

# O cavalo cego, de Josué Guimarães: um diálogo com o fantástico

Miguel Rettenmaier da Silva

---

Ao lermos o conto *O cavalo cego*,<sup>1</sup> de Josué Guimarães, fica-nos a impressão quase convicta de que nos deparamos com uma narrativa fantástica; afinal um fato sobrenatural ocorreu na intriga – um cavalo sem olhos, enorme, violento, surge na aparente normalidade do mundo narrado mudando vidas, ceifando-as, justificando-as, com o mistério e a crueldade das coisas infernais. Nossa dedução, apesar de fruto de uma intuição certa, fundamenta-se, entretanto, em um argumento pouco elucidativo a respeito do que seja o fantástico. O mero surgimento de um fenômeno sobrenatural é muito pouco para que possamos afirmar categoricamente que estamos perante uma narrativa fantástica. Além disso, de pouco nos serve a mera classificação. Devemos, para bem de nossa leitura, saber não apenas se o conto é fantástico, mas que papel cumpre o fantástico na narrativa – que características o texto possui do gênero, e onde se desvia em um diálogo que, repleto de significações, confere novas leituras à literatura fantástica.

\* \* \*

Talvez sejam as próprias imprecisões específicas do fantástico as responsáveis pelos constantes obstáculos enfrentados pelos teóricos na elaboração de um conceito definitivo, ou pelo menos abrangente, do que seja a narrativa fantástica. É bem certo que tentativas inúmeras de defini-la foram feitas, assim como é indis-

---

<sup>1</sup> GUIMARÃES, Josué. *O cavalo cego*. In: *O cavalo cego*. Porto Alegre: Globo, 1979, p. 77.

cutível que poucas contribuíram verdadeiramente. A própria natureza do gênero, guardada pela obscuridade, pela incerteza, pelo enigma, contribuiu para isso. Assim, enquanto muitos escritores ou críticos relacionavam o fantástico ao medo provocado pelos fatos sobrenaturais que ocorrem na narrativa, outros ainda preocupavam-se com a importância da condição do escritor em acreditar ou não na ocorrência de fatos sobrenaturais na realidade concreta. Sobre as crenças do escritor, Montague Summers revela: “Se eu próprio não estivesse convencido da realidade palpável das aparições, se eu próprio não tivesse visto um fantasma, dificilmente poderia ter coligido e elaborado a introdução a *The Supernatural Omnibus*.” Já para outros escritores, como H. P. Lovecraft, a crença em fatos sobrenaturais impossibilita ao escritor um distanciamento que torne a narrativa fantástica uma verdadeira violação da ordem natural, já que familiar a ela. Evidentemente o que importa nessa discussão não é a conclusão que possamos tirar optando por quaisquer das argumentações antagônicas. O que é importante é que possamos perceber o quanto as impressões sobre a narrativa fantástica distanciaram-se de qualquer estudo verdadeiro.

O histórico e a análise das múltiplas definições do termo, por si apenas, poderia ser assunto de um trabalho. Partindo de que no fantástico há um acontecimento sobrenatural, os teóricos por muito tempo equivocaram-se em um embaralhamento de termos que, se seguidos à risca, englobariam, no gênero fantástico, tragédias de Shakespeare, contos de fada, passagem bíblicas e narrativa de Edgar Allan Poe. Exemplo rotundo disso é a definição de Émile Schaub-Koch ao conceituar o maravilhoso, identificando-o quase completamente ao fantástico ou a qualquer narrativa na qual ocorra um fato sobrenatural:

“Chama-se Maravilhoso, em matéria crítica, ao Sobrenatural aos fatos que intervêm, a maior parte das vezes por iniciativa do autor [sic], fora de toda possibilidade lógica, e é, evidentemente na literatura sagrada que o Maravilhoso se manifesta desde as origens.”<sup>3</sup>

A definição acima cria uma sinonímia pouco clara entre maravilhoso e sobrenatural. Como veremos, o sobrenatural não quer dizer, necessariamente, maravilhoso, já que pode manifestar-se no fantástico também. Além disso, a passagem que se refere à iniciati-

<sup>2</sup> SUMMERS, Montague, apud FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 11.

<sup>3</sup> SHAUB-KOCH, Émile. Contribuição para o estudo do fantástico no romance. Lisboa: Gaspar, 1957, p. 25.

va do autor nos parece um tanto quanto confusa, quanto mais se relacionada com a literatura sagrada, que não pretende ser iniciativa de um mero autor.

Com semelhante abrangência, Emílio Carilla defende que o fantástico na literatura “compreende [...] aquela parte da imaginação criadora que sobrepassa – como tema – limites lógicos entre as fronteiras de delírios, irrealidades, sonhos”, sendo um “amplíssimo receptáculo de obras decorrentes da fantasia exacerbada, extrema.” Além da abrangência, nesse caso, temos ainda, aqui, a mente criativa (ou fantasiosa) do escritor como característica de um gênero, não podendo, assim, tais afirmativas satisfazerem como definição.

A crítica do gênero fantástico atinge sua maioridade na obra *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Nela o teórico esboça uma definição que, se não definitiva, em muito contribuiu para que se pudesse teorizar com seriedade a narrativa fantástica. Todorov vê esse gênero relacionando-o com dois outros que lhe são vizinhos, o maravilhoso e o estranho. O que o diferencia de ambos é justamente a *hesitação do leitor* perante o fato sobrenatural que eclode na narrativa. Se no maravilhoso o fato sobrenatural é totalmente incorporado às demais peripécias da história, se é visto sem estranhamento pelas personagens que nele se envolvem, fazendo parte de um lógica própria do mundo narrado, se no estranho o fato sobrenatural é nada mais do que uma ilusão explicada ao final da história, sem que seja violado a ordem racional da vida, sem que seja percebida qualquer contravenção à normalidade, no fantástico há, segundo Todorov, a exigência de que nada se explique a ponto de se optar por uma leitura que leve ao maravilhoso ou ao estranho. Segundo o teórico “a *hesitação do leitor* é a primeira condição do fantástico.”<sup>4</sup> É necessário, então, que o leitor, identificado ao herói, desconheça quaisquer elementos que apontem para a certeza do fato sobrenatural ter se realizado realmente ou ter sido uma ilusão, um engano. É essa a característica essencial do fantástico e, como já dito, implica uma integração do leitor no mundo das personagens, nas dúvidas dessas.

A teoria de Todorov, como já dito, conferiu maioridade à crítica do fantástico; entretanto, tal propriedade não a livrou de equívocos. A certa altura de seu trabalho, Todorov menciona a inconsistência de qualquer argumento que relacione o fantástico ao

<sup>4</sup> CARILLA, Emílio. *El Cuento Fantástico*. Buenos Aires: Nova, s.d., p. 32.

<sup>5</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 37.

medo que deve acompanhar o leitor quando da leitura de um texto desse gênero. Mencionando Lovecraft, que julga ser o medo o efeito fundamental na leitura de uma narrativa fantástica, Todorov objeta:

“É surpreendente encontrar, ainda hoje, esses juízos na pena de críticos sérios. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí (é este o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor.”<sup>6</sup>

Em tal objeção, Todorov parece esquecer que sua teoria também se baseia em uma postura do leitor, senão real, pelo menos “virtual”, ou seja, o narratário, ao qual corresponde a função de “aderir-se” ao leitor real em suas conclusões (ou dúvidas). E é exatamente nesse aspecto que a teoria de Todorov falha.

Desejando articular um sistema classificatório exato, Todorov peca no momento em que imbuí ao leitor a capacidade de diferenciação entre os gêneros, não incorporando as características do texto *em si* à sua tipologia. Corresponde, assim, unicamente ao leitor o papel de classificar o texto, tomado esse quase como um elemento passivo – pois o fantástico se classifica não em si mesmo, mas na hesitação de quem o lê, dependendo não do sangue-frio, mas do *entendimento* ou da *compreensão* do leitor.

Ainda que permanecêssemos na teoria de Todorov, não poderíamos deixar de pensar em mais um aspecto a questioná-la: a ambigüidade que causa a hesitação própria ao fantástico não é um aspecto presente de forma exemplar em todos os textos em que o sobrenatural não aparece sob o jugo do maravilhoso ou do estranho. Felipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, defende com propriedade que, mesmo em uma narrativa onde a ambigüidade é muito acentuada, é extremamente difícil que uma indecisão entre a aceitação ou a recusa de um fato sobrenatural se mantenha integralmente até o final da intriga.<sup>7</sup> Em *O cavalo cego* temos um exemplo disso. Assim, o equilíbrio almejado por Todorov seria propriedade de poucas narrativas, e apenas a essas poder-se-ia enquadrar como sendo do gênero fantástico. Se no final do conto não há margem para uma indefinição equidistante entre uma explicação céptica da manifestação e a certeza de um acontecimento sobrenatural, há de se saber que algumas obras, numa perspectiva que permite uma “certa latitude de critérios quanto à

expressão textual da ambigüidade”,<sup>8</sup> têm condições básicas para serem tomadas como narrativas fantásticas, como veremos adiante, no exemplo específico de *O cavalo cego*.

Para Felipe Furtado, a proposta de Todorov, se abre um caminho ao mencionar a hesitação, obstrui um maior avanço quando fecha sua classificação embasando-a completamente no leitor. A hesitação do leitor, conforme a idéia de Todorov, para Furtado, deve dar lugar, a bem de se obter uma melhor definição do fantástico, à *ambigüidade*, no desenrolar da trama, entre a *fenomenologia empírica*, que abrange fatos verificáveis, compreensíveis à lógica racional, e a *meta-empírica*, tomada essa, nas palavras de Felipe Furtado como algo que

“está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essa faculdade. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômeno ditos sobrenaturais na acepção mais corrente desse termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.”<sup>9</sup>

Podemos perceber que a hesitação proposta por Todorov aprofunda-se muito mais quando tomamos a ambigüidade entre o natural e o sobrenatural, entre o *empírico* e o *meta-empírico* como elemento essencial do fantástico estabelecido no corpo da narrativa e não na tendência do leitor, que é perigosamente subjetiva. Para Felipe Furtado,

“a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o *texto* alguma vez explicita se aceita ou exclui a existência de qualquer deles.”<sup>10</sup> (Grifo nosso)

A citação acima ainda elucida mais um aspecto da natureza do fantástico. Se há a necessidade por parte do texto de ser convincente, há um cuidadoso percurso por caminhos que permitam plausibilidade à intriga. Estamos falando na *verosimilhança* da narrativa fantástica.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 42.

<sup>9</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 36.

<sup>6</sup> TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 41.

<sup>7</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 41.

Em uma perspectiva exageradamente realista, é difícil ver verossimilhança em uma narrativa na qual, por exemplo, há um cavalo misterioso, demoníaco, fazendo justiça na selvageria do passado histórico do Rio Grande do Sul. Entretanto, devemos refletir com mais cuidado sobre essa questão. A verossimilhança não pode ser confundida meramente como fidelidade ao real – no momento em que uma narrativa tenta reproduzir a realidade, confessa inevitavelmente não ser essa realidade a que pretende reproduzir. Nas palavras de Felipe Furtado: “Daí que, aparentando traduzir uma estrita conformidade com o real por parte da história, o verossímil seja afinal o melhor meio de dissimular a ausência dessa conformidade.”<sup>11</sup> O verossímil, então, não pode funcionar seguindo um mero princípio de reprodução, já que por si só confessa sua “falsidade”. Devemos procurar novas coordenadas para defini-lo. Furtado coloca como coordenadas, em primeiro lugar, “a conjugação de elementos que dêem a impressão de que a intriga reproduz o que é normal acontecer, que se identifica com tudo o que o ‘senso comum’, a *opinião pública* (e, por extensão, o destinatário do discurso) consideram real”,<sup>12</sup> e em segundo lugar, a regras do gênero em que se inclui, no caso o fantástico. Em outras palavras – na narrativa fantástica há a obediência às convenções de verossimilhança, e essas convenções advêm tanto de uma ideologia, como da normatização inerente ao próprio gênero fantástico. Evidentemente, que ambas categorias de normatização não podem ser vistas isoladamente. A *opinião pública* não pode ser considerada sem que sejam observadas as regras do gênero – formam ambas um todo organizado e homogêneo na construção verossímil da narrativa fantástica.

E será justamente por esses índices de verossimilhança que, na análise da narrativa *O cavalo cego*, procuraremos caracterizá-la (a narrativa) como conto fantástico.

\* \* \*

Em primeiro lugar, consideraremos a fenomenologia *meta-empírica* no texto *O cavalo cego*. Tal acontecimento sobrenatural se dá em dois níveis da narrativa: na história contada pelo velho Clarimundo Vasconcelos ao narrador da história, e na narrativa em si, que a abrange. Em ambas aparece um cavalo de grande tamanho, com “crinas que quase arrastavam no chão, tábuas de pescoço como se tivessem sido talhadas na pedra, narinas que resfolegava-

vam como uma locomotiva”,<sup>13</sup> marcado a fogo com uma cruz de pontas viradas, além de possuir entre seus atributos um temperatura gélida, “como se fosse de mármore ou de bronze”<sup>14</sup> e outra qualidade, a mais importante: não possuir olhos. Esse animal, com tais atributos, tem em si uma característica fundamental que dialoga com a essência do fantástico. Para Felipe Furtado:

“só o sobrenatural *negativo* convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar.”<sup>15</sup> (Grifo nosso)

Em outras palavras, a manifestação sobrenatural, a partir de uma ideologia, de um critério valorativo maniqueísta, deve sempre se associar ao Mal, às forças demoníacas, a fim de conferir às personagens a perplexidade ou o terror perante o desconhecido. Ora, na narrativa *O cavalo cego*, o animal, como manifestação extranatural, pode tanto associar-se, pela ferocidade de seus atos e pelo seu apego à escuridão e à noite, às forças do Mal, como pode associar-se ao Bem, como enviado pela implacável justiça da ira Divina lançada com fúria contra os assassinos de Leodegário Batista. Tal aspecto, na narrativa de Josué, é um acréscimo à narrativa fantástica. Pois já não nos encontramos em um momento no qual possamos definir o mundo de forma maniqueísta. O Bem e o Mal não são oposições claras. Da mesma forma que o animal trucida, para terror de Clarimundo e seus empregados, os bandidos que por vingança mataram o amigo do velho caudilho e sua família, dessa exata mesma forma pretendia Clarimundo praticar a justiça ao procurar os assassinos:

“Decidi que a partir daquela noite [noite em que encontra os amigos mortos] ia dedicar toda minha vida em busca dos assassinos, mas não pensava matar assim de chofre, um tiro no meio da testa, nada disso. Eu remoía coisa distinta, *morte com requintes do demo*, primeiro uma orelha, depois outra, a ponta do nariz, metade da língua para que o desgraçado não falasse nada; os dedos das mãos, dos pés, as bolas, o couro cabeludo, tudo assim com tempo de sarar um ferimento para depois abrir outro.”<sup>16</sup> (Grifo nosso)

<sup>11</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 45.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 46.

<sup>13</sup> GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 105.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p. 106.

<sup>15</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 22.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 101-2.

Se apavora ao caudilho a ferocidade de animal, é porque nada mais vê que a si mesmo, é porque a mão feroz da justiça não é a sua, mas a de algo inexplicável, que o reduz, que o apequena.

A postura agressiva, quase irracional, de Clarimundo não é uma qualidade específica à personagem. O velho advém de um período de grandes conflitos na história do Rio Grande do Sul, e sua decisão de vingança em muito se relaciona com a vida que seguiu. Chega mesmo à dizer ao narrador que desde que se conhece por gente vive no “entrevero” das lutas, e que seu nome é um artifício de defesa contra traição – até que fosse completamente pronunciado pelo inimigo, frente ao caudilho, a “capangada atenta” eliminaria o traidor. Clarimundo Vasconcelos representa a velha história do Rio Grande do Sul, e essa velha história, no conto de Josué Guimarães, é chamada pelos novos tempos a participar de outro momento importante na política nacional, o Queremismo do fim do Estado Novo, um momento de luta, não de tropas, como pensava o velho caudilho, mas de manifestações organizadas, como declara o narrador ao coronel:

“a briga de hoje em dia é diferente. Operário na rua, estudante com faixas, donas-de-casa a protestar e gritar: queremos Getúlio, queremos Getúlio.”<sup>17</sup>

O enquadramento preciso de um momento histórico, em um narrativa fantástica, é interessante que se diga, tem uma importante missão: conferindo verossimilhança ao conto, em contraponto ao fato sobrenatural que nela surge, torna plausível a história ao fixá-la materialmente em 14 de agosto de 1945. Da mesma forma, na história narrada por Clarimundo, estabelece-se o fato “nos idos de 1914”<sup>18</sup> e se inscreve no pós-revolução federalista, quando ainda existiam de sobra motivos para rancores e vinganças.

Voltando à personagem Clarimundo Vasconcelos. Representar os velhos tempos, entretanto, não confere à personagem qualquer redução na ordem social. Muito pelo contrário. Sua convocação ao Queremismo atesta a importância, mesmo que reduzida, se comparada ao passado, que esses velhos tempos ainda têm no presente da narrativa. Esse fato, além disso, serve como mais um elemento de verossimilhança à história. O fato sobrenatural narrado por Clarimundo dentro do conto não é o relato de um louco, de um descontrolado, mas de um elemento da classe mais alta da economia

<sup>17</sup> GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 81.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 96.

agrária a que faz parte. Felipe Furtado revela, no já mencionado *A construção do fantástico na narrativa*, que é comum a presença de “figuras geralmente consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria, ou pelo estatuto social”,<sup>19</sup> a fim de reforçar a plausibilidade da ação narrada. Tal artifício, além de efetuar-se como índice de verossimilhança, refletiria, segundo Furtado, “a leitura marcadamente conservadora e por vezes retrógrada que a narrativa fantástica em geral faz da estrutura social e da ideologia dominante que lhe são contemporâneas”.<sup>20</sup> Em mais um aspecto, se consideradas as afirmativas de Felipe Furtado, a narrativa *O cavalo cego* dialoga com a essência fantástico. Pois se o velho Caudilho é uma figura respeitável a ponto de poder influir no quadro da política nacional, por outro lado, não é elevado a uma posição de autoridade incontestável. Enquanto conta sua história ao narrador, é evidente o desconforto desse. Pretende a todo o momento abreviar a narrativa do velho, pensa nas atividades políticas que o esperam fora dali. E mais: repugna perante as intenções que confessa o velho em relação aos assassinos que procurava. A figura do velho é para ele apenas a de um aliado político a ser considerado, não a de um elemento idôneo em sua superioridade.

E tal visão que o narrador nos passa do velho é a que o leitor deverá seguir, pois além de ser o narrador da história, um narrador homodiegético, que por seu envolvimento na ação confere à história uma maior aquiescência por parte do leitor, é também o narratário que se estabelece perante a narrativa do velho. Felipe Furtado, a partir das idéias de Todorov, escreve que a narrativa fantástica deve:

“instaurar um narratário (preferencialmente intradiegético), ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica; por outro lado, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga”.<sup>21</sup>

Se não há um narratário que acompanhe a voz do narrador do conto de forma explícita, há inegavelmente seu estabelecimento como narratário da narrativa fantástica do velho, da qual o sobrenatural se expandirá até atingir a experiência do narrador. Mais uma vez temos não o estabelecimento inviolado de uma característica do fantástico, mas o estabelecimento de um diálogo com a essência desse gênero.

<sup>19</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 54.

<sup>20</sup> Idem, ibidem, p. 54-55.

<sup>21</sup> Idem, ibidem, p. 133.

Tal diálogo atinge um novo aspecto. Já foi dito que a narrativa fantástica deve, de preferência, deixar permanecer em seu final uma dúvida que jamais explique a natureza de um fato sobrenatural, embora tal característica seja muito difícil de ser estabelecida de forma rigorosa em todos os contos tidos como fantásticos. Tal espaço para a hesitação existe evidentemente no final da história que o velho Clarimundo conta ao narrador:

“Sabe, meu filho, eu nunca consegui explicar o que houve naquela ocasião e às vezes penso que é melhor esquecer tudo e enterrar aquele passado na falta de memória.”<sup>22</sup>

Aliada a essa hesitação, a história que conta o velho Caudilho não pretende deixar vestígios fidedignos de sua ocorrência. Os bandidos a quem o cavalo assassina não têm seus corpos e despojos deixados como prova de verdade no local da luta – tudo misteriosamente desaparece em um instante, e nem mesmo o sangue dos mortos e as patas do cavalo deixam sinal no verde do capim.

Entretanto, tal ambigüidade não ocorre no fim da narrativa *O cavalo cego*. Aqui o protagonista não deixa dúvidas. Se o velho se deparara com algo misterioso de que jamais tivera conhecimento; se o velho narra um história no passado não muito distante dos tempos onde guerras e lendas faziam parte do transitar heróico dos guerreiros; se o fato se narra sem testemunhas, o encontro do narrador com o cavalo cego é a comprovação da ocorrência dos fatos narrados pelo velho coronel. Ou seja, se havia alguma hesitação por parte do leitor, baseando-nos nas idéias de Todorov, no fim da narrativa a hesitação já não mais se estabelece – o testemunho do narrador perante o sobrenatural da história do velho rompe esse ambigüidade, sem entretanto quedar para o maravilhoso ou o estranho.

Percebamos como é interessante esse aspecto e como as idéias de Todorov sobre a hesitação não podem ser seguidas à risca na classificação do fantástico em um texto. Mesmo sem haver a hesitação, que Todorov julga essencial ao gênero, e mesmo se haver uma ambigüidade completa, revelando a narrativa um pendor natural para o sincretismo, que recorre simultaneamente a traços de outros gêneros, *O cavalo cego* inegavelmente não se nega como narrativa fantástica, uma vez que com seus traços essenciais dialoga.

Esse diálogo se estende ao papel das personagens na narrativa. Felipe Furtado, baseado no inventário de categorias actanciais de

<sup>22</sup> GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 110.

A. J. Greimas, estabelece um modelo próprio à narrativa fantástica, que, se bastante reduzido, se estabelece da seguinte forma:<sup>23</sup>

|                                       |                       |
|---------------------------------------|-----------------------|
| Monstro (fenomenologia meta-empírica) | Sujeito               |
| Vítima                                | Destinatário e Objeto |
| Exterminador                          | Oponente              |

Pode-se acrescentar aí a figura do Destinator, correspondente ao Mal, ou ao Demônio. O Destinator, entretanto, não é explícito em muitas narrativas, da mesma forma que o Exterminador não é totalmente indispensável. O que é necessário fundamentalmente à narrativa fantástica é um Sujeito, o Monstro, que agindo, move toda a ação da intriga, e que pretende a destruição da Vítima, que é o Destinatário dos atos do monstro. Devemos observar ainda que, no conto fantástico típico, dentro de um esquema maniqueísta, Vítima e Monstro são opostos dentro de uma dicotomia que contrapõe as forças do Bem às forças do Mal. Assim, o mal, movendo o Monstro, busca lesar o Bem, representado pela Vítima.

Na narrativa, *O cavalo cego*, entretanto, esse esquema actancial não se repete de forma plenamente fiel. Primeiramente, é certo que na história contada por Clarimundo Vasconcelos, há a existência de um Monstro e de vítimas. Entretanto, como poderemos defini-las nas forças do Bem ou do Mal? Em ambas há a violência extrema e o desejo de vingança. Se os assassinos do amigo do coronel cometem uma atitude extrema, é porque certamente desejam vingar outra atitude extrema cometida no passado, na revolução federalista, por Leodegário Batista. O cavalo, ou seja, o Monstro, não se adapta perfeitamente a qualquer modelo que o determine como força do Bem ou do Mal. O que há, acima de tudo, é a indefinição. Além disso, qual o Destinator de todos esse desmandos? Se quisermos afirmar seguramente, diremos que é a vingança, mas a partir daí, como ela é comum a todos e a tudo, onde se encontra seu contraponto, o perdão? Não há perdão no passado histórico do Rio Grande do Sul. Em um momento histórico de profundos conflitos, não há espaço para divisões morais rigorosas.

Antes de aprofundarmos esse aspecto, é interessante que se ressalte outro, que caracteriza a narrativa fantástica e se enquadra perfeitamente em *O cavalo cego* — a questão do espaço. Segundo Felipe Furtado, o fantástico deve

<sup>23</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., 89.

“evocar um espaço *híbrido*, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixa insinuar-se aos poucos”.<sup>24</sup>

Esse espaço, segundo o teórico, muitas vezes constitui-se em *casas coloniais*:

“Com grande freqüência, estes edifícios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o falso e o mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto marcadamente objetivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem.”<sup>25</sup>

Em *O cavalo cego*, a ação centraliza-se na casa, onde o narrador ouve a história do velho coronel. Ao mesmo tempo, há outro espaço na narrativa. No exterior da casa e nos campos desertos da região dá-se o acontecimento da fenomenologia meta-empírica, o aparecimento do cavalo sem olhos. Segundo Felipe Furtado, a ação também pode se passar em ambientes exteriores, nos quais a presença de uma natureza selvagem possibilita uma “índole real e sobre-imaginativa” aliada a uma “tendência para o isolamento e a obscuridade”.<sup>26</sup> Se, na história do velho, o pampa deserto e dos tempos revolucionários do início do século é cenário para o sobrenatural, na narrativa em si, no conto, o cenário pode ser visto não apenas como a propriedade agrária de Clarimundo Vasconcelos, mas como o próprio cenário político de um país que não se transforma, de um país onde ainda cavalgam por sua história as lendas e as mortes advindas da irracionalidade. O espaço escolhido não é apenas um artifício que pretende conferir verossimilhança à intriga e mistério ao fenômeno – o espaço, situado em um tempo específico, tem uma significação preciosa na narrativa.

A narrativa de Josué Guimarães usa o elemento fantástico para mostrar justamente a questão social de nossa nacionalidade. Se dialoga com o fantástico é porque quer mostrar o quanto é irracional a tensão que praticam forças opostas, não por um maniqueísmo simplista, mas por questões políticas inimigas. É essa a natureza do fantástico em Josué Guimarães.

Tal natureza é diferente na noção de Todorov. Esse relacionava o fantástico a uma transgressão com função literária, na qual

<sup>24</sup> FURTADO, Felipe. Op. cit., p. 135.

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 123.

<sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 124.

transgride e indaga a própria construção da narrativa ao refutar elementos puramente realistas, e função social, ao trabalhar com proibições e tabus de ordem sexual camuflados em ações demoníacas, pois “os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.”<sup>27</sup> Por isso, para Todorov a literatura fantástica termina no século XIX. O século XX chega deslocando os tabus da literatura para a Psicanálise:

“a psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disso em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornam, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos.”<sup>28</sup>

Filipe Furtado centra o fantástico em um temática diferente que Todorov. Para ele, não está em discussão essa pulsão do homem por e a partir temas proibidos. Furtado relaciona a literatura fantástica à fragilidade humana perante o conhecimento que não possuímos das coisas que nos envolvem, “daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular.”<sup>29</sup>

Para Furtado a narrativa fantástica não explicita uma ideologia política. Implicitamente conserva a dominante sem questioná-la, como vimos em citação anterior a respeito da personagem *respeitável* como elemento característico da narrativa fantástica. No conto *O cavalo cego*, é impraticável uma leitura que não tenha considerações políticas.

Pois tudo na intriga questiona as relações de força que procuram agir ou, no caso do velho, se omitir de um processo político em andamento. A omissão do velho não encontra razão para o narrador da história. Ele quer a presença do velho caudilho na luta pela permanência de Getúlio Vargas na Presidência da República – pede seu apoio para manutenção da ditadura getulista. Os novos tempos pensam ainda que, a par das mudanças que não permitem mais tropas, mas usam de manifestações populares engajadas, o poder agrário ainda é um elemento considerável em qualquer or-

<sup>27</sup> TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 167.

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 169.

<sup>29</sup> FURTADO, FELIPE. Op. cit., p. 135.

dem política, ainda mais no que se refere ao Rio Grande do Sul. Por isso busca a atenção do velho, por isso deseja seu apoio.

A decrepitude do velho, entretanto, indica que essa elite agrária já tem seus dias contados. Seu tempo de “guerras e escaramuças, degolas e vinganças, valentia e terrores”<sup>30</sup> vê-se aos poucos se deslocando para um tempo de meras lendas e histórias perdidas em épocas passadas, às quais é próprio um cavalo cego correr pelos pampas a fazer justiça de forma sangüinária: o cavalo em si, símbolo da imaginário guerreiro do gaúcho, a ausência de olhos a indicar, não a cegueira da Justiça, mas a arbitrariedade e a violência que tornaram irracionais ao extremo nossos conflitos, que escreveram nossa história com barbarismos e atrocidades. Vinícios Jockman, em artigo no *Correio do Povo*, declara que “a cegueira do cavalo é a cegueira da Justiça que vai em busca dos culpados mesmo dentro da noite e ali executa, em sua soberania, seu destino.”<sup>31</sup> Em nossa leitura, porém, os atos do cavalo cego não são nada mais do que atitudes violentas desprovidas de qualquer raciocínio, atitudes essas que, disfarçadas em valentia, foram costume heróico em nosso brutal passado histórico.

Entretanto, a arbitrariedade e a violência não terminam com a decrepitude do modelo agrário. Se houve um tempo em que a vingança era substituída pela Justiça, não há porque iludirmo-nos de que os novos tempos ainda guardam algum progresso – essa é a leitura que Josué Guimarães pode pretender passar em sua narrativa fantástica – saindo da casa de Clarimundo Vasconcelos, o narrador se depara com o cavalo sem olhos, forma animizada de violência que persiste em nossa história. Enquanto mudam os homens, e muda de mãos o poder, permanece a violência e a arbitrariedade. Getúlio seria deposto logo a seguir, mas o capítulo de golpes de estado e ditaduras não se encerraria em nossa história. Permaneceríamos ainda por muito tempo sob o jugo das patas do cavalo cego – sob seus cascos muito sangue ainda verteria, muitos corpos desapareceriam...

Percebamos que a narrativa fantástica não pode ser apenas enquadrada mediante um número definido de característica a serem seguidas. Talvez Todorov tenha razão ao defender que a narrativa fantástica do século passado tinha como núcleo tensões de ordem sexual reprimidas pela sociedade, talvez Furtado tenha razão ao dizer que a narrativa fantástica centraliza sua temática nos misté-

rios do conhecimento humano em um determinado período, mas não é certo desejarmos delimitar o fantástico a um grupo específico de temas. Como contravenção, o fantástico existirá sempre que houver alguma imposição insustentável sobre o indivíduo, afrontando essa imposição, estabelecendo-se como um delito disfarçado de ficção. Em nossa história, não há talvez maior imposição do que nossa realidade social. Aos que se vêem submetidos a uma sociedade profundamente desigual, talvez não haja mácula maior do que a servidão a que nos obriga nossa ordem injusta.

A narrativa de Josué Guimarães pode não ser uma narrativa fantástica típica na visão de Todorov ou de Felipe Furtado. Certamente diverge das características apontadas pelos dois teóricos, mas sua divergência não a difere em um novo gênero – apenas dialoga com o gênero a que se submete, criando novas leituras a esse gênero.

### Referências bibliográficas

- CARILLA, Emílio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, s.d.  
FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.  
GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.  
GUIMARÃES, Josué. *O cavalo cego*. Porto Alegre: Globo, 1979.  
JOCKYMAN, Vinícios. O fantástico em Josué Guimarães. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 dez. 1979. Caderno de Sábado. p. 4.  
PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.  
SHAUB-KOCH, Émile. Contribuição para o estudo do fantástico no romance. Lisboa: Gaspar, 1957.  
TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>30</sup> GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 88.

<sup>31</sup> JOCKYMAN, Vinícios. O fantástico em Josué Guimarães. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 dez. 1979. Caderno de Sábado. p. 4.