, a partir dos textos literários (e não literários) aos quais remontam.

Como as representações de fantasmas podem funcionar como “arquivos”, conforme a perspectiva de Swidler, possivelmente outro tipo de efeito literário se projetará na imaginação dos leitores. Os repertórios

associados a figuras como as de Donana concentram códigos morais de lugares e épocas variadas, como os que condenaram Tereza e Teodora a punições no além-túmulo. Nesse sentido, a representação de Donana desencadearia uma série de associações relativas a diferentes valores morais, os quais, assim confrontados, podem levar a reflexões éticas sobre aspectos como a conquista da autonomia por determinados atores sociais a fim de participarem, de fato, do diálogo que levaria ao “reino dos fins”. Da mesma maneira, a superposição, no romance de Ferroni, das sombras de fantasmas de escravos a sombras de heróis gregos e a sombras de trabalhadores irlandeses pode remeter a reflexões sobre quais vidas são consideradas o bem maior da humanidade, conforme Kant, e quais estão reduzidas à condição de *Homo sacer*, conforme Agamben.

Os questionamentos éticos levantados por esses efeitos estéticos abrangem aspectos dos passados não pacificados da história e da memória dos brasileiros, cuja presença, ainda que invisível como a dos fantasmas, está viva na atualidade. Justamente em razão dessa latência, a justaposição de imagens de diferentes tempos provoca, igualmente, questões éticas sobre as realidades do presente e os projetos de futuro. São razoáveis os modelos sociais em que a desigualdade é permanente? A felicidade individual ou a felicidade coletiva podem se antepor àquele que seria o maior bem, a vida humana, valiosa em si mesma? É razoável aceitar acordos democráticos baseados em consensos fáticos que excluam grupos marginalizados?

No Brasil, além de Brito e Ferroni, deram voz a fantasmas autores como Luiz Ruffato, em *Mamma son tanto felice* (2005), Rui Mourão, em *Quando os demônios descem o morro* (2009), Fernando Bonassi, em *Prova contrária* (2003). Nessas obras, os fantasmas são quase todos saídos daquele limbo formado por indivíduos que Dussel denominou “outro”, “nada”, “não-ser”. Investigar esses fantasmas parece essencial para pensar não apenas procedimentos verbais da ficção brasileira contemporânea, mas, principalmente, as questões éticas que essa ficção apresenta.

Referências

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- ASSMAN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BARTHES, R. A literatura hoje. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 69-80.
- BAUMAN, Z. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITO, R. C. de. *Galileia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CONNERON, P. *Como as sociedades recordam*. Tradução de Maria Manuela Rocha. 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CORTINA, A.; MARTÍNEZ, E. *Ética*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Loyola, 2005.
- CORTINA, A. *Ética mínima: introdução à filosofia prática*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DAVIS, C. État présent: hauntology, spectres and phantoms. *French Studies*, Oxford, v. LIX, n. 3, p. 373-379, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1093/fs/kni143>
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- DUBY, G. *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980-1420*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

DUSSEL, E. *Para uma ética da libertação latino-americana*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Edições Loyola; Editora da Unimep, 1982.

ESTEVES, L. O. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do XIX*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERRONATO, C. A natureza da alma e do espírito em Lucrécio. *Letras*, Curitiba, n. 24, p. 39-44, dez. 1975.

FERRONI, M. *Das paredes, meu amor, escravos nos contemplam*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FISHER, M. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, UK, Zero Books, 2014.

GUIMARÃES, B. A dança dos ossos. In: _____. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1871. p. 195-229.

GUIMARÃES, H. “Os negros”, ou a história fora de si. In: LAJOLO, M. (Org.). *Monteiro Lobato livro a livro: obra adulta*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 135-145.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, Brasília, n. 24, p. 68-75, 1996.

KANT, I. *A metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1986.

LOBATO, M. Os negros. In: _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 73-106.

MENON, M. C. Ruídos no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira. *Revista Trama*, Cascavel, v. 4, n. 8, p. 167-178, 2008.

PLATÃO. Fédon. In: _____. *Diálogos*. Tradução de José Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Editora Abril, 1972. (Coleção Os Pensadores).

RACHELS, J. *The Elements of Moral Philosophy*. New York: McGraw-Hill, 2003.

ROCHA, J. J. “Um sonho”. In: LIMA SOBRINHO, B. (Org.). *Os precursores do conto brasileiro*. Seleção e notas de Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960. p. 55-60.

SANTIAGO, S. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In: _____. *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHOEMAKER, D. Personal Identity and Ethics. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2016. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/identity-ethics/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

SILVA, J. M. P. da. “Um primeiro amo”; “Maria”. In: LIMA SOBRINHO, B. (Org.). *Os precursores do conto brasileiro*. Seleção e notas de Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960. p. 111-125.

SWIDLER, A. Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, New York, v. 51, n. 2, p. 273, abril 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/2095521>

WEINRICH, H. *Lethé: the Art and Critique of Forgetting*. New York: Cornell University Press, 2004.