



## SEÇÃO: ENSAIOS

## Memórias de medo: a construção do terror em *A dança dos ossos*, de Bernardo Guimarães

*Memories of fear: the construction of horror in Bernardo Guimarães' A dança dos ossos*

**Dalva de Souza Lobo<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-9224-5245](https://orcid.org/0000-0002-9224-5245)  
[dalva.lobo@ufla.br](mailto:dalva.lobo@ufla.br)

**Evandro de Andrade**

**Furtado<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-5897-0761](https://orcid.org/0000-0001-5897-0761)  
[evandrofurtado11@gmail.com](mailto:evandrofurtado11@gmail.com)

**Recebido em:** 9 maio 2022.

**Aprovado em:** 12 set. 2022.

**Publicado em:** 17 nov. 2022.

**Resumo:** Ao longo dos séculos o Grotresco passou a designar, além das artes, a estética literária. É o caso da obra *A dança dos ossos*, de Bernardo Guimarães, narrativa sobre a qual nos interessa problematizar a figuração como uma literatura de horror. Assumindo como objetivo principal identificar a presença do Grotresco e os efeitos de sentido produzidos por ele, elencamos os conceitos de Horror, a partir de H. P. Lovecraft, memória e oralidade, na perspectiva de Halbwacks, Bergson e Zumthor, respectivamente, visando analisar fragmentos da narrativa. Esperamos, assim, contribuir para com os estudos literários que apresentam tal temática.

**Palavras-chave:** literatura de horror; memória; oralidade.

**Abstract:** Throughout the centuries, Grotesque referred to the literary aesthetics as well as to the arts. One of the literary examples is Bernardo Guimarães' *A dança dos ossos*, a tale in which we aim to discuss as horror literature. Taking as the main objective the identification of Grotesque and the meaning behind it, we listed the concept of Horror, based on H. P. Lovecraft, memory and orality, based on Halbwacks, Bergson and Zumthor, respectively, aiming at the analysis of fragments of the tale. We hope, thus, on adding to the literary studies that deal with such themes.

**Keywords:** horror literature; memory; orality.

### Introdução

Existe um tipo de narrativa que circula pelo interior do Brasil e partilha de uma determinada estrutura mesmo em espaços que não possuem contato direto entre si. Trata-se dos chamados causos de assombração, os quais são, em sua essência, contados por pessoas que vivem em fazendas, sítios e outros locais mais afastados das grandes metrópoles.

Esses causos acabam por conectar-se com uma tradição oral cuja voz institui rituais, os quais constituem padrões de comportamento que passam a circular nos grupos a que pertencem, coletivizando-se e fundindo-se na memória coletiva desses grupos.

Ainda que apresentem tais padrões, essas narrativas distinguem-se da língua escrita já que não se prendem às estruturas fixas preconizadas pela taxionomia linguística, sendo constantemente atualizadas diante dos múltiplos contextos em que se apresentam, reiterando, assim, a presença da voz no âmbito das tradições orais e ritos ancestrais por ela assegurados e que muito antes da hegemonia da escrita, a tornou o



<sup>1</sup> Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, MG, Brasil.

objeto central entre os povos. Para o pesquisador da voz e das poéticas do Medievo, Paul Zumthor,

A oralidade pura define uma civilização da voz viva, em que esta constitui um dinamismo fundador simultaneamente preservador dos valores de palavra e criador das formas de discursos próprios para manter a coesão social e moral do grupo (ZUMTHOR, 1997, p. 38).

Há, também, a oralidade mista, ou seja, aquela que coabita com a escrita, porém, mantendo, ainda, a voz do enunciador, como o mostram os trovadores da Idade Média. Nesse tipo de oralidade a escrita ocorre de forma "externa, parcial ou retardada, como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo" (ZUMTHOR, 2010, p. 36).

De qualquer modo, seja a pura, seja a mista, é fato que, em ambas, prevalece o dinamismo, também destacado por Le Goff (1990) ao apontar para as possibilidades criativas da língua oral que não está submetida às normas de tradição linguística que regem a língua escrita. Isso não quer dizer que culturas orais e escritas sejam antagônicas. A escrita surge como uma expansão do oral e como possibilidade de progresso ao permitir a criação de um monumento para a comemoração de um acontecimento e de um documento que permite seu registro e manutenção (LE GOFF, 1990). Nesse trabalho, nos interessa a primeira natureza, a saber, a comemoração de um acontecimento e para tal, elegemos como objeto o conto "A dança dos ossos", de Bernardo Guimarães.

No conto em questão, o autor apresenta uma narrativa semelhante àquelas supracitadas, contada, sob a perspectiva de um caboclo pescador que, durante uma noite de sexta-feira, se depara com uma aparição sobrenatural que altera sua vida para sempre. Apesar de ter características próprias à língua escrita, o conto mantém aspectos, sobretudo no que se trata a elementos da narrativa, inerentes a essas narrativas de cunho oral. Esse tipo de estrutura é comum à prosa de Guimarães que busca uma preservação desses relatos (CABALA, 2018).

A preservação das marcas orais no registro

escrito não é inocente, no entanto. Ela busca apresentar um Brasil real, puro, considerando a perspectiva do autor e que se encontra no interior. Mas por que teria Bernardo Guimarães escolhido o terror para fazer essa conexão? Talvez porque o gênero seja fascinante ao leitor. O terror gera uma sensação de deleite que é promovida por uma simulação da dor sem que o sujeito esteja, de fato, em contato com ela. Esse conceito é apresentado por Burke (2005) que aponta para esse deleite como a sensação que se apresenta após o fim da dor, sendo nomeado como tal para ser diferenciado do prazer.

Nessa perspectiva, partindo do pressuposto de que a estrutura do gênero causo seja parte de um imaginário coletivo compartilhado por determinado(s) grupo(s) buscamos compreender como Bernardo Guimarães explora a transcrição oral-escrita e examinar como as memórias que antecedem essa escritura se apresentam no conto em questão.

### Lugares de medo

Segundo o sociólogo Maurice Halbwachs (1990) a memória se constrói a partir do coletivo. Ainda que o indivíduo tenha para si o que ele considera uma memória única e própria, esta seria nada mais do que um ponto de vista dos múltiplos possíveis diante daquela memória construída pelo grupo. Mesmo a construção dessa memória no âmbito do eu se dá de forma coletiva, já que há o eu que viveu e o eu que se lembra da experiência vivida, sendo que o primeiro conta ao segundo o que foi vivido e assim por diante, de modo que a transmissão dessas experiências se altera à medida que se entrelaça a elementos anteriores e às idiosincrasias daquele que a viveu e daquele que conta a partir de sua lembrança.

Corroborar-se, assim, o caráter coletivo da memória, na qual se entrelaçam culturas e tradições, as quais, por sua vez, são suscitadas pela lembrança de um passado profundamente enraizado em relação ao qual devemos nos colocar como atualizadores, pois:

[...] essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado, a me-

nos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente (BERGSON, 2009, p. 49).

Para o filósofo Henri Bergson, trata-se de compreender o tempo presente a partir dos eventos passados, cuja atualização deriva, justamente, da percepção por parte dos sujeitos, os quais operam dinamicamente o espaço-tempo, ao (re) contarem os eventos vividos. Por isso, o contar não se restringe ao sujeito que o faz, já que essa memória pode também vir por parte do outro. Logo, mesmo não tendo vivenciado determinado momento, o sujeito pode rememorá-lo a partir da narrativa contada pelo outro (HALBWACHS, 1990).

Essa reconstrução memorial requer, no entanto, a formação do que Halbwachs (1990) chama de comunidade coletiva. Isso requer que o contato do indivíduo com o grupo ao qual aquela memória pertence tenha se dado de forma efetiva no momento de sua construção, assim como se dá a permanência do contato com esse grupo e com essa memória por parte do mesmo indivíduo.

Assim, a memória se constrói na relação com o meio e com o outro. É o contexto social que a configura e apenas a manutenção de uma relação com esse contexto a faz permanecer. No que se refere ao caso de assombração, cria-se um lugar para o qual as memórias de medo são atribuídas (BERNARDES, 2016) e, nesse caso, o lugar tem a ver com o imaginário construído sócio-historicamente no âmbito do coletivo e do qual participam as crenças, superstições e medos que formam a cultura popular local e que escapam ao cotidiano, indo ao encontro do sobrenatural.

Para Bergson (2006, p. 58), a memória é algo sempre presente, porém "pode ser indefinidamente dilatada e, devido à sua elasticidade, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas".

De certa forma, vemos, nesse cenário, a criação de um lugar para o medo, ou seja, um cenário no qual os acontecimentos considerados tenebrosos ocorrem, já que,

A memória acaba perpetuando as representações do medo alocadas nestes lugares,

contribuindo para que o imaginário permaneça na contemporaneidade e dialogue com outras práticas, representações e formas de concepção da realidade, como a racionalidade e os meios de comunicação e entretenimento que carregam discursos distintos e que marcam fortemente as relações entre as dimensões global e local (BERNARDES, 2016, p.11).

No caso dos casos de assombração enquanto narrativas orais, há um processo constante de reconstrução e reafirmação desses locais como lugares de medo, já que novas narrativas os moldam. Justamente a natureza desse tipo de narrativa contribui para esse fenômeno ao considerar que ela, a natureza, não está presa a uma repetição/reprodução total de narrativas anteriores, mas carregada por possibilidades criativas, reiterando seu dinamismo, conforme apontado anteriormente por Zumthor (2010).

### Registro do medo

A narrativa oral, por si, já constitui um monumento conforme a perspectiva de Le Goff (1990), e sua transição para a escrita potencializa tanto seu registro quanto a manutenção no âmbito da expansão da linguagem para além da taxionomia linguística, legitimando, assim, a tradição e a memória decorrentes das marcas orais no texto escrito, como ocorre no conto, "A dança dos ossos", em cuja escrita permanecem elementos da narrativa oral.

Partindo dessas considerações, elencamos alguns aspectos destacados por Oliveira (2006), como pertencentes ao gênero causo, sendo eles: a figura do caipira como ator principal da narrativa, a ambiguidade crença/descrença e a contraposição entre racionalidade/sensibilidade. A morte, especificamente, assim como a ligação com a religiosidade também é apontada por Bernardes (2016) como elementos específicos ao causo de assombração.

Destacamos também a presença do Mal, que se constituiria, nesse caso, de forma nictomorfa. Nessa forma: "o Mal, a angústia e o medo são representados sob as formas da noite, das sombras, do escuro ou das trevas, posto que a noite constitui o primeiro símbolo do tempo"

(OLIVEIRA, 2006, p. 31).

O conto "A dança dos ossos", narrado sob a perspectiva da primeira pessoa, traz um panorama de rememoração por meio de seu narrador-personagem quando ele conta que viajava "nos limites entre as províncias de Minas e de Goyaz" (GUIMARÃES, 1900, p. 209). E aqui, se formula um lugar de medo a partir do qual o cenário se constrói.

Serião nove a dez horas da noite; junto a um fogo acceso defronte da porta da pequena casa da recebedoria, estava eu, com mais algumas pessoas, aquecendo os membros resfriados pelo terrível banho que a meu pesar tomara. A alguns passos de nós se desdobrava o largo veio do rio, reflectindo em uma chispa retorcida, como uma serpente de fogo, o clarão avermelhado da fogueira. Por traz de nós estavam os cercados e as casinhas dos poucos habitantes desse lugar, e, por trás dessas casinhas, estendião-se as florestas sem fim (GUIMARÃES, 1900, p. 209-210).

Observa-se nessa construção, um afastamento desse lugar do medo em relação a um lugar-comum. É um local pouco habitado, mais próximo da natureza do que da civilização. Esse cenário evoca uma sensação de desconforto provocado pelo imprevisível e pelo desconhecido, desconforto este herdado desde os tempos ancestrais nos quais nossos antepassados, diante da impossibilidade de conhecimento frente a aspectos da existência inéditos a eles, passaram a elaborar explicações sobrenaturais sobre tais fenômenos (LOVECRAFT, 2013). Esse ambiente, portanto, permite a elaboração desse tipo de narrativa com maior facilidade, visto favorecer a imaginação, conforme o mostra a citação acima.

Para além desse afastamento e dessa escuridão promovida pela noite, há ainda o silêncio já que "No sertão, ao cair da noite, todos tratão, de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silencio são sagrados ao somno, que é o silencio da alma" (GUIMARÃES, 1900, p. 210). Percebemos, a partir disso, a construção de símbolos aos quais essas memórias de medo são atribuídas: o afastamento, as trevas, o silêncio.

É que o desejo de abarcar o sertão e o interior pressupõe a vontade de projetar o desconhecido e, conseqüentemente, o misterioso. No

caso, o mistério parece adquirir uma atração dupla para o escritor, pois está simultaneamente presente na cultura popular e é uma fonte para criação de histórias de suspense e assombradas, tão em voga no Romantismo (CABALA, 2018, p. 79).

No entanto, ainda não estamos na narrativa em si. Guimarães prepara o cenário no qual a história será contada. Antes de contá-la, entretanto, ele simula, mediante o processo literário, o ritual que seria comum à narrativa oral. No caso, "O terror [...] é inter e intratextual, pois o que causa medo ao ouvinte é o que amedronta os atores, criando o clima do fantástico" (OLIVEIRA, 2006, p. 116). Em "A dança dos ossos", Guimarães não conta com o cenário real e a performance dos interlocutores, por isso ele precisa simular, no texto escrito, os elementos que evocam o medo e, ao fazê-lo, busca uma linguagem que aproxime os interlocutores, agora na condição de leitores. Há, então, o personagem-narrador e o personagem que vem a ser seu interlocutor: o barqueiro Cirino.

Cirino ocupa, na obra, o papel do caipira, como previamente apontado (OLIVEIRA, 2006). Ele é considerado como pertencente a um grupo de caboclos, ou seja,

dessa raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vaguêa pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnahyba, e cujos nomes, de certo, não se achão inscriptos nos assentos das freguezias, e nem figurão nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes (GUIMARÃES, 1900, p. 210-211).

É conferida, portanto, à figura de Cirino, a imagem de alguém comum, de pouca importância e provavelmente de pouca formação, cujos conhecimentos e vivências se resumem ao espaço limitado no qual se encontra. Isso é contrastado no momento seguinte, no entanto, quando, a ele, é conferido um destaque entre os de seu grupo.

De bom grado eu o compararia a Charonte, barqueiro do Averno, se as ondas turbulentas e ruidosas do Parnahyba, que vão quebrando o silencio dessas risonhas solidões cobertas da mais vigorosa e luxuriante vegetação, pudessem ser comparadas às aguas silenciosas e lethargicas do Acheronte (GUIMARÃES, 1900, p. 211).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que estabelece Cirino como um sujeito extraordinário dentro de seu grupo, o narrador confere à sua relação com este personagem a ambiguidade da crença/descrença que também pode ser ilustrada pelo par racionalidade/sensibilidade. Nessa relação, Cirino se fará o contador enquanto o narrador se fará ouvinte. Simula-se, mais uma vez, o ritual da narrativa oral com a representação dos atores na obra literária, sendo o narrador o detentor de uma memória "cultura" ante seu conhecimento de figuras da mitologia grega.

Essa relação se acentua quando Cirino, ao perceber que o personagem-narrador havia passado pela mata à noite, e acreditando ser sexta-feira, dirige-lhe a pergunta: "E Vm. não viu ahi, no caminho, nada que o incomodasse?" (GUIMARÃES, 1900, p. 212).

O contraste entre os personagens se evidencia. São memórias diferentes que entram em embate, já que ambos trazem consigo repertórios memoriais constituídos em grupos diferentes. De certa forma, eles refletem os múltiplos sujeitos que compõem esse Brasil romântico de Bernardo Guimarães, tendo em vista seu interesse,

que parecia se apoiar com um dos pés nos "causos" da fronteira Minas-Goiás e com o outro no interesse de sua plateia, certamente formada por habitantes dos grandes centros, localizados na zona litorânea. Eis uma conciliação conveniente para atração do leitor em um país onde o público de literatura era bastante reduzido (CABALA, 2018, p. 79).

O símbolo da sexta-feira como um lugar de medo ganha força com as falas de Cirino. "eu atravessar o caminho dessa matta em dia de sexta-feira?! é mais fácil eu descer por esse rio abaixo em uma canoa sem remo!" (GUIMARÃES, 1900, p. 213). Mas essa imagem não está só, ela é somada por outras memórias relacionadas à morte e à religiosidade: "Vm. não viu, d'aqui a obra de três quartos de légua, á mão direita de quem vem, um meio claro na beirada do caminho, e uma cova meio aberta com uma cruz de páo?" (GUIMARÃES, 1900, p. 214).

Guimarães evoca essas memórias para construir o cenário de forma a trazer esse caso para

o universo literário. Ele representa os rituais que constituem o gênero, fazendo uso de suas memórias para tecer a atmosfera de terror que os compõem.

O conto é um relato de algum indivíduo que ao transmiti-lo a outras pessoas contribui na tecitura das vivências coletivas e na manutenção da prática do contar e da crença local acerca das assombrações. Tais narrativas, ao se debruçarem sobre valores e normas socialmente estabelecidos se configuram como patrimônio cultural ao expressarem um modo coletivo de apreensão da realidade e atuarem como instrumentos de cristalização da identidade local (BERNARDES, 2016, p. 9).

O motivo por trás do terror e do medo evocados se revela por meio de uma memória coletiva a um grupo do qual Cirino faz parte "ahi nessa cova é que foi enterrado o defunto Joaquim Paulista. Mas é a alma delle só que mora ahi: o corpo mesmo, esse anda espatifado ahi por essas mattas, que ninguém mais sabe delle (GUIMARÃES, 1900, p. 214).

Essa narrativa não é do barqueiro. Ele não a vivenciou. Ele evoca esse coletivo, e se apropria de seu imaginário para contar algo que ele toma como verdade, afinal "é cousa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim Paulista não estão dentro dessa cova, e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquelle que passar ahi em noite de sexta-feira" (GUIMARÃES, 1900, p. 214-215).

E há, então, a transição dessa memória coletiva para uma memória individual quando Cirino passa a contar a sua própria história a partir da própria experiência. No entanto, é preciso destacar que essas memórias, ainda que individuais, estão pautadas na construção coletiva, por meio do contato com os grupos aos quais esse sujeito pertence, trazendo consigo elementos construídos nesse processo.

Um dia [...] eu tinha ido ao campo, á casa de um meu compadre que mora d'aqui a três léguas.

Era uma sexta-feira [...].

Quando montei no meu burro para vir-me embora, já o sol estava baixinho; quando cheguei na matta, já estava escuro; fazia um luar

manhoso, que ainda atrapalhava mais a vista da gente (GUIMARÃES, 1900, p. 217).

Podemos notar o retorno do símbolo da sexta-feira assim como o da noite/escuridão. E então, diante de tal cenário, Cirino hesita, pois ele se lembra das histórias que ouviu sobre cruzar aquele local em noite de sexta-feira. Todavia, a despeito do medo, ele prossegue, no entanto, "o diabo do burro não sei o que tinha nas tripas, que estava a refugar e a passarinhar n'uma toada" (GUIMARÃES, 1900, p. 218). Desta vez, a ambiguidade racionalidade/sensibilidade já não está presente na contraposição entre o narrador e Cirino, mas entre o barqueiro e o burro.

A resposta a tal evento vem de forma religiosa: "Tomei mais um trago, rezei o Creio em Deos Padre, e toquei para diante" (GUIMARÃES, 1900, p. 218).

O burro volta a servir como símbolo de sensibilidade quando "No momento mesmo em que eu ia passar pela sepultura, que eu queria passar de galope e voando se fosse possível, ahi é que o diabo do burro dos meus peccados empaca de uma vez, que não houve força de esporas que o fizesse mover" (GUIMARÃES, 1900, p. 218).

Cirino logo se defende dos absurdos que virá a narrar. Ele se vira ao narrador e diz: "O que eu vi, talvez Vm. não acredite; mas eu vi, como estou vendo este fogo: vi com estes olhos, que a terra ha de comer, como comeu os do pobre Joaquim Paulista" (GUIMARÃES, 1900, p. 218). Eis a ambiguidade crença/descrença.

O medo virá a se manifestar agora por meio da morte, representada aqui por ossos de um cadáver.

A lua batia de chapa na areia branca do meio da estrada. Emquanto 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 n'uma toada certa, como gente que está dansando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vierão vindo outros ossos maiores, saltando e dansando da mesma maneira (GUIMARÃES, 1900, p. 219).

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. D'ahi começou aquelles ossos todos a dansar em roda

da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando, pulos no ar, e cahindo no mesmo lugar, emquanto os ossos giravão n'um eurrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte n'um sapezal (GUIMARÃES, 1900, p. 219-220).

Esses pés não ficão quietos, não; e começam a sapatear com os outros ossos n'uma roda viva. Agora são os ossos das canellás, que lá vem saltando atrás dos pés, e de um pulo, traz...! se encaixão em cima dos pés. D'ahi a um nada vem os ossos das coixas, dansando em roda das canellas, até que, também de um pulo, forão-se encaixar direitinho nas juntas dos joelhos. Toca agora as duas pernas que já estão promptas a dansar com os outros ossos (GUIMARÃES, 1900, p. 220).

O esqueleto pega na caveira e começa a fazer mil artes e piruetas; depois entra a jogar peteca com ella, e a atiral-a pelos ares mais alto, mais alto, até o ponto de fazer a sumir-se lá pelas nuvens; a caveira gemia zunindo pelos ares, e vinha estalar nos ossos da mão do esqueleto, como uma espoleta que rebenta. Afinal o esqueleto escanchou as pernas e os braços, tomando toda a largura do caminho, e esperou a cabeça, que veio cair direito no meio dos hombros, como uma cabaça ôca que se rebenta em uma pedra, e olhando para mim com os olhos de fogo! (GUIMARÃES, 1900, p. 220).

Guimarães, pela voz de Cirino, faz uso, portanto, do esqueleto para trazer o sentimento de medo ao leitor. Ele confere ao símbolo inanimado ações que seriam impossíveis no universo da razão. O esqueleto dança, move-se, recompõe-se, reforma-se e aproxima-se na forma original do vivo que um dia fora, mas nunca de fato o é. Está morto, e suas ações de vivo não alteram esse fato.

A esse absurdo, Cirino só pode conferir uma explicação. É algo do mal. "O maldito esqueleto do inferno" (GUIMARÃES, 1900, p. 220), nomeia ele. A figura do Diabo como símbolo maior do Mal é apontada recorrentemente nos casos de assombração (BERNARDES, 2016).

Cirino prossegue dizendo que o esqueleto "não tendo mais nem um ossinho com quem dansar, assentou de divertir-se commigo, [...] dá trez voltas em roda de mim, dansando e estalando as ossadas, e por fim de contas, de um pulo, encaixa-se na minha garupa" (GUIMARÃES, 1900, p. 220-221).

O medo produzido em Cirino pela dança do esqueleto de Joaquim Paulista reitera o que diz Zumthor sobre o fato de que "o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o à aquilo que é ele

próprio. Então ele é que vibra, de corpo e alma" (ZUMTHOR, 2010, p. 53).

Diante de tamanho trauma, Cirino afirma ter apagado depois de ter sido levado pelo esqueleto voando pelos céus em cima do burro até em casa, onde é encontrado pela mulher junto ao burro que se encontrava selado. Ainda com as memórias da noite passada, para Cirino a resposta aos eventos vem, mais uma vez, de forma religiosa: "Mande dizer duas missas pela alma de Joaquim Paulista, e jurei que nunca mais havia de pôr meus pés fora de casa em dia de sexta-feira" (GUIMARÃES, 1900, p. 223).

Essa ambiguidade da narrativa, no entanto, não é suficiente para convencer o narrador-personagem que apresenta múltiplas explicações "lógicas" aos acontecimentos narrados por Cirino. E para exemplificar isso, ele conta seu próprio caso. Os papéis então se invertem. O narrador evoca suas memórias para contar uma história parecida com a de Cirino, mas sua perspectiva é outra. É racional. É própria do grupo ao qual pertence.

Eu ia viajando sózinho — por onde não importa — de noite, por um caminho estreito, em um cerradão fechado, e vejo ir, andando a alguma distancia diante de mim, qualquer cousa, que na escuridão não pude distinguir. Aperto um pouco o passo para reconhecer o que era, e vi clara e perfeitamente dous pretos carregando um defunto dentro de uma rede (GUIMARÃES, 1900, p. 228-229).

As figuras da noite e da morte (desta vez por meio do símbolo do caixão, representado pela rede) voltam a se apresentar. A perspectiva sobre o acontecimento, no entanto, difere-se. O narrador, ao contrário de Cirino, não aceita a possibilidade exclusiva do sobrenatural e, apesar de reconhecer o medo, racionaliza-o.

Bem poderia ser também qualquer creatura viva, que estivesse doente ou mesmo em perfeita saúde; mas, nessas occasioes, a imaginação, não sei porque, não nos representa senão defuntos. Uma aparição daquellas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror. Comtudo o caso não era extraordinário; carregar um cadáver em rede para ir sepultal-o em algum cemitério mais vizinho é cousa que se vê muito nesses sertões (GUIMARÃES, 1900, p. 229).

O narrador, no entanto, reconhecendo o medo, revela que quando apertava o passo, a aparição também acelerava, e, quando parava, os outros faziam o mesmo. "Puz o cavalo a trote; os pretos começarão também a correr com a rede" (GUIMARÃES, 1900, p.229). É então que, depois de meia hora de perseguições, ele cansa-se e resolver ultrapassar a tal visão, só para descobrir que se tratava de uma vaca. "Pois era uma vacca! Uma vacca que tinha a barriga toda branca, pois então era a rede, os quartos trazeiro e dianteiro inteiramente pretos, erão os dous negros que a carregavão" (GUIMARAES, 1900, p. 230).

Essa narrativa segunda acaba por evocar uma jocosidade para com o conto de Cirino. Afinal, se visão tão assombrosa não passava de uma vaca, não poderia ser o caso de Cirino também obra de sua imaginação?

Entretanto, para Cirino, tal explicação não condiz com as crenças nas quais acredita posto que para ele seria impossível confundir uma vaca com uma assombração, uma vez que o personagem reconheceria uma vaca pelo fardo, e nesse sentido, reitera-se que o caso não implica o racional, e, sim, a memória construída no individual e no coletivo, o que o torna crível, sobretudo pelo fato de que carrega os índices orais, fundamentais para a recepção por parte dos leitores e/ou ouvintes que constituem esse memorial.

Nesse contexto, embora o medo de ambos os personagens se explique de acordo com as idiosincrasias de cada um, nota-se que, anterior à explicação racional por parte do viajante, ele também é acometido pelo sentimento que incomoda antes de pautar-se pela lógica, ou seja, o sentimento de medo é despertado, independentemente de ser aplacado racionalmente ou mediante uma crença, como é o caso de Cirino.

Retomando Burke, para solucionar o sentimento negativo decorrente do medo, é preciso haver o afastamento do objeto que o provoca, pois nele estão representados os sentimentos de impotência e de fragilidade diante das vicissitudes da vida, dentre elas, o medo da morte e dos mortos que representam o desconhecido.

Cirino supera o desconforto causado pela

experiência negativa, isto é, *a dança dos ossos* realizadas por um morto, por meio da crença, daí mandar rezar missas ao defunto. O viajante, por sua vez, busca na lógica, a eliminação do que lhe provoca o medo. Ao constatar que seu objeto desconhecido era uma vaca, ou seja, um ser presente no mundo concreto, ele aplaca seu medo por meio da explicação racional. Em ambos os casos, devido ao afastamento do objeto que provoca o medo, surge o deleite.

As manifestações do sobrenatural, bem como sua eliminação por parte dos personagens também afetam o interlocutor quando este, além de ouvinte, se torna leitor, devido às marcas orais no texto escrito, as quais conferem às palavras, certa tatilidade à medida que recuperam sentimentos, sensações, entre outros elementos reiterados pelos objetos que os provocam.

Dito de outro modo, trata-se da reação do corpo ao ler ou ouvir um caso. O corpo de Cirino, por exemplo, parece fugir ao comando do cérebro e ele fica hipnotizado pelos ossos dançando diante de si. Além disso, outros índices recorrentes em casos como a sexta-feira, a noite, os sons irreconhecíveis, etc., se misturam à paisagem de modo a despertar sensações no corpo, a exemplo do suor provocado pelo medo.

O Deleite nesse contexto se coloca como o elemento utilizado por Guimarães para fazer a conexão entre esse Brasil interiorano, que para ele se constitui como o Brasil verdadeiro, e a população urbana que quer alcançar. O afastamento que, inicialmente, seria estético é, nesse contexto, também geográfico.

### Considerações finais

Em "A dança dos ossos", Bernardo Guimarães traz vários elementos pertencentes ao gênero caso para o seu texto. Cirino ocupa o papel do caipira/caboclo, responsável maior pelas interlocuções presentes. A noite, a morte e a religião são presenças constantes na narrativa do barqueiro, reprisando o que estaria presente em um caso de assombração tradicional.

As ambiguidades crença/descrença e racionalidade/sensibilidade estão presentes em sua

relação com o narrador, e servem para recriar, no conto, os rituais que permeiam a tradição oral do gênero caso.

Bernardo Guimarães faz uso dessas estratégias para apresentar um Brasil "real" que só poderia ser encontrado no interior. Ele evoca essa memória desse grupo que vive afastado, "nas divisas de Minas e Goiás", até seu leitor do sul do país. E para alcançar e realizar tal trabalho, ele explora a relação entre o barqueiro e o narrador para poder compreender as memórias dos dois grupos. O autor, portanto, leva esse seu leitor "civilizado" para conhecer esse interior "selvagem". Mas esse contato não seria possível se ausente de qualquer tipo de intermediação entre esses dois grupos tão afastados. Guimarães busca, portanto, a formação de uma comunidade afetiva de forma a otimizar o diálogo com o leitor.

O narrador de "A dança dos ossos" é esse intermediário. Ele representa as memórias desse leitor. Essas memórias que, ainda que pareçam individuais, se formam junto ao grupo. Ele convida esse leitor, no entanto, a tomar essas novas memórias como suas.

A' vista de tão valentes provas, dei pleno credito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão commigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnahyba, uma bella noute, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa (GUIMARÃES, 1900, p. 245).

É objetivo, então, do autor, tornar essas novas memórias apresentadas nas memórias coletivas na formação de uma nova nação. Seriam essas memórias de um barqueiro que vive às beiras do Parnaíba as mais puramente brasileiras.

Outro ponto importante, retomando o objetivo que norteou esse trabalho remete às marcas orais no texto escrito, as quais, como visto, conferem tatilidade às palavras na medida em que recorrem à memória coletiva na qual termos e expressões se transformam em tradição.

Em se tratando do conto aqui analisado, o autor utiliza como estratégia de leitura, expressões como "a terra há de comer", "valha-me Deus", entre outras comuns a diversas regiões do país e que corroboram a credibilidade diante dos

eventos, afetando o ouvinte, no caso do conto, o viajante. Quanto aos leitores do texto escrito, a cumplicidade se faz pela identificação com os personagens, em cujo diálogo se encontram razão/emoção, sensação/sentimento, questões afetas à memória do povo. Além disso, a descrição do cenário, do medo, da crença/descrença confere tatilidade ao dito/escrito, criando suspense, e despertando o sentimento de medo.

Desse modo, corrobora-se que o mote do conto é da ordem da construção de memória por parte do povo, por isso a identificação com os elementos internos a ele e que lhe conferem o teor de verdade, reiterando o causo, em função de suas características orais e linguísticas como um discurso constitutivo da cultura do país.

## Referências

BERGSON, H. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDES, M. E. Memória coletiva e contos de assombração: uma abordagem sobre a identidade e a tradição da cultura popular em Caldas, Minas Gerais. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., 2016. Assis-SP. *Anais* [...]. São Paulo: ANPUH: UNESP, 2016. p. 9-11.

BURKE, E. *The Works of the Right Honourable: Project Gutenberg*. [S. l.: s. n.], 2005. v. I. E-book. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/15043>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CABALA, F. V. E. Romantismo e oralidade em *A dança dos ossos*, de Bernardo Guimarães. *Cadernos Literários*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 69-80, 2018.

GUIMARÃES, B. *A dança dos ossos*. In: GUIMARÃES, B. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. p. 207-245.

GUIMARÃES, B. *A dança dos ossos*. In: *Dominio Público*. [S. l.], [20--]. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action&co\\_obra=16110](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=16110). Acesso em: 12 abr. 2022.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural horror in literature*. The Palingenesis Project. [S. l.]: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.

OLIVEIRA, I. R. de. *Gênero causo: narratividade e tipologia*. Orientador: Maria Thereza Q. G. Strôngoli. 2006. 143 p. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Frenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

---

## Dalva de Souza Lobo

Doutora em Letras-Literatura brasileira pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), em São Paulo, SP, Brasil; com pós-doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil. Professora adjunta na Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, MG, Brasil. Líder do Grupo de Pesquisa Intersignos-Literatura, Linguagem, Tradução Intersemiótica e Formação Docente. Membro da Academia Lavrense de Letras-ALL.

---

## Evandro de Andrade Furtado

Mestre em Letras-Literatura pela Universidade Federal de Lavras (UFLA), em Lavras, MG, Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa Intersignos-Literatura, Linguagem, Tradução Intersemiótica e Formação Docente.

---

## Endereço para correspondência

Dalva de Souza Lobo

Universidade Federal de Lavras

Depto. de Gestão Educacional, Teorias e Práticas do Ensino (DPE)

Prédio da Educação

Rotatória Professor Edmir Sá Santos

37205-402

Lavras, MG, Brasil

Evandro de Andrade Furtado

Rua Átila Goulart, 582

Parque Bocaina II, 37206-801

Lavras, MG, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*