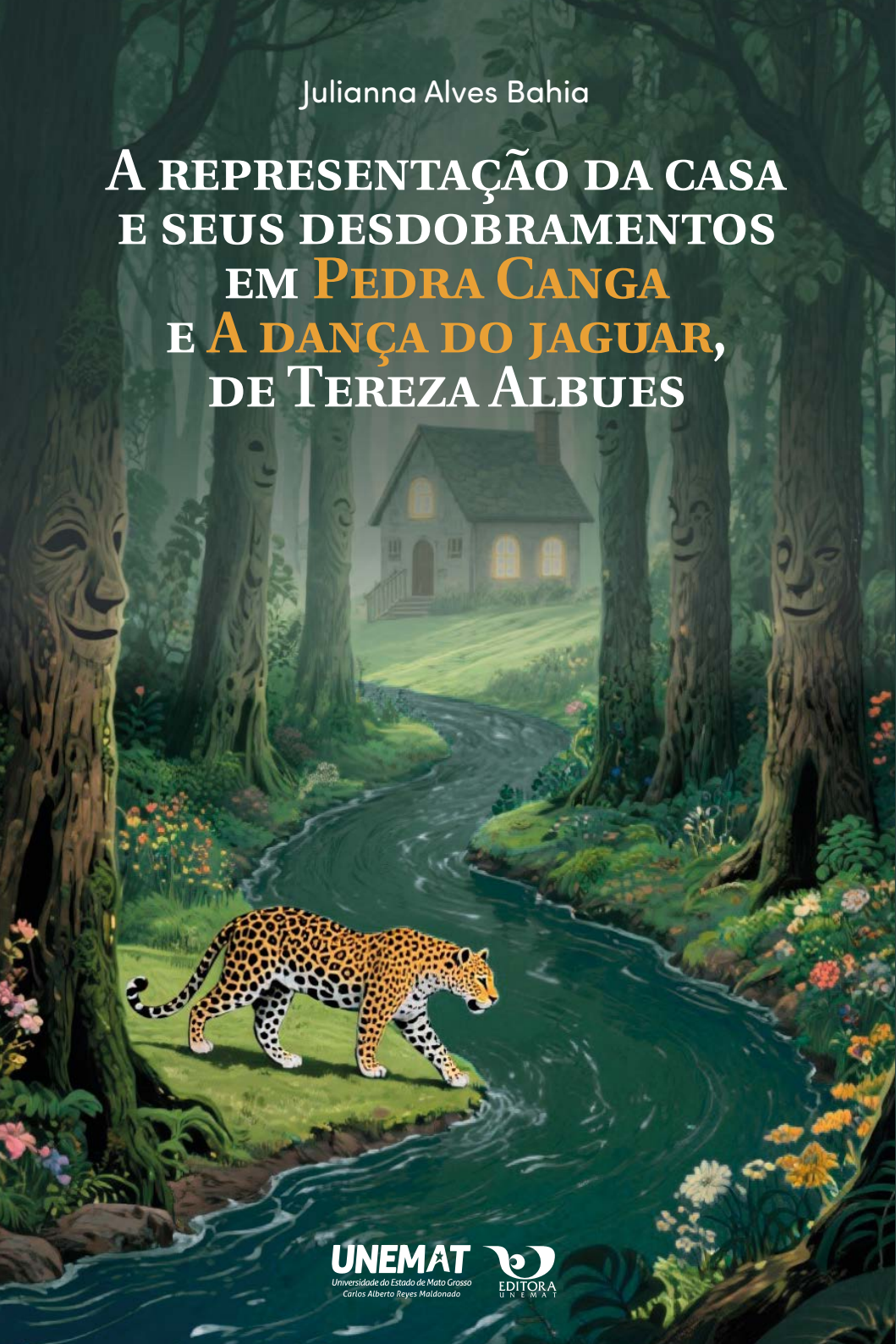


Julianna Alves Bahia

A REPRESENTAÇÃO DA CASA E SEUS DESDOBRAMENTOS EM **PEDRA CANGA** E **A DANÇA DO JAGUAR**, DE TEREZA ALBUES



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

B151r

A representação da casa e seus desdobramentos em Pedra Canga e A dança do jaguar, de Tereza Albues / Julianna Alves Bahia. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2025. 201 p.

ISBN: 978-85-7911-304-8 (Documento digital)

DOI: 10.30681/978-85-7911-304-8

1. Tereza Albues. 2. Casa. 3. Fantástico. 4. Memória. I. A representação da casa. II. Julianna Alves Bahia.

CDU 82.09

Julianna Alves Bahia

**A REPRESENTAÇÃO DA CASA
E SEUS DESDOBRAMENTOS
EM *PEDRA CANGA* E A *DANÇA*
DO JAGUAR, DE TEREZA ALBUES**



Cáceres - MT

2025

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabrizio Schwanz da Silva

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros

Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza

Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTES

Judite de Azevedo do Carmo

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2025

Copyright © Julianna Alves Bahia, 2025.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Freepik IA

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Preparação do original: Mônica Alves Bahia

Revisão: Gabriel Isola Lanzoni

Dedico ao meu pai Luiz Antônio Bahia
(*in memoriam*), o homem mais terno e justo
dessa vida, e a minha mãe, Solange Alves
Bahia (*in memoriam*), a mulher mais forte
daquela Transamazônica.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGLetras/Unemat, pela oportunidade e por ter sido luz em minha vida, quando tudo era incerto e nebuloso por conta de um vírus assustador que assolava o mundo em 2020. Aos Mestres e professores, que se desdobraram para conseguirem superar as dificuldades de uma aula *on-line*, oferecendo o seu melhor.

À Prof.^a Dra. Adriana Lins Precioso e à Prof.^a Dra. Elisabeth Battista, pelas leituras atentas realizadas da minha dissertação, tanto na qualificação quanto na defesa. Agradeço todas as considerações e sugestões apontadas a fim de aperfeiçoar a qualidade da minha pesquisa.

Ao querido Prof. Dr. Jesuino Arvelino Pinto, meu orientador. Quanta humildade, disponibilidade, paciência e atenção a cada pequeno detalhe do meu texto. Sua valorosa colaboração foi essencial. Obrigada por me ajudar a trilhar cada parte desse caminho.

A meu pai, Toninho (*in memoriam*), e minha mãe, Solange (*in memoriam*), por nunca terem desistido, por enfrentarem as inúmeras dificuldades daquela transamazônica, em um cenário cruel, e por lutarem bravamente para que suas filhas pudessem ter um mínimo de dignidade em um lugar onde isso era pouco provável. Serei eternamente grata por todo o infinito amor e

por nos encorajar sempre, repetindo a premissa: “É preciso estudar”.

À minhas irmãs, pelo grande apoio em cada etapa da qualificação. Érika, obrigada por cada palavra de incentivo, por me enxergar muito maior e melhor do que eu realmente sou! Patrícia, pelas palavras de carinho em alguns momentos de desabafo. Mônica, minha parceira de vida, obrigada por ter sido diversas vezes um pilar forte, por ter sido paciente e uma ouvinte que só acolhia e nunca julgava!

Ao meu companheiro, Aldani, pelo amor, incentivo, apoio e infinita compreensão. Obrigada por cada abraço forte, por cada palavra amiga e por todo olhar terno quando as dificuldades não paravam de surgir! Obrigada por abrir meus olhos e me apresentar o mundo acadêmico, espaço cheio de possibilidades e emoções!

A Deus, pela vida e pela oportunidade de fazer o mestrado de onde decorre este livro. Sou grata por todos aqueles que o Senhor me permitiu conviver para que eu pudesse ser quem eu sou hoje e por estar vivendo esse momento tão marcante para mim.

*Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida. Mas
escrever a vida é outra história. Inacabamento.*

(Paul Ricoeur, 2007, p. 513)

SUMÁRIO

Apresentação.....	12
--------------------------	-----------

Capítulo 1

Percurso histórico da literatura produzida em Mato Grosso	18
--	-----------

1.1 A produção albuesana: outras vozes.....	43
---	----

Capítulo 2

A arquitetura romanesca em <i>Pedra Canga</i> e <i>A dança do jaguar</i>	65
---	-----------

2.1 Testemunhos e observações: vozes narrativas.....	79
--	----

2.2 Personagens	95
-----------------------	----

2.3 Tempo e espaço: entrelaces	101
--------------------------------------	-----

2.3.1 A categoria temporal.....	103
---------------------------------	-----

2.3.2 O espaço romanesco	129
--------------------------------	-----

Capítulo 3

O fantástico em Tereza Albues: as configurações da memória e da identidade.....	148
--	------------

3.1 O fantástico.....	150
-----------------------	-----

3.2 A memória e as questões identitárias	164
--	-----

Considerações finais	186
Referências.....	191
Sobre a autora	201

APRESENTAÇÃO

Essa obra consiste na análise da representação das casas dos Vergare e dos Maltesa nas obras *Pedra Canga* (1987) e *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albues. Ao privilegiar os espaços místicos fantásticos nos dois romances, pretende-se realçar os elementos sobrenaturais, recorrentes em ambas as narrativas, e relacionar o uso da memória como unidade determinante na formação da identidade do ser humano. Ademais, visa-se apreender as formas de representação do gênero romanesco a partir das realidades mato-grossense e sanfranciscana, enfatizando o espaço como elemento fulcral nesses enredos, uma vez que eles são repositórios das memórias, das histórias e dos mistérios de seus proprietários.

Pedra Canga e *A dança do jaguar* são, respectivamente, a primeira e a última obra do gênero romanesco publicadas por Albues. Na última, a história se passa em São Francisco, nos Estados Unidos, enquanto, na primeira, em *Pedra Canga*, bairro de um pequeno vilarejo no interior do Mato Grosso, um dos estados do Centro-Oeste do Brasil. Apesar de as duas tramas transcorrerem em países diferentes, elas possuem pontos em comum. O espaço, nessas narrativas, tem extrema relevância, visto que ambas se alicerçam em duas casas: em *Pedra Canga*, o centro da atenção está na casa dos Vergare, situada na Chácara Mangueiral; em *A dança do jaguar*, na

casa Vitoriana, de propriedade dos Maltesa. Os dois espaços predominantes nos romances conservam a presença marcante de seus antigos moradores. As paredes, os cômodos, os móveis e os objetos estão impregnados pelas suas memórias e, conseqüentemente, consolidam suas identidades.

Pedra canga, publicada pela primeira vez em 1987, tem como foco de seu enredo a história da poderosa família Vergare. Paralelamente, narra a trajetória de uma jovem escritora, moradora do bairro homônimo à obra, que está à procura de inspiração para o seu primeiro livro. A narradora Tereza percorre o pequeno bairro de Pedra Canga, ouvindo os moradores do local sobre os acontecimentos que mais mexeram com a vida de cada um deles. Dentre muitos fatos mencionados, o que mais merece atenção é a história de vida e das práticas cruéis da família Vergare. Vários acontecimentos são lembrados pelos moradores, inclusive as diversas versões, contadas e defendidas por diferentes pessoas, sobre como a Chácara Mangueiral passou a ser propriedade da família.

Durante a coleta de dados, por meio de relatos dos moradores mais antigos de Pedra Canga, um fato repentino e surpreendente acontece, instigando a imaginação de todos e tirando a tranquilidade da população: a morte do Dr. V. Isso propicia o surgimento de muitos burburinhos, sem nenhuma certeza ou confirmação da veracidade do fato que se deu apenas no dia seguinte, com a passagem do cortejo levando um caixão. Outro detalhe curioso também contribui para aumentar a ansiedade dos pedracanguenses: com a morte do

patriarca dos Vergare, o restante da família sumira, sem deixar rastros, ficando a casa totalmente abandonada.

Já a trama de *A dança do jaguar* se passa em São Francisco, nos Estados Unidos. Ela narra a saga de uma jovem pintora em busca de lugar barato para estabelecer sua residência e montar o seu estúdio de arte. Após algumas buscas, Nayla Malloney consegue encontrar um lugar que atende às suas expectativas: uma bela casa, grande e espaçosa, com um preço muito abaixo do mercado. Após algum tempo morando na casa Vitoriana, Nayla começa a perceber certas situações intrigantes. A casa traz muitos mistérios relacionados à antiga proprietária Florence Maltesa. Tudo parece representar a antiga moradora; os objetos, os móveis, a decoração reforçam a sua presença.

Nessa perspectiva, nota-se que, coincidência ou não, a primeira e última obras de Albues recebem um destaque especial ao elemento espaço. A população de Pedra Canga só se acalma, se tranquiliza, quando o casarão é destruído completamente, em uma tentativa de, talvez, acabar com as memórias e/ou lembranças dos Vergare, afinal a Chácara Mangueiral e tudo que havia lá dentro eram a representação e a personificação das maldades e das atrocidades que a família Vergare praticou durante anos. “Da antiga propriedade dos Vergare apenas vestígios, um imenso terreno esburacado suportando o peso das ruínas do casarão, outrora símbolo do poder da família” (Albues, 2019, p. 111).

Por essa mesma ótica, em *A dança do jaguar*, nota-se não a destruição da casa Vitoriana, mas sim sua ressignificação. Os pais de Florence deram um novo destino e sentido à casa de sua filha, com o fito de perpetuar sua existência e, de alguma forma, anular as atrocidades praticadas por Tristan O' Hara, o ex-noivo da moça. “Hoje eu soube pelos jornais que o Solar Maltesa vai ser transformado na sede de uma fundação criada pelos pais de Florence, em sua memória, para ajudar jovens artistas carentes” (Albues, 2000, p. 196).

Nessa perspectiva, algumas questões norteiam a investigação:

- Quais as estratégias narrativas utilizadas pela autora para a construção dos romances?
- Como se processa a construção do espaço místico e fantástico nas duas obras selecionadas?
- Qual a relevância da construção da categoria espacial, mais precisamente a Casa dos Vergare e a Vitoriana, nos romances que constituem o *corpus* da pesquisa?
- Como se estabelece a relação entre literatura e vida social nas obras?
- Qual a importância da (des)(re)construção da memória na configuração da identidade e do multiculturalismo?

Para tratar tais questões, este texto estrutura-se em quatro capítulos de desenvolvimento da pesquisa. Iniciamos

com a introdução, especificando quais questionamentos nortearam esta pesquisa. Em seguida, o capítulo *Um percurso histórico da literatura brasileira produzida em Mato Grosso* consiste em uma explanação do processo histórico de formação da literatura produzida em Mato Grosso, a fim de auxiliar na compreensão e na análise crítica da narrativa de Albues. O arcabouço teórico centrou-se nos estudos de Mendonça (2015), Magalhães (2001, 2002), Nadaf (2004), Castrillon-Mendes (2020), Mahon (2021) e Walker (2021). Ainda neste primeiro capítulo, realiza-se um estudo sistemático da fortuna crítica dos trabalhos acadêmicos que envolvem as produções de Tereza Albues, além de uma síntese prévia de seus cinco romances e de sua coletânea de contos.

Na sequência, em *Arquitetura romanesca em Pedra Canga e A dança do jaguar*, encontra-se o registro das observações a respeito da leitura do romance de Tereza Albues, objeto desta pesquisa, tratado a partir do diálogo estabelecido com pesquisadores que discutem os elementos que constituem o texto narrativo. A trama é analisada ponto a ponto para discutir e analisar o foco narrativo, a ação, as personagens, o tempo e o espaço de maneira simultânea, entrelaçando tais categorias.

Tais elementos são estudados a partir de Bakhtin (1993), Genette (1995), Lins (1976), Dimas (1994), Bachelard (2000) e Borges Filho (2007). Assim, categorias como narrador e personagens ancoram-se em Friedman (2002), Leite (2004) e Foster (2005). Neste terceiro capítulo, também se aborda a

relação de ficção e realidade no romance de Albues, apontando em *Pedra Canga* similaridades muito próximas entre a Tereza personagem e a Tereza escritora. Dessa forma, aproveitam-se os estudos precursores dos franceses sobre autoficção, uma teoria ainda em discussão. Para esse fim, utilizou-se o livro *Ensaio sobre a autoficção*, organizado por Noronha (2014), no qual se encontram sete ensaios dos principais estudos nessa área.

O quarto capítulo, *O fantástico em Tereza Albues: as configurações da memória e da identidade*, é iniciado com abordagens sobre as principais teorias que envolvem a literatura fantástica, começando por Todorov (1975), seguido por Furtado (1980) e Rodrigues (1988) e encerrando com Roas (2014). Através do fantástico, introduz-se alguns conceitos sobre recordação, memória e identidade, por serem elementos tão presentes nas duas obras analisadas. Nessa perspectiva, utilizam-se teóricos que se dedicaram aos estudos dessas teorias, como Halbwachs (1990), Le Goff (2003), Hall (2006), Gagnebin (2006), Ricoeur (2007), Sarlo (2007) e Assmann (2011). Por fim, encerra-se este estudo com o registro das observações finais e das referências utilizadas para a concretização da pesquisa.

Esta obra é resultado da dissertação de mestrado da autora, orientada pelo Prof. Dr. Jesuino Arvelino Pinto, no âmbito do PPGLetras, da Unemat Sinop/MT, na área de concentração e na linha de pesquisa em Estudos Literários.

PERCURSO HISTÓRICO DA LITERATURA PRODUZIDA EM MATO GROSSO

Conhecer a produção literária de um povo é conhecer também sua história, suas crenças e sua essência. Cada período literário é uma representação dos ideais dos artistas de uma determinada época. Os textos, de maneira geral, refletem o que mais era tendência em cada momento, destacando a região e a cultura de sua gente. Em Mato Grosso, não foi diferente. Desde os primeiros textos literários, a preocupação em valorizar o mato-grossense, os seus costumes e o seu modo de viver esteve sempre presente.

Antes de aprofundarmos no estudo de *Pedra Canga* (1987) e de *A dança do jaguar* (2000) e de conhecermos um pouco mais sobre Tereza Albues e sua maneira peculiar de narrar histórias – tanto reais como irreais –, que nos fazem refletir sobre assuntos críticos que envolvem toda a coletividade e que, ainda assim, consegue, de forma leve, criativa e cativante, propagar a cultura do seu povo, do seu estado, é necessário fazermos um passeio, uma volta ao passado e nos inteirarmos sobre a formação da literatura em Mato Grosso. Afinal,

mesmo vivendo em outro país, Albues contribuiu fortemente para a consolidação da literatura produzida nesse estado.

Segundo os principais estudos acerca da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, de Mendonça (2015) a Walker (2021), ela só se configurou como estética no início do século XX. Durante um longo período, foi muito complicado conseguir fontes e dados concretos sobre a fase introdutória da literatura produzida em terras mato-grossenses. Entretanto, apesar da dificuldade de outrora, atualmente, graças à dedicação e esforços de muitos pesquisadores, há registros confiáveis sobre a produção literária do estado, sendo, assim, possível ter contato com algumas obras que trazem informações de grande relevância para a construção de um panorama da literatura mato-grossense. Com o fito de sistematizar as informações, respeitamos a ordem cronológica em que as principais obras foram escritas.

O grande pioneiro, responsável pela primeira obra que apresenta um levantamento detalhado desses registros, foi Rubens de Mendonça, na obra intitulada *História da literatura mato-grossense* (2015). O historiador e crítico literário oferece um manual a respeito das produções literárias da região central do Brasil em um período que abarca os séculos XVIII e XIX. Em *História da literatura mato-grossense*, é possível encontrar dados importantes para compreender muito do que é produzido atualmente. Nesse sentido, é notória a importância do trabalho feito por Rubens de Mendonça (2015), visto que tem sido um material bastante consultado por estudiosos da literatura

produzida no estado, garantindo, para as próximas gerações, “o passado literário de Mato Grosso” (Mendonça, 2015, p. 5). Além disso, Mendonça (2015) também faz análises sutis de alguns poemas e trechos de textos produzidos na época, priorizando obras que abordavam questões relacionadas à cultura, aos costumes e aos aspectos geográficos da região, pois, segundo ele, o estado precisava de propaganda, pois era carente de divulgação.

Rubens de Mendonça (2015) faz um trabalho técnico e necessário, destacando cada uma das obras daqueles que contribuíram de alguma maneira para a formação da literatura no estado. Por meio de uma longa lista, o pesquisador não só deixa registrado os nomes de cada um dos escritores, com uma singela ficha biográfica, como também aponta suas principais obras. Percebe-se aqui que o estudioso usa a historiografia como critério para sistematizar seu objeto de estudo, separando os escritores por estilo estético e por período de produção, sempre mencionando o contexto histórico de cada época. Didaticamente, Mendonça (2015) divide os autores em: Período Colonial, Romantismo (distinguindo poetas e prosadores), Parnasianismo, Simbolismo e Pré-modernismo. Nesse mesmo sentido, Mahon (2021, p. 262) afirma em sua obra *A literatura contemporânea em Mato Grosso* que

[...] o regionalismo nunca deixou de ser a tônica da literatura produzida em Mato Grosso, em resumo, é o maior valor simbólico assim negociado, para o qual convergem quase todas as temáticas, mesmo com estéticas completamente diferentes.

É válido destacar que, no período colonial, eram poucos os escritores brasileiros, ao passo que era muito comum a presença de escritores portugueses, franceses e italianos que buscavam catalogar as riquezas naturais encontradas na região. Isso confirma a hegemonia masculina, o eurocentrismo e o domínio do patriarcado na cultura mato-grossense, características que persistem, talvez em menor intensidade, até hoje. Percebe-se também que a maioria dos escritores não era necessariamente literata, e sim historiadores, jornalistas ou profissionais da área do direito. Segundo Mahon (2021), o primeiro verdadeiramente poeta é José Zeferino Monteiro de Mendonça, o único na época colonial, e, por esse motivo, recebe um certo destaque.

No período colonial, observa-se que muitas obras fazem referência a memórias acumuladas ao longo do processo de colonização de Mato Grosso. O gênero textual mais utilizado era a crônica, sendo mencionados nomes como: Barbosa de Sá e Joaquim da Costa Siqueira, responsáveis pelo primeiro livro, *Crônicas de Cuiabá*; além de Felipe José Nogueira Coelho, Padre João A. Cabral Camelo, Padre José Manoel de Siqueira e Manoel Cardoso de Abreu.

Ainda nesse período, um tópico abordado por Rubens de Mendonça (2015) enfatiza as expedições científicas que, segundo o autor, consistem em viagens e diligências daqueles que estavam inseridos no processo de colonização da região e serviram como inspiração para vários escritos. Merece destaque nomes como Francisco José Lacerda e

Almeida, Ricardo Franco de Almeida Serra, Dr. Antônio Pires da Silva Pontes, Luís d'Alincourt, Alexandre Rodrigues Ferreira, Hercules Florence, Visconde de Beaurepaire Rohan, Bartolomé Bossi, Francisco Castelnou, Joaquim Ferreira Moutinho e Karl Von Den Steinen.

Na sistematização dos estudos iniciais sobre essa formação da literatura em terras mato-grossenses, Mendonça (2015) chama atenção para os poetas que escreviam seguindo os ideais do Romantismo. Antônio Cláudio Soído merece destaque, pois, de acordo com o estudioso, foi o grande iniciador do Romantismo no Estado, o segundo “verdadeiramente poeta” depois de José Zeferino Monteiro de Mendonça. Além desses, igualmente escreveram sob a égide da estética romântica: Augusto João Manoel Leverger, Antônio Augusto Ramiro de Carvalho, Antônio Gonçalves de Carvalho, Amâncio Pulquério de França, Manoel Ribeiro dos Santos Tocantins, José Tomás de Almeida Serra, Pedro Trouv, Frederico Augusto Prado de Oliveira, pseudônimo Zé Capilé, Antônio Tolentino de Almeida, Padre Armindo e Indalécio Leite Proença.

Mendonça (2015) elenca, em capítulo específico, os prosadores românticos que, de alguma forma, produziram literatura em Mato Grosso: Padre Ernesto Camilo Barreto, Caetano Manoel de Faria Albuquerque, Antônio Correa da Costa, Manoel Esperidião da Costa Marques, Cândido Mariano da Silva Rondon, Estevão de Mendonça, Firmo José Rodrigues, Antônio Vieira de Almeida, Nicolau Fragelli, João

Barbosa de Faria, Antônio Fernandes de Souza, Isaac Póvoas, Filogônio de Paula Correa, Virgílio Corrêa Filho, José Jayme Ferreira de Vasconcelos, Amarílio Novis, Olegário Moreira de Barros, Cesário Correa da Silva Prado, Nilo Póvoas, Palmiro Pimenta, Francisco Alexandre Ferreira Mendes, Francisco Bianco Filho, Antônio Cesário de Figueiredo Neto, Vlasdislau Garcia Gomes, Arquimedes Pereira Lima, Padre Raimundo Pombo Moreira da Cruz, Raimundo Maranhão Aires, Eufrásio Cunha, Rosário Congro, Otávio Cunha Cavalcanti, João Briene de Camargo, Maria Úrsula Santos Costa, Antônio Gonçalves de Carvalho, Luís Felipe Pereira Leite, Jânio da Silva Quadros e Lenine de Campos Póvoas.

Ademais, Mendonça (2015) enfatiza associações, grêmios e instituições que contribuíram de alguma forma para a propagação da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, como o Gabinete de Leitura (1874), Clube Literário (1882), Associação Literária Cuiabana (1884), Clube Minerva (1897), Sociedade Internacional de Estudos Científicos (1899), Grêmio de cultura, Grêmio Literário Álvares de Azevedo (1911), Grêmio Feminino Júlia Lopes (1916) e Centro de Letras Mato-Grossense (1932), que mais tarde se tornou a Academia Mato-Grossense de Letras.

Em Mato Grosso, dentre os poetas que escreveram com características parnasianas, merecem destaque Otávio Cunha Cavalcanti, a quem Mendonça (2015) teceu elogios, considerando-o um poeta de grande genialidade. Outros poetas são apenas citados, como: Rosário Congro, Arnaldo

Serra, João Nunes da Cunha, João Briene de Camargo, Luís Feitosa Rodrigues, Francisco de Paula Aquiles, João Villasboas, Ulisses Cuiabano, Soter Caio de Araújo, Carlos de Castro Brasil, José Barnabé de Mesquita, José Antônio da Costa, Lamartine Mendes, D. Maria de Arruda Muller e José Raul Vilá e João Jacó.

O destaque maior é reservado para Dom Francisco de Aquino Corrêa, visto que “foi o maior orador de seu tempo” (Mendonça, 2015, p. 124). De acordo com o pesquisador, Dom Aquino só não foi mais longe na carreira literária por conta da sua função ocupada na igreja. O poeta parnasiano é muito elogiado por sua inteligência, talento e grandiosidade. *Erva de tapera* recebe o título de melhor composição de Dom Aquino, segundo a visão do estudioso.

Com características simbolistas, Mendonça (2015) cita os poetas Pedro Medeiros, Franklin Cassiano da Silva, Oscarino Ramos e Leônidas Antero de Matos. Segundo o crítico literário, todas as produções desse período apresentam forte influência de Cruz e Sousa.

Mendonça (2015) finaliza seu estudo com os escritores que produziram literatura em Mato Grosso no período Pré-modernista: Carlos Vandoni de Barros, Cavalcanti Proença, Clodoaldo D’Alincourt Sabo de Oliveira, Celestino Correa Pina, Gabriel Vandoni de Barros, Hélio Serejo, Jari Gomes, Lobivar Matos, João Alípio de Almeida Serra, Henrique Rodrigues do Vale, Rubens de Castro, Rubens de Mendonça, Gervásio Leite,

Manoel de Barros, Euricles Mota, Hugo Pereira do Vale, Newton Alfredo de Aguiar, Tertuliano Amarilha, Manoel Cristiniano de Miranda, Francisco Leal de Queirós, Wlademir Dias Pino, Vera Iolanda Randazzo, Benedito Sant’Ana da Silva Freire, Adauto de Alencar, Amália Verlangière e Ronaldo de Arruda Castro.

Sobre a contribuição de Mendonça (2015) para a sistematização da produção literária em Mato Grosso, Castrillon-Mendes (2020, p. 205) observa que

a pioneira obra *História da literatura mato-grossense*, de Rubens de Mendonça (2005), constituiu o trabalho necessário para a sua época e, por mais de três décadas, foi a única fonte de pesquisa sobre a historiografia literária brasileira produzida em Mato Grosso, ao lado da *História da cultura mato-grossense*, de Lenine Póvoas (1982).

Nessa mesma perspectiva, podem-se citar duas obras da pesquisadora Hilda Magalhães: *História da literatura em Mato Grosso: século XX* (2001) e *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002). Essas obras trazem informações e dados que contribuem e reforçam a importância do trabalho dos pioneiros das produções literárias no estado. Em ambas, encontram-se não só dados já mencionados por Rubens de Mendonça (2015), mas também fatos novos referentes ao que foi produzido a partir do século XX.

Em *História da literatura em Mato Grosso: século XX*, a estudiosa faz um levantamento do que mais significativo foi produzido em solo mato-grossense no século XX. No entanto, antes de apontar os escritores e suas principais obras, a

pesquisadora procura elucidar conceitos como “história/historiografia”, “literatura regional”, “literatura mato-grossense”, que, segundo ela, contribuem para o enriquecimento do estudo em questão. Além de deixar claro que sua abordagem de estudo prioriza o conteúdo e a estrutura dos textos analisados, Magalhães (2001, p. 17) também afirma que

ao analisarmos a literatura de Mato Grosso não estaremos interessados em achar um fio condutor que caracteriza a produção literária rumo a uma situação literária ideal, mas sim a sua variedade no tempo e no espaço, enquanto manifestações de formas diferenciadas de percepção do universo, estética e culturalmente.

Em um segundo momento, Magalhães (2001) faz um exaustivo e detalhado trabalho a partir do levantamento bibliográfico realizado por Mendonça, na obra já mencionada nesta pesquisa, e de Lenine Póvoas, em *História da cultura mato-grossense* (1982). Apesar de a pesquisadora tecer algumas críticas ao método utilizado pelos historiadores, ela reconhece a relevância das pesquisas, dada a escassez, naquele momento, de material bibliográfico disponível para consulta.

Posteriormente, Magalhães (2001) faz menção aos artistas que contribuíram para a formação da base da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, iniciando pelos já consagrados Dom Aquino e José de Mesquita, continuando com Frederico Augusto Prado de Oliveira, o Zé Capilé, Aprígio dos Anjos, Indalécio Proença e Arlinda Morbeck.

Em relação ao recorte das obras e autores selecionados para o seu estudo, Magalhães (2001, p. 18) esclarece que o mapeamento, no panorama literário mato-grossense, é feito cronologicamente: “No que respeita a análise das obras, obedecerá aos princípios da Crítica Estilística, corrente crítica concebida pelos seus criadores como uma ciência arte”.

No que tange às décadas de 1930 e 1940, destacam-se Hélio Serejo, Padre Raimundo Pombo da Cruz, Rubens de Mendonça, Tertuliano Amarilha, Lobivar de Matos, Manoel de Barros e Silva Freire, que apresentavam alguma característica modernista. Ainda nesse decênio, Magalhães aponta a importante colaboração dos periódicos veiculados na época que contribuíram para a divulgação da nova estética utilizada por esses artistas, como o Grupo Pindorama e o Movimento Graça Aranha, além das revistas *O arauto da Juvenília*, *Ganga* e *Sarã*. Sobre a contribuição desses movimentos:

Em Mato Grosso, na primeira metade do século XX, dois movimentos dão corpo à ideia de modernidade: a Revista Pindorama e o Manifesto Graça Aranha, que circularam nas décadas de 1930/40 aos moldes dos ventos renovadores da Semana de Arte Moderna, sem perda das singularidades, criando um campo intelectual local (Castrillon-Mendes, 2020, p. 238).

Posteriormente, na década de 1950 e 1960, Magalhães (2001) menciona Manoel Cavalcanti Proença, Wladimir Dias Pino e Ricardo Guilherme Dicke. Entre as décadas de 1970 a 1990, a pesquisadora seleciona Marilza Ribeiro, Tereza Albues, a própria Hilda Magalhães, Padre Antonio Pimentel, Pedro

Casaldália, Flávio Ferreira e Aclyse de Mattos. Vale destacar que, no final de cada capítulo, Magalhães (2001) fornece uma lista de vários outros autores que também produziram literatura em cada um dos três períodos estudados.

Em *Literatura e poder em Mato Grosso*, Magalhães (2002) faz um panorama a respeito das relações de poder e exploração registradas nas obras produzidas no estado na primeira metade do século XX. Inicialmente, a estudiosa faz uma reflexão sobre os conceitos de poder e dominação, de como esses elementos se constituem e se impõem. Preliminarmente, menciona as produções tradicionais e conservadoras de Dom Aquino e de José de Mesquita, destacando o caráter moralizante, patriótico e religioso de ambos. Do primeiro poeta, Magalhães (2002) analisa o *Moreira Cabral de Terra Natal* (1919), e, do segundo, analisa o *Evangelho do bem – I em Escada de Jacó* (1920), assim como o conto *A cavalhada*.

A poesia com forte teor satírico de Indalécio Leite também foi lembrada, sendo analisados os poemas *Sátiras anônimas* e *A reforma do tesouro* da obra *Sátiras anônimas: por um cuiabano* (1918). Vale destacar que a poesia de Indalécio seguia um caminho totalmente contrário à produção da dupla Aquino e Mesquita, fazendo, inclusive, críticas ao governo de Dom Aquino. Nesse mesmo viés, foram consideradas as críticas sociais de Lobivar de Matos, apontado como um dos grandes nomes dessa época que dava voz às minorias. Foram analisados os textos *Homem e pedras*, *Lavadeiras* e

garimpeiros do livro *Areotorare* (1935), assim como os textos *Mulata Isaura* e *Cartaz de sensação* do livro *Sarobá* (1936).

Manoel Cavalcanti Proença também foi citado pela pesquisadora. Analisou-se *O manuscrito holandês* (1959), que discute o capitalismo e seus efeitos destruidores na sociedade, colocando a figura do índio no foco das atenções. Nessa mesma linha de pensamento, um outro nome que ganha destaque é Ricardo Guilherme Dicke, com os romances *Madona dos Páramos* (1981) e *Caieira* (1978), que trazem à tona os problemas advindos com a migração, estabelecendo críticas severas às desigualdades sociais intensificadas com a colonização do estado.

A denúncia social de Marilza Ribeiro, em um poema de *Meu grito – poemas para um tempo de angústia* (1973) e *Corpos calados*, em *Corpo desnudo* (1981), faz de sua poesia um instrumento de denúncia do processo de dominação e destruição que reina nos latifúndios mato-grossenses. Outra escritora mencionada foi Tereza Albues, com *O berro do cordeiro em Nova York*. A pesquisadora afirma que a obra de Albues traz graves e importantes denúncias sobre a política do aviamento, prática tão comum na época da colonização do estado.

Analisou-se ainda *Xanunu Tamu* (1994), de José de Vilela, que narra a resistência indígena mediante a perseguição dos invasores de suas terras. E, por último, Magalhães (2002) cita Dom Pedro Casaldáliga, o poeta que também escreveu sobre

a política de dominação e da luta dos indígenas, trazendo esse povo para o centro da discussão. A estudiosa analisou sutilmente as produções *Dá-nos a tua paz!*, de *Cantigas menores* (1979), *Recado a Gonçalves Dias de A cuia de Gedeão*, *Roubaram as terras índias*, *Eu, Araguaia e tu*, *A todas as quebradeiras de coco do nordeste*, *Hai-Kai da lua ocupada*, *Cemitério do sertão* e *Oração a São Francisco em poema de desabafo*, da obra *Águas do tempo* (1989).

Presença de mulher (2004), de Yasmin Nadaf, é composta por sete textos escritos para, na época, serem apresentados em congressos que abordavam temas como a formação da literatura mato-grossense. A obra em si busca valorizar a escrita feminina em Mato Grosso desde os seus primórdios. Segundo a autora, apesar de o estado ter sido colonizado no século XVIII, só é possível encontrar registros de textos redigidos por mulheres a partir do século XIX. Nesse sentido, ao longo dos ensaios, Yasmin (2004) busca destacar, minuciosamente, as mulheres que produziram textos literários ou não literários em Mato Grosso no período entre os séculos XIX e XX, destacando a contribuição das mulheres para a formação e consolidação da literatura produzida no estado.

O principal objetivo da autora era preencher as lacunas que ficaram ao longo desse processo de registro da origem e base da literatura mato-grossense, na qual a figura feminina foi esquecida por alguns. Ela cita nomes como Maria do Carmo de Mello Rego e Júlia Lopes, que, segundo Nadaf (2004), tiveram um papel fundamental para firmar o lugar das mulheres

na produção literária. Apesar de sofrerem muitas críticas e de enfrentarem muitos obstáculos, elas criaram pilares essenciais para as escritoras da atualidade.

Em um primeiro momento, Nadaf (2004) destaca as associações organizadas por mulheres, que acolhiam aquelas que antes ficavam restritas às questões domésticas e ao trato dos filhos. Nesse sentido, a autora inicia a lista mencionando o Grêmio Literário Júlia Lopes (1916), já citado por Mendonça (2015) anteriormente, demonstrando a importância dessa associação para a divulgação das produções literária feminina no estado. Vinculada a essa associação está a revista *A Violeta*, que por muitos anos serviu como principal meio de divulgação do que era produzido no Grêmio Literário Júlia Lopes.

Todas essas associações tinham como objetivo precípua inserir a mulher na vida social e pública, retirando-a do papel coadjuvante de dona de casa, esposa e mãe. Outras associações citadas foram o *Clube feminino* (1928), *A liga das senhoras católicas* (1925), *Liga feminina pró-lázarus em Mato Grosso* (1930), *Liga feminina para o alistamento eleitoral* (1934). A *Federação mato-grossense pelo progresso feminino* (1934) colaborou de maneira significativa, tentando garantir os direitos das mulheres no mercado de trabalho, na vida política e na educação.

Nadaf (2004) enumera, no decorrer de seu estudo, mulheres que se destacaram profissionalmente em Mato Grosso. A primeira delas foi Luiza Leopoldina Tavares Porto

Carrero ou Leopoldina Tavares Portocarrero, que, depois de uma viagem à Europa, na qual observou o sistema de ensino público primário na França, na Espanha e em Portugal, escreveu um relatório ressaltando a importância da educação básica na vida das pessoas, inclusive das mulheres.

No ensaio *A poética das escritoras mato-grossenses na primeira metade do século XX*, Nadaf (2004) destaca as poetisas que escreviam sobre o amor, com características próximas às encontradas no Romantismo, como Maria Santos Costa, Antídia Alves Coutinho, Maria da Glória Novis, Lília Soares, Benilde Moura, Oliva Enciso, Maria Arruda Müller e Regina Prado.

Sobre a escrita de autoria feminina dos séculos XIX, Nadaf (2004) rememora Elisa Alberto, Zélia, Leonor Galvão (quem dirigiu o jornal *O Jasmim*), Maria da Glória Pereira Leite, Maria do Carmo de Melo Rego e Leopoldina Tavares Portocarrero; no século XX, Yolanda Valacchia, Zilza Lina e Lília.

Nesse ensaio, a autora elenca detalhadamente todas as escritoras femininas que contribuíram para a formação da literatura do estado. São várias mulheres que enfrentaram diversas barreiras e que superaram muitos obstáculos para conseguirem garantir o seu direito de produzir e, principalmente, de publicar seus textos nos meios de circulação públicos. Yasmin Nadaf (2004) reitera que a produção literária produzida em Mato Grosso realmente se consolidou no século XX, tendo como destaque as escritoras Amélia Alves, Ana Luiza Bastos,

Antidia Coutinho, Benilde Moura, Maria Dimpina Lobo, depois Duarte, Maria de Arruda Müller, Maria Santos Gehre, Maria Alzira Dias, Guilhermina de Figueiredo, Maria da Glória Novis e Sylvia Augusta Pompeu de Barros.

Indo na contramão da produção literária coletiva, na segunda metade desse século as produções são mais individuais, como as publicações de Amália Sizinia Verlangieri, a pioneira da escrita de cunho modernista nessa literatura; Vera Iolanda Randazzo, Tereza Albues, Hilda Magalhães, com a prosa memorialística. No que diz respeito a Albues, Nadaf (2004) faz, em duas páginas, um resumo apresentando uma brevíssima análise dos quatro primeiros romances da escritora mato-grossense.

Representantes da crônica, do conto e do romance, a autoria inclui Maria Benedita Deschamps Rodrigues, Dunga de Rodrigues, Martha Arruda Dias de Paiva ou Marta Ponce de Arruda, Maria Lygia de Borges Garcia. Destacou-se, também, na produção de poesia feminina: Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho, Marília Beatriz, Maria das Graças Campos, Léo Lima, Sueli Batista e Marta Helena Cocco.

Em *Matogrossismo: questionamentos em percursos identitários* (2020), Olga Maria Castrillon-Mendes registra seus estudos acadêmicos realizados no período de 1975 a 2020, com diversos ensaios produzidos ao longo de sua carreira profissional e acadêmica, participações em diferentes eventos

na Unemat, na UFMT, no Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres e na Academia Mato-Grossense de Letras.

Caracterizada por Castrillon-Mendes (2020) como um tipo de memorial, a obra é dividida em três partes: *Fragmentos*, constituída por textos publicados em jornais de Cáceres e de Cuiabá, nos quais a escritora faz algumas reflexões sobre a formação da literatura em Mato Grosso e destaca a história de Cáceres. Dentre muitos autores, ela menciona os trabalhos de Visconde de Taunay, Orfélia Michels, Eduardo Mahon, Ivens Scaff, Cristina Campos, Everton Barbosa, Ronaldo de Castro, Silva Freire, Santiago Villela Marques, Marília Beatriz Figueiredo Leite, Lucinda Persona, Matheus Guménin Barreto, Lorenzo Falcão, Fátima Sonoda, Icléia Lima e Gomes e Aclyse de Matos, Santiago Vilela, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire e João Antonio Neto.

Textos e contextos é o título dado à segunda parte da obra. Foram textos em que a autora participou como colaboradora de trabalhos de outros autores, como: Vera Marquêa, Martha Baptista, Natalino Ferreira Mendes, Rubens de Mendonça, Rubenio Marcelo, José Pedro Rodrigues Gonçalves Ricardo Menacho, Alfredo Marien e Édson Flávio. A terceira e última parte recebe o nome de *Trajétórias*, na qual a estudiosa considera os seus textos mais importantes, aqueles que a fizeram refletir sobre a construção da identidade literária de Mato Grosso. Inúmeros ensaios que compõem a obra fazem menção ao escritor Visconde de Taunay, que, segundo a autora, foi um dos grandes pioneiros a registrar, em

suas narrativas, a cultura mato-grossense. Sobre os principais objetivos de seus estudos e também sobre as temáticas mais abordadas, Castrillon-Mendes (2020, p. 9) esclarece que

estão na linha dos questionamentos, o espaço sociocultural em que floresce a produção local, a germinação dos afetos e a necessidade de permear alguns caminhos de reflexão sobre identidades brasileiras a partir do meu *locus* de enunciação.

Os ensaios que fazem referência à Tereza Albuês, de quem duas obras fazem parte do objeto de estudo desta pesquisa, são: *Universalização da arte: (des)caminhos e conceitos*; *Memória e migração: Mato Grosso e o romance de formação*; *Repensando Mato Grosso literário*; e *O conto, o cânone e suas fronteiras: uma abordagem em Mato Grosso, Brasil*. Nos poucos momentos em que a pesquisadora menciona Albuês, ela destaca o fato de se reconhecer, nas narrativas, as memórias da escritora. Assinala que voltar às suas origens seria uma forma de chamar a atenção para muitas problemáticas existentes no interior do estado.

Em *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas* (2021), Marli Walker realiza um estudo detalhado e minucioso sobre a produção de treze poetisas que escreveram entre os séculos XIX, XX e XXI em Mato Grosso. Walker (2021) comenta sobre a vida e obra dessas mulheres e analisa alguns de seus poemas. Além disso, a estudiosa faz um estudo a respeito da principal temática encontrada nos poemas nesses três séculos: o amor, abordando sua conceituação e suas variações, e

estabelecendo, assim, a diferenciação de abordagem dessa temática com o passar dos tempos.

O estudo de Walker (2021) está dividido, didaticamente, em seis capítulos. No primeiro, é apresentada a história do “amor” e seus diferentes tipos e modos de manifestação. Nos três capítulos seguintes, a escritora analisa os poemas selecionados das treze poetisas contempladas na seleção do corpus do trabalho. E, finalmente, no quinto capítulo, ela apresenta a comparação da temática encontrada nas produções dos três séculos analisados, apontando suas rupturas e continuidades.

De acordo com os estudos feitos por Walker (2021), no século XIX e início do século XX, verifica-se na temática dos poemas um amor não correspondido, atrelado a uma supervalorização desse sentimento, cuja situação é similar à sensação de morte. Outro ponto destacado para esse período foi a imagem da mulher ligada aos afazeres domésticos e ao zelo com a família. Na segunda metade do século XX e início do XXI, percebe-se um amor com um cunho mais reflexivo, desvinculando da figura concreta de um ser amado, além de certa sensualidade. Um eu-lírico falando mais de si que do outro, “a partir de um novo tom, novo lugar” (Walker, 2021, p. 271). Na segunda metade do século XX, há uma mudança no estilo e modo das poetisas abordarem o amor. Nota-se maior segurança em sua arte de escrever e em sua postura.

Em cada um dos períodos analisados, revela-se, na lírica dessa mulher, o universo das relações

amorosas e, com ele e nele, o contexto histórico, social e econômico e político que, numa medida ou noutra, determinou o amor e os modos como se amou no decorrer dos séculos estudados (Walker, 2021, p. 247).

A segunda metade do século XIX é representada por Elisa Alberto nos poemas *Mafalda* (1874) e *Insensível* (1875); na primeira metade do século XX, tem-se Arlinda Pessoa Morbeck, com o soneto *Sonho dourado* e os poemas *Meus desejos: resposta a meu noivo*, *Respingos* e *Cigana*, todos reeditados em 2008, no volume 06 da coletânea *Obras raras: vozes femininas*; tem-se Maria de Arruda Muller, com os poemas *Melancolia*, *Cromo*, *Silêncio... Saudade* e *Para Júlio*, publicados, postumamente, em 1998, no volume *Sons longínquos*, pela Secretaria Municipal de Cultura de Cuiabá em comemoração ao centenário da poetisa; Antídia Coutinho, com os poemas *Distante* (1934), *Mágoas* (1934) e *Renúncias* (1937); Benilde Moura, com o *Poema do meu amor* (1934), os sonetos *Esperança* e *Holocausto* (1939); Maria da Glória Nóvis, com os sonetos *Condenado*, *Meu coração* (1937) e *Tênue confissão* (1938); e Maria Úrsula Santos Costa Gehre, com os poemas *Fico às vezes pensando no porquê* (1939), *Canção de amor* (1940), *Contradição* (1940) e *O meu amor* (1940). Apesar de Guilhermina de Figueiredo ter publicado a coletânea de poemas *Lampejos d'alma: trovas*, em 1968, Walker (2021) arrola os poemas *Quadra 12* (1968), no poema 22, *Poema 41*, *Quadra 52* como textos representativos da primeira metade do século XX.

Já na segunda metade do século XX, assim como na continuação para o século XXI, tem-se Amália Verlangieri, com *Poema* (2008), *Devaneio* (2008), *Presença* (2008), *Poema II* (2008), *Poema XVIII* (2008); Marilza Ribeiro, com os poemas *Apelo* (2005), *Nas estradas do seu corpo* (2005), *Pétalas sensuais* (2005), *Súplica de Isolda* (2004) e *Com vontade de ficar* (2004); Lucinda Persona, com os poemas *Edificamos sólidos anos* (1995), *Em hora crepuscular* (1995), *Uma chama* (1995), *Construiremos* (1995), *Maresia* (1998), *Café no copo* (1998), *Buquê de couve-flor* (1998), *Meu coração ferve* (2001) e *Numa noite um jantar* (2001); Luciene Carvalho, com os poemas *Juízo final* (2001), *De amor e de tempo* (2000), *Chuva de entardecer* (2000), *Argumento* (2000), *Tatuagem borboleta* (2007); e Marta Helena Cocco, com os poemas *Amor (in definido)* (1991), *(In) finito* (1991), *Eclipse* (1997), *Amar* (1997), *Brinde* (1997), *Jogo* (2007), *Contentamento* (2007), *Interferência* (2007), *Estiagem* (2007) e *Intervalo comercial* (2007).

Em *A literatura contemporânea em Mato Grosso* (2021), Eduardo Mahon dá maior destaque à Geração Coxipó, grupo composto por escritores que publicaram suas obras durante os anos 1980 e 1990 no estado. Esses jovens artistas reuniam-se em bares próximos à UFMT, e, inicialmente, de maneira despretensiosa, escreviam, cantavam, declamavam a arte que cada um produzia:

A geração Coxipó conjunto de jovens autores ligados, direta e indiretamente, a recém-inaugurada Universidade Federal de Mato Grosso, agenciou apoio suficiente para promover o contraponto literário à estética romântico-parnasiana cultivada

no interior da Academia Mato-grossense de Letras, mesmo após a extinção de seus fundadores (Mahon, 2021, p. 17-18).

O principal objetivo desse grupo era não só combater o academicismo defendido pelos integrantes da Academia Mato-Grossense de Letras, mas evitar a degradação ambiental causada, segundo eles, principalmente pelos imigrantes sulistas que vieram colonizar o estado. Além disso, esses artistas procuravam valorizar a cuiabanidade, impedindo, assim, a descaracterização da cultura do povo cuiabano. Sobre as principais temáticas abordadas pela Geração Coxipó, o pesquisador destaca:

[...] também se opuseram às transformações urbanas e rurais: desde desmatamento para abertura de passagens e plantações ao acelerado crescimento do mercado imobiliário cuiabano. Por essas razões, os escritores da década de 1980 em diante, pelo menos aqueles que não se alinhavam à Academia Mato-grossense de Letras, ao promover o enfrentamento intelectual ao academicismo, também o faziam contra a modernização urbana e agrícola do Estado, questionando os custos da degradação ambiental (Mahon, 2021, p. 96).

Percebe-se, portanto, que, ao hostilizar os imigrantes sulistas, os membros da Geração Coxipó eram contra o desenvolvimento gerado por esse processo da colonização. Eles defendiam uma espécie de antimodernismo, atacando de forma direta e, muitas vezes, agressiva os sulistas que vieram colonizar Mato Grosso e, conseqüentemente, explorar as riquezas naturais da região. De acordo com esses artistas, o processo de colonização não trouxe benefícios para o estado,

pois o desenvolvimento desenfreado da capital trouxe prejuízos para a cultura do povo nativo da região:

Esses jovens resistiam ao que consideravam uma invasão cultural, posicionando-se enquanto grupo contra a homogeneização que viria como consequência. Resistiram e reagiram contra o agronegócio, identificado na pecuária que demanda o massivo desmatamento amazônico. De um lado, queriam a expansão da cultura mato-grossense, o contato com os grandes centros a fim de buscar conhecimento, mas não estavam dispostos a perder a identidade própria (Mahon, 2021, p. 156).

Como, em um primeiro momento, esses jovens escritores ainda não conseguiam publicar suas obras, a forma encontrada por eles para divulgar suas produções e ideais foram periódicos, destacando-se *Saco de gatos: uma produção pendente*, *Revista Vôte!*, *Estação Leitura* e *Revista Fagulha*.

Curiosamente, *Saco de Gatos* reproduzia suas publicações em uma espécie de forro de mesa, colocados nos bares que esses artistas frequentavam. Foi organizada por Eduardo Ferreira, Amauri Lobo; alguns números, por Antonio Carlos Lima e Luiz Renato. Nesse periódico, procuravam “desinstitucionalizar a literatura mato-grossense, promovendo um contraponto com o que havia de oficial no campo intelectual, um eco de oposição à ditadura e ao academicismo” (Mahon, 2021, p. 178).

Tanto a *Revista Vôte!* e a *Estação Leitura* foram organizadas por Wander Antunes, de maneira mais

sistematizada que o periódico anterior, pois, nesse momento, já era possível fazer tiragem impressa das produções dos artistas. Na *Revista Vôte!*, percebia-se uma preocupação maior em continuar enaltecendo o povo cuiabano e sua cultura, apesar da presença de uma forte agressividade com os migrantes sulistas. A *Estação leitura*, por sua vez, um pouco mais amadurecida, coloca em pauta questões de relevância social:

A Estação Leitura não pontificava a cuiabanidade como o fazia a Vôte!. [...] Cuiabá começou a sair lentamente do protagonismo dos textos literários, dando lugar às angústias existenciais e desafios do contemporâneo. A superação do ressentimento com os migrantes sulistas, mesmo não completa, desarmou a predisposição negativa que se percebia na revista Vôte! (Mahon, 2021, p. 217).

A revista *Fagulha*, organizada por Juliano Moreno, traz de maneira mais enfática questões sociais, valorizando as variedades e as riquezas ambientais, assim como a interação do homem com o meio. Além disso, “a produção dos textos literários deslocou-se um pouco da culpabilização do forasteiro para concentrar atenção no retrato do meio ambiente degradado e no crescimento do agronegócio” (Mahon, 2021, p. 223).

Dentre os vários escritores citados na obra de Mahon (2021), pode-se destacar aqueles que mais produziram nas diferentes fases de formação da Geração Coxipó, como Gabriel Mattos, Aclyse de Mattos, Lucinda Persona, Juliano Moreno, Ivens Cuiabano Scaff, Lorenzo Falcão, Luciene Carvalho, Marta Cocco, Marilza Ribeiro, Luiz Renato, Antonio Carlos

Lima, Eduardo Ferreira, Rômulo Carvalho, Antônio Sodré, Amauri Lobo, Maria Graças Campos, Ana Marimon, Mário César Silva Leite, Santiago Villela Marques, Cristina Campos, Wander Antunes e Ricardo Guilherme Dicke. De maneira geral, a produção desse grupo seguiu um

padrão coletivo quanto à estética e à semântica, com poucos desejos individuais. Geração dos anos 1980 e 1990 não tirou os olhos do Mato Grosso, nem diversificou os temas regionais abordados por gerações anteriores, mas tratou a mesma matéria-prima de forma diversa – do anárquico ao lúdico, longe do maneirismo convencional, sem passadismo costumeiro das crônicas históricas que se plagiavam umas às outras, distante da tônica moralizante, cívica e religiosa da geração de Aquino-Mesquita (Mahon, 2021, p. 170).

Embora Tereza Albues não tenha sido muito citada nos estudos que visam sistematizar a formação da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, Albues é uma escritora que, segundo Dicke (2019, p. 11) no “Prefácio” ao romance *A travessia dos sempre vivos*, “além de ter vocação e talento, tem também o dom da magia”. Do referencial estudado, as estudiosas que mais deram destaque a Albues foram Hilda Gomes Dutra Magalhães (2002) e Yasmin Nadaf (2004), enquanto Olga Maria Castrillon-Mendes (2020) e Eduardo Mahon (2021) citam, de forma breve, sua produção como importante contribuição para a formação da literatura no estado, sendo, para Mahon (2021), uma inspiração para a Geração Coxipó.

Outro fato interessante a se observar é que, apesar da qualidade estética das produções de Albues, a autora não integrou o rol de imortais da Academia Mato-Grossense de Letras (AML), pois, segundo Mahon (2021), todos aqueles escritores que fugiam ao padrão temático e estético determinados pela dupla Dom Aquino e José de Mesquita não eram sequer cogitados para ingressarem na AML. Yasmin Nadaf (2015), no discurso de posse na Academia Mato-Grossense de Letras, reivindicou a ausência de seus colegas, dentre eles Albues: “[...] falo da prosa do realismo fantástico de Tereza Albues, que nos leva à reflexão a respeito da racionalidade imposta pela cultura ocidental” (Nadaf, 2015 *apud* Mahon, p. 88). O fato de Tereza Albues deixar de lado o ufanismo utópico exigido por Aquino-Mesquita e escrever sobre problemas sociais sérios de exploração, escravidão, coronelismo, dentre outras temáticas, a afastou cada vez mais da Academia.

1.1 A PRODUÇÃO ALBUESANA: OUTRAS VOZES

Tereza Albues nasceu em Várzea Grande, no estado do Mato Grosso, em 24 de agosto de 1936, e faleceu aos 69 anos, em Nova York, em 5 de outubro de 2005. A história de vida e de superação de Tereza é um exemplo de inspiração para muitos. De família pobre, a escritora teve uma infância e adolescência sofridas, mas, apesar disso, formou-se em Direito, Jornalismo e Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao se aprofundar na biografia de Albues, percebe-se que as adversidades serviram de incentivo para ela desejar uma vida melhor, ou, pelo menos, mais digna. Desde criança, ela gostava muito de estudar e, principalmente, de ler, um hábito que contribuiu bastante para ajudá-la a superar as dificuldades, conforme a própria autora afirma no seu romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), caracterizado por Magalhães (2001) como místico-autobiográfico:

Não foi difícil concluir que o estudo era a minha arma, só através dele eu me distanciaria da opressão daquelas mulheres, haveria de conseguir respeito, admiração e liberdade pra fazer o que quisesse, dispunha de um trunfo poderoso nas mãos. Eu tinha apenas oito anos, o amadurecimento madrugando com a visita da dor antecipada, me fazendo crescer anteriormente [...] (Albues, 1995, p. 54).

Anos mais tarde, na década de 1980, Tereza foi morar nos Estados Unidos, onde viveu por 25 anos. Foi também o lugar em que produziu as suas obras: os romances *Pedra Canga* (1987), *Chapada da palma roxa* (1991), *A Travessia dos sempre vivos* (1993), *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) e *A dança do jaguar* (2000), além do livro de contos *Buquê de línguas* (2008). Em suas obras, é possível perceber certo padrão de temática e estilo de escrita; de maneira geral, as histórias são envolventes, mesclando situações reais e mágicas, abordando problemáticas sociais e resgatando memórias que, muitas vezes, parecem ser da própria escritora. A estudiosa Nelly Novaes Coelho (2002, p. 615) sintetiza bem o estilo da escritora:

Romancista de linhagem rosiana, Tereza Albues comunga com aquelas ou aqueles que se entregam à criação de seus universos, como ‘viandantes’ em busca de Conhecimento. Viandantes agarrados à Palavra, como uma varinha mágica, capaz de desvendar o oculto por trás das aparências e dar ‘corpo’ permanente à enfermidade.

Em *Pedra Canga* (1987), o foco é voltado para uma família que, por anos, foi a representação da força, do poder econômico, político e social para uma parcela da população do interior do Mato Grosso. Tudo começa com a morte do Dr. V., após uma noite de forte tempestade que alvoroçou a pequena população do bairro Pedra Canga. Ao amanhecer, os moradores do local só falavam na possível morte de Victório Vergare. Muitas especulações são suscitadas, mas nenhuma certeza de fato. A família Vergare, desde a geração do Coronel Totonho, pai do Dr. V., e todos os mistérios e conflitos que envolvem essa família constituem elementos para essa narrativa.

Apesar de, na narrativa, não ficar muito evidente, é o desejo de escrever um livro que impulsiona Tereza, uma jovem escritora e também moradora do bairro, a começar a registrar os relatos feitos por seus vizinhos mais antigos sobre a história de vida, de poder e de riqueza da família que parecia, para muitos, ser a configuração do mal.

Entre idas e vindas no tempo da narrativa, são apresentadas ao leitor várias versões de momentos que envolviam desde a posse da Chácara Mangueiral até o

silenciamento que envolvia o casarão, sobretudo no que diz respeito à ausência de informações dos demais membros da família (esposa e filho de Victório), além de seus empregados (Nastácio e Nivalda). A Chácara Mangueiral, com o enorme muro que a cercava, além do pomar rico de frutas e do casarão que ostentava luxo e poder, contrastava com a vizinhança em geral, pois muitos passavam fome.

Com a confirmação da morte do Dr. V. e com o desaparecimento de sua esposa e filho, a população local e circunvizinha iniciou uma verdadeira saga para acabar com a propriedade que significava não só os Vergare em si, mas também todo o mal que ela representava para aquele povo. Inicialmente, a ação dos saqueadores visava tomar posse de tudo que tinha mais valor econômico na casa. Entretanto, nada foi dispensado, só ficou aquilo que eles não conseguiram levar.

O primeiro romance publicado por Albues já foi objeto de estudo da pesquisa de Elisa Augusta Lopes Costa (2009), apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá, no ano de 2009. Em *Perfil de mulher: a representação feminina nas personagens de Tereza Albues*, Costa (2009) investigou a representação feminina nas personagens construídas a partir das obras *Pedra Canga* e *O berro do cordeiro em Nova York*.

Ainda sobre *Pedra Canga*, o artigo *Literatura de Mato Grosso no período de abertura política no Brasil: Ricardo Dicke e*

Tereza Albues, de Everton Almeida Barbosa (2022) foi publicado na *Revista de Letras Norte@mentos*, em 2022. O artigo tem como objetivo analisar três romances de dois escritores nascidos em Mato Grosso: *Madona dos páramos* (1982) e *Último horizonte* (1988), de Ricardo Guilherme Dicke; e *Pedra Canga* (1985), de Tereza Albues. Beneficiando-se do contexto político discutido nas obras, Barbosa (2022) estabelece o diálogo entre as relações de autoritarismo e sexualidade nas figuras masculina e feminina, destacando a importância da mulher. As três obras analisadas pelo pesquisador abordam questões políticas de extrema relevância social.

As estudiosas Luzia Aparecida Oliva dos Santos e Rosana Barros Varela, no texto *Fantástico e imaginário religioso em Pedra Canga*, publicado em 2015, na *Revista Polifonia*, analisam os elementos do imaginário religioso e do fantástico no primeiro romance de Tereza Albues.

Em *Chapada da palma roxa*, a narradora Tiê conta a história da família dos Papandroudís e, principalmente, de Miranda, a protagonista. Tiê morava com os pais e os irmãos e era vizinha de Miranda; suas casas dividiam paredes. Por se tratar de uma família com certo poder aquisitivo e também constituída por homens muito grosseiros e arrogantes, eles acabavam despertando medo na vizinhança. Tiê, uma jovem curiosa e com tendência a ser escritora, resolveu narrar a história da família Papandroudís.

Como é comum nas obras de Albues, o enredo dessa narrativa envolve um grande mistério, de modo que, logo no início do primeiro capítulo, o corpo de um recém-nascido é encontrado pelo pescador Pedro Inácio no fundo do rio Quiraré, que banhava a pequena cidade de Porto Garça. Tal atrocidade chocou toda a população do vilarejo, de modo que constituiu o foco principal da obra, voltada à investigação e à tentativa de solucionar esse crime.

Nessa direção, o delegado do exíguo vilarejo começa a investigar o caso. De boca em boca, visitando as casas dos moradores do local, Dr. Leopoldo Sanchez, com a ajuda de seu assistente Ernâni Pires, interrogou cada um dos habitantes, questionando o que eles faziam naquela noite, no momento do crime. A partir daí, muitos segredos dos moradores do local acabaram sendo revelados, pois alguns deles tiveram que contar o que faziam naquela noite para não serem considerados suspeitos do crime que abalou a população.

Miranda, após a morte de sua mãe D. Estefânia, vivia com seu pai, Loredano Papandroudís, e os cinco irmãos, Aristóteles, Dario, Zoroastro, Nicola e Alexandre. Eram homens extremamente machistas, insolentes e prepotentes, com exceção do caçula, Alexandre, com quem Miranda mais se identificava. Ele estava distante de casa, pois servia o Exército de Corumbá. Quem conhecia a família dizia que Alexandre e Miranda eram os que mais pareciam com a mãe: meigos, carinhosos e educados.

Os homens da família Papandroudís viviam ocupados com os negócios. O pai era responsável pelo garimpo Serra do Cipó, que fazia fronteira com a Bolívia. E os outros quatro filhos administravam o “Armazém Quatro Poderes”, um mercado típico de vilarejos do interior com preços abusivos, pouca qualidade e variedade nas mercadorias. As contas do comércio nunca batiam; sempre havia divergências no caixa. Entretanto, como o patriarca da família ficava mais no garimpo, os irmãos seguiam no comando do estabelecimento.

Apesar de o pai ter se casado novamente, a madrastra da jovem adolescente não tinha voz na casa, apenas obedecia ao que seu marido mandava. Clementa Javal, aos 36 anos, já era julgada uma solteirona convicta; até seus pais acreditavam que ela nunca mais se casaria. Então, quando Loredano apareceu com a proposta de casamento, imediatamente os trâmites foram acertados e a cerimônia realizada. Clementa era considerada uma mulher trabalhadora, forte e que poderia ser útil nos trabalhos da casa. Miranda nunca gostou da segunda esposa de seu pai, pois achou que ele esqueceu muito rápido de sua mãe. Embora tivesse uma personalidade forte e, muitas vezes, grosseira, Clementa era mais uma mulher oprimida pelos homens daquela família, que faziam questão de demonstrar poder e autoridade sobre o sexo feminino.

A jovem protagonista desse enredo era oprimida pelo pai; era mantida em casa, quase não podia sair nem se relacionar com outras pessoas; vivia triste e solitária pelos cantos. Loredano não admitia que Miranda fizesse amizade

com as outras moças do bairro Vila da Flores, pois, segundo ele, seriam uma má influência para a filha. Após ter concluído o colegial, aos 16 anos, no Internato Imaculada, Miranda voltou a morar com sua família, fato que a deixava muito triste e desanimada, pois seus únicos afazeres se resumiam a ler, bordar e tocar piano. Algumas vezes, seu pai permitia que fosse à biblioteca da cidade, desde que acompanhada de sua babá, Lídia, mulher que também cuidou de sua mãe.

Ainda que Miranda tentasse fazer-se ouvir, era totalmente ignorada pelo pai e pelos irmãos. Sonhava com o dia que teria a chance de se libertar daquela vida de solidão, tristeza e opressão. Os pensamentos a levavam longe, e os livros eram os seus principais companheiros, proporcionando-lhe momentos de felicidade em uma realidade bem distante e diferente da que vivia no presente. Quando Miranda voltava para si, logo esmorecia, lembrava-se da força bruta do pai e se recolhia no seu quarto, até que algo inusitado aconteceu. Loredano recebeu uma carta do coronel Paulo Augusto de Andrade Bragança, pai de Adelina, melhor amiga de Miranda da época da escola. Para a surpresa da garota, a carta era um convite para que ela passasse as férias de junho na Fazenda Penedo. Ela ficou mais surpreendida ainda quando seu pai permitiu a viagem. Tal fato só foi possível porque o coronel Bragança era um político muito importante e influente na região, e Loredano tinha a intenção de estreitar a relação entre as duas famílias.

Convite aceito, Miranda viajou acompanhada do irmão mais velho, Aristóteles. Logo que viu a amiga Adelina, esqueceu

os problemas que vivia em Porto Garça, aproveitou todos os momentos de alegria que passou com D. Rosalina e coronel Bragança, os pais tão acolhedores e carinhosos da amiga. Os dias se passaram e Miranda sentia-se muito à vontade na casa; por alguns momentos, imaginava-se pertencente àquela vida de união e amor.

Após retornar para a casa da Vila dos Cravos, a vida de Miranda permaneceu a mesma: continuava trancada em casa sem poder sair ou falar com ninguém. Nesse ponto do enredo, o *flashback* é interrompido e a narração das investigações sobre o assassinato do recém-nascido é retomada. O delegado seguia obstinado a solucionar o caso. Depois de muitas andanças e conversas com praticamente toda a pequena população que morava por aquela região, o mistério foi solucionado. Embora *Chapada da palma roxa* tenha uma leitura simples, com um texto de fácil entendimento, o enredo é cativante. Albues consegue, mais uma vez, construir uma história que prende a atenção do leitor até o final.

Em meio às investigações do crime, a trama de *Chapada da palma roxa* aborda questões sérias de interesse social. Apesar de o assassinato da criança ser o foco do enredo, outros assuntos importantes são abordados, como temáticas ligadas à sexualidade, ao feminismo, à religiosidade, bem como à exploração do trabalho dos mais carentes e os preços abusivos cobrados nas mercearias do local.

A partir do romance *Chapada da palma roxa*, Paula Simone Fernandes Esteves (2017) problematiza a figura do narrador-testemunha, no artigo *A perspetivação do narrador-testemunha na configuração da verdade em Chapada da palma roxa de Tereza Albues*.

A travessia dos sempre vivos (1993) narra uma história intrigante, cheia de mistérios que nos faz refletir sobre muitos aspectos. O leitor começa a conhecer a história por meio da narradora Taisha, que empreende uma verdadeira peregrinação em busca de verdades sobre a vida de seu bisavô, João Pedro. Ao reconstituir os passos do bisavô, nota-se que a protagonista ultrapassa a história de João Pedro, culminando na busca pelo seu autoconhecimento. As memórias resgatadas pela narradora conduzem a um processo de reflexão sobre sua história para firmar a sua identidade enquanto sujeito, mulher e escritora. Força, coragem e determinação são características bem demarcadas em Taisha, que enfrenta, sozinha e destemida, conflitos e situações desafiantes e assustadoras, como seres sobrenaturais, assombrações, lugares ermos e pessoas desconhecidas.

Ao longo da narrativa, há mudança quanto no foco narrativo, com revezamento de narradores. Em alguns capítulos, passa-se a conhecer os fatos por intermédio de um narrador em terceira pessoa, que destaca os detalhes da vida de João Pedro e Teodora, e assim prossegue até o final do romance, em um capítulo que trata da peregrinação de Taisha e o outro da vida do casal.

O padre João Pedro chega à pequena cidade de Livramento, interior do Mato Grosso, para ocupar o lugar que há muito tempo está vago na paróquia. A população em geral criou uma grande expectativa com a chegada do novo padre, organizou recepção, fogos, mesa farta e roupa de festa. No entanto, João Pedro não chegou no dia esperado, causando uma grande decepção nos moradores do vilarejo. Além dessa decepção, uma outra situação pegou as pessoas de surpresa: João Pedro se apaixonou por Teodora, com a qual se casou, largando, conseqüentemente, a batina.

Esse fato gerou vários problemas para o casal. Houve muito preconceito não só com o ex-padre, mas também com Teodora, por ser negra e ex-escrava. Durante todo o tempo em que estiveram casados, sofreram demasiadamente. João Pedro, por ter descumprido a promessa que fez quando se tornou padre, e Teodora, por ter sido considerada a grande responsável por tal fato. Sendo, portanto, julgados por aqueles que acreditavam ser donos da moral e da verdade divina, os dois recebiam apoio de poucas pessoas do vilarejo, pois a maioria os discriminava. Diante de tantos preconceitos, dos olhares maldosos, das fofocas e das humilhações que o casal sofrera, o fim de João Pedro foi a loucura.

Em uma breve análise de *A travessia dos sempre vivos*, Nadaf (2004, p. 108) observa que “apesar do caráter ficcional dado à trama, esse personagem existiu na vida real há mais de um século da escrita da obra, e foi bisavô da autora”. Mais uma vez, reconhecem-se elementos da vida real da autora

entremeados nos enredos de ficção, recorrente nos textos de Albues.

Patrícia Casagrande, em 2017, apresentou ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Tangará da Serra, a dissertação de mestrado *Pedra Canga e A travessia dos sempre vivos: a voz da ancestralidade e o narrador oral em Tereza Albues*. Este estudo objetivou resgatar a produção literária em Mato Grosso e compreender os conceitos da literatura oral nas obras *Pedra Canga* e *A travessia dos sempre vivos*, de Tereza Albues, pensando no romance como gênero oral. O estudo apresenta três capítulos: o primeiro, *Tereza Albues: uma produção mato-grossense*; o segundo, *A voz da ancestralidade: o narrador em terceira pessoa*; e o último, *Pedra Canga e A travessia dos sempre vivos: uma reconciliação com a tradição*. A pesquisa buscou realizar um estudo analítico sobre os narradores da obra de Albues, investigando como os seus romances conseguem reproduzir o efeito estético do narrador ancestral, contando aquilo que viveu ou vivenciou. Em 2021, esta dissertação foi publicada em formato de livro, pela editora Entrelinhas, com o título *Tereza Albues: o narrador ancestral de Mato Grosso*.

O terceiro romance de Albues também foi objeto de análise no artigo *O fantástico em 'A travessia dos sempre vivos' de Tereza Albues: a (re)(des)construção identitária*, de autoria de Jesuino Arvelino Pinto e Julianna Alves Bahia, publicado na revista *Scripta Alumni*, no ano de 2021. Essa pesquisa visou

refletir acerca da (re)estruturação das memórias individuais e coletivas na (re)(des)construção identitária da personagem Taisha, elemento catalisador da trama do romance.

Em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), há, mais uma vez, a mistura de acontecimentos reais e imaginários; ficção e realidade se entrelaçam nesse quarto romance de Albues. A narrativa conta a história de vida da família da narradora; é pela sua voz que conhecemos todo o sofrimento e a adversidade vividos por seus pais e irmãos em Livramento, um pequeno vilarejo localizado no interior do Mato Grosso. Venâncio, o chefe da família, sua esposa e filhos passam por muitas dificuldades para tentar sobreviver. Uma delas é o episódio acontecido no sítio Cordeiro, momento em que Venâncio é submetido a uma severa exploração de trabalho, o que o leva a tomar uma atitude ousada e corajosa.

Dentre as muitas situações narradas, percebe-se a intenção de evidenciar as desigualdades sociais e denunciar a “escravidão branca” nos seringais da Amazônia Legal, mais precisamente os aspectos negativos do latifúndio em Mato Grosso na época da colonização do estado. Muitos homens eram submetidos a um trabalho desumano na chamada política de aviamento. Vários estudiosos dessa obra defendem que ela foi inspirada na dura realidade da infância da autora, o que permite que o leitor perceba não só a dor particular de Albues, mas a dor de um povo que sofreu com os desmandos e as atrocidades dos latifundiários detentores do poder econômico na região.

Apesar de praticamente toda a narrativa fazer referência a momentos acontecidos em Mato Grosso, o espaço se alterna ao longo do desenvolvimento do enredo. São narrados momentos em que a narradora viveu no Rio de Janeiro, onde estudou e progrediu profissionalmente, e, em seguida, em Nova York, nos Estados Unidos, onde a história se encerra. Acredita-se que o “berro” seja uma espécie de catarse, momento em que a narradora parece se livrar dos males e dos conflitos do passado que tanto a fizeram sofrer.

Essa produção literária de Albues evidencia não apenas os hábitos e tradições da região onde viveu, mas também momentos de sofrimento de uma população que lutava por sobrevivência, de modo que proporciona momentos de sobre uma problemática tão séria. Corroborando essa ideia, Magalhães (2001, p. 250) afirma que

ao longo da obra, o grito, que em princípio é subjetivo existencial, se afirma como denúncia social caracterizada nas cenas em que o poder financeiro ou político suprime o humano nos homens. De fato, esses quadros são frequentes no livro, denunciando um sistema social aviltante, sustentado na pobreza e nas desigualdades sociais. Uma dessas passagens evidencia uma das tantas armadilhas urdidas pelos latifundiários para conseguir mão-de-obra escrava, demonstrando um dos aspectos negros dos latifúndios de Mato Grosso.

O berro do cordeiro em Nova York foi a obra da autora mais selecionada como *corpus* de pesquisas acadêmicas, inclusive fora do país, como *Ritos iniciáticos e magia: a*

reatualização mítica em Tereza Albues, de autoria de José Alexandre Vieira da Silva, apresentada ao Centro de Estudos do Imaginário na Literatura da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2013. Desse mesmo pesquisador, encontra-se o registro de mais uma tese, intitulada *A reatualização mítica no romanesco de Tereza Albues*, protocolada na Universidade Federal de Goiás, em 2013, e uma dissertação de mestrado, intitulada *Nos arredores do fantástico mato-grossense: o berro de Tereza*, do ano de 2006, da Universidade Federal do Mato Grosso.

Em uma perspectiva comparatista, tem-se a tese de doutoramento *Entre percursos e berros: o eu entretecido por fios de memória em Wanda Ramos e em Tereza Albues*, de Leonice Rodrigues Pereira, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, em 2010. Essa tese compara as obras *Do Luachimo ao Luena*, de Wanda Ramos, e *O berro do cordeiro em Nova York*, de Tereza Albues, dando especial destaque à memória e à capacidade de reviver no presente as experiências vividas pela personagem principal por meio de suas relações sociais.

A estudiosa Marcelina de Andrade Oliveira defendeu, em 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Tangará da Serra, a dissertação *A tensão espacial no espaço utópico de Tereza Albues* que, por meio de uma pesquisa bibliográfica, apresenta um estudo crítico-

analítico dos espaços tópico, atópico e utópico em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995).

No Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Sinop, foi defendida a dissertação *O berro e o eco: o jogo metaficcional da narrativa de Tereza Albues*, resultado da pesquisa realizada em 2018 por Juliane Oscar de Souza Moura, que delimitou como foco de análise o jogo metaficcional e a intertextualidade presentes na obra.

A pesquisadora Amanda Kristensen Camargo, por sua vez, apresentou à Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em 2018, o trabalho intitulado *Nomes próprios no romance contemporâneo O berro do cordeiro em Nova York: um estudo onomástico exploratório*. Essa dissertação propôs-se a analisar a relação entre os nomes próprios e os seres nomeados, estabelecendo uma relação entre a ficção e a realidade.

A configuração da voz narrativa em O berro do cordeiro em Nova York de Tereza Albues: uma travessia singular pelos rios da memória, de Simone Alves Cipriano, defendida em 2018, propõe-se a estudar *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) com o objetivo de investigar a configuração dessa narrativa na perspectiva da experiência estética do sujeito enunciador.

No artigo *De Nova York ao sertão mato-grossense: um grito à liberdade*, publicado em 2011 na Revista Fronteira Digital, a pesquisadora Dolores Scarparo analisa *O berro do cordeiro*

em *Nova York* com o propósito de verificar como o ser da e na modernidade se apresenta na literatura contemporânea.

Já em *Confessionalismo e feminismo: as faces e os disfarces de Tereza*, Elisa Augusta Lopes Costa e Franceli Aparecida da Silva Melo abordam a figura do feminino e questões biográficas nos romances *Pedra Canga* e *O berro do cordeiro em Nova York*.

A dança do jaguar diferencia-se dos demais romances de Albues, porque a narrativa se passa em São Francisco, nos Estados Unidos, e não mais em algum lugar no interior do Mato Grosso. Um ponto importante a ser destacado é o fato de que, mesmo que o enredo de *A dança do jaguar* não se passe em alguma região do Mato Grosso, de uma maneira sutil, ainda é possível notar a presença de elementos que lembram a cidade natal da escritora. O jaguar seria uma menção à onça brasileira, uma oportunidade para chamar a atenção para as riquezas da fauna brasileira, mais precisamente a mato-grossense.

A jovem Nayla Malloney é uma pintora em busca de um lugar para morar e montar o seu estúdio. O último romance de Tereza Albues, *A dança do jaguar*, é desenvolvido dentro das aspirações da jovem pintora. Ao encontrar um local que estava muito além das suas expectativas, Nayla aceitou as condições impostas pelos proprietários da casa. Mesmo sem entender o porquê de uma casa daquela estar com um aluguel tão acessível, e para não perder a oportunidade, a artista assinou logo o contrato. O Solar Maltesa passou a ser o seu novo lar,

grande, com espaço suficiente para viver e trabalhar, muito mais do que ela havia imaginado.

A trama envolve outro inquilino do solar, Tristan O'Hara, um botânico renomado, ex-noivo de Florence Maltesa, antiga proprietária da casa vitoriana. Florence estava desaparecida há algum tempo. Muitos enigmas envolviam a casa alugada por Nayla; os móveis que não podiam ser retirados do solar e o próprio Tristan, um homem extremamente misterioso. O curioso é que Nayla sempre pressentiu algo diferente, porém preferiu não levar em consideração, mesmo diante de algumas evidências, por achar que ali seria uma ótima oportunidade de crescimento profissional.

A dança do jaguar foi objeto de estudo de Rosana de Barros Varela, em 2018, resultando na dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Sinop, com o título *Seres fantásticos e dimensões movediças: configurações do duplo em "A dança do jaguar", de Tereza Albues*. O objetivo do trabalho foi estudar as configurações do duplo na obra, priorizando os elementos espaço e personagem dentro de uma perspectiva da literatura fantástica. Rosana de Barros Varela, em coautoria com seu orientador, Antonio Aparecido Mantovani, publica o artigo *A casa e a tela em A dança do jaguar: espacialidades fantásticas*, na Revista Água Viva, em 2018, publicizando os resultados obtidos ao final da pesquisa.

No ano de 2019, publica, também em parceria com seu orientador, o artigo intitulado *Entre violetas e labaredas, janelas e molduras: o duplo nas personagens e espacialidades de “A dança do jaguar”*, na *Revista Têssera*, enfatizando as faces e as configurações do duplo no romance, ampliando a divulgação dos resultados de sua pesquisa de mestrado.

Buquê de línguas foi a última obra publicada de Albues. Um livro de contos, com quatorze histórias diferentes envolvendo temáticas como a figura da mulher na sociedade, a sexualidade em suas mais diversas multiplicidades, além da representação de uma diversidade cultural que faz jus ao título do livro. Foi com um conto homônimo ao título que, em 1999, a escritora recebeu o Prêmio de Menção Honrosa no Concurso de contos Guimarães Rosa, promovido pela Radio *France Internationale* de Paris.

A coletânea de contos de Albues foi objeto de estudo de duas dissertações de mestrado e de três artigos. A primeira delas foi *Buquê de línguas: a escrita pós-moderna na abordagem do feminino*, de autoria de Eliane Aparecida de Almeida Fonseca, defendida em 2020 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Tangará da Serra. Na dissertação, a autora procurou demonstrar como Albues se insere na tendência do pós-modernismo e quais características desse estilo são encontradas nos contos que compõem a coletânea, além de analisar as estratégias estéticas utilizadas

pela escritora na construção dos textos e na configuração do feminino nessas narrativas.

A segunda, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus Sinop, *O plural na identidade feminina em Buquê de línguas de Tereza Albues*, foi elaborada por Katia Aparecida Pimentel no ano de 2020. Essa dissertação analisou sete dos quatorze contos que compõem a obra *Buquê de línguas* (2008), abordando as diferentes temáticas relacionadas às identidades femininas presentes nos contos selecionados: *Buquê de línguas*, *Três instantâneos na cidade maravilhosa*, *A rebelião da magnólia* (1997/1998), *O enigma de Violeta H.*, *Cena em sustenido*, *Georgina na janela* e *Seda selvagem*. Essa pesquisa foi publicada em formato de livro com o título *Literatura e mulher: pluralidades femininas*, pela editora Unemat, em 2021.

Adriana Lins Precioso, Luzia Aparecida Oliva dos Santos e Rosana Rodrigues da Silva, em 2011, publicaram, na *Revista de Letras*, o artigo intitulado *Tereza Albues e papel do transculturador no pós-modernismo*, cujo objetivo era discutir sobre identidade, diferença, multiculturalismo e transculturação, destacando a função do transculturador em tempos de fratura, fragmentação e instabilidade.

O artigo intitulado *O enigma de Violeta H: questões de identidade e sexualidade na literatura brasileira contemporânea*, de Jesuino Arvelino Pinto e Julianna Alves Bahia, publicado na

Revista Alêre em 2021, teve como objetivo analisar a narrativa “O enigma de Violeta H”, que compõe a obra *Buquê de línguas*, evidenciando como a literatura também pode ser um suporte interessante para proporcionar momentos de reflexão a respeito de problemáticas relacionadas à identidade sexual, posto que essas permeiam a realidade de muitos jovens.

A partir do levantamento bibliográfico acerca da produção albiesana, verifica-se que as obras da autora têm despertado interesse do público, de modo que muitos estudos acadêmicos se voltaram para a análise de suas narrativas. Além das teses e das dissertações citadas, inúmeros artigos que estudaram e analisaram alguma obra da escritora mato-grossense foram encontrados no *Google Acadêmico*, no Portal Periódicos CAPES, na base de dados do *Scielo*, do *Scopus* e da *Web of Science*. Foram encontrados 94 registros na primeira plataforma, e cinco na segunda.

As obras de Albues, por sua riqueza temática e seu vasto valor estético, permitem várias possibilidades de análise e interpretação, sem que nenhuma anule ou impeça outras que ainda estão por vir. Isso torna válida a proposta de estudo desta dissertação que, além de fazer a topoanálise do primeiro e do último romance de Tereza Albues, também tem como objetivo tornar a escritora mato-grossense conhecida nas demais regiões do país. Por esse viés, de que uma determinada narrativa pode ser vista por diferentes olhares, Lins (1976, p. 76) afirma que

qualquer estudo literário, o mais profundo que seja — e não importa o quão preciso o instrumental utilizado —, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos.

Embora Tereza Albues tenha escrito suas histórias enquanto morou em Nova York e em São Francisco, os espaços onde se passam a maioria de suas tramas são regiões no interior do Mato Grosso, e “a escritora continua ligada ao Brasil, às suas raízes culturais” (Coelho, 2002, p. 614). A exceção seria *A dança do jaguar* e alguns contos que compõem o *Buquê de línguas*, o que demonstra não só o compromisso da escritora com o seu passado e com a sua origem, mas também o fato de propagar para o mundo a cultura, os hábitos e os costumes do povo mato-grossense.

A ARQUITETURA ROMANESCA EM *PEDRA CANGA E A DANÇA DO JAGUAR*

Ao analisar uma narrativa, é interessante observar os elementos que a compõem, uma vez que o enredo, o narrador, a personagem, o tempo e o espaço apresentam informações importantes para a compreensão da história. Embora os estudiosos da área afirmem que não existe um padrão ou regra a seguir, percebe-se que cada um dos elementos que estrutura uma trama colabora de maneira distinta para o seu desenvolvimento. Assim, dependendo do estilo do autor ou do tipo de texto, um ou outro elemento será mais explorado.

Pedra Canga teve sua primeira edição em 1987, com 25 capítulos curtos, sem numeração ou títulos, totalizando 109 páginas. Em 2019, em comemoração aos 25 anos da editora Entrelinhas, foi lançado o box “Conexão Tereza Albués”, composto pelas obras *Pedra Canga*, *Chapada da palma roxa*, *A travessia dos sempre vivos* e *O berro do cordeiro em Nova York*. A segunda edição de *Pedra Canga* contou com 152 páginas, 25 capítulos curtos, sem títulos ou marcações, mas com ilustrações de Vitória Basaia. Conforme Coelho (2002, p. 615), o romance *Pedra Canga*

foi traduzido para o inglês por Clifford Landers e publicado nos EUA em 2001 pela *Green Integer Press*, alcançando significativo sucesso junto à crítica americana, por meio de publicações de prestígio (*kirkus Reviews*) e inclusive sendo objeto da entrevista dada pela autora no programa *Globosat Manhattan Connection* (Ny, 07.01.2001).

O primeiro romance de Albues, *Pedra Canga*, conta a história dos Vergare, família residente no interior do Mato Grosso que possuía grande concentração de riquezas e, conseqüentemente, poder político e econômico. Muitos mistérios e enigmas envolvem essa família, como o processo da posse da Chácara Mangueiral, o silêncio que rodeia a mansão, a falta de convívio dos Vergare com os demais moradores do bairro, quem são as pessoas que realmente habitam o local, além do conflito que inicia a trama: a morte do Dr. V. Diante de tantos mistérios, muitas especulações são levantadas, principalmente pelos moradores mais antigos da região, responsáveis em oferecer diferentes versões sobre cada um desses pontos obscuros.

A trama se inicia com a narração de um temporal que ambienta a morte do Dr. Victório Vergare, um homem que causava certo temor na população humilde de Pedra Canga. Como a noite da possível morte do patriarca da família Vergare foi uma combinação de mistério e medo, diversos pontos ficaram ocultos. Tantas especulações foram feitas que até se colocou em xeque se a morte do Dr. V. teria mesmo ocorrido. No entanto, no dia seguinte, depois de passados o temporal, o susto e o alvoroço causado pela novidade, a dúvida que

pairava pelos ares do bairro parece ter sido esclarecida diante do traslado do caixão em direção ao cemitério *Sete guardiões de areia*. A notícia do enterro parou a pequena cidade de Pedra Canga, pois “desde as 3 horas o povo já começou a se juntar na rua do Pedregulho. Ninguém queria perder o menor detalhe do funeral” (Albues, 2019, p. 54).

Um detalhe curioso é que nenhum morador do bairro fora convidado para o funeral, e, em consequência disso, ninguém chegou a ver o corpo do Dr. V. no caixão, exceto Cobra Fumando, um frequentador assíduo do cemitério, que afirmou ter visto o corpo do falecido. Dessa forma, perante os inúmeros indícios que sugeriam com o sepultamento, a conclusão da maioria da população era que Victório Vergare realmente havia morrido. A partir desse momento, todo o desenvolvimento da narrativa centra-se na Chácara Mangueiral e em seus proprietários.

Após o enterro que movimentou o pequeno lugarejo, um dos primeiros fatos intrigantes foi o paradeiro de Leocádia Jacobina e Sebastião Vergare, esposa e filho de Dr. V. Além deles, também residiam na casa Nastácio e Nivalda, os empregados negros, cuja história de vida era desconhecida, o que reafirma o silenciamento de mulheres e de negros. Eles eram pessoas discretas, silenciosas e obedientes; saíam pouco da Chácara Mangueiral e, quando o faziam, não falavam com ninguém, principalmente quando o assunto era a misteriosa família Vergare. Nivalda foi morar e trabalhar no bordel ‘Céu

Aberto', cuja proprietária era Genu. No entanto, o destino de Nastácio é mais um fato enigmático dessa trama.

Com a morte do Dr. Victório e o sumiço de sua esposa e filho, a Chácara Mangueiral ficou desabitada e abandonada, o que despertou ainda mais a curiosidade dos habitantes do bairro. Os primeiros a notarem esse fato foram as crianças, pois sempre tentavam invadir a chácara para pegar as diversas frutas do pomar, mas sempre eram surpreendidas pela presença do proprietário e nunca conseguiam pegar quase nada. Agora, com a mansão vazia, as crianças, lideradas por Zigmundo, elaboraram um plano para adentrar no pomar dos Vergare. E, finalmente, pela primeira vez, elas conseguiram colher as inúmeras frutas que sempre quiseram, satisfazendo, então, o desejo e a fome de todo o grupo.

Logo depois que os moradores do bairro souberam da façanha realizada pelos garotos, os adultos também quiseram entrar. Para isso, abriram um buraco enorme no muro e adentraram no quintal dos Vergare. A casa, contudo, continuava intacta, inabitada e silenciosa, pois todos tinham receio de entrar na mansão, diante de tantos mistérios e histórias de assombração que envolviam aquele lugar. Suas portas enormes e pesadas pareciam ser um aviso de que algo bom não poderia vir dali, e que seria, pois, melhor manter distância.

Com o passar dos dias, a iniciativa partiu, mais uma vez, das crianças. Por já estarem entediadas de entrar e

sair do pomar do Mangueiral sem nenhum impedimento, os garotos começaram a arquitetar um novo plano: entrar na casa. No entanto, mesmo após muitos esforços, eles não conseguiram, porque as fechaduras eram de metal pesado, difícil demais para quebrar. Seguindo o mesmo caminho feito pelas crianças, os adultos, homens e mulheres munidos de ferramentas apropriadas para abrir qualquer trinco ou cadeado, organizaram-se na 'Cruzada dos Encarnados' e seguiram em direção ao Mangueiral para invadir a mansão. Depois da euforia inicial, constatou-se que a casa realmente estava desocupada; nenhuma pessoa residia mais ali, apenas os móveis, objetos e roupas permaneciam na mansão.

A notícia de que alguns moradores invadiram a mansão dos Vergare logo foi conhecida pelos demais bairros da região, o que atraiu muitos curiosos e mal-intencionados para o local. A partir daí, os saques começaram a acontecer. De repente, a rua onde se localizava a mansão foi invadida por muitas pessoas desconhecidas e estranhas. Um fato curioso era que essas pessoas pareciam zumbis, sempre cabisbaixas, e nunca falavam com ninguém. Quando precisavam comprar algo no *Botequim quero mais*, apenas apontavam e gesticulavam, sem emitir qualquer som ou barulho. Tal fato chamou a atenção não só do proprietário do estabelecimento, o Mané Porrinha, mas também de todos que frequentavam o lugar.

Como espectadores de um filme, os moradores de Pedra Canga assistiam aos transeuntes de longe. Os saques começavam ao amanhecer e só terminavam quando o sol já

havia se escondido. Em nenhum momento ou situação, ouviu-se a voz de qualquer um deles, iam e voltavam, quebravam, cortavam e carregavam tudo de maneira mecânica. Alguns moradores até cogitaram serem fantasmas, ou “um misterioso grupo de justiceiros” (Coelho, 2002, p. 616) enviados para destruir o império construído pela família que representava o mal para a maioria da população daquela região.

Com o decorrer do tempo, os residentes de Pedra Canga se acostumaram com aquela movimentação e com os excêntricos visitantes. A cada dia, o número de desconhecidos e enigmáticos saqueadores só aumentava. Eles começaram a levar tudo que tinha no pomar, deixando-o completamente destruído, e depois partiram para a casa, pegando o que conseguiam carregar, sem nenhum critério aparente. Levavam coisas valiosas ou não, com ou sem utilidade. Só cessaram as atividades quando apenas as paredes sobraram.

Considerando os curiosos acontecimentos que envolviam a morte do Dr. V. e toda a história de sua família, Tereza, narradora-personagem e moradora do bairro, começa a coletar informações sobre os fatos com o intuito de compilar ideias para o seu primeiro livro. A jovem escritora era conhecida pelos moradores mais antigos do lugarejo, e todos procuravam ajudá-la, falando o que sabiam e também o que presumiam de tudo que envolvia os Vergare. Cada um tinha o seu ponto de vista, o seu modo de enxergar as coisas, o que era defendido com fervor. Havia muitas versões sobre como a Chácara Mangueiral se tornou uma posse dos Vergare. Uns acreditavam

que era herança deixada por Coronel Totonho, o pai do Dr. V.; outros achavam que foi adquirida por meios ilícitos; e outros, ainda, defendiam que era resultado de um pacto com o diabo.

Um dos lugares que Tereza frequentava para ouvir os habitantes de Pedra Canga era o *Botequim quero mais*, o que incomodava alguns por ela ser mulher e solteira e não dever frequentar tal ambiente. Ela também foi até a casa dos mais antigos residentes do bairro, anotando tudo que eles tinham a dizer sobre a família Vergare. A mansão dos Vergare foi outro lugar que Tereza visitou, aproveitando um momento de menos movimentação no local, no fim de tarde, quando os saqueadores já estavam indo embora. A narradora fez um breve passeio pela casa, observou bem os cômodos e também os objetos que ainda restavam.

Nessa primeira visita, o cômodo que mais lhe chamou atenção foi a biblioteca. Curiosamente, estava intacta; nenhum dos saqueadores havia mexido lá. Naquele ambiente, Tereza se sentiu à vontade e começou a olhar os livros nas prateleiras. Um de capa verde despertou sua curiosidade. Ao abrir tal livro, a jovem escritora percebeu se tratar de uma espécie de diário, possivelmente escrito por várias pessoas, pois apresentava diversas caligrafias.

Ao começar a ler o diário, Tereza percebeu que eram relatos da crueldade praticada por toda uma geração da família Vergare. A cada página lida, a entusiasta escritora ficava mais impactada com os fatos narrados, como rituais de ‘magia

negra', tortura a empregados escravizados, dentre muitos outros relatos assustadores. Como começou a escurecer, Tereza resolveu voltar para casa. Uma ponta de medo a envolvia e, mesmo não tencionando parecer uma ladra, levou o diário consigo, porque precisava concluir a leitura. Ela considerava que as cenas narradas naqueles registros seriam uma espécie de prova de todas as maldades praticadas pelos Vergare.

Depois de encerrar a leitura, algumas situações inusitadas aconteceram, e uma delas culminou no sumiço do diário; alguém furtara o livro que ela havia deixado em seu quarto. Apesar desse imprevisto, a leitura esclareceu inúmeros questionamentos de Tereza, servindo de suporte para a sua pesquisa de campo sobre a família Vergare. A única pessoa com quem a escritora se sentia à vontade para conversar sobre esses assuntos mais delicados era Marcola, uma senhora muito respeitada pela população, cuja sensibilidade para tratar de assuntos espirituais era bem apurada, além de ter habilidades mediúnicas.

Depois de toda a casa ser inteiramente saqueada, e só restarem as paredes, os estranhos desapareceram. Pedra Canga não recebia mais as visitas constantes dos saqueadores. Todavia, as paredes que insistiam em permanecer em pé ainda representavam os Vergares e tudo que eles praticaram em vida. Os moradores passavam por lá e continuavam a sentir uma sensação desagradável e inexplicável: "Na cabeça das pessoas, o esquecimento se infiltrando. Nos olhos, quase

indiferença, não fosse a presença incômoda das paredes-sentinelas em posição de alerta” (Albues, 2019, p. 111).

Uma forte tempestade mais uma vez atinge Pedra Canga, tal qual no dia da morte do Dr. V., destruindo, enfim, o que restara da casa do Mangueiral e aniquilando definitivamente a presença dos Vergare. O dia que sucedeu ao temporal amanheceu ensolarado, com uma especificidade notável: sem a existência das paredes que sustentavam o casarão; ficara apenas o imenso terreno desocupado. Algum tempo depois, em um outro belo dia de sol, um grupo de ciganos se instala exatamente onde a mansão se localizava. Por algumas semanas, a alegria e liberdade daquelas pessoas trouxeram a impressão, para a população de Pedra Canga, de que bons tempos estavam por vir. Toda a movimentação dos excêntricos visitantes culminou no casamento de um jovem casal de ciganos, como se se encerrasse de vez o ciclo de atrocidades que a família Vergare representava para o povo daquela região.

O último romance de Albues, *A dança do jaguar*, foi publicado por uma editora francesa, 00h00 (Zero Hora), no ano de 2000. O romance é composto por 24 capítulos devidamente enumerados, porém sem títulos. A ilustração da capa, aquarela sobre papel, foi feita por João Sebastião Costa. Em 31 de maio de 2022, a editora Entrelinhas, de Cuiabá, realizou o lançamento de uma nova edição de *A dança do jaguar*, e, nesse mesmo dia, fora feita a estreia do filme intitulado “Albuesa”, de autoria de Glória Albues, em homenagem à trajetória de Tereza Albues e de sua produção literária.

De acordo com Coelho (2002, p. 617),

‘*A dança do jaguar*’ é a grande metáfora, não só do jogo de sedução do criminoso para atrair sua vítima, mas também do jogo da escrita sedutora da romancista que, aqui, se revela absolutamente dona de sua arte e da sua insólita visão de mundo.

Após essa brilhante definição da crítica literária brasileira, cumpre inteirar-se um pouco mais sobre essa labiríntica narrativa.

A trama do romance *A dança do jaguar* inicia com o término da saga de uma jovem pintora, Nayla Malloney, à procura de um lugar acessível para morar e para instalar o seu estúdio de pintura. Após três meses de buscas, Nayla consegue encontrar um local que atende às suas expectativas: uma bela casa, grande e espaçosa, com um preço muito abaixo do mercado. Ela esquece esse detalhe de imediato, uma vez que estava empolgada com a mudança não só de casa, mas também em sua vida e carreira. Após pouco tempo morando na casa vitoriana, Nayla começa a perceber algumas situações inusitadas e intrigantes que, aos poucos, vão se tornando mais frequentes.

Um dado relevante a ser mencionado é que a casa traz muitos mistérios relacionados à antiga proprietária, Florence Maltesa. Além dos objetos, móveis e muitos itens pessoais de Florence, Nayla percebia a presença de algo maior, superior, como se, de alguma maneira, a antiga moradora do solar ainda estivesse ali por perto. “Dizem que há um inter-relacionamento entre pessoas e objetos, alimentando-se mutuamente das

seivas que cada um produz. E que vínculos se formam, com ou sem nosso consentimento” (Albues, 2000, p. 57).

O primeiro mistério que envolve o Solar Maltesa relaciona-se ao morador do térreo, Tristan O'Hara, pessoa com quem Nayla iria, teoricamente, dividir o espaço. O botânico era extremamente reservado, tanto que Nayla nunca conseguiu encontrá-lo nem falar com ele, embora ela tenha tentado fazer isso algumas vezes. Com o passar do tempo, a jovem pintora acabou se acostumando com o inquilino misterioso e, por vezes, até se esquecendo dele.

Para comemorar o novo lar e também a nova vida, Nayla convidou alguns amigos para uma festa de máscaras, evento que deu início a inúmeras situações intrigantes. A presença de uma mulher misteriosa incomodou a jovem pintora; uma mulher que ninguém, além da protagonista, tinha visto. Ela sentia a presença de alguém na casa, sensação que só aumentava e cada vez mais mexia com a imaginação da atual inquilina do solar. Por vezes, comentou com os amigos mais próximos sobre tais situações, mas eles diziam que era coisa da cabeça dela, que tudo não passava de uma imaginação muito fértil que ela tinha.

Essas contestações vinham principalmente de Sophie, sua melhor amiga. Toda vez que Nayla mencionava qualquer situação insólita ou inusitada que ela vivenciava, sentia ou percebia no solar, Sophie sempre tinha uma justificativa plausível e racional para cada uma delas. Dessa forma, Nayla

resolveu se calar, decidindo que não comentaria com mais ninguém sobre os fatos ocorridos, guardando-os só para si.

Nayla e Sophie trabalhavam na mesma galeria de arte, *Sun & moon antiche store*, na qual a amiga era a gerente e Nayla, vendedora. Sophie, uma mulher muito culta, metódica e racional, sempre estava do lado da amiga, considerada a mais sensível da dupla. A relação das duas estava muito bem até o aparecimento do misterioso Valério Randall, homem que comprou o primeiro quadro de Nayla. Sem prévio aviso, ele apareceu na galeria e se apresentou a Nayla como vendedor de artes plásticas, um *marchant*.

Ao se olharem, Nayla e Valério sentiram uma forte atração, algo que mexeu muito com a jovem pintora. “Um homem alto, magro, pele bronzeada, cabelos castanhos abundantes e ondulados” (Albues, 2000, p. 63). Sophie, por sua vez, não gostou de Valério desde o início, achando-o evasivo e desprovido de ética profissional, porque chegou no local de trabalho de Nayla sem comunicar. Porém, o pressentimento e opinião de Sophie não foram levados em consideração pela amiga. Após alguns desencontros, Nayla começa um romance intenso com Valério. Cenas que retratam um erotismo explícito são narradas, evidenciando que o casal tinha forte ligação, grande intimidade e reciprocidade. Nayla se apaixonou por Valério, mesmo sabendo pouco sobre sua vida.

Valério Randall viajava muito por conta do seu trabalho, passando dias e até mesmo semanas fora. Nesse período,

Nayla aproveitava para trabalhar em suas pinturas. Valério, além de namorado, também era o agenciador da protagonista, negociando e vendendo seus quadros. A cada dia mais telas eram vendidas, e, aos poucos, Nayla começava a acreditar e a se empolgar com sua carreira.

Nos momentos de ausência de Valério, Nayla prestava mais atenção no morador do térreo do solar, percebendo que, muitas vezes, ele estava ausente, pois não se escutava nada vindo de lá. Era um silêncio sepulcral. Em outros momentos, ouvia-se música, barulhos de móveis se arrastando, vozes de mulheres. Contudo, Nayla nunca falara com ele, muito menos o vira de frente, apenas o avistou uma única vez, de longe e ainda de costas.

Nayla acabou se afastando dos amigos, pois, como a relação com Valério ficava cada vez mais sólida, sobrava pouco tempo para encontrá-los. A amizade com Sophie não era mais a mesma, já que esta não havia gostado muito de Valério e sempre questionava algo que ele falava ou fazia. Isso fez Nayla se calar e, por fim, se distanciar de sua melhor amiga. Ou seja, não comentava de Valério para Sophie e vice-versa. Assim, quando Valério estava viajando a serviço, Nayla dividia o seu tempo entre o trabalho na galeria e as pinturas de suas telas.

Nesse ritmo, as coisas fluíam, cada uma vivendo a seu modo, evitando problemas, até o momento que algo sério aconteceu: alguém invadiu o apartamento de Sophie e quase a matou. Minutos antes dessa invasão, Sophie havia ligado

para Nayla, dizendo que precisava falar com ela urgentemente. Nayla se encaminha imediatamente para o endereço da amiga, porém, quando chegou, Sophie estava jogada no chão, desacordada. Muito assustada, Nayla aciona uma ambulância e a polícia.

Sophie ficou muito machucada, sem conseguir falar com ninguém e com muitos ferimentos que a deixou bastante debilitada. Ficou internada por um tempo, recebendo a visita diária da amiga. Porém, um dia, quando Nayla chegou ao hospital, foi comunicada que Sophie tinha sido transferida para outra unidade de tratamento e que a mãe dela não autorizou a recepcionista do hospital a informar Nayla sobre para onde a tinham levado. Nayla, primeiramente, ficou revoltada e depois se questionando do porquê de a mãe de Sophie ter agido daquela maneira, já que as duas não tinham uma relação próxima e amigável; não se falavam há muito tempo. Após muita insistência e procura, Nayla desistiu de tentar encontrar a amiga e resolveu esperar, pois sabia que um dia ela voltaria e explicaria tudo o que de fato realmente aconteceu. Nayla recebe uma ligação da amiga, dizendo que estava de volta a São Francisco e precisava urgentemente falar com ela. Imediatamente, Nayla foi ao encontro de Sophie. Após a emoção do reencontro, Sophie declarou algo muito sério que envolvia o namorado de Nayla, Valério. A revelação deixou a protagonista estarecida, sem compreender o que acabara de ouvir. Nesse momento, inicia a parte mais tensa do enredo:

Nayla tem de enfrentar o grande vilão da história, sem saber que coisas piores ainda estariam por acontecer.

2.1 TESTEMUNHOS E OBSERVAÇÕES: VOZES NARRATIVAS

Narrar um acontecimento é uma característica própria do ser humano. A todo momento, precisamos ou somos convidados a contar algo, a dizer o que, com quem e como aconteceu uma determinada situação corriqueira, um fato inusitado ou um sonho. O ato de narrar pode ser organizado de várias maneiras, de forma mais técnica e objetiva, ou mais reflexiva e subjetiva. A forma de contar é que diferencia uma pessoa da outra e, no caso da literatura, um autor do outro. A forma como a história é escrita, o estilo e a intenção de cada um pode influenciar a análise ou a interpretação.

Dos elementos que estruturam uma narrativa, o narrador é um dos que recebem mais atenção nos estudos literários, por revelar, com certa frequência, muitos pontos importantes da trama. A discussão sobre quem, como e a partir de qual ponto se narra não é uma prerrogativa da modernidade. Ao fazermos um estudo sobre o foco narrativo ou ponto de vista do narrador, percebe-se que esse debate surgiu desde os tempos de Platão e Aristóteles.

São eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão que não vai mais se acabar, sobre qual a

relação mire o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores (Leite, 2004, p. 6).

Apesar de se reconhecer a relevância e a contribuição dos estudos da crítica literária referentes aos elementos que constituem uma narrativa ao decorrer dos séculos, é válido destacar que o que se deve considerar dos conceitos definidos pelos diferentes teóricos não é somente as nomenclaturas e suas classificações, mas, principalmente, a aplicação desses conceitos de modo que contribuam para uma análise e uma compreensão da narrativa de forma mais estudada.

Dentre muitos autores que estudaram o foco narrativo ou o ponto de vista do narrador na ficção, faz-se necessário apontar a contribuição de Norman Friedman sobre a participação ou não do narrador na história. O estudioso elenca oito possíveis classificações: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, o modo dramático e câmera.

Sob a perspectiva de Friedman, os narradores em terceira pessoa são classificados como “onisciente intruso” e “onisciente neutro”. Para o estudioso,

onisciência significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente (Friedman, 2002, p. 173).

O primeiro deles, “onisciente intruso”, como o próprio nome sugere, tem uma visão mais abrangente e a capacidade de penetrar nos pensamentos, sentimentos e reflexões das personagens, sendo comparado pelo próprio estudioso a um Deus que tudo sabe, escuta e vê. O segundo tipo, “onisciente neutro”, possui uma onisciência mais comedida; não faz comentários e nem julgamentos sobre as ações ou pensamentos das personagens. De uma certa forma, só revela o necessário para manter ou estender o mistério de uma determinada narrativa. Friedman (2002, p. 174) afirma que a diferença entre esses dois tipos de narradores oniscientes é limítrofe, “uma vez que o próximo passo em direção à objetivação difere do autor onisciente intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)”.

Os outros dois tipos de narradores estabelecidos por Friedman (2002) são aqueles que falam em primeira pessoa, o “eu como testemunha” e o “narrador-protagonista”. Nos dois estilos, nota-se que o olhar do narrador é mais limitado, se comparado aos de terceira pessoa, os de onisciência intrusa ou neutra, porque o leitor se inteira da história através da visão de apenas uma personagem.

No “eu como testemunha”, o narrador é personagem da narrativa e passa para o leitor algo que ele experimentou ou vivenciou através dos depoimentos dados por outras personagens que compõem o romance. Vale destacar que essa personagem é inerentemente secundária, de acordo com

Friedman (2002, p. 177): “o narrador testemunha tem uma mobilidade muito maior e, variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente na ação”.

Por outro lado, o “narrador-protagonista” apresenta apenas a perspectiva do olhar da personagem principal da trama. Nesse caso, o leitor tem acesso aos pensamentos e às reflexões somente do protagonista, descobrindo e desvendando junto a ele o desenvolver dos enigmas deixados pelo texto: “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 2002, p. 177).

Em “onisciência seletiva múltipla” e “onisciência seletiva”, não é percebida a presença do narrador. Na primeira, ouve-se a mente de vários personagens, e, na última, ouve-se apenas o que vem à mente de uma única personagem. No “modo dramático”, as informações são limitadas às falas e às ações das personagens. E, finalmente, tem-se a “câmera”, que procura representar uma parte específica de uma cena, como em um quadro, ou uma fotografia. Sobre essa última classificação, Ligia Chiappini Moraes Leite (2004, p. 62) faz um importante apontamento:

O nome dessa categoria me parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente,

dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens.

Dos diferentes tipos de narradores sistematizados por Friedman (2002), os que mais contribuem para a análise proposta nesta pesquisa são “eu como testemunha” e o “narrador-protagonista”, uma vez que são encontrados narradores em primeira pessoa nos dois romances estudados, seja como protagonista ou como observadora/testemunha, existindo uma discreta variação na perspectiva do olhar do narrador nas duas narrativas.

A fim de enriquecer os estudos de um dos elementos fundamentais que compõem uma narrativa, Gérard Genette (1995), em suas pesquisas sobre o discurso da narrativa, estabelece uma nova nomenclatura para os narradores em primeira ou terceira pessoa:

Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], a outra de narrador presente como personagem da história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético, e o segundo homodiegético (Genette, 1995, p. 243-244).

Em *Pedra Canga*, tem-se uma narradora em primeira pessoa, homodiegética, que se posiciona ora como personagem principal, ora como personagem secundária. Tereza, a narradora do romance, em alguns momentos se apresenta como protagonista, nas situações em que faz reflexões e análises internas sobre a sua própria evolução pessoal, colocando-se no centro do enredo. Em outros

momentos, ela parece ser uma personagem secundária, ouvindo atenciosamente o que cada um dos moradores do bairro tem a dizer sobre os Vergare e sobre os fatos que mais afetaram a vida de cada um dos moradores. Dentre os muitos mencionados, o que mais merece atenção é a história de vida da família Vergare e das práticas cruéis que ela utilizou para construir seu império. Todos os relatos são anotados pela narradora-personagem, a jovem escritora à procura de inspiração para o seu primeiro livro.

Nesses momentos, ela passa a ser testemunha da narrativa feita por aqueles que conheceram por mais tempo a vida da família que, durante décadas, praticou atos de crueldade na região, em nome de dinheiro e poder. É através da leitura e da interpretação de Tereza, ao ler o diário escrito pela família Vergare, que o leitor toma conhecimento das atrocidades cometidas por essa família. Com o sumiço inexplicado do diário, é reforçado ainda mais o papel de testemunha da jovem escritora, posto que o leitor fica conhecendo as histórias que envolvem a família a partir dos relatos dos moradores. Nessa perspectiva de simbiose entre enredo e personagem, Candido (2009, p. 51) afirma que

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem,

ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Muitas vezes, são pelos diálogos entre a narradora e as mais variadas personagens que compõem a narrativa que o leitor começa a construir um fio condutor da história. Como o enredo é repleto de mistérios que envolvem diretamente o Dr. Victório Vergare, toda a sua família e também a Chácara Mangueiral, o leitor precisa destinar uma especial atenção aos pequenos detalhes deixados no decorrer dessas conversas para compreender melhor cada acontecimento. Dessa forma, as personagens apresentam grande relevância nessa trama, pois é pelo olhar de cada uma delas que conhecemos as diferentes percepções sobre os conflitos da obra. É o que se pode observar na fala de Maria Berlamina:

Não era noite não. Tudo aconteceu por volta das três horas da tarde. O mundo escureceu de repente, de modo que a gente precisou acender lamparina pois naquele tempo não tinha luz elétrica, não senhora. O temporal foi feio e não foi desses mandados por Deus. Tinha força maligna comandando a ventania (Albues, 2019, p. 19).

Em *A dança do jaguar*, tem-se uma narrativa também em primeira pessoa, homodiegética. No entanto, nesse caso, tem-se uma narradora-protagonista. Nayla Malloney nos apresenta a trama, que possui muito mistério, conflitos e sensações de medo. Percebe-se que, em algumas situações, são revelados ao leitor os pensamentos e as reflexões da própria Nayla, que revelam pressentimentos do que ainda vai acontecer. No entanto,

Nayla não consegue penetrar nos pensamentos das demais personagens, o que é evidenciado por ela não perceber o jogo perigoso e enigmático que liga Tristan O' Hara a Valério Randall. Também não conseguiu desvendar o mistério que envolveu o crime brutal praticado contra sua melhor amiga Sophie.

Nessa perspectiva, vale destacar que o leitor só descobre todos os detalhes que envolvem a trama no final da narrativa, junto com Nayla. Apesar de a protagonista sentir e prever algumas situações, ela não pode ver tudo; seu ponto de vista é limitado aos seus próprios pensamentos. O leitor conhece a trama do último romance publicado por Albues a partir da perspectiva de Nayla. É ela quem nos apresenta todas as personagens, os espaços, a ambientação e as fabulações que ajudam a compor a obra.

É sob a perspectiva da protagonista que o leitor tem contato com os elementos essenciais e subjacentes da trama que contribuem para o enriquecimento da narrativa e para o seu melhor entendimento. É Nayla que nos apresenta o Solar Maltesa e todas as situações insólitas que acontecem nele. Os momentos de medo, de angústia e de tensão que a protagonista vive na casa são de relevante significação para incrementar a narrativa e para despertar a atenção e curiosidade do leitor:

A matrona que vive na casa da frente, fecha as pesadas cortinas e eu não lhe vejo mais o rosto lambuzado de cremes, os cabelos enrolados sob as toucas verdes. [...] Ariel Kizuo, o velho solitário do número 187, volta do passeio noturno com seu cão Karma (Albues, 2000, p. 20).

E mais,

Escolhi o terceiro andar para instalar o estúdio. Na frente tinha três janelas e nos fundos apenas duas e uma enorme claraboia no mesmo formato, no centro (Albues, 2000, p. 29).

Ainda sob o ponto de vista do olhar do narrador, convém mencionar um detalhe presente no primeiro romance da escritora mato-grossense. No capítulo nove de *Pedra Canga*, tem-se informações que sugerem uma aproximação entre ficção e realidade. Em dois momentos, há uma mistura entre Tereza, a narradora, e Tereza, a autora. O primeiro deles é quando um dos poucos a tentar defender a presença de uma mulher em um bar disse: “Ela é uma escritora e está recolhendo dados para escrever uma novela” (Albues, 2019, p. 58). O segundo momento é quando a própria narradora diz:

Minha amiga Marilza Ribeiro, poetisa famosa de Pedra Canga, tomou as minhas dores e tentou dialogar com Ludovica, mas esta se recusou terminantemente dizendo que não queria conversa com gente da nossa ‘laia’ (Albues, 2019, p. 59).

Ludovica se refere à amiga de Tereza, Marilza Ribeiro, como sendo pessoa da mesma “laia”. De acordo com o *Dicionário online de português*, o termo “laia” é substantivo feminino geralmente utilizado com um sentido pejorativo, cujo significado está relacionado à “natureza, caráter, índole” (Dicionário online de português, 2022, n.p.). O significado atribuído ao vocábulo ratifica a ideia de que as duas pertenciam a um mesmo grupo, no caso, tinham a mesma profissão.

A poetisa a quem a narradora se refere em *Pedra Canga* é sua conterrânea, Marilza Ribeiro, que faleceu no dia 1º de fevereiro do corrente ano. Nasceu na capital de Mato Grosso, em 1934, dois anos antes do nascimento de Albues. Além de escritora, Marilza também era formada em psicologia. Escreveu e publicou muitos livros cujas mensagens procuravam fazer denúncias sociais. Segundo Nadaf (2004, p. 117), ela

questiona em sua obra a existência humana, expressa sua indignação com a atual condição do ser no mundo, cujas relações sociais se brutalizam em decorrência de um mercado dominado por uma visão mecanicista, calculista.

As amigas e escritoras, Tereza Albues e Marilza Ribeiro, escreveram em uma mesma época. Os livros que discorrem sobre a história da literatura brasileira produzida em Mato Grosso sempre as colocam em um mesmo período de produção. Em *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001), de Hilda Gomes Dutra de Magalhães, por exemplo, as duas estão presentes no mesmo capítulo, cujo título é “Nas trilhas da contemporaneidade: anos 70 a 90”, destacando o regionalismo e o misticismo de Tereza Albues e o erótico e o social de Marilza Ribeiro. Em *Presença de mulher*, de Yasmin Nadaf (2004), no último capítulo, “Século XX: o estabelecimento da escrita literária na região; a revista Violeta; o Romantismo na primeira metade do século; a produção contemporânea”, mais uma vez Albues e Ribeiro são citadas no mesmo período.

Em um breve momento de reflexão, a protagonista Tereza repensa sua postura a partir das críticas da personagem

Nivalda dirigidas a ela e conclui que é mesmo uma escritora em busca de inspiração para o seu primeiro livro. Isso reitera a ideia de que Tereza Albues se motivou em aspectos de sua vida para escrever seus romances, sugerindo, assim, que a obra tem uma forte tendência à autoficção.

Pelo fato de o gênero autoficção ser considerado um termo recente pelos estudiosos da crítica e análise literária, é aceitável que ainda existam muitas controvérsias permeando tal definição. Nessa perspectiva, Doubrovsky (2014, p. 113) defende que “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui a sua riqueza”. O livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014) apresenta sete ensaios de escritores e críticos franceses considerados os precursores desse gênero. A obra é organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, doutora em literatura comparada e professora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

O francês Serge Doubrovsky, professor, escritor e crítico literário, empregou esse vocábulo pela primeira vez no seu romance *Fils*, em 1977. É dele o quarto capítulo, intitulado “O último eu”, que integra o livro *Ensaio sobre a autoficção*. Nesse capítulo, o escritor esclarece dois pontos. O primeiro é que ele não inventou a técnica de autoescrita, pois esse recurso já havia sido utilizado anteriormente por outros autores; o que Doubrovsky (2014) admite como válido é que ele criou o termo autoficção e a sua definição. O segundo ponto colocado pelo escritor francês diz respeito ao fato de autoficção ser ou não um gênero, questão em aberto. Diante de tal provocação,

percebe-se que o conceito está em construção, bem distante de possuir uma definição fechada. Para finalizar seu ensaio, Doubrovsky (2014, p. 120) retoma a primeira definição criada por ele para o termo autoficção: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”.

Apesar da falta de consenso entre os estudiosos, é possível estabelecer algumas características sobre o vocábulo. Autoficção é uma terminologia utilizada para se referir a um texto ficcional, mas com uma inspiração na vida pessoal do autor. Dentre os muitos detalhes e características mencionados nos ensaios selecionados e publicados sob a supervisão de Noronha (2014), o conceito central extraído é o de que o autor faz menção à sua vida particular e real em certos momentos do romance. Um dos conflitos existentes entre os estudiosos da área é qual seria o limite aceitável para se considerar uma obra autoficcional ou não.

O capítulo de abertura, de Philippe Lejeune, intitulado “Autoficções & Cia: peça em cinco atos”, apresenta um estudo do processo de evolução do conceito de autoficção a partir de autores como Doubrovsky, Lecarme e Colonna. Os cinco atos mencionados pelo estudioso é uma analogia aos cinco passos que ele estipula em seu ensaio para elaborar uma linha temporal sobre as contradições encontradas nas diversas definições, além de questionar alguns dos pontos defendidos pelos diferentes teóricos.

Em *Tipologia da autoficção*, Colonna (2014) classifica a autoficção em: fantástica, biográfica, especular e intrusiva/autor. Nas duas primeiras, o escritor, além de ocupar o centro do texto, é também o herói. Na autoficção fantástica, ele torna sua existência um fenômeno irreal, permeado por elementos insólitos e sobrenaturais, enquanto, na biográfica, há um compromisso em manter a realidade mais semelhante à do autor. Na autoficção especular, há um deslocamento do autor para a margem, de modo que ele pode aparecer em qualquer parte da narrativa, o que é uma aplicação da “metáfora do espelho”. Por fim, na intrusiva, o autor desempenha o papel de contador de histórias, distanciando-se da história, ou seja, uma espécie de narrador-autor.

Lecarme (2014), em *Autoficção: um mau gênero?*, utiliza a expressão “autobiografia desenfreada” para se referir à autoficção como sendo resultado “de um pequeno ardil transparente” (Lecarme, 2014, p. 68). O autor sintetiza algumas definições estabelecidas por Doubrovsky (2014) e posiciona-se em sua defesa, enquanto, por outro lado, faz críticas aos desdobramentos apresentados por Colonna (2014). Segundo Lecarme (2014), as ramificações feitas pelo estudioso não contribuem para o enriquecimento do conceito de autoficção.

No capítulo “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”, Jeannelle (2014) percorre caminho similar ao de Lejeune (2014), três décadas antes dele, fazendo uma análise crítica acerca das principais definições de autoficção. Para isso, organiza quatro tópicos como os mais importantes sobre

o tema, a partir da ordem cronológica de surgimento deles. Ao sistematizar os principais pontos para estabelecer se um texto é autoficcional ou não, Jeannelle (2014), em suas reflexões, ressalta que o conceito de autoficção ainda se encontra em construção.

Vilain (2014), no ensaio “A prova do referencial”, aprofunda a importância do referencial na construção de textos autofissionais:

Esse é experimentado ou dá provas de sua existência em um processo de autoficcionamento; capaz, enfim, de se esclarecer se esse referencial tem ou não a capacidade de emergir no que convém chamar aqui – segundo o modelo de Thomas Pavel que evoca um universo da ficção – um universo de autoficção (Vilain, 2014, p. 163-164).

Segundo Vilain (2014), este seria um ponto fundamental para confirmar se um texto se enquadra na autoficção. O autor faz uma análise crítica de seus próprios escritos, organizados em três tópicos, na tentativa de esclarecer um pouco mais sobre as características desse gênero.

Em *Autoficção é o nome de quê?*, o último ensaio dessa coletânea, Gasparini (2014) considera a autoficção um gênero e uma prerrogativa na literatura contemporânea.

No que tange à poética, a questão da autoficção tem o mérito de realçar e estimular a reflexão sobre os gêneros; simultaneamente, ela revigora um debate apaixonante, e apaixonado, sobre os limites da literatura (Gasparini, 2014, p. 181).

Com base nas pesquisas realizadas sobre Tereza Albues, é possível identificar diversos elementos de sua vida pessoal em suas obras em geral. Nas duas obras analisadas nesta pesquisa, essa marca aparece enfaticamente em *Pedra Canga*, por exemplo no capítulo cinco, quando a narradora-protagonista diz que seu aniversário era 24 de agosto, o que coincide com o dia do aniversário de Tereza Albues, a escritora. Logo em seguida, a narradora ainda diz “respondeu minha irmã Glória”, e ainda ratifica com “por ter sido apanhada ‘na curva’ por minha irmã caçula” (Albues, 2019, p. 39). De acordo com os dados biográficos encontrados sobre a vida e obra de Albues, constata-se que sua irmã mais nova realmente se chama Glória Albues, para quem ela dedica essa obra: “Para Glorinha Albues, mais que irmã, minha amiga de nascença” (Albues, 2019, p. 7).

Outro fator que corrobora essa perspectiva de autoficção é o nome da narradora, Tereza, que é o mesmo da escritora. Um dado curioso a ser mencionado é que o nome da narradora só é citado uma vez durante toda a narrativa. Na última página do capítulo vinte e dois, a personagem Bento Sagrado, representante da razão nesse enredo, despede-se dela dizendo: “Boa-noite, menina Tereza” (Albues, 2019, p. 126). Nos outros momentos da narrativa, ela é chamada de “nhanhã”, menina, escritora, dentre outros substantivos menos particularizantes. Em relação aos nomes próprios em textos autoficcionais, convém mencionar uma definição estabelecida por Lejeune (2014, p. 26): “Uma autoficção é uma obra literária

através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)". Compartilhando da mesma ideia que Lejeune (2014), Doubrovsky (2014, p. 116) afirma que "a homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico".

É importante enfatizar que o fato de haver uma coincidência entre nomes do autor da obra e o seu protagonista não é aceitável pacificamente como premissa para se considerar um romance como autoficcional. Alguns estudiosos defendem que isso é perfeitamente contestável, visto que existem outros fatores determinantes para atestar tal gênero.

Conforme se nota nos parágrafos anteriores, a autoficção está bem longe de ser um assunto consensual, razão que ainda reclama muito estudo sobre a polêmica em seu entorno. No entanto, com base nas leituras dos ensaios franceses, precursores do conceito, é notório que em *Pedra Canga*, por diversos momentos, encontram-se indícios de que a obra consiste em uma autoficção. Tem-se duas Tereza, ou seja, a autora e a personagem principal da narrativa. Outro elemento é o nome da irmã caçula Glória, tanto da Tereza autora quanto da Tereza personagem. Para ratificar ainda mais o fator autoficcional na obra, a protagonista da trama é também uma escritora e tem como amiga, no enredo, uma escritora chamada Marilza Ribeiro, como mencionado anteriormente.

2.2 PERSONAGENS

Na elaboração romanesca, para concretizar a representação da realidade que o autor viveu, presenciou, ouviu falar ou até mesmo sonhou, sem dúvida, o grupo de personagens desempenha papel substancial. Construir uma personagem não é tão simples. É necessário pensar na estruturação total da história e na mensagem que se pretende transmitir, acentuando, portanto, a importância desse elemento na composição de uma narrativa, uma vez que propicia informações relevantes para o esclarecimento de alguns pontos da trama em si.

Antonio Candido (1987), no ensaio “A personagem do romance”, elenca sete caminhos que podem influenciar a construção de uma personagem. Segundo o teórico brasileiro, não existe um padrão fixo; a liberdade de criação é algo que precisa ser respeitado sempre. No entanto, de forma sucinta, Candido (1987) discorre sobre esse processo de criação das personagens, assinalando algumas possíveis inspirações que podem contribuir na escrita da narrativa. De acordo com o autor, algumas personagens podem ser inspiradas em pessoas reais, utilizando características físicas e/ou psicológicas. O estudioso aponta ainda que esse modelo real pode ser apenas um pretexto ou um estímulo para a construção de um novo ser. Outra forma apontada pelo estudioso é a combinação de vários modelos existentes que auxiliam na estruturação de uma personagem. Mesmo elaborando esse passo a passo

que poderia orientar a composição de uma personagem, o teórico alerta:

Em todos esses casos, simplificados para esclarecer, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista (Candido, 1987, p. 56-57).

De maneira geral, as narrativas de Albuês apresentam uma população que vive em pequenos lugarejos do interior do Mato Grosso. Encontra-se, pela história, muitas personagens que representam pessoas comuns, facilmente encontradas nessas localidades. Segundo Forster (2005), essas personagens são chamadas de planas, subdivididas em tipos e caricaturas. As primeiras são formadas com uma personalidade sem nenhuma complexidade, sem nenhuma possibilidade de mudança no decorrer da narrativa, mantendo uma certa linearidade, permanecendo estática. As segundas, por sua vez, possuem, como a própria nomenclatura sugere, um certo padrão ampliado propositalmente, pois visa destacar a comicidade ou até mesmo ridicularizar tais personagens.

Em *Pedra Canga*, muitas personagens se enquadram no estilo plana/tipo, tais como Neco Silvino, o pescador mentiroso; Zé Garbas, o violeiro cantador; Felícia, a parteira; Mané

Porrinha, o dono do botequim; Cobra Fumando, o bêbado que vaga pelas ruas; Hortência Flores, a espírita vidente. Quanto à personagem plana/caricatura, poderíamos citar Ludovica Papa Hóstia, mulher solteirona e solitária, que dedicou sua vida às práticas religiosas.

Na narrativa, a Ludovida é destinado um capítulo especial, o único que não tem nenhuma ligação direta com os mistérios que envolvem a Chácara Mangueiral e seus proprietários. No capítulo em questão, narra-se a curiosa decisão de Ludovica de criar uma leitoa, “limpinha, saudável e comprovadamente virgem. [...] a primeira providência foi dar um banho na leitoa com sabonete marajoara [...] placa de metal no pescoço, nome gravado. Flor de Lis” (Albues, 2019, p. 68). Essa caracterização, que chega ao ridículo e ao cômico, leva a enquadrar a personagem como plana/caricatura, conforme definida por Forster (2005). Ainda consoante o estudioso,

uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecíveis quando aparecem – reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor [...]. Uma segunda vantagem é que, depois, são lembrados com facilidade pelo leitor. Ficam na cabeça dele como entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias (Forster, 2005, p. 59).

Diante das personagens citadas e das características determinadas a elas, nota-se que Tereza Albues procurou mencionar uma população, e não necessariamente um tipo específico de pessoa ou personagem. Percebe-se, ainda, que essas personagens são tipos comuns encontrados nas

localidades do interior, não só do Estado de Mato Grosso, mas do Brasil como um todo. São famílias comuns, com relatos de vida parecidos, com dificuldades e situações vivenciadas por aqueles que moram em regiões interioranas do país.

No entanto, apesar de a narrativa ser majoritariamente composta por personagens ‘planas’, também é possível encontrar as ‘redondas’, aquelas que, segundo Forster (2005), possuem uma complexidade maior quanto à personalidade. Ao longo da narrativa, elas apresentam mudanças de comportamento e uma dinamicidade não encontradas nas ‘planas’, a exemplo de Marcola, a espírita conselheira que nos surpreende em momentos decisivos da narrativa. Pode-se declarar que Marcola seria uma personagem redonda/símbolo, aquela que parece transcender o humano, ostentando uma profundidade psicológica e multiplicidade de ações (Forster, 2005):

Ela fechou os olhos e ficou lá parada, durante tanto tempo que eu pensei que ela tinha se esquecido de mim. Não sabia o que fazer. Não tinha coragem pra interromper aquele silêncio, mas a minha ansiedade era tamanha que comecei a rabiscar nervosamente meus apontamentos quando ouvi claramente a voz de Marcola: – Não vai dar não, nega. Meus guias não me deram licença pra falar hoje. Volta outro dia (Albues, 2019, p. 34).

Além de Marcola, há também Tereza, a narradora, que está em busca de sua afirmação enquanto escritora e, para isso, segue ouvindo todos aqueles que têm algo a contar sobre os Vergare e a Chácara Mangueiral. Outro crescimento

percebido nessa personagem é que ela evolui espiritualmente quando começa a notar sua sensibilidade para as coisas relacionadas ao mundo imaterial. Para Forster (2005, p. 63),

o teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida – sua vida dentro das páginas de um livro.

Isso pode ser identificado em *Pedra Canga*:

Lado a lado com Marcola, correnteza das águas cristalinas do rio Coxipó batendo nas pernas, senti o corpo leve, saí de mim e fui caminhar na beira do rio. Vi folhas dançando em redemoinho e percebi que as cores têm som quando o roxo da flor de maracujá soltou uma melodia completamente diferente da do amarelo da flor de abóbora (Albues, 2019, p. 140).

Em *A dança do jaguar*, são encontradas personagens que possuem personalidade mais linear, as planas/tipos. Essas personagens compõem, em sua maioria, o núcleo secundário da trama, ajudando a narradora-protagonista a contar a história e complementando as ações que contribuem para a compreensão da narrativa. Dentre várias, pode-se citar a vizinha do Solar Maltesa, a misteriosa matrona, Senhora S.; Suzy, a garçonete; Jorome Stanley, o detetive; a inominada secretária de Patrick Brown; Douglas Felber, o proprietário da galeria *Sun & moon*; Adam, o jovem namorado de Patrick Brown; e os amigos de Nayla Maloney, Aaron, Arturo, Carlos, Christine e Noah.

Das personagens mais complexas, as redondas, têm-se a própria Nayla Maloney, que passa por muitas transformações ao longo do enredo. Sophie, a melhor amiga da protagonista, também nos surpreende em diferentes momentos da trama. Vale destacar que Sophie é uma personagem de grande relevância, posto que representa a razão ao fazer uma análise racional e prática das situações cruciais sobre as quais sua amiga precisa de auxílio; ou seja, tem uma visão exatamente oposta à de Nayla.

Uma personagem que tinha tudo para ser “tipo”, mas acaba tendo um papel extremamente relevante no final do enredo é Ariel Kizuo, o velho solitário, que, durante toda a narrativa, é mencionado como o cara excêntrico, detentor de múltiplas personalidades e sempre a passear na calçada com seu cachorro Karma. No fim da trama, ele teve muito a contribuir para as inúmeras incertezas acumuladas por Nayla.

Tristan O’ Hara e/ou Valério Randall apresentam características de personalidades mais profundas, contribuindo para a evolução da narrativa. A complexidade apresentada por eles os caracteriza como personagens redondas. Além desses, Patrick Brown também pode ser classificado como redonda, já que nos surpreende em diferentes momentos da história, constituindo uma peça fundamental no desenvolver do enredo. Nesse sentido,

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí

pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (Brait, 1990, p. 11).

Filipe Furtado (1980), estudioso sobre literatura fantástica, no ensaio *A personagem*, apresenta uma reflexão pertinente sobre a participação de personagens dentro de um texto com características fantásticas. Para o teórico, a função das personagens é ajudar a contar a história por meio de suas ações e auxiliar na manutenção da ambiguidade, sugerida pela instalação de um elemento insólito. Assim, considerando os ensinamentos de Furtado (1980), pode-se afirmar que é por meio das dúvidas suscitadas pelas personagens dos romances *Pedra Canga* e *A dança do jaguar* que o leitor cria expectativas e opta por uma linha de pensamento em relação ao emaranhado de tensão e mistério encontrado nestas narrativas.

2.3 TEMPO E ESPAÇO: ENTRELACES

Sob a perspectiva da junção das categorias temporal e espacial, é impossível não remeter ao conceito de cronotopo, apresentado por Bakhtin (1993), cuja teoria defende a sua indissociabilidade. Para o teórico russo, tempo e espaço estão sempre entrelaçados, porque não existe tempo sem espaço nem espaço sem tempo, uma vez que, na construção de

uma narrativa, seja ela literária ou não, ao se referir ao tempo, a personagem naturalmente remete a um certo lugar em que viveu por um determinado momento. Da mesma forma, um determinado espaço pode remeter a um período da vida, por exemplo à infância, à época da escola ou a uma viagem inesquecível. Segundo o pensador, os cronotopos

são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertencem o significado principal gerador do enredo (Bakhtin, 1993, p. 355).

Nesse sentido, detecta-se, nos romances *Pedra Canga* e *A dança do jaguar*, a confluência de tempo e espaço, aspecto determinante para a compreensão dos detalhes do enredo por parte do leitor. As duas narrativas possuem um espaço muito bem-marcado, onde se passam os momentos mais relevantes da trama, representando o foco das histórias contadas. Além disso, a linha do tempo construída possibilita o entendimento do que se passa nos espaços das ações narradas:

Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não forma uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço (Bakhtin, 1993, p. 355).

Nos romances de Tereza Albués, investigados nesta pesquisa, percebe-se a presença marcante destes dois elementos da narrativa: o tempo e o espaço. Mesmo que confluentes, ambos possuem um papel importante em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, porque ajudam a construir um raciocínio significativo para a estruturação da trama.

2.3.1 A categoria temporal

As duas narrativas possuem marcação temporal distintas. Em *Pedra Canga*, temos um tempo psicológico, não sequencial, predominantemente sem marcação objetiva de datas, porém consegue construir uma linha temporal importante sobre a posse da Chácara Mangueiral. Em *A dança do jaguar*, temos o oposto: o aspecto temporal obedece a um perfil cronológico. Tudo começa com a protagonista à procura de uma nova casa para alugar e só termina com um desfecho surpreendente com a sua saída do Solar Maltesa.

Em *Pedra Canga*, instaura-se um tempo psicológico, absolutamente não linear, o que exige uma atenção maior do leitor. A história inicia-se com o anúncio da morte do patriarca da família, o Dr. V., fato que desperta ainda mais curiosidade nos pedracanguenses. O acontecimento vem repleto de incógnitas, já que alguns acreditam na veracidade da morte e outros não. Muitas especulações são levantadas, mas ninguém parece ter certeza do que realmente aconteceu. A partir daí, os acontecimentos vêm e vão; ora são narradas situações que

aconteceram antes da morte do Dr. Vergare, ora situações que aconteceram depois, além de também serem narrados fatos que ocorreram no mesmo dia da morte.

Como exemplo dessa dinamicidade do tempo em *Pedra Canga*, tem-se, primeiramente, no dia do temporal: “Na noite de agonia do Dr. V. uma tempestade nunca vista por aquelas bandas derrubou árvores, casas, galinheiros, chiqueiros postes de luz” (Albues, 2019, p. 19). Ou, ainda, um tempo depois da chegada dos Vergare em Pedra Canga: “Maria Berlamina, 17 anos depois, discordaria do início dessa narrativa” (Albues, 2019, p. 19). Há também momentos dos Vergare na Chácara Mangueiral: “— É parece tudo perfeito, mas o Dr. V. vai pegar um de nós. E o resultado todo mundo já sabe: tiro de sal na bunda da gente — retrucou Miguelito” (Albues, 2019, p. 37). E, logo após a morte do Dr. V., quando a narradora decide ir até à Chácara Mangueiral:

Resolvi dar uma chegada no Mangueiral. Escolhi uma hora de menos movimento, ao entardecer. Queria conhecer o casarão, percorrer suas dependências, andar nos quartos e corredores, examinar detalhadamente tudo por dentro (Albues, 2019, p. 87).

Em *A dança do jaguar*, pelo contrário, o tempo é majoritariamente linear, seguindo uma ordem cronológica dos fatos, que começa com Nayla à procura de um lugar para morar,

A caça da casa durou três meses. Armada de todos os apetrechos da lide – anúncios de jornais, revistas, quadros de aviso (escolas, restaurantes, igrejas, lavanderias), bloco de anotações, canetas

de todas as cores, mapas, recomendações, cartazes com promessas de recompensa, sussurros, espionagens – saí em campo. Subindo e descendo as ladeiras de San Francisco, farejando pistas. Valia tudo. Por isso chamo de caçada, a busca que se fez, sem trégua. Por fim, a vitoriana capitulou (Albues, 2000, p. 11).

No desfecho da trama, quando a protagonista se despede da casa: “Volto ao Solar Maltesa. Os homens já terminaram o trabalho, verifico se não esqueceram nada, tranco a porta, embarco ao lado do motorista, seguiremos para North Beach” (Albues, 2000, p. 203).

Os poucos momentos em que algumas ações são resgatadas do passado servem para ajudar o leitor a compreender certas lacunas deixadas na trama, principalmente quando é algo relacionado ao desaparecimento de Florence Maltesa. Os flashbacks aparecem em momentos cruciais da narrativa, estabelecendo um elo entre as vidas da protagonista e a antiga noiva de Tristan O'Hara. Um ponto interessante a se destacar é que Nayla, a narradora-protagonista, por vários momentos estratégicos da trama, deixa pistas, usando expressões que despertam ainda mais a curiosidade do leitor. De certa maneira, Nayla procura antecipar tensões que só serão compreendidas em um momento posterior da narrativa. A protagonista dialoga com sua própria consciência o tempo todo, como se fosse uma estratégia proposital do narrador para prender ainda mais o leitor no emaranhado de mistérios que envolvem essa obra, como no dia em que ela se questionou sobre o valor tão diminuto do aluguel do solar: “E o preço do gozo? Ah, esse não embutiram

no aluguel... Um preço muito alto, que me seria cobrado no correr do tempo” (Albues, 2000, p. 15).

Em relação ao tempo na narrativa e suas oscilações nos enredos de *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, convém destacar a contribuição de Genette (1995) sobre o conceito de tempo na narrativa. Para o teórico francês, uma narrativa possui dupla sequência temporal, porque se deve levar em consideração o tempo da história e o tempo da narrativa. Ou melhor, existe a ordem em que os fatos aconteceram e o modo pelo qual o narrador os conta, que podem não coincidir entre si.

Quando há uma plena combinação entre o tempo da narrativa e o tempo da história, tem-se uma isocronia. Entretanto, para os saltos temporais possíveis e muito comuns em narrativas, Genette (1995) dá o nome de anacronias. As idas e vindas no tempo de uma narrativa é um recurso que possibilita elucidar um dado que precisa ser esclarecido ao leitor, podendo também trazer à tona uma informação que desvende um enigma no fim da trama, ou até mesmo explicar melhor algo sobre uma personagem relevante. Como a história vai ser contada é critério do escritor, assim como os recursos que ele vai utilizar. Genette (1995, p. 47) acrescenta:

Toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira, [...] Passaremos a chamar narrativa primeira ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal.

Ainda de acordo com o estudioso, as anacronias que se dividem em analepses e prolepses dispõem de uma subclassificação, pois podem ser internas, externas e mistas. A primeira delas são as que mais possuem desdobramentos, além de possuir uma classificação entre heterodiegética e homodiegética. Esta última, por sua vez, subdivide-se em completiva, iterativa e repetitiva. De acordo com a duração de suas amplitudes, analepses e prolepses podem ser também parciais e completas.

Quanto ao alcance e à amplitude dos saltos temporais, citados no excerto acima, convém esclarecer que estes são artifícios que fazem referência até onde e por quanto tempo, respectivamente, vai a retrospecção ou a antecipação das anacronias na narrativa primária. Em outras palavras, deve-se entender como “alcance” o afastamento no tempo a que se tenciona a anacronia (horas, dias, meses, anos), e, por “amplitude”, aquilo que corresponde à extensão da história contemplada pela anacronia, assim como esclarece Genette (1995, p. 46):

uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento presente, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar; chamaremos alcance da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história, mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua amplitude.

Em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, há esses dois tipos de anacronias. Na última obra, há a predominância

de prolepses, enquanto na primeira há predominância de analepses. Tereza Albués utiliza de forma perspicaz e significativa essas transições temporais, seja para ajudar a construir uma linha do tempo sobre a vida e fortuna dos Vergare, seja para aguçar o interesse do leitor para as incógnitas labirínticas que circundam a casa vitoriana.

Antes de seguirmos com a análise dos romances, convém nos determos um pouco mais nos conceitos apresentados por Genette (1995).

As analepses internas são aquelas em que há uma pausa na narrativa primária para que algum fato ou informação sejam lembrados, a fim de esclarecer algo sobre uma personagem, por exemplo, e depois a narração é retomada a partir do ponto em que foi interrompida. Esse tipo de analepse configura um dado recuperado que não sai do período que compreende a história primária, não ultrapassando, entretanto, o seu ponto de partida; o lapso temporal recuperado mantém-se dentro do limite da ação da narrativa central.

Por outro lado, as analepses externas retomam um intervalo de tempo que está totalmente fora da ação principal. Esse período temporal está distante do início da narrativa primeira, por isso é externa; sua abrangência não perpassa em nenhum momento o ponto inaugural do enredo. As analepses mistas, por seu turno, são exatamente o que a nomenclatura sugere: uma combinação entre os dois primeiros tipos de analepses, uma irrupção temporal que extrapola o ponto inicial

da história principal e cuja abrangência está dentro da história primeira. Genette (1995, p. 47) ainda esclarece que passaria “a chamar narrativa primeira ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal”.

Mais especificamente sobre as analepses internas, elas podem trazer, através de uma retrospectção, uma informação nova a respeito de uma personagem diversa à da história central, ou até mesmo apresentar uma novidade a respeito de uma personagem já muito conhecida, classificada como heterodiegética. Para o teórico francês, “são essas, talvez as funções mais tradicionais das analepses, e é evidente que a coincidência temporal não acarreta, neste caso, uma verdadeira interferência narrativa” (Genette, 1995, p. 49).

A analepse interna homodiegética está vinculada à história primária e retoma algo que foi deixado oculto, na maioria das vezes, de forma proposital, para que seja revelado em um determinado momento com o objetivo de complementar tal dado. Sobre esse tipo de anacronia, Genette (1995, p. 49) alerta que se refere “à mesma linha de ação que a narrativa primeira. Aqui, o risco de interferências é evidente, e mesmo aparentemente inevitável”.

Nas analepses internas homodiegéticas, tem-se as voltas ao passado, que podem ser “completivas”, quando visam preencher um hiato deixado em aberto; “iterativas”, quando reiteram situações que já aconteceram dentro da narrativa principal; ou “repetitivas”, cujas ações são reforçadas

com o intuito de enfatizar algo. O próprio estudioso afirma que essa analepse precisa ser empregada com cautela para que a história não se torne cansativa e prolixa.

Em relação às prolepses, tem-se os saltos temporais relacionados a fatos que ainda vão ocorrer. Elas também podem ser externas, internas ou mistas. Para as prolepses externas, deve-se considerar as antecipações que permanecem fora da extensão da narrativa primeira. As internas são aquelas que serão desenvolvidas dentro da margem do princípio e do fim da narrativa central. E, por último, as mistas, que são a fusão das outras duas anteriores, começando após o ponto inicial da história e terminando posteriormente ao seu desfecho.

No tocante às prolepses internas e mistas, é apropriado apontar que podem ser ainda homodiegéticas e heterodiegética. As homodiegética classificam-se em três: completa, iterativa e repetitiva. A primeira completa um hiato ulterior; a segunda duplica um elemento posterior, cumprindo um papel de anúncio; e a última está associada à periodicidade em que são feitas certas menções na narrativa e que depois são esclarecidas de forma mais satisfatória. Quantos às heterodiegéticas, só surgem nas prolepses externas.

Tanto as analepses quanto as prolepses ainda podem ser parciais ou completas. Quando retomam, pontualmente, um fato isolado do passado ou antecipam um dado do futuro para elucidar uma questão específica do enredo, as analepses são consideradas parciais. Quando o passado recuperado ou

o futuro antecipado abrange todo um período temporal, são consideradas completas. Segundo Genette (1995), essa última é muito difícil de ocorrer.

Um dado observado pelo teórico francês é que tanto as analepses quanto as prolepses não irrompem a narrativa primeira sem um prévio aviso ao leitor. Ambos os recursos deixam marcas linguísticas no texto, sejam elas mais explícitas ou mais implícitas. Albues segue essa consideração de Genette (1995), visto que a escritora mato-grossense sinaliza os saltos temporais utilizados em seus romances.

Em seu livro *Discurso da narrativa* (1995), Genette discute também, dentre outras questões, as três dimensões da temporalidade: a ordem, já exemplificada anteriormente, quando tratadas as anacronias e seus desdobramentos; a duração; e a frequência. Esses conceitos podem contribuir bastante para análise literária dos romances estudados, visto que Albues utiliza muito desse recurso para construir suas histórias.

De acordo com Genette (1995), a duração está vinculada à velocidade em que os acontecimentos são narrados, a como tais fatos são dispostos na narrativa e à maneira como o autor escolhe contar os variados momentos das ações de um enredo. Dependendo do enfoque que se queira dar a um certo fato, pode-se estendê-lo mais no número de páginas, ou reduzi-lo a apenas um único parágrafo, por exemplo. Dentre os recursos mais utilizados para dar esse efeito de aceleração

ou de redução na velocidade da narrativa, o teórico menciona alguns possíveis: a pausa, a cena, o sumário e a elipse.

Para efeito de esclarecimento, entende-se por pausa as interrupções realizadas no decorrer da narrativa, geralmente para fazer alguma reflexão, interferência ou comentário do narrador. Cena e sumário, por seu turno, são recursos antagônicos. O primeiro possibilita uma abertura maior para que as personagens possam desenvolver um diálogo mais longo e detalhado. O segundo segue a linha contrária, sendo uma espécie de síntese de um determinado acontecimento que não merece tanta atenção naquele momento, mas que, mais tarde, se for preciso, pode ser retomado através de uma analepse. Já a elipse temporal corresponde às omissões de certos períodos da narrativa que, por hora, não seriam interessantes para a construção da trama e, por esse motivo, são omitidos.

Em *Pedra Canga*, encontramos diversas elipses, algumas explícitas, determinadas e indeterminadas, como, respectivamente, em: “Maria Berlamina, dezessete anos depois discordaria do início dessa narrativa” (Albues, 2019, p. 19); e “Anos mais tarde, perguntei a Maria Berlamina se ela sabia alguma coisa sobre Nastácio” (Albues, 2019, p. 32). Outras são implícitas, vindo subentendidas no texto e exigindo uma atenção maior do leitor, posto que estão distribuídas pela trama, mas são de extrema relevância para a compressão da história. Além dessas, Genette (1995, p. 106) menciona mais um tipo de elipse, a elipse “puramente hipotética, impossível de localizar”.

No parágrafo que menciona a noite agitada depois de uma forte tempestade, seguido da suspeita da morte do Dr. V., há uma elipse explícita determinada, apontando um salto no tempo da narrativa. Dezesete anos depois, os Vergare e sua família ainda são temática recorrente na pequena localidade de Pedra Canga. O motivo pelo qual esse assunto vem à tona não é bem esclarecido. No entanto, no decorrer da narrativa, nota-se que isso ocorreu porque Tereza, a narradora e escritora, pretendia escrever seu primeiro livro e buscava inspiração na história inquietante dos Vergare. Dessa forma, ela começa a fazer uma espécie de investigação sobre tal assunto: “É a trama dos viveres, que, no ritmo de contadora-de-histórias, a narradora [...] vai (des) tecendo, qual Penélope à espera da revelação, a saga de Pedra Canga” (Coelho, 2002, p. 616).

As analepses são recorrentes em *Pedra Canga*, de modo que constituem um recurso amplamente utilizado por Albues para retomar informações que ocorreram no passado do povoado, mais especificamente, a vida da família Vergare. A trama é iniciada pelo anúncio da morte de Victório Vergare, porém, ao longo da narrativa, o recurso de retorno ao passado é muito utilizado para construir uma linha do tempo a respeito da posse da Chácara Mangueiral, propriedade que representava o poder, a riqueza e a maldade dessa família.

As analepses são inseridas no romance geralmente pelos habitantes mais antigos daquela localidade. Sempre que Tereza, a narradora, perguntava como os Vergare construíram a sua fortuna, cada personagem tinha uma versão

a contar. Respeitando os detalhes de cada versão, todas as personagens apresentam um ponto em comum: elas apontam, de uma maneira ou de outra, para a crueldade praticada por décadas pela família Vergare. E concordam, ainda, que a posse da propriedade não foi conquistada através de trabalho árduo e honesto. Pelo contrário, sempre é evidenciado que a fortuna acumulada por eles foi construída através de atitudes ilícitas e cruéis. E também em outro “ponto todos estavam de acordo: o Dr. Verônico Vergare passou a ser o legítimo dono do Manguairal uma vez que herdara a propriedade do seu pai, Coronel Totonho Vergare” (Albues, 2019, p. 27).

As várias analepses utilizadas no decorrer da narrativa parecem ter um propósito: inculcar no leitor o mal que os Vergare representavam, além de esclarecer que a reação da população em destruir toda a mansão e tudo que ela representava era algo essencial para que aquele povo pudesse seguir adiante com suas vidas, libertos de todas as atrocidades que uma geração inteira praticou naquela região. Dessa forma, o objetivo de construção dessa linha do tempo é criar uma imagem da personificação do Mal, para não deixar dúvida de que as ações da população, que acaba com tudo que existia na Chácara Manguairal, não era, em demasia, um exagero.

Conforme Genette (1995), uma outra contribuição das analepses é acrescentar uma informação a mais sobre uma determinada personagem. Em *Pedra Canga*, esse recurso é muito utilizado não só para construir uma imagem mais factual sobre a família Vergare e sobre suas práticas desumanas, mas

também para caracterizar melhor alguns personagens. De maneira geral, as analepses são externas, pois remetem a uma época muito anterior à morte do Dr. Victório, ou seja, a ação inaugural dessa narrativa.

A primeira analepse externa retorna para uma época muito anterior ao dia da morte. A volta no tempo foi muito empregada para lembrar como os Vergare tomaram posse da Chácara Mangueiral. No capítulo dois, são apresentadas seis versões diferentes sobre como teria se dado a conquista da propriedade. As exposições foram iniciadas por Bento Sagrado, seguido por Zé Garbas, depois foi a vez de Felícia, cuja versão foi confirmada por Maria Berlamina e Ludovica. Logo após, Cesário Celestino e o pai da narradora encerraram com suas versões. Apesar de a mãe da narradora acompanhar todo o diálogo, ela prefere se abster do assunto por não gostar de se envolver em conflitos.

Embora nessa analepse sejam apresentadas diferentes versões do fato em questão, todos concordam em um detalhe: o Mangueiral foi o espólio que o Dr. V. recebeu de seu pai, o Dr. Verônico Vergare, que, por sua vez, havia herdado de Coronel Totonho Vergare. No entanto, é uma verdadeira incógnita a forma como o Coronel Totonho conquistou a propriedade. A efetividade sobre tal fato não é esclarecida, ainda que eles suponham, com uma premissa absolutamente verdadeira, de que o imóvel foi conquistado através de meios ilegais e impiedosos.

Outras duas analepses importantes para a construção da narrativa são as que retomam as histórias de Nastácio e Nivalda, os dois empregados dos Vergare, também identificados como escravos. Pouco se sabe sobre a vidas dos dois; isso é, inclusive, mais um enigma da trama, já que eles não conviviam com praticamente nenhuma pessoa do bairro. Eles apenas saíam do Mangueiral para cumprir suas obrigações de trabalho. Eles quase não interagiam com ninguém, falavam apenas o necessário para serem compreendidos; observavam a movimentação do comércio ou da feira livre, os lugares onde mais frequentavam e, quando eram questionados sobre algo ou alguém da família Vergare, imediatamente retiravam-se sem nada a dizer.

Os capítulos três e cinco são designados a recuperar a origem de Nastácio, ou seja, quem seriam os seus pais, uma vez que o próprio rapaz não sabia quem eram seus progenitores. Ao longo do quinto capítulo, Marcola deixa a entender algo a Tereza durante uma conversa informal, mas nada é confirmado. Nos capítulos seis e sete, por seu turno, são informadas algumas considerações sobre Nivalda. Contudo, o foco dado a ela foi diferente do utilizado para seu colega de trabalho e de luta, pois não se falou sobre sua origem, mas sobre o seu destino depois da morte do patrão. Vale ressaltar que, nesse capítulo, há pela primeira vez no enredo a indicação de uma data específica, isto é, fala-se em 24 de agosto, o dia do aniversário de Tereza, a narradora-personagem de *Pedra Canga*.

Podem-se encontrar, nos capítulos quatro e oito, analepses mais longas. O quarto descreve com detalhes como é o pomar da chácara e também reforça a ideia de fortaleza do local, intensificando, conseqüentemente, o mistério sobre o casarão e sobre as pessoas que lá moravam. Ainda nesse mesmo capítulo, são narradas tentativas frustradas de invasão da chácara por um grupo de garotos do bairro, que fazia de tudo para conseguir pegar algumas frutas que sempre apodreciam no chão por falta de consumo. Nesse momento do enredo, há uma pausa para uma reflexão sobre a pobreza da maioria das pessoas daquela região e para enfatizar a riqueza e a malignidade dos Vergare, que preferiam deixar todas aquelas frutas estragarem a compartilhar com as crianças que passavam fome.

Essa analepse é finalizada no capítulo oito e a narrativa retorna de onde havia sido pausada, exatamente para o dia posterior ao da morte do Dr. V. e, logo em seguida, para o momento do enterro, tratado como um grande evento pela população local. Todos estavam alimentados pela dúvida acerca do falecimento ou não do Dr. Victório. A quantidade de pessoas presente no cortejo intrigou a população, pois havia pessoas totalmente desconhecidas e estranhas à comunidade local. Quando Cobra Fumando afirmou ter visto o corpo do defunto e que ele estava decapitado, a imagem assombrou a todos. No entanto, grande parte dos presentes não deu credibilidade ao seu depoimento, pelo fato de Cobra Fumando estar geralmente alcoolizado.

Os demais capítulos, do nove ao vinte e cinco, são reservados a eventos ulteriores à morte do Dr. Victório. A partir desse momento da narrativa, o foco fica por conta das ocupações do Mangueral e de suas eventuais repercussões e desdobramentos, com exceção do capítulo onze, o único que não menciona, em nenhum momento, o conflito central da trama. O décimo primeiro capítulo é destinado a contar a decisão de Ludovica Papa Hóstia de criar uma porquinha. O capítulo inicia caracterizando a personagem e como ela conseguiu encontrar o animal exatamente do jeito que ela queria. Depois, surgem alguns conflitos internos relacionados a essa contenda e, finalmente, conclui-se com um desfecho bem inusitado. Esse tipo de recurso, segundo Forster (2005), é utilizado para distrair o leitor, tirando o foco de uma situação mais pesada na narrativa, um aspecto pertinente em Albués, que o insere praticamente no meio da narrativa, no décimo primeiro capítulo de vinte e cinco que compõem a obra, com o intuito provável de afrouxar as tensões posteriores.

Nos capítulos seguintes, as analepses tão habituais nessa narrativa continuam ocorrendo. No entanto, percebe-se que, no nono capítulo, há uma outra referência de data, 25 de agosto, ainda sem especificação de ano, o que remete ao conceito de duração estabelecido por Genette (1995), pois dos capítulos cinco – onde fora mencionado a data de 24 de agosto – ao capítulo nove passara-se apenas um dia. O capítulo nove, apesar de ser relativamente curto – conta com

apenas três páginas –, possui muitos desdobramentos que reforçam ainda mais os enigmas que compõem a obra.

O parágrafo inicial do capítulo abre com o seguinte questionamento: “Mas afinal, o Dr. V. morreu ou não morreu?” (Albues, 2019, p. 57). Mesmo após o funeral e o cortejo, a população de Pedra Canga ainda tem dúvidas do acontecimento que intrigou todos na região. Após presenciar o diálogo entre Maria Berlamina e Neco Silvino, do qual partiu tal questionamento, Tereza resolveu ir ao ‘Botequim Quero Mais’, lugar frequentado por muitos dos moradores do bairro.

Durante a caminhada de Tereza até o bar, uma lembrança vem à sua cabeça, recuperada por uma analepse externa. A narradora lembra-se da primeira vez que foi ao ‘Botequim Quero Mais’; foi no casamento da filha mais velha do dono do bar, Benvinda Flor. O fato de a moça ter casado grávida de quatro meses chocou alguns, pois isso era inadmissível para a época. Outro fato que a narradora faz questão de explicitar é que sua presença em um bar também era malvista por alguns dos presentes, chegando a ouvir vários comentários maldosos da vizinhança.

Após esse episódio, há uma elipse temporal explícita não determinada: “Depois de certo tempo [...]” (Albues, 2019, p. 59). A narrativa retorna para o dia 25 de agosto, que, segundo os próprios indícios do texto, sucede ao dia da morte do Dr. V. A história continua a partir do momento da chegada de Tereza ao ‘Botequim Quero Mais’. A conversa entre os presentes é

interrompida com a chegada de Nivalda, a ex-empregada dos Vergare, agora funcionária de D. Genu, proprietária do Cabaré Céu Aberto. Depois de alguns contratempos causados pela presença de Nivalda, Tereza tenta falar com ela, mas não tem êxito. Nivalda sempre se sentia acuada por todos e não confiava em ninguém, portanto, geralmente, se esquivava de todo mundo, até mesmo de Tereza, pois, embora tivesse boas intenções, em uma autorreflexão, a narradora afirma: “descobri que, no fundo, era só curiosidade, oportunismo, busca de material pra continuar esta narrativa” (Albues, 2019, p. 60).

O próximo capítulo, o décimo, inicia-se com a decisão das crianças, chefiadas por Zigmundo, de invadir o Manguelral, após passados sete dias da morte do Dr. V. Motivadas pela falta de movimentação no casarão dos Vergare, as crianças colocaram em prática o plano de invasão e, finalmente, pegam todas as frutas que conseguiam carregar. Dessa forma, “nesse mesmo dia a novidade se espalhou: a chácara estava deserta” (Albues, 2019, p. 62).

A partir daí, dentre as inúmeras especulações feitas, a maior delas era: Qual o paradeiro de D. Jacobina e Dr. Salustiano, a esposa e filho de Dr. Victório? E também, qual o destino de Nastácio? Afinal, depois do enterro, ninguém os viu mais. Nesse mesmo capítulo, há uma velocidade maior na distribuição das ações, visto que, em dois momentos, há marcação de tempo indeterminado: “no dia seguinte”, o dia em que os adultos organizam uma empreitada para

invadir a chácara; e “no dia seguinte procurei Felícia e tomei conhecimento do caso” (Albues, 2019, p. 65).

Nessa noite a novidade se espalhou mais [...] atravessou os limites de Pedra Canga, chegou no Barro Fundo, Despraiado, Várzea Grande e foi avolumando de tal maneira que virou correnteza de rio. Ninguém seguiu mais (Albues, 2019, p. 63).

Encorajados pelas crianças, na manhã do dia seguinte, os adultos resolveram ir também até a chácara. Depois de uma breve expedição pelo local, constataram que a casa estava realmente vazia. Chamaram, gritaram várias vezes, mas ninguém respondeu, exceto por uma voz que, de longe, indagava: “Quem teve a ousadia de invadir minhas terras?” (Albues, 2019, p. 64). Após o ocorrido, surgiram muitas dúvidas se aquilo efetivamente aconteceu ou se não era fruto da imaginação, do medo e da tensão daqueles que integravam a expedição. Nesse momento, convém mencionar que esse tipo de situação ambígua é comum em textos do gênero fantástico, cujo objetivo é implantar a incerteza diante do insólito, por meio das ações das personagens da trama.

A partir do décimo segundo capítulo, além das crianças e de alguns adultos do bairro, pessoas desconhecidas dos moradores daquela localidade também começaram a saquear o pomar dos Vergare:

Em duas semanas eles comeram o pomar, jardins hortalças. Avançaram pro lado da criação: galinha, perus, gansos, patos, porcos, cabras. [...] Parecia que tudo o que eles encontravam na Chácara tinha um valor inestimável. Arrancaram

as cercas. Derrubaram mourões. Fizeram rolos de arame farpado. Arrebentaram os muros. Varreram do chão os sinais de demarcação do Mangueiral (Albues, 2019, p. 72).

Até aquele momento ninguém havia entrado na casa. Todos, aparentemente, tinham um certo receio do que poderiam encontrar lá. As crianças tomaram a iniciativa, mas não tiveram êxito, porque as fechaduras da casa eram muito pesadas por serem de ferro fundido. Encorajados pelo grupo liderado por Zigmundo, os adultos também se organizaram, firmaram a “Cruzada dos Encarnados”, cujo intuito era adentrar o casarão dos Vergare. Após algumas tentativas, eles conseguiram o que tanto queriam, e, a partir desse momento, as portas do casarão estavam definitivamente abertas para quem quisesse entrar.

Desse momento em diante, a notícia da grande façanha saiu até nos jornais impressos, e muita gente desconhecida voltou a aparecer, agora em maiores proporções; a cada dia, o número só aumentava. Eram famílias inteiras que passavam o dia todo no casarão, pegando tudo o que conseguiam carregar. Assim, em poucos dias, a casa dos Vergare foi sendo destruída e literalmente sendo desmontada; junto dela, a esperança de que as lembranças da família Vergare não fossem mais um fardo pesado de se carregar, um aborrecimento, um estorvo.

Quando só restaram paredes, ou o que não conseguiam ou não compensava carregar, as invasões finalmente cessaram. Isso é narrado no vigésimo capítulo. Embora parecesse

que os Vergare e toda a maldade que eles representavam desaparecera, algo ainda incomodava os habitantes do bairro: as paredes do casarão pareciam representar os membros da família Vergare, sempre de prontidão, vigilantes, prontos para renascerem.

No capítulo vinte e dois, Tereza decide visitar Bento Sagrado, homem muito respeitado pelos moradores de Pedra Canga. Aparentemente um homem estudado, com muita leitura, sempre consultado por quem precisa de auxílio mais intelectual. Essa personagem representava a razão, inserida na narrativa exatamente para equilibrar tantos relatos de situações insólitas e/ou sobrenaturais. Nesse capítulo, há uma prolepse interna, quando, na fala de Bento Sagrado, antecipa-se uma informação que só será consolidada no próximo capítulo: “Que ela foi enterrada?” (Albues, 2019, p. 125).

Outro episódio importante ocorrido nesse capítulo diz respeito ao episódio de mais um violento temporal, como no dia da morte do Dr. V., escurecendo toda a cidade mais uma vez e fazendo com que o povo de Pedra Canga se lembrasse do ocorrido daquele dia inesquecível. Após o susto e a noite de tormenta, no dia seguinte, os moradores tiveram uma surpresa. Justamente o que fora antecipado no capítulo anterior se estabeleceu, conjugado com um belo dia ensolarado veio a boa nova: o que ainda resistira da casa dos Vergare havia sido enterrado. “Alguém chegou com a novidade. As ruínas da casa tinham desaparecido. – A terra engoliu ela – disse vovô” (Albues, 2019, p. 130).

No capítulo vinte e três mais uma novidade surgiu em Pedra Canga. No exato lugar em que se localizava o casarão dos Vergare, instalou-se um acampamento de ciganos, e junto com eles vieram toda a alegria e liberdade que esse povo representava. Isso mudou o humor dos moradores do bairro, embora nem todos tenham gostado da notícia. Duas semanas depois de chegarem, os ciganos realizaram um casamento entre dois de seus membros. Uma festa linda alegrou ainda mais o povo de Pedra Canga, que mais se assemelhava a um público diante de um espetáculo. Ao prestigiar a festa, através de uma cena, a narradora faz uma analogia: “A liberdade do povo cigano, em contraste com a escravidão do povo negro africano que, naquele mesmo lugar tinha sofrido horrores, morrido nas mãos dos senhores do Manguelral” (Albues, 2019, p. 134). O último capítulo, o vigésimo quinto, encerra com um momento de diálogo, aprendizado e reflexão entre Tereza e Marcola, na beira do rio Coxipó.

A respeito do recurso da purificação da água, convém frisar que esse é utilizado por Albues na cena final de *Pedra Canga*. Tereza e Marcola dividem um momento de comunhão, uma situação subjetiva permeada de espiritualismo e misticismo. As duas personagens seguem um ritual que sugere ser um momento de consagração, ou uma espécie de benção, como se a intenção fosse preparar a jovem escritora para uma nova fase de sua vida:

Acabamos de torcer a rede. Só então notei que Marcola tinha pousado a mão direita na minha cabeça e, com a esquerda, jogava borrifos de

água no meu corpo. Uma cerimônia que durou segundos. – A senhora está me batizando ou se despedindo de mim? – Não se batiza sem consentimento. Separação é travessia de campo aberto que a gente cumpre quando a hora é chegada (Albues, 2019, p. 140).

Sobre o poder transformador da água, Bachelard (1997, p. 151) defende que “uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado”. É exatamente essa a sensação capitada por Tereza: a escritora parece ter compreendido que ela cumpriu seu papel em toda aquela trama que envolvia os Vergare; ela não só contribuiu com a libertação da população pedracanguense das amarras de escravidão representada por eles, como ainda cumpriu com a sua própria evolução pessoal, profissional e espiritual.

Em *A dança do jaguar*, por outro lado, o recurso mais utilizado é a prolepse. Desde o início da narrativa, Nayla Maloney vai deixando pistas de que, no fundo, ela sabia que algo errado aconteceria com sua mudança para o Solar Maltesa. As prolepses são inseridas pela protagonista nos momentos em que está sozinha na casa e também quando está prestes a conhecer Valério Randall. Nota-se que a intenção da autora com essas prolepses é aumentar o mistério, instigar a curiosidade do leitor e prender sua atenção. Em cada momento que esse recurso é utilizado, nota-se que ele não foi colocado aleatoriamente, pois incentiva o leitor a ir adiante na narrativa, como no momento em que a Nayla faz uma pequena

excursão pela casa vitoriana e encontra um objeto que lhe chama atenção: “Foi lá que encontrei a bendita placa. Que de inocente não tinha nada. Fazia parte de um plano que eu, neófito, estava a milhas de perceber [...] Muitos dissabores me traria o inocente achado” (Albues, 2000, p. 18).

Ainda sobre o episódio da placa, Nayla mais uma vez reitera sua suspeita e intensifica ainda mais o suspense: “Meu primeiro engano. Mais tarde eu saberia” (Albues, 2000, p. 19). Nesse último trecho, dois recursos contribuem para prender o leitor no emaranhado da trama: o emprego do numeral “primeiro”, que, por designar a ideia de ordem, sugere que outros enganos virão; e o fato dela mencionar que “mais tarde ela saberia”, o que reforça a possibilidade que tal fato será esclarecido posteriormente na história, ou seja, cria-se uma expectativa.

Como já mencionado, nesse enredo, há uma narradora-protagonista, de modo que é mais propenso a encontrar prolepses, porque a personagem central consegue ter um controle maior de seus pensamentos e ações:

A narrativa na primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel (Genette, 1995, p. 66).

Ao longo da narrativa, as prolepses ajudam a aumentar o suspense do enredo. Isso não é feito de forma muito explícita; há apenas pequenas sugestões para despertar ainda mais a

curiosidade do leitor, como aconteceu logo que Nayla chegou ao solar: “Mas na minha louca empolgação, fui entrando na delicada e sutil armadilha, até com uma certa volúpia” (Albues, 2000, p. 15).

Embora as prolepses sejam predominantes em *A dança do jaguar*, há também a ocorrência de analepse nesse enredo. O recurso é utilizado para resgatar a história de vida de alguns personagens relevantes da trama que podem contribuir para a melhor compreensão da história. As analepses são externas e a primeira delas surge quando há a necessidade de relembrar alguns aspectos do passado de Sophie, peça-chave para o desfecho dessa história: “Especialmente se levamos em conta a história familiar de Sophie” (Albues, 2000, p. 89). A gerente da galeria *Sun & moon*, além de melhor amiga de Nayla, também era uma excelente observadora e com uma experiência de vida que a fez *expert* no comportamento das pessoas.

A segunda e terceira analepses revelam um pouco de Florence Maltesa, seu desaparecimento e seu relacionamento conturbado com Tristan O'Hara. São, precisamente, duas analepses: uma é a versão apresentada por Valério Randall e a outra dada por Patrick Brown. Valério inocenta o noivo de Florence e acusa o advogado de arquitetar todo o plano, o que não é confirmado por Patrick. A analepse utilizada nesse caso é explícita e determinada: “Florence Maltesa desapareceu em Paris sem deixar vestígios – Valério começara a contar na manhã seguinte ao nosso encontro” (Albues, 2000, p. 97).

No entanto, a analepse que introduz a versão de Patrick Brown é implícita, como no excerto: “Até custou a acreditar. Ainda guardo o som de sua voz, tão cheia de vida, quando voltou de Paris e me telefonou do aeroporto me avisando de sua chegada. Foi a última vez que falei com ela” (Albues, 2000, p. 104). Como existem conflitos de interesse entre o namorado de Nayla e o corretor de imóveis, houve discordâncias entre as duas versões narradas. Cada um procurou dar ênfase ao que mais lhe interessava no momento, aumentando, assim, o mistério que envolve *A dança do jaguar*. Nota-se que esses recursos são estratégias empregadas para criar uma ambiguidade não só na cabeça da protagonista, mas também na cabeça do leitor, característica presente no gênero fantástico, no qual essa obra se encaixa.

Uma próxima analepse externa explícita recupera o passado de Nayla, esclarecendo ao leitor como ela foi morar sozinha em São Francisco, quem eram seus pais e a tragédia que acometeu sua família: “[...] finalmente consegui soltar a dor presa na garganta. Como no dia da morte de meu pai” (Albues, 2000, p. 125).

“Pouco antes de ir para Paris. Foi um presente de despedida” (Albues, 2000, p. 148). Essa quarta analepse é inserida no capítulo dezoito, cujo objetivo é contar o momento de despedida dos amigos Patrick e Florence, antes da viagem da moça a Paris. É uma analepse curta, inserida no meio de um parágrafo que logo retoma a narrativa primária: “Voltemos para a primeira sala” (Albues, 2000, p. 148).

2.3.2 O espaço romanesco

Apesar de, dentre os elementos da narrativa, o espaço, algumas vezes, não possuir um lugar de protagonista, é conveniente notar a sua importância no enredo, considerando a sua indissociabilidade com as outras categorias narrativas, como o tempo e a personagem. Em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, percebe-se que o espaço possui uma grande relevância nos conflitos, sendo repleto de elementos místicos e fantásticos, fator determinante na estruturação dos romances. Nesse sentido, Dimas (1994, p. 5) observa que

[...] o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagens, tempo, estrutura etc. [...] ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante.

Lins (1976), outro estudioso do espaço, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), além de fazer uma análise do espaço na obra de Lima Barreto, também apresenta conceitos sobre a categoria espacial. Dentre alguns tópicos abordados, o crítico literário distingue espaço e ambientação, por considerar importante essa diferenciação na análise de uma narrativa. O teórico define espaço como o lugar físico, propriamente dito, concreto e palpável, como uma casa, um quarto, uma sala. A ambientação, por sua vez, é definida como a essência do lugar, o conjunto de sensações vivenciadas e sentidas, a sua subjetividade como um todo:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a

provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77).

Em uma linha similar de raciocínio, Dimas (1994), em *Espaço e romance* (1994), após analisar a obra precursora de Lins (1976), estabeleceu, de forma esclarecedora, o seguinte conceito para espaço e ambientação:

o espaço é denotado; ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (Dimas, 1994, p. 20).

Por esse foco, nota-se, nos romances de Albuês analisados nesta obra, uma forte tendência em destacar não só o espaço, mas também a ambientação. As casas, que possuem uma representação significativa em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, trazem a personalidade daqueles que lá viveram, contribuindo para a formação e perpetuação de sua memória. A representação espacial da mansão dos Vergare e da casa vitoriana é sempre repleta de magia, rodeada de espíritos, elementos e situações sobrenaturais, que humanizam a casa, dando-lhe vida, sensações e sentimentos, como se pode observar nas passagens de *Pedra Canga*:

A casa adquiriu personalidade e passou a ser o centro dos comentários em *Pedra Canga*. Segundo muita gente, ela tinha humores variando da alegria total até a mais sombria depressão; do amor ao ódio sem tamanho, que se manifestavam

nas mudanças de cor (Albues, 2019, p. 75-76).

E, em *A dança do jaguar*,

Encontrei-a na Baker Street em Pacific Heights, meio escondida entre árvores e arbustos, gramas crescidas, folhagens, ervas daninhas reinando nos canteiros, subindo pelas paredes de madeira outrora, azuis. Estava fechada, resguardada de olhos estranhos, recolhida em sua mudez e descrição. [...] Ar triste, desbotada, descascada, meio torta, alguns vidros quebrados, maltratada. [...] Mas tinha porte, a casa. Personalidade mesmo. Embora em lamentáveis condições, havia nela um traço de altivez, charme, quase faceirice (Albues, 2000, p. 11-12).

Por esse prisma, percebe-se que o elemento espaço tem um papel fundamental nas obras estudadas, visto que o enredo centraliza as ações das personagens na casa dos Vergare e dos Maltesa. O estudioso do espaço poético traz uma significativa contribuição para essa temática, pois, para ele, “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 2000, p. 228). Isso corrobora, dessa forma, a perspectiva de que a casa é uma espécie de guardiã das recordações de quem lá viveu.

Como mencionado anteriormente, todo mundo sabia ou queria saber algum fato que envolveu o casarão da família Vergare ou de quem lá morou. Além disso, é por meio das experiências vivenciadas por Nayla no Solar Maltesa que o leitor conhece e se surpreende com a trama da narrativa. Sobre a contribuição do espaço para o enriquecimento da história, Lins (1976, p. 67) assinala “que eventualmente alcança o fator

espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação”.

Outra definição significativa trabalhada por Lins (1976) constitui-se por três tipos possíveis de ambientação: franca, reflexa e dissimulada. A primeira acontece quando a caracterização do espaço é introduzida pelo narrador de forma direta e objetiva, podendo ou não ter a presença de personagem. Já na segunda, a caracterização do espaço é essencialmente apresentada pelas percepções de uma personagem passiva; ou seja, o leitor visualiza a cena através dos olhos de alguém que faz parte dela. E o terceiro tipo, por sua vez, possui uma complexidade maior: a apresentação do espaço vem entrelaçada nas ações e nas personagens, de maneira indireta:

Conduzidas através do narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e ação (Lins, 1976, p. 83).

Borges Filho (2007), em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007), ratifica essa visão de Lins (1976) a respeito dos três tipos de ambientação, porém, por acreditar que o termo ‘ambientação’ pode se confundir com ‘ambiente’, o estudioso prefere utilizar a expressão ‘espacialização’. Nesse sentido, sobre o uso da espacialização franca e reflexa, Borges Filho (2007, p. 64-65) adverte que “modernamente,

elas são mais curtas e entremeadas com reflexões ou ações da personagem, diminuindo sensivelmente a suspensão da narrativa”. Já a espacialização dissimulada, por sua vez, “cria-se harmonia entre espaço e ação, interpenetram-se seres e coisas” (Borges Filho, 2007, p. 65), como se observa em *Pedra Canga*:

Fui. Entrei cautelosamente, coração um pouco descompassado, talvez pela emoção do desconhecido, talvez pela hora ou talvez tocada pelas fortes energias que, logo ao chegar, se manifestaram no meu corpo. Tive a impressão de que estava sendo vigiada [...] (Albues, 2019, p. 17).

Em *A dança do jaguar*, pode-se observar em: “Tinha três andares, nove janelas, escadaria na entrada ladeada de grades de ferro, porta de madeira trabalhada com maçanetas de bronze, cobertas de azinabre” (Albues, 2000, p. 11).

No ensaio intitulado “Espaço híbrido”, publicado no livro *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado (1980) tece considerações importantes sobre as características principais do espaço em um romance do gênero fantástico, o que nos esclarece a estratégia utilizada por Albues nas duas narrativas. Furtado (1980) afirma que o espaço desse gênero deve ser híbrido, o mais realista possível, porém com uma pitada do sobrenatural. Segundo o estudioso, o real e o irreal devem aparecer na medida certa. A mão do escritor não pode pesar muito nem para um lado nem para outro. Como já foi afirmado, o espaço em que se passa a narrativa deve estar o mais

próximo do mundo que o receptor considera como o seu, e só assim o sobrenatural deve aparecer.

Assim, mesmo uma amostragem diminuta das narrativas do gênero revela que, ao situar-se no espaço, a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes anteriores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas. De fato, a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam as suas características (Furtado, 1980, p. 121).

No primeiro e no último romances de Albues, nota-se que o espaço é o ponto central do enredo, passando a ser uma personagem primordial. Em *Pedra Canga*, os variados relatos que movimentam a trama sempre se referem a algum fato ou acontecimento relacionado à mansão dos Vergare, ou à vida da família em si. Em *A dança do jaguar*, encontra-se uma situação análoga: a maior parte das ações acontecem na casa vitoriana ou fazem referência a ela e a seus antigos ou atuais moradores. Tudo parece representar a antiga moradora; os objetos, os móveis e a decoração reforçam a sua presença. Seguindo esse pressuposto, o sociólogo francês e célebre estudioso sobre memória, pontuou:

nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e as dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro (Halbwachs, 1990, p. 131).

Nesse sentido, a casa dos Vergare e a casa vitoriana servem de pilar para contar não só as ações das personagens, mas também firmar suas características, sendo, dessa forma, um dos elementos imperiosos para análise das referidas obras:

O espaço é um dos múltiplos recursos à disposição do romancista para compor o seu universo ficcional. Sua importância, poucas vezes encarecida pela crítica sistemática, não pode ser subestimada, sob pena de se perderem detalhes fúgidios que dotam de maior consistência orgânica a narrativa (Dimas, 1994, n.p., grifo do autor).

Com base no que já foi mencionado sobre a história da família Vergare, narrada em *Pedra Canga*, percebe-se que a Chácara Mangueiral e, conseqüentemente, a mansão são a representação do mal causado por toda uma geração de latifundiários que, por décadas, exploraram pessoas em busca de poder e riqueza. Nesse sentido, Magalhães (2001, p. 236), em *História da literatura em Mato Grosso: século XX*, sugere que “para os pedracanguenses, os moradores da chácara mangueiral, com seu modo de vida distante do cotidiano dos habitantes de Pedra Canga, pertenciam ao Mal, enquanto eles pertenceriam ao Bem”.

Nadaf (2004), em uma brevíssima análise de *Pedra Canga*, em sua obra *Presença de mulher*, também reitera essa concepção de que “a chácara é a pura metáfora da dominação e tirania do forte contra o fraco, mas que um dia sucumbe” (Nadaf, 2004, p. 108). Nessa perspectiva, a narrativa se desenvolve a partir da morte do patriarca e termina com a destruição total da Chácara Mangueiral, simbolizando, dessa

maneira, o início e o fim da soberania dos Vergare sobre o povo daquele vilarejo.

Por esse ângulo, é notória a urgência da população em tentar destruir totalmente o casarão dos Vergare, a Chácara Mangueiral e tudo que pudesse lembrar as atrocidades que a família cometeu por muito tempo. Cada detalhe do enredo gira em torno do elemento central: a chácara e a propriedade construída no meio do terreno. As maldades cometidas pelos membros da família são mencionadas aos poucos, no decorrer dos fatos narrados. São pequenas menções, que levam o leitor a entender que os proprietários do Mangueiral não tinham nenhuma intenção de ajudar as pessoas mais carentes daquela região:

Frutas em abundância. — Pra que tudo aquilo se eles não vendiam, não davam, não comiam? As frutas amadureciam, caíam no chão, apodreciam sem serem tocadas. Uma afronta! Especialmente tendo em conta que em Pedra Canga a maioria das pessoas eram pobres, com muitos filhos, o rendimento da família mal dando para o feijão e arroz diário. [...] **E lá estava, bem na frente de todos, aquele mundo de fartura que ninguém podia tocar** (Albues, 2019, p. 30, grifo nosso).

A Chácara Mangueiral sempre despertou muita curiosidade na maioria das pessoas que moravam no local, seja por seus muros altos, o que sugeria uma fortaleza, seja pelo fato de apenas familiares e empregados frequentarem a mansão. Na verdade, ninguém sabia ao certo quem morava no casarão. Havia apenas algumas especulações; cogitava-se que “toda a população caseira se resumia em quatro

viventes: o Dr. V., Dona Leocádia Jacobina, sua mulher, e dois empregados, Nivalda e Nastácio” (Albues, 2019, p. 30). Tudo isso só contribuía para confirmar que algo estranho e enigmático rodeava a propriedade. O que se passava no Mangueiral era um mistério para os moradores de Pedra Canga:

A chácara era cercada com muros altos, crivados de cacos de garrafas nas beiradas, e em alguns trechos, grossos arames farpados reforçavam o que não tinha mais para reforçar. Os fundos davam para o rio Saranzal que servia como limite natural da propriedade e ao mesmo tempo como proteção pois essa parte do rio era cheia de poços e sumidouros (Albues, 2019, p. 29).

Diante das descrições mais objetivas da casa, nota-se o uso de palavras e expressões que reforçam a representação de fortaleza da mansão da família Vergare: “pedra canga”, “jacarandá” e “ferro batido” são termos que denotam ideia de resistência, durabilidade e força. Sob essa ótica, o material utilizado na construção do casarão dificulta o acesso de pessoas desconhecidas, o que exigiu um esforço para adentrá-la sem a permissão dos proprietários.

No centro da chácara erguia-se um enorme casarão de dois andares, estilo colonial, duma cor indefinida, misto de marrom e verde, com imensos **portais de pedra canga, janelas e portas de jacarandá** com **dobradiças de ferro batido**. Permanentemente fechado e silencioso. Cachorros ferozes guardavam a entrada e dali não se afastavam (Albues, 2019, p. 29-30, grifo nosso).

O *Dicionário online de português* atribui o seguinte significado figurado ao vocábulo canga: “opressão, domínio”

(Dicionário online de português, 2022, n.p.). Dessa forma, o sentido conotativo do termo tem total relação com as práticas de exploração e de escravidão realizadas pelos proprietários da Chácara Mangueiral. Além do sentido literal da palavra pedra, que sugere dureza e rigidez, no mesmo dicionário, o jacarandá é considerado uma “madeira de lei, a que, por ser **mais rija e mais resistente** ao tempo e ao cupim, se emprega em construções de envergadura (vigamento das casas, mastreação e cascos de navios) e móveis” (Dicionário online de português, 2022, n.p., grifo nosso).

Cada objeto, cada parte da casa dos Vergare que fora furtada pelos misteriosos invasores parecem representar uma parte da família que era levada também. A população do povoado assistia a tudo atentamente, porquanto os saques realizados na casa passaram a ser uma prática exclusiva de pessoas que não moravam em Pedra Canga, as quais, segundo a própria narrativa, eram seres estranhos, uma vez que possuíam olhares vagos e distantes, além de não se comunicarem com ninguém. E foi assim, em silêncio sepulcral, que eles finalmente acabaram com quase tudo,

da antiga propriedade dos Vergare apenas vestígios: um imenso terreno esburacado suportando o peso das ruínas do casarão, outrora símbolo do poder da família. Na cabeça das pessoas, o **esquecimento** se infiltrando. Nos olhos, quase **indiferença**, não fosse a presença incômoda das paredes-sentinela em posição de alerta (Albues, 2019, p. 111, grifo nosso).

Um fato crucial para o desfecho do enredo foi a ida da narradora à mansão, com o objetivo de conseguir encontrar algo que pudesse ajudar a desvendar pelo menos alguns dos mistérios que envolviam a vida daquela família. Mesmo com medo, Tereza foi até a casa, optando por um momento de pouco fluxo. Após um passeio pela residência, entrou na biblioteca e, dentre os inúmeros livros que compunham o acervo, ela se deparou com

livros sobre orgias e cultos a Satanás, encontrei um de capa verde-musgo, cujo título ‘Rituais Vermelhos’, me despertou a atenção. Comecei a folheá-lo e vi que não era bem um livro mas um Diário que tinha sido encadernado, da autoria de diversas pessoas, uma vez que a caligrafia variava imensamente. Nele estavam registradas, nos mínimos detalhes, todas as cerimônias realizadas pela família Vergare em louvor a Satanás, desde os tempos do avô do Coronel Totonho (Albues, 2019, p. 88).

Depois de ler tudo que havia registrado no diário, a narradora ficou estarecida com tantas maldades cometidas por toda uma geração dos membros da família Vergare. Diante de tais descobertas, a narradora resolve fazer uma segunda visita investigativa ao casarão. Ela procurava pelo lugar onde eles praticavam os rituais descritos no diário e, após muitas buscas, finalmente encontra um alçapão que dava acesso a um porão. A narradora de *Pedra Canga* encontra um lugar onde eram realizados os rituais e as torturas praticadas pelos Vergare, de acordo com os registros lidos no diário. Isso comprova as desconfianças e as especulações que a população de Pedra Canga tinha em relação aos Vergare, conforme excerto abaixo.

Era um salão imenso, paredes de pedra, úmido, cheirando a mofo. Ratos, morcegos, baratas passeando à vontade. Não tinha móveis. No centro havia uma laje enorme, grossa, em forma retangular. No chão, alguns objetos: machado, facão, martelo, pregos, baú velhos, máscaras, rolos de cordas. Examinando-os de perto, lembrei-me com horror das cerimônias descritas no Diário e, talvez, por estar no lugar onde elas tinham se realizado, posso dizer que visualizei a reintegração do passado em toda a sua força. Senti a presença de pessoas se reunindo na preparação do ritual, cantos, gritos, e um constante murmúrio que parecia vir do fundo da terra (Albues, 2019, p. 98).

Do mesmo modo, em *A dança do jaguar*, há um espaço específico que apresenta valor considerável no desenvolver desse enredo. Após Tristan O'Hara confessar que matou, esquartejou e enterrou não só Florence, mas também as outras duas pintoras, antigas inquilinas da casa vitoriana, as suspeitas de Nayla se concretizaram. Em dois momentos, ela foi até o apartamento de Tristan e, na segunda investida, encontrou algo que fazia sentido: “Tropeço em alguma coisa debaixo do tapete; suspenso a beirada, descubro a porta de madeira de um alçapão, trancada. Com certeza vai dá no porão da casa. (Ah, era assim que ele se ‘evaporava’?)” (Albues, 2000, p. 184). O porão não era apenas o lugar onde o botânico se escondia, mas também era uma espécie de laboratório nada convencional, conforme se observa no excerto que segue:

A pressão das autoridades foi tamanha que Tristan não teve outra saída, confessou todos os seus crimes. Matara Florence e Greta e Martina, a facadas, porque elas ameaçaram abandoná-lo. Esquartejava suas vítimas e as dissolia em

químicos fortes no seu laboratório clandestino, construído no porão; enterrava a ‘geleia’ no jardim e plantava no local uma árvore frutífera – cerejeira, pessegueiro, macieira (Albues, 2000, p. 191).

Em *Espaço e poética*, Bachelard (2000) já citava essa característica sinistra de pavimento que se localiza na parte térrea de um sobrado. Segundo ele, o porão

[...] é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão. [...] O por – o é, pois, a loucura enterrada, dramas murados (Bachelard, 2000, p. 209-210).

Assmann (2011) utiliza em sua tese o termo ‘sótão’, aqui tomado como sinônimo para ‘porão’, reduto de memórias. Essa pode ser razão para Albues ter utilizado esse recurso em seus romances:

O sótão é um retrato vivo para a memória latente: desarrumado, negligenciado, os objetos ali, espalhados ao redor [...] como as velharias, também as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração (Assmann, 2011, p. 274).

Confirmando as alusões tanto do teórico francês quanto da estudiosa alemã a respeito desses espaços localizados nas extremidades de sobrados e mansões, verifica-se que a conotação negativa atribuída a esse compartimento da casa é válida, posto que tanto os Vergare quanto Tristan O’Hara

guardavam seus mais perversos segredos no porão. Isso levava-os a ocultar o alçapão que dava acesso ao cômodo, utilizando o mesmo artifício: um tapete para esconder a entrada. Ambos os porões, tanto o da casa dos Vergare quanto o de Tristan, ocultavam as macabras monstruosidades praticadas por eles.

Em *A dança do jaguar*, a partir do momento em que a protagonista se instalou no Solar Maltesa, a vida dela começou a mudar. Situações inusitadas e inexplicáveis surgiam a todo momento. Eram vultos andando pela casa, objetos aparecendo em lugares diferentes de onde estavam inicialmente; barulhos, cheiros e sensações estranhas faziam parte da rotina de Nayla, que, com o passar do tempo, começou a duvidar de sua própria lucidez, já que não estava conseguindo compreender os últimos acontecimentos:

Um lenço de organdi salmão com o monograma B.G. bordado com fios dourados, um leque preto de rendas e madrepérola, brincos, alfinetes, grampos, meias de seda. Apareciam no chão, em cima da lareira, no peitoril da janela. Não com tanta frequência. Havia assim uma espécie de intervalo cronometrado, talvez para manter a chama acesa (Albues, 2000, p. 58).

Para Assmann (2011, p. 187), “a imagem dos fantasmas presta-se a significar essa estrutura procedimental involuntariamente coerciva das recordações”, pois os fantasmas surgem no mundo real e material por representarem alguém que morreu de uma maneira violenta, injusta e ainda não solucionada. E, por esse motivo, precisam fazer justiça

para, apenas assim, voltar ao mundo dos mortos e descansar. É o que acontece em *A dança do jaguar*: o fantasma de Florence insiste em aparecer para Nayla, buscando sinalizar, possivelmente, um perigo existente no Solar Maltesa.

E desse jeito continua a rotina da protagonista, permeada de situações incompreensíveis e de incógnitas cada vez mais difíceis de decifrar. Por conseguinte, a rotina no Solar Maltesa passou a ser cada dia mais tensa. Ora era barulho demais vindo do apartamento térreo, ora era um silêncio aterrorizante. Tudo parecia conspirar e sugerir uma problemática que somente mais tarde seria elucidada. A própria narradora, em seus pensamentos, já previa algo, assim que teve o seu primeiro contato com a casa: “Não podia adivinhar que era o prenúncio duma trama antiga e me incluir como participante, à minha revelia” (Albues, 2000, p. 18).

A partir do momento que Nayla começou a conhecer melhor a casa, ela percebeu que um lugar específico mantinha detalhes mais significativos em relação à antiga proprietária, um lugar que parecia tentar não deixar a memória de Florence cair no esquecimento. Esse lugar era o ático, ponto alto de um sobrado, no último andar; é como se este espaço representasse um lugar mais próximo do firmamento, do céu, referencial considerado, de modo geral, positivo para a sociedade ocidental.

[...] – marcas da passagem do tempo e da vida dos antigos ocupantes. Pedacos de histórias, espaços. Havia um lugar onde mais se concentravam, o ático. Guardião sombrio das lembranças, úmido,

escuro, o odor não identificável do passado, impregnando o ar espesso de teias de aranha (Albues, 2000, p. 18).

Para se despedir do Solar Maltesa, Nayla foi fazer uma última visita. Passeou pelos cômodos, refletiu sobre as inúmeras situações que viveu ali e lembrou dos momentos em que a imagem de uma mulher desconhecida e misteriosa aparecia para ela para, ao que parecia, lhe pedir ajuda. Mulher essa vista somente por Nayla. Mais tarde, ela percebera ser uma representação de todas as outras jovens pintoras que lá também viveram e foram cruelmente assassinadas:

Na véspera caiu uma chuva torrencial, o chão está coberto de magnólias. Os pneus rodam sobre as pétalas molhadas, deixando rastros coloridos ao longo do asfalto. Última cena. A vida busca outra paisagem (Albues, 2000, p. 204).

Logo após todo o caos vivido pela protagonista, bons tempos são anunciados e desejados.

Como forma de concretização de novos e bons tempos, nota-se, em *A dança do jaguar*, a ressignificação da casa vitoriana. Os pais de Florence deram uma nova finalidade e sentido para a casa de sua filha, para perpetuar a sua existência e, de alguma forma, suprimir a monstruosidade praticada por Tristan O' Hara: “[...] soube pelos jornais que o Solar Maltesa vai ser transformado na sede de uma fundação criada pelos pais de Florence, em sua memória, para ajudar jovens artistas carentes” (Albues, 2000, p. 196).

Dessa forma, percebe-se que Nayla Malloney estava certa em relação à casa vitoriana, porque, desde o princípio, ela sentiu algo diferente, ou seja, a casa sempre sugerira ocultar alguma coisa. Escondida entre os arbustos, tímida e calada diante das outras construções da rua, a vitoriana pedia ajuda em nome daquelas que lá viveram. Cada situação inusitada e cada elemento insólito instaurado na narrativa simbolizava os conflitos e as problemáticas ocorridos no Solar Maltesa.

Tanto o fato de os moradores de Pedra Canga sentirem a presença dos Vergare, mesmo após a quase total destruição da mansão, quanto a percepção de Nayla de que os objetos e móveis do solar remetiam sempre à sua antiga proprietária podem situar a ideia de “memória do local”, defendida por Assmann (2011), em sua obra *Espaços da recordação*. Nota-se, em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, a possibilidade de poder sentir a essência do local a partir do que a família Vergare e Florence Maltesa passaram. É possível também comprovar que o local poderia revelar muitos mistérios. Nesse sentido, Assmann (2011, p. 317) destaca a “possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos”.

Foi exatamente por essa impressão de que os Vergare ainda estavam personificados pelas pedras cangas e pelas muralhas que insistiam em permanecer no terreno da Chácara Mangueiral que os moradores do local só sentiram que toda a família e todo o mal por eles representados foram aniquilados:

apenas quando a precipitação de um segundo fenômeno meteorológico soterrou o que ainda restava da casa. Foi necessário, portanto, destruir totalmente a Chácara Mangueiral para o povo local apagar os vestígios traumáticos da memória, para restaurar a dignidade e se sentir vingado e também liberto.

Em *A dança do jaguar*, por sua vez, a casa não representava o vilão Tristan O'Hara, mas sim toda a jovialidade, alegria e talento de Florence. Assim, a artista precisava ser lembrada. Por isso, a casa vitoriana passou por uma reforma e se transformou em um local de apoio a outras jovens pintoras:

Se, entre as casas, as ruas, e os grupos de seus habitantes, não houvesse apenas uma relação inteiramente acidental, e de efêmera, os homens poderiam destruir suas casas, seu quarteirão, sua cidade, reconstruir sobre o mesmo lugar uma outra, segundo um plano diferente; mas se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens. Quando um grupo humano vive tempo em um lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhes representam os objetos exteriores (Halbwachs, 1990, p. 136).

Sendo assim, convém recuperar mais uma vez a ideia defendida por Assmann (2011, p. 181) de que “[...] deve-se diferenciar duas formas de esquecimento: um esquecimento dissolvente e destrutivo, e um esquecimento conservativo, preocupado em preservar”, exatamente o que aconteceu em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, respectivamente. Como toda a estrutura da Chácara Mangueiral remetia a algo que se

queria esquecer, enquanto a casa vitoriana precisava lembrar Florence, a água da chuva cumpre esse papel, uma vez que lavou, limpou e purificou o espaço. Para Bachelard (1997, p. 161),

os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu.

A água, não só da chuva, mas também do rio, tem um grande valor semântico de renovação, de purificação e de limpeza. Para Bachelard (1997, p. 161), “A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação”. Ainda, segundo o estudioso, o poder da água está mais propenso ao bem do que ao mal. Por esse ângulo, em *Pedra Canga*, o poder da água concluiu o extermínio dos Vergare, encerrando um ciclo para o povo daquele vilarejo. Em *A dança do jaguar*, por sua vez, a chuva veio para exorcizar as barbáries cometidas pelo vilão e, assim, remir de vez os vestígios da maldade que ainda resistiam para, finalmente, trazer os novos tempos.

O FANTÁSTICO EM TEREZA ALBUES: AS CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE

Os romances de Albues analisados neste livro apresentam duas artistas em busca de seu aprimoramento profissional. São jovens mulheres, uma escritora, outra pintora, que batalham para se inserir no mercado de trabalho. Com esse objetivo em comum, Tereza e Nayla empenham-se nessa ascensão a partir de demasiado esforço, superando constantemente seus limites e enfrentando seus medos. Associada a essa mudança no lado profissional, as duas naturalmente sofrem transformações em suas identidades.

Tereza e Nayla passam por grandes transições ao longo dos enredos. Por diversas vezes, as duas artistas vivem processos de aprendizagem que culminam em momentos de reflexões e, conseqüentemente, de transformações em seu jeito de ser, de pensar e de agir. Outro elemento frequente é a presença de algumas personagens dotadas de uma subjetividade espiritual no enredo. Elas são responsáveis

por conduzir as protagonistas nessa evolução espiritual, enfatizando sempre a importância do autoconhecimento.

Muitos momentos que culminaram em oportunidades de aprendizado para as personagens ocorreram associados à irrupção de um elemento insólito em ambas as narrativas. O fantástico é muito presente em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*. O elemento sobrenatural surge em situações pontuais, trazendo à tona questionamentos, não só na cabeça das personagens, mas também na imaginação do leitor. No primeiro livro, são elementos relacionados ao folclore, a mitos e a crenças da região interiorana de Mato Grosso. No segundo, a presença frequente de seres fantasmagóricos.

Outro ponto em comum entre as narrativas é o fato de que as jovens realizam suas investigações sobre os fatos sempre através das memórias de outras pessoas. A fim de esclarecer as dúvidas sobre as histórias dos Vergare, em *Pedra Canga*, e elucidar o sumiço de Florence, em *A dança do jaguar*, Tereza e Nayla, respectivamente, utilizam as lembranças e recordações de quem os conheceu para compreenderem melhor o que se passou com eles. Nesse aspecto, nota-se, nos romances analisados, a frequência marcante dos elementos fantásticos, além da recuperação das memórias individuais e coletivas, o que culmina em mudanças de identidade das protagonistas. Assim, é necessário aprofundar esses conceitos nesta pesquisa.

3.1 O FANTÁSTICO

Considerando a presença frequente do insólito na produção literária de Albues, convém esclarecer alguns conceitos relacionados ao estudo da literatura fantástica. Este tipo de narrativa se tornou um estilo muito utilizado entre os escritores, especialmente nas últimas décadas do século XX, uma vez que despertavam a curiosidade do leitor em geral. Todavia, esse tipo de literatura não é algo novo, teria surgido entre os séculos XVIII e XIX, e continuado no século XX com algumas alterações em suas características.

Em um primeiro momento, no que tange à literatura fantástica, é importante recorrer ao precursor dos estudos a respeito desse gênero, Tzvetan Todorov. O filósofo e linguista, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1975), pontua que o fantástico corresponde a situações ocorridas em um mundo real, mas que não podem ser explicadas pelas leis deste mesmo mundo. Outro ponto interessante é que esse tipo de literatura permanece em um limbo perigoso, pois ela existe mediante um breve tempo de dúvida ou interrogação. Por esse motivo, convém diferenciar suas características em relação aos gêneros análogos: o estranho e o maravilhoso. Essa é exatamente a dúvida levantada pela protagonista de *Pedra Canga*, Tereza, e conduzida, naturalmente, ao leitor: “Na verdade, eu queria que Marcola confirmasse o acontecido pois não admitia que meus olhos tivessem transmitido pra minha

mente imagens que não encaixavam na realidade daquela noite” (Albues, 2019, p. 107).

Por conseguinte, deve-se esclarecer que o ‘estranho’ é o sobrenatural explicado pelas leis da razão; o ‘maravilhoso’, por sua vez, é o sobrenatural aceito, sem questionamentos da sua veracidade; e o ‘fantástico’ é a presença do sobrenatural, mas não podendo ser explicado racionalmente e nem aceito. Considerando que o limite entre esses três gêneros é ínfimo, Todorov (1975) adverte que, em circunstâncias permeadas de incertezas, cabe ao fantástico se localizar no limite entre os outros dois gêneros. Ele esclarece que a definição central do fantástico é: “Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar” (Todorov, 1975, p. 15), conforme é encontrado no relato de um velho pescador do lugarejo Pedra Canga:

Neco Silvino, marido de Maria Berlamina, jurou que tinha visto uma mula sem cabeça, relinchando fogo, em louca disparada, varar a cerca da Chácara e se embrenhar pelo matagal em direção à casa dos Vergare (Albues, 2019, p. 20).

Todorov (1975) afirma, ainda, que o medo, o horror e a curiosidade são efeitos que podem ser suscitados ou não no leitor implícito. Ele assevera que esses efeitos não são exclusividades do fantástico. No entanto, muitos deles são utilizados para manter um certo suspense na narrativa, como em *A dança do jaguar*:

Naquele momento uma vibração oportunista se

infiltrava no espaço [...] Uma vibração impossível de detectar penetrava pelos desvãos da casa, subia pelas paredes, tetos, telhados, enroscava-se nas minhas pernas, coração e mente (Albues, 2000, p. 20).

Um ponto importante a ser destacado é que esses sentimentos são muito subjetivos, pois variam de pessoa, de região, de crenças e de cultura.

Sobre essa problemática, os estudiosos da área concordam com o fato de que o mundo narrado na ficção deve ser o mesmo mundo do leitor, o mais semelhante possível, visto que é justamente a ruptura com aquilo que é considerado real que será uma das principais características desse gênero. É exatamente esse rompimento com o espaço natural da realidade de cada leitor que possibilitará o questionamento sobre o elemento sobrenatural. Sobre isso, Roas (2014, p. 53) alerta que “a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente”.

Além de Todorov (1975), outros pesquisadores também estudaram de forma aprofundada esse tipo de literatura tão utilizada por muitos escritores atualmente. De forma bem sintética, Furtado (1980, p. 34) destaca o detalhe que diferencia esses três gêneros:

o fator básico de distinção entre fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida.

Furtado (1980), apesar de corroborar Todorov (1975) em vários pontos, afirma que a principal característica da literatura fantástica é a ambiguidade proporcionada ao leitor. Segundo o estudioso português, as incertezas suscitadas ao longo da narrativa fantástica não podem em nenhum momento ser esclarecidas. Nesse sentido, o crítico observa que

é, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos. [...] assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga (Furtado, 1980, p. 36-40).

Das contribuições de Furtado (1980) sobre as características da literatura fantástica, pode-se apontar algumas que fazem a diferença em relação aos outros estudiosos da área. Furtado (1980) organiza seu livro enumerando alguns elementos da narrativa e elencando as peculiaridades do fantástico na construção das personagens, do espaço e também do narratário, por exemplo.

Sobre as personagens, o teórico afirma que elas possuem um valor relativo nesse tipo de obra. Segundo Furtado (1980), o que mais importa não é a personagem em si, mas sim o que ela poderia contribuir para a construção do fantástico na narrativa. É por meio das personagens que o leitor percebe a ambiguidade do enredo. Em outros termos, as ações e os diálogos implantam também a dúvida no leitor. Nas duas narrativas analisadas nesta obra, percebe-se essas características; isto é, em ambas é possível conhecer as

tramas e todos os seus desdobramentos por intermédio das personagens, de suas ações, dos diálogos, dos pensamentos e dos testemunhos.

No ensaio “Narratário: papel e limitações”, apesar de Furtado (1980) mencionar o papel relevante do narratário nas narrativas fantásticas, o pesquisador esclarece que é muito perigoso atribuir a um ser que só existe no papel a característica de um gênero literário. O narratário, também chamado por alguns estudiosos como leitor implícito, seria uma espécie de leitor ideal para o texto, um leitor pré-estabelecido pelo autor; consistiriam em um público-alvo que o autor da obra pretende alcançar.

O leitor implícito e o leitor real não são considerados a mesma pessoa, posto que o primeiro é intratextual e fictício, só existe dentro da perspectiva de cada narrativa. O segundo, por sua vez, é o receptor extratextual, que compõe o mundo real em que habita. Um não anula o outro; muitas vezes, o narratário não é notado concretamente no enredo, podendo ser discreto, imperceptível ou tão presente na obra que pode ser confundido com uma personagem.

No quesito elemento espacial, Furtado (1980) e Roas (2014) defendem a ideia de que o espaço onde as narrativas fantásticas se passam deve ser o mais parecido com o real, respeitando a realidade de cada receptor e esclarecendo sempre que essa naturalidade varia bastante, pois o espaço e a época em que se vive influenciam as crenças de cada um.

Assim, o espaço deve ser o mais natural possível para que o sobrenatural possa ser pontual e nunca rotineiro. Esse elemento sobrenatural deve surgir em momentos que possam levar não só as personagens, mas também os leitores, a questionarem se é ou não real.

Em ambos os enredos analisados, há um ambiente cotidiano familiar, que proporciona, assim, a irrupção do sobrenatural. Em *Pedra Canga*, tem-se um povoado típico do interior, com uma população de vida simples, sem os grandes atropelos e complicações de uma rotina de uma metrópole. São pessoas comuns, que se conhecem há muito tempo e que vivem em ciclos: igreja, praça, bar, mercado, casa dos amigos e familiares. Ou seja, a descrição de um lugarejo com todas as características de uma pequena cidade do interior. Os habitantes daquele lugar estão acostumados com aquela rotina: a vida pacata, conversa fiada, missa aos domingos e assim por diante. Em meio a essa ambientação natural, surgem elementos do sobrenatural para mexer com a rotina e despertar a atenção de todos.

Em *A dança do jaguar*, por sua vez, temos uma grande metrópole. Nayla vive em São Francisco, nos Estados Unidos da América. Ao contrário do primeiro romance, a vida é agitada, típica de uma cidade grande. Há um outro ritmo de vida: as pessoas estão sempre apressadas, cada uma com seus pensamentos e preocupações, ruas movimentadas, carros para todos os lados, anúncios, pessoas e mais pessoas; dificilmente encontra-se alguém conhecido.

No ensaio “Os perigos da razão”, Furtado (1980) aponta que a razão deve ter um espaço limitado na narrativa fantástica, porém necessário. Como o próprio título sugere, o excesso de situações em que a razão prevaleça pode ser um perigo para o fantástico. Dessa forma, a representação da razão precisa ser bem avaliada e surgir no momento certo para justamente colocar uma determinada situação em ambiguidade.

Tanto em *Pedra Canga* quanto em *A dança do jaguar* há personagens que fazem o papel de trazer a razão para o centro da discussão. Bento Sagrado, o velho, viúvo e sábio é o responsável em trazer uma explicação racional para cada evento ocorrido em *Pedra Canga*, mencionado por Tereza. O que Furtado (1980) destaca é que, geralmente, a personagem que detém essa responsabilidade possui uma boa reputação e é respeitada por todos onde mora. É precisamente o que se encontra em Bento Sagrado, um homem de poucas palavras, recatado e recluso no seu lar, mas sempre procurado por aqueles que precisam de uma ajuda ou conselho: “Ele lê muitos livros, isso sim. É um sábio. Por isso é que as pessoas vêm de longe pra consultá-lo sobre leis e outras coisas. Não tem o que se pergunta a esse homem que ele não saiba” (Albues, 2019, p. 123). A própria Tereza, a narradora, vai aconselhar-se com ele quando sentiu a necessidade de esclarecer alguns acontecimentos que ainda a intrigavam. E para cada provocação feita por Tereza, seja pelos vultos e assombrações, seja pelos barulhos vindos da mansão dos Vergare, o sábio idoso tinha algo a dizer:

Os paredões erguidos, sem portas nem janelas, cheios de vãos, formavam canais ou funis, posicionados em rumos diferentes. Quando o vento batia, provocava fortes ressonâncias, que muitos interpretavam como gemidos, choros, gritos. [...] tem tanto mendigo perambulando pelo bairro ultimamente. As ruínas eram um bom lugar para eles passarem a noite (Albues, 2019, p. 125-126).

Em *A dança do jaguar*, há Sophie, que tem o papel de colocar a razão em pauta. Para cada situação insólita mencionada por Nayla, a amiga da protagonista tem uma justificativa clara e objetiva. Sophie tem um currículo respeitado, é formada em matemática e possui um excelente conhecimento em artes plásticas. A *expertise* de Sophie é, por várias vezes, exaltada pela própria Nayla: “Todos pensavam que havia algo de errado, eu também. Sophie a que mais estranhava” (Albues, 2000, p. 17). E também quando Nayla indaga a amiga se ela tinha visto uma mulher misteriosa e mascarada no meio do salão: “Não vi ninguém vestida da maneira que você descreve [...] Projeções étlicas, minha querida, vamos dançar, esquece” (Albues, 2000, p. 27). Percebe-se, portanto, mais uma vez, uma característica do fantástico citada por Furtado (1980).

Diante do exposto, constata-se que, em *Pedra Canga*, por ser um pequeno povoado do interior, as pessoas mais velhas são, geralmente, mais respeitadas por suas experiências vividas, cujo conhecimento adquirido está atrelado àquilo que viveram ou presenciaram, seja por meio de livros, seja, principalmente, pela leitura de mundo, como se observa no

excerto que segue, quando mencionado o valor dado às ideias da parteira mais requisitada da região:

Os moradores de Pedra Canga não tinham por que duvidar de Felícia. [...] era considerada uma pessoa comedida, uma mulher de peso – não só por causa dos seus 110 quilos, mas também porque sua palavra pesava na balança das decisões. Toda vez que surgia alguma contenda difícil, em que as partes não chegavam a um acordo, chamavam Felícia para opinar (Albues, 2019, p. 65).

Em *A dança do jaguar*, por outro lado, há uma cidade grande, uma metrópole de um país de primeiro mundo, São Francisco, nos Estados Unidos da América, onde os valores, naturalmente, são outros, pelo fato de a dinâmica da vida moderna ser diferente de uma pacata vida interiorana. A credibilidade das pessoas precisa, portanto, de uma comprovação mais factual, como um diploma de uma respeitada universidade. Nesse caso, as personagens com mais credibilidade são aquelas que têm um conhecimento acadêmico aprofundado, como é o caso de Sophie:

[...] voltara a estudar, terminara a *High School* e ingressara na *Berkeley University*, no curso de Matemática. Mais tarde com a 'invasão' dos computadores, ela se tornaria uma fervorosa adepta da tecnologia que haveria de direcionar a sua vida (Albues, 2000, p. 90).

Como alerta Furtado (1980), o uso parcial da razão nas duas narrativas é recrutado de forma adequada para instigar o leitor, implícito ou não, a se questionar sobre a veracidade do elemento sobrenatural. Assim, o uso da razão não deve

ultrapassar um limite tolerável para o fantástico, posto que, quando se aceita uma explicação para o sobrenatural, se instaura outro gênero: o estranho (Furtado, 1980).

Rodrigues (1988), em *O fantástico*, analisa os conceitos trabalhados outrora por Todorov (1975), acrescentando a eles o aspecto do fantástico *stricto sensu*. Ou seja, entende-se que

o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real (Rodrigues, 1988, p. 33-34).

A pesquisadora enfatiza que o sonho é um recurso bastante utilizado para instaurar o elemento insólito nas narrativas, e a inquietação que os questionamentos causam nas personagens e no leitor será uma das principais sensações para considerar se um texto se encaixa ou não no fantástico. Nayla também se fez esse questionamento: “Eu não sabia se tinha sido um sonho ou se realmente enxergara o vulto da moça. Tudo era tão real e fictício” (Albues, 2000, p. 73).

Procurando sistematizar ainda mais o conceito e as características do fantástico, Rodrigues (1988), além de analisar alguns clássicos da literatura fantástica, também cita temáticas que são comuns nesse gênero. A primeira delas é a aliança com o diabo; a segunda, a transposição do limite do real; depois, a atribuição de vida a seres inanimados; e, por último, a presença do duplo. Sobre esses aspectos, a teórica reitera: “o magnetismo, o hipnotismo é usado para explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos

mortos, as desordens mentais, as perversões etc. Todos são temas antropocêntricos” (Rodrigues, 1988, p. 28), recurso que pode ser identificado no romance *A dança do jaguar*:

Quase todas as noites a moça do ático voltaria a aparecer em meus sonhos. Parecia empenhada numa missão de extrema importância e urgência. Falava, gesticulava, apontava o jardim, tentava desesperadamente passar-me uma mensagem que eu não captava. Porque não havia som; seus lábios se moviam frenéticos, mas continuavam mudos; o choro também era silencioso (Albues, 2000, p. 101).

Tal como pontua Rodrigues (1988), essa série de temáticas não é taxativa, mas são grupos mais relevantes geralmente encontrados nesse tipo de enredo. Em nosso caso, as duas obras de Albues possuem a maioria desses elementos, a exemplo da sugestão de pacto com o diabo e os sonhos, muitos próximos do real, utilizados em *Pedra Canga*, como na fala de Tomasão quando começa a contar um fato que aconteceu com seu pai: “– Bom, primeiramente, tenho que dizer que os Vergare têm mesmo pacto com o Zebu. Não tem outra explicação para o que aconteceu com meu pai” (Albues, 2019, p. 21). A atribuição de vida a seres inanimados, o recurso do sonho e a presença do duplo são recorrentes em *A dança do jaguar*, tema estudado em profundidade pela pesquisadora Rosana Barros Varela (2018) em sua dissertação de mestrado, que teve como foco exatamente esse romance de Tereza Albues.

Nessa esteira, em *Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, Roas (2014) apresenta seis ensaios escritos sobre a literatura fantástica e faz apontamentos essenciais sobre o gênero, cuja característica, entre outras, é a sensação de um fato não poder ser explicado, mantido na linha do natural/sobrenatural, ou melhor, do real/irreal. Isso coloca o leitor diante de uma situação que não pode ser esclarecida de acordo com as regras vigentes no mundo no qual se vive. Nesse sentido, ainda segundo Roas (2014), a literatura fantástica exige uma relação entre o intertextual e o intratextual, na qual a referência do leitor será sempre o mundo em que ele vive, com suas regras estabelecidas e convencionadas pela maioria dos seus habitantes. Além disso, Roas (2014) destaca que o cotidiano, as pessoas e as ações de uma determinada narrativa devem se encaixar na forma de vida do leitor, o que torna mais fácil inserir uma ruptura insólita. Deve-se lembrar, contudo, que essas situações fantásticas devem ser exceções, aparecer em momentos em que o cotidiano parece transcorrer naturalmente. Assim,

o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará a sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça a nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

Outra característica do gênero fantástico, segundo Roas (2014), é a sensação de medo advinda dele. O estudioso admite que a palavra medo não seria a mais adequada, entretanto, por comodidade, ele a usaria:

devo dizer que esse é um termo problemático, sobretudo pela confusão que se produziu no uso comum entre termos amiúde considerados sinônimos: medo, terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto ou inquietante estranheza (Roas, 2014, p. 135).

Observa-se a sensação de medo e de aflição em Nayla, diante do desconhecido:

ainda mais quando o perigo é apenas percebido pelo nosso Eu solitário no pressentimento e nu de credibilidade? A verdade é que me sinto desamparada. Completamente sozinha, nessa luta que para ninguém se evidencia (Albues, 2000, p. 60).

Diante de tais definições e características do fantástico, infere-se, portanto, que o sobrenatural é elemento essencial nesse tipo de literatura. Nas histórias escritas por Tereza Albues, nota-se não apenas essa sensação de incerteza citada por Todorov (1975) e a ambiguidade defendida por Furtado (1980), mas também as inquietações mencionadas por Rodrigues (1988), além de situações que despertam o medo, causado, muitas vezes, pelo desconhecido, como aponta Roas (2014). São histórias envolventes que estão no limite entre o real e o irreal, cujos elementos insólitos contribuem para os momentos de reflexão. Nas duas narrativas estudadas, os momentos em que tais acontecimentos sobrenaturais surgem estão ligados ao místico e à espiritualidade.

Nos romances de Albues, há a presença significativa dos elementos do gênero fantástico, como a hesitação mencionada por Todorov (1975), que varia de acordo com a cultura, o lugar ou o ambiente vivido, instalando o rastro da incerteza, evocado na trama e sentido pelo leitor. A ambiguidade é a que mais se apresenta pois, em inúmeras cenas, o leitor se encontra diante de uma dubiedade de sensações. A personagem transfere sua dúvida e/ou inquietação para o leitor, aspecto que permanece até o fim do romance. Sob essa perspectiva, Coelho (2002, p. 615) afirma que Albues

entranha-se, na formação híbrida e fronteira desse universo romanesco, uma visão de mundo também fronteira, que oscila constantemente entre natural/sobrenatural, real/irreal, verdade/mentira, morte/vida, realidade/ficção, história/lenda [...].

O medo e a aflição apontados por Roas (2014) também são facilmente reconhecidos em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, visto que são tantos momentos assustadores que o leitor passa experienciar a mesma sensação, a exemplo da raiva pelos Vergare, o repúdio por Tristan O'Hara, sensações repassadas para o receptor da narrativa. “Se foi sonho ou não?” – esse questionamento, implícito na narrativa e destacado por Rodrigues (1988), aparece nas vozes de Tereza e de Nayla, diante de situações vividas ou vivenciadas pelas personagens. E o leitor? O leitor, provavelmente, se pergunta se é sonho ou realidade; também fica intrigado e, na maioria das vezes, sem respostas, porque esse ponto de interrogação é umas das grandes características do fantástico. Para Tereza Albues, isso

parece ser tão simples de se fazer; afinal, como explicar tantos momentos intrigantes narrados em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*?!

3.2 A MEMÓRIA E AS QUESTÕES IDENTITÁRIAS

O fato de a memória ser o local onde está guardado o que vivemos, os frutos das relações sociais e as experiências vividas confirma a ideia de que tudo contribui de maneira significativa para a construção da identidade do sujeito. Partindo desse pressuposto, Halbwachs (1990) afirma que a memória individual de cada sujeito é influenciada pela memória coletiva de um grupo, pois o ser humano traz consigo tudo aquilo que viveu e/ou presenciou em uma determinada sociedade ao longo de sua existência. Ainda de acordo com Halbwachs (1990, p. 86), “toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo” Identifica-se, nessa assertiva do sociólogo, o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1993), ou seja, a indivisibilidade dos elementos temporal e espacial.

Dessa forma, a memória individual precisa da coletividade para existir, para se estabelecer, porque somos constantemente influenciados pela memória do outro, construindo um conjunto de práticas a partir dessa influência. Reforçando essa ideia, Le Goff (2003, p. 476) assevera que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou

coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e da sociedade de hoje, na febre e na angústia”; busca essa que Tereza e Nayla também almejavam.

Nesse sentido, um sujeito é constituído a partir de um contexto social, ou seja, não é um ser totalmente isolado. Constrói a memória individual a partir do social, e o social é coletivo. A personalidade é formada a partir das experiências e, conseqüentemente, das memórias. Com o passar do tempo, essa personalidade vai se alterando, posto que ninguém é o mesmo sempre; muda-se de acordo com as experiências da vida, porque o ser humano é mutável, assim como suas memórias e também sua identidade.

Corroborando essa percepção, identifica-se o conceito de identidade em Hall (2006), para quem o homem pós-moderno não possui uma identidade única e fixa. Pelo contrário, a identidade seria construída de acordo com suas experiências e convívio nas inúmeras situações exercidas em diversas sociedades no decorrer da vida. Ainda de acordo com o sociólogo, a identidade desse homem pós-moderno pode ser modificada em qualquer época, sendo frequentemente influenciada pelo meio que o cerca. Segundo Hall (2006, p. 38),

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre sendo formada.

A identidade do homem pós-moderno, que está em constante transformação, conforme defendida por Hall (2006), contraria outros conceitos, como a concepção do sujeito iluminista, que entendia que o homem era um ser único, cuja identidade nascia com ele e nunca, ou pouco, se alterava ao longo de sua vida. Uma ideia muito individualista, pois, segundo Hall (2006, p. 11),

[...] baseada numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou ‘idêntico’ a ele ao longo da existência do indivíduo.

Outra concepção de identidade contestada por Hall (2006) é a do sujeito sociológico, em que a identidade do homem sofre mudanças ao longo de suas experiências, incidindo sobre uma identidade central, nascida com ele. Para Hall (2006, p. 11), “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem”.

De acordo com Hall (2006), a ideia da formação identitária do homem pós-moderno está sujeita a alterações contínuas, o que é aceitável e justificável, visto que, desde o advento da Modernidade, o mundo sofreu inúmeras transformações, grandes mudanças nas áreas econômica, política e social,

e isso, conseqüentemente, afetou o homem e a construção da sua identidade. Seria impossível não perceber, sentir essa influência, pois

[...] um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (Hall, 2006, p. 9).

Um dos principais fatores responsáveis por essas variações na identidade do ser humano é o que ele consegue ou não conservar em sua memória. Entre os muitos estudiosos da área, constata-se o entendimento de que memória e identidade estão atreladas, como bem sintetiza Assmann (2011, p. 70):

[...] definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos.

Sob esse prisma, Halbwachs (1990) pontua que a memória individual de um ser sempre sofre uma influência direta da coletividade que o rodeia:

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto (Halbwachs, 1990, p. 51).

Quando se fala em memória, é inevitável não falar sobre recordação e esquecimento. Segundo Assmann (2011), esses três elementos estão ligeiramente associados, pois a memória é o local onde as lembranças estão acondicionadas – apesar de nem sempre estarem disponíveis –, e, para que aquelas que estão ocultas sejam lembradas, é necessário que algo no presente impulse essa recordação. Sob esse aspecto, convém lembrar que

é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados (Bachelard, 2000, p. 202).

De acordo com a estudiosa alemã, a memória não é um armazenador tão seguro. O esquecimento seria o inimigo desse repositório, mas, por outro lado, um amigo íntimo da recordação. Nesse sentido, é preciso esquecer para depois lembrar; para que as lembranças sejam recuperadas, é preciso que um fato ocorrido no presente as desperte do passado, uma vez que “a lembrança como uma espécie de imagem e a recordação como uma empreitada de busca, coroada ou não pelo reconhecimento” (Ricoeur, 2007, p. 135). O processo de reconhecer constituiria a “memória feliz”, segundo Ricoeur (2007, p. 135).

Sobre a problemática do esquecimento, no terceiro capítulo de sua obra *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur (2007) pontua que o esquecimento profundo pode ocorrer de duas maneiras: por apagamento ou por reserva.

Pelo primeiro, entende-se aquele que não deixa nenhum rastro e aconteceria por uma alteração biológica ou neurológica. O segundo, por sua vez, é aquele esquecimento que fica em espera, guardado, inacessível por um determinado tempo, mas que pode, a partir de algum gatilho no momento presente, ser resgatados das profundezas.

Para esse esquecimento profundo, os que deixam rastros, Ricoeur (2007) enumera três tipos: o documental, o cortical e o psíquico. Os dois primeiros, segundo o estudioso, são de origem externa e estão mais susceptíveis a modificações, estando, até mesmo, sujeitos à sua eliminação total por interferência humana. O último tipo de rastro, de origem interna, é o que mais interessa para esta pesquisa, visto que são aquelas marcas deixadas por algum acontecimento experienciado que deixou resquícios em quem o vivenciou; são as impressões, segundo Ricoeur (2007). Este é o rastro mais complexo, mas o mais relevante, pois “consiste da persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito” (Ricoeur, 2007, p. 436).

As marcas deixadas pelas condutas cruéis dos Vergare em muitos moradores de Pedra Canga são as responsáveis pela perpetuação dessas práticas. O povo daquele vilarejo parecia fazer questão de propagar aquelas monstruosidades para que as próximas gerações não fossem mais acometidas por algo semelhante. A Chácara Mangueiral como um todo, a mansão e suas paredes imponentes eram rastros deixados por essas

atrocidades. O povo via naquele lugar uma personificação do mal. Mesmo que inconscientemente, o povo queria dizimar não somente os Vergare em si, mas todos os latifundiários que tanto exploraram a região. De acordo com Ricoeur (2007), alguns crimes são impossíveis de serem perdoados, e raramente um crime cometido contra uma coletividade consegue ser perdoado por essa mesma comunidade.

Em *A dança do jaguar*, apesar de Tristan O'Hara ter cometido crimes brutais, não só com Florence, mas também com as outras inquilinas do solar, ele não representava a casa vitoriana. Quem a representava era Florence Maltesa e tudo aquilo que era associado a ela: a jovialidade, o entusiasmo, o prazer em viver e o talento para as artes plásticas, por exemplo. Os rastros espalhados pelos diversos cômodos da casa eram propositalmente deixados para que a figura dessa jovem artista não fosse esquecida, pelo contrário, para que pudesse ser lembrada para sempre.

Considerando a concepção de memória coletiva e sua capacidade de perpetuar a cultura de um povo, o que impediria, desse modo, o seu esquecimento, observa-se nos dois romances analisados que Albues construiu nessas narrativas características essenciais para conservar a identidade de seus respectivos espaços, que servem como palco para os enredos. Os fatos que precisavam ser esquecidos, por outro lado, foram colocados no fundo da memória.

Quanto ao que precisava ser conservado e transmitido para as gerações vindouras, Albues preferiu eternizar as suas raízes. Em *Pedra Canga*, há elementos que configuram um lugar típico do interior do Brasil. Além de personagens caricatas, como o pescador, o bêbado, a parteira, a benzedeira, a beata solteirona, o velho sábio, o proprietário do boteco e da venda, há também o rio que corta a cidade, o bar, a igreja, a praça, aspectos que reforçam a identidade de Pedra Canga como um povoado interiorano. De maneira sutil, Albues menciona hábitos comuns da população natural de Mato Grosso, como o consumo do pó do guaraná:

Naquela mesma tarde resolvi indagar da própria Marcola. Fui encontrá-la no seu casebre à beira do rio Coxipó, de manhã cedinho, acorada no batente da porta, tomando guaraná - um costume local que os velhos conservavam como religião, outros orgulhosamente chamavam 'meu vício'. Meu avô Zé Garbas costumava falar: – Se eu não tomar o meu guaraná de manhã, eu não sou ninguém pro resto do dia (Albues, 2019, p. 32).

Em *A dança do jaguar*, por sua vez, há uma região metropolitana. Em um determinado momento da trama, Albues narra um passeio de Nayla ao centro comercial de São Francisco, contexto no qual é feita uma descrição do cenário da cidade, ou seja, além das lojas, restaurantes, *outdoors*, é mostrada a vida agitada das pessoas que moram nos grandes centros de países de primeiro mundo: “casas, torres, montanhas, pontes, prédios envidraçados, pessoas, carros, bicicletas. San Francisco inteira resplandecia, como se tivesse um sol especial, reavivando seu passado” (Albues,

2000, p. 37). Cada sujeito no seu mundo particular, apressado, seguindo a vida com suas alegrias, tristezas, aflições e medos, todos imersos em suas reflexões.

Nessa perspectiva, verifica-se que, tanto em *Pedra Canga* quanto em *A dança do jaguar*, os espaços onde se passam as respectivas narrativas possuem relevante significação, visto que é por meio deles que são resgatadas as memórias individuais e coletivas de seus respectivos membros, a fim de reforçar a identidade de cada população e localidade:

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (Halbwachs, 1990, p. 143).

Reiterando essa interrelação entre espaço e memória, entre a casa e seus ocupantes, Bachelard (2000, p. 203) afirma que

é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas e quanto mais bem espacializadas. Mais urgente que

a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade.

O elemento insólito nos romances analisados respeita as realidades de seus respectivos espaços, para preservar também as identidades peculiares. Em *Pedra Canga*, a presença do sobrenatural é instaurada por meio de elementos do folclore do povo de regiões interioranas de nosso país, como a mula sem cabeça, os diabos em suas inúmeras variantes, os diversos tipos de santos, além da benzedeira, com sua espiritualidade mais aflorada:

O temporal foi feio e não foi desses mandados por Deus. Tinha alguma força maligna comandando a ventania. [...] Tinha também barulho de tambor, risada, choro, grito, xingamento, tudo isso misturado com um fedor insuportável (Albues, 2019, p. 20).

Em *A dança do jaguar*, essa irrupção acontece predominantemente pela aparição de fantasmas, uma singularidade frequentemente encontrada em filmes norte-americanos que utilizam o insólito. É através desses seres que o sobrenatural se manifesta:

Coloquei o vestido de volta na arca, saí apressada do ático, novamente com a sensação de que havia uma presença invisível naquele espaço. Como da vez anterior fiquei perturbada, sem compreender exatamente o que se passara (Albues, 2000, p. 26).

Após os inúmeros estudos sobre a construção da identidade, entende-se que o ser humano se transforma com o transcorrer do tempo. Nesse processo, a memória é um

dos elementos que mais contribuem para as mudanças da individualidade de alguém, visto que voltar ao passado, relembrar e reviver momentos é algo que faz pensar, refletir, ponderar e, muitas vezes, mudar o rumo das coisas, da vida, o que pode culminar no aperfeiçoamento do que não parecia tão bom. Além de rememorar, ou seja, de trazer à tona uma parte significativa de um passado, também é pertinente esquecer aquilo que não fez tão bem ou que não pode contribuir mais, porque “no âmbito dos conceitos vinculados a recordar e esquecer cumpre-se uma reorganização radical da identidade” (Assmann, 2011, p. 74).

Durante suas andanças por Pedra Canga, um dos recursos usados por Tereza para coletar dados e informações foi a escuta daqueles que moravam há certo tempo no povoado e que, de alguma maneira, participaram da vida da família Vergare. Halbwachs (1990, p. 25) explica que

fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras.

O sociólogo francês, embora afirme que as testemunhas não sejam essenciais para a validação de uma memória, destaca a importância delas para a confirmação de uma lembrança, porque

[...] uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos

lembrássemos daquilo (Halbwachs, 1990, p. 27).

Os numerosos relatos ouvidos pela narradora não foram somente daqueles que presenciaram os fatos, mas também de pessoas que ouviram essas narrações de outrem, que, inevitavelmente, realizaram pequenas alterações entre as versões no decorrer do tempo. Essas testemunhas não oculares ouviram as histórias dos seus antepassados e as propagaram aos moradores que chegaram depois. Atrrelados aos acontecimentos narrados, estão presentes os sentimentos das pessoas que sofreram com as maldades dos Vergare. A intenção primeira era esquecer os membros da família, mas era preciso lembrar essas atrocidades para que outras pessoas não fossem mais acometidas por tamanhas injustiças. Sob essa ótica, a filósofa suíça Gagnebin (2006, p. 57) reconhece que

testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

Dessa forma, Tereza, a narradora, utilizou-se das memórias que o povo daquele pequeno vilarejo tinha dos Vergare para recuperar lembranças, para reforçar tudo aquilo que sempre foi dito sobre essa família, o que, de algum modo,

confirmava as crenças que ela mesma tinha. O fato de a memória acondicionar os frutos das relações sociais de um ser, preservando as experiências vividas, confirma a ideia de que tudo contribui de maneira significativa para a construção da identidade do sujeito, e com Tereza não é diferente.

A partir do momento que ela decidiu resgatar as histórias dos Vergare, sabia que não voltaria a ser a mesma pessoa de outrora, porque nasceu e cresceu na região em que os latifundiários, representados aqui pelos Vergare, mantinham o poder. Percebe-se, então, que o percurso da protagonista ultrapassa a história dessa família; culmina na busca pelo seu autoconhecimento. As memórias resgatadas por Tereza a conduzem a um processo de reflexão sobre sua história, para firmar a sua identidade enquanto pessoa e também como escritora. Nota-se a necessidade de Tereza conhecer a si mesma, de se encontrar, de repensar a sua identidade a partir das experiências do lugar onde viveu.

Com base nas memórias coletivas e individuais das pessoas que viveram na região, a protagonista vai montando um quebra-cabeça, desvendando mistérios não só dos Vergare, mas também de sua própria existência, o que resulta, conseqüentemente, em se refazer, se reconstruir. Dessa forma, a memória individual de Tereza precisava da memória coletiva do povo do qual fazia parte para se firmar, para se estabelecer, confirmando, dessa maneira, a prerrogativa de que o ser é constantemente influenciado pela memória do outro, a partir do qual constrói um conjunto de práticas:

diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (Halbwachs, 1990, p. 51).

Tereza sabia que ir até o local, conversar com as pessoas e ouvir os relatos esclareceria muitas incertezas, ainda que esses relatos tivessem divergências, visto que cada um tinha um fato curioso e uma versão diferente para contar sobre os enigmáticos Vergare. Outro objetivo de Tereza era escrever um livro. Por isso, ela queria ir além do que haviam lhe contado, razão pela qual buscou saber dos detalhes, recolher inúmeros relatos, desbravar sozinha a mansão da Chácara Mangueiral. Assim, poderia tirar suas próprias conclusões.

A cada pessoa encontrada, a cada diálogo realizado, Tereza se deparava com uma versão sobre a história dos Vergare. Para alguns, eram monstros impiedosos; para outros, representantes do diabo na Terra, grandes pecadores. Logo no início da narrativa, já são notadas essas divergências de opiniões: “Meu avô Zé Garbas não concordava absolutamente com Bento Sagrado. – A estória é muito outra. Maria dos Anjos foi a mandante do crime, todo mundo sabe disso, por que tapar o sol com a peneira?” (Albues, 2019, p. 23).

Nesse sentido, reconhece-se a ideia defendida por Sarlo (2007), de que é difícil representar a memória de forma fidedigna, visto que cada narrador coloca no relato o seu jeito de ver as coisas e os acontecimentos. Além disso, o elemento

imaginativo é extremamente relevante para a representação da memória. Diante de tais colocações, convém destacar que, independentemente da forma como a família Vergare era rememorada, o fato é que ela foi uma figura muito representativa no povoado de Pedra Canga e arredores. Todos tinham algo a dizer, a contar sobre a família, o que conduz às palavras de Ricoeur (2007, p. 455) de que

assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo [...] a narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. [...] pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.

A respeito das diferentes histórias que Tereza ouviu sobre Dr. V. e seus familiares, resta a questão da confiabilidade sobre as palavras de uma testemunha. Segundo Ricoeur (20017, p. 173), basta o aceite do relato como verdade por parte do receptor, uma vez que “o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, ele está acreditado”. Nesses termos, a protagonista da narrativa considera aquilo que está mais próximo do que ela sempre acreditou ou pensou sobre os Vergare. Cada relato veio a esclarecer alguns questionamentos que ela tinha e sempre trouxera consigo. Cumpre destacar que esses testemunhos foram concedidos com base nas memórias daqueles moradores, e, além disso, alguns desses relatos foram a reprodução daquilo que ouviram de outras pessoas; em outros termos, nem sempre vivenciados por seu emissor. Nessa perspectiva, sobre a confiabilidade dessas recordações

resgatadas da memória, a estudiosa alemã, Assmann (2011, p. 71-72), destaca que

as recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis.

Sobre lembranças que parecem mais acessíveis e outras que parecem mais escondidas – e, portanto, mais difíceis de recordar –, Halbwachs (1990) afirma que isso ocorre porque essas memórias mais escondidas, embora compartilhadas com um determinado grupo, são particulares a um certo indivíduo, próprias de cada um. As memórias mais acessíveis, por outro lado, são as memórias partilhadas com um grupo em constante interação. Portanto,

por mais estranho e paradoxal que isso possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios (Halbwachs, 1990, p. 49).

Em relação aos valores dos testemunhos e sua relevância para a confirmação de uma narrativa, o peso dado a um ou a outro depoimento depende da índole de cada pessoa que relata um fato. Percebe-se, nas duas narrativas, que alguns testemunhos foram mais considerados que outros. Em *Pedra Canga*, por exemplo, o testemunho de Cobra Fumando foi

desqualificado por vários moradores, visto que ele estava em constante estado de embriaguez, vivia perambulando pelas ruas e dormindo no cemitério. “Ninguém viu o caixão, nem sinal da viúva ou dos empregados. Cobra Fumando, o bêbado do bairro, contestou energicamente a minha informação. – Então a senhora acha que eu não sou ninguém, hein?” (Albues, 2019, p. 55). Por outro lado, os depoimentos de Bento Sagrado, Marcola e Felícia eram respeitados por todos, por serem pessoas que tinham uma certa respeitabilidade na região, cujos caracteres eram incontestáveis, como se observa no trecho a seguir:

Os moradores de Pedra Canga não tinham por que duvidar de Felícia [...] era considerada uma pessoa comedida, uma mulher de peso, sua palavra pesava na balança das decisões. Toda vez que surgia alguma contenda difícil, em que as partes não chegavam a um acordo, chamavam Felícia pra opinar (Albues, 2019, p. 65).

Ainda sobre o valor dos testemunhos, em *A dança do jaguar*, aconteceu algo parecido com a personagem Ariel Kizuo. Quando intimado a depor a respeito do desaparecimento de Florence Maltesa, a polícia não legitimou o seu depoimento, dado o seu estilo de vida e hábitos pouco convencionais: “– teve uma testemunha? [...] – E ele foi interrogado pela polícia? – Foi, mas o testemunho dele estava cheio de contradições; Ariel é uma figura estranha, anda pelas ruas fantasiado e falando sozinho; não o levaram em consideração” (Albues, 2000, p. 105). Dessa forma, mesmo que Ariel tivesse informações valiosas para desvendar o crime, o que prevaleceu foi o julgamento estereotipado que os outros tinham dele. Em sua

defesa, o próprio Ariel afirma: “Mas a polícia não acreditou em mim. Os homens da lei têm a estranha mania de acreditar apenas no que chamam de realidade objetiva” (Albues, 2000, p. 157).

Nas narrativas analisadas, tanto Cobra Fumando quanto Ariel Kizuo tiveram a veracidade de seus testemunhos questionada. Tentaram convencer seus interlocutores de que falavam a verdade e, para isso, colocam em funcionamento, em suas falas, três expressões típicas, já destacadas por Ricoeur (2007, p. 173): “Eu estava lá, diz ela”; “Acreditem em mim”, acrescenta, e: “Se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa”, profere ela, às vezes como uma ponta de desafio”.

Outra característica marcante na obra albuesana é o misticismo, o espiritualismo e a busca pelo autoconhecimento. De acordo com Magalhães (2001), essa era uma prática recorrente nas décadas de 1980 e 1990, por influência das novas tendências, como a valorização de diferentes religiões e do místico-esotérico. Em sua obra, a procura pelo conhecimento metafísico se apresenta por intermédio de personagens que se movimentam constantemente à procura de uma evolução pessoal e espiritual. Em *Pedra Canga* e em *A dança do jaguar*, há duas mulheres em busca de evolução, mesmo que de forma inconsciente. Tereza e Nayla passam por uma fase de transformação interior, tentando construir e consolidar suas carreiras, aspecto recorrente nas obras da escritora mato-grossense:

É esse o nervo que a obra de Tereza Albues vem construindo há cerca de vinte anos, é essa busca do eu essencial, a ser descoberto como parte integrante do outro ou do cosmo. Desde seu livro de estreia, ela se anuncia como andarilha que, de olhar atento e inquisidor, se embrenha pelos meandros de um tempo/espço vivido, onde estariam as chaves de um desejado Conhecimento (Coelho, 2002, p. 615).

Através das experiências vivenciadas, as personagens vão, aos poucos, conquistando o que anseiam, conscientes, por conseguinte, de que “toda reorganização de identidade tem seu preço” (Assmann, 2011, p. 75). Sobre as narrativas de Albues, Coelho (2002, p. 615) pontua:

o tempo da busca é quase infindável, porque o preconcebido é o mundo fervilhante de gestos, anseios, preconceitos, paixões, ódio domados, contidos ou limitados por formas inalteráveis de relações que ‘organizam’ o convívio humano e permitem a existência da Sociedade, sistema ordenador sem o qual o mundo mergulha na barbárie. Ordem necessária, mas castradora da liberdade humana.

Em *Pedra Canga*, Marcola é a representação da subjetividade e espiritualidade, com uma tendência ao espiritualismo. Em diversos momentos da trama, são narradas cenas em que ela parece se desprender do mundo terreno. Em outros momentos, busca despertar em Tereza a sensibilidade que ela também possui, chamando a atenção da jovem escritora para as manifestações sobrenaturais que permeiam a Chácara Mangueiral e sugerindo que existem muitas coisas além do que os olhos podem alcançar. Marcola faz parte do

grupo de personagens que tem mais relevância no enredo. Sua personagem é muito presente na história, porque ela é uma das pessoas mais procuradas por Tereza quando necessita de esclarecimentos mais precisos sobre alguma intriga que envolve a história que ela está investigando. É através de Marcola, uma espécie de mentora, que Tereza tem oportunidade de evoluir espiritualmente:

Marcola parecia olhar para a correnteza do rio mas os seus olhos atravessavam mais que o rio, mais que a mata densa das margens, mais que o morro Santo Antônio. Iam para além do que os meus olhos podiam alcançar. Tentei, mas não consegui acompanhar a viagem dos olhos de Marcola, mergulhados tão profundamente em algum modo que o meu conhecimento não podia chegar (Albues, 2019, p. 33).

Assim como Tereza, em *Pedra Canga*, Nayla também teve a oportunidade de viver uma experiência similar. O responsável por esse momento é Ariel Kizuo. No pouco tempo em que a protagonista de *A dança do jaguar* teve com o vizinho excêntrico, ela pôde apreender valiosos ensinamentos. Um deles, absolutamente, é que não se deve julgar uma pessoa sem antes ter uma chance de conhecê-la; outro é que o autoconhecimento é um processo lento, e é preciso parcimônia para vivê-lo:

Continuava em silêncio. Olhos desmesuradamente abertos. Olhando para além de mim. Não pude acompanhá-lo na contemplação do que só ele podia enxergar. Esperei. Torcendo que voltasse àquela cabana e se lembrasse dos motivos que me levaram até ali. Voltou. E retornou a fala como se não tivesse havido nenhuma interrupção (Albues, 2000, p. 158).

Em *A dança do jaguar*, conforme já foi aludido, tem-se como o representante do espiritualismo e subjetividade mais apurada a personagem Ariel Kizuo, um homem que inicialmente parecia ser mais um caricato vizinho solitário que passeava com seu cachorro pelas ruas do bairro diariamente. Porém, no fim da narrativa, ele tem muito a contribuir com o desfecho, além de oferecer momentos de reflexão e, conseqüentemente, de aprendizado para Nayla. Diferente de Marcola, em *Pedra Canga*, Ariel Kizuo não integra o núcleo das personagens mais presentes no enredo; sua participação é pontual, aparecendo apenas em alguns momentos da trama. Nesse aspecto, no capítulo dezenove, Ariel tem uma conversa esclarecedora com Nayla, cujo principal assunto é Florence, abordando desde o seu relacionamento com Tristan até o dia do seu desaparecimento. Ariel Kizuo também fez algumas considerações pertinentes que levou a jovem pintora a alguns momentos de reflexão:

Minha vida é um desdobramento cósmico, passo fase como ciganos, hindu, mandarim, artista ambulante na antiga China e assim por diante [...] – É um processo de transmutação que envolve um deslocamento físico e espiritual, doloroso, às vezes, glorioso também, se avaliarmos a sabedoria que [...] somos todos múltiplos e trazemos tantas heranças dentro de nós... vamos alcançando ao longo da caminhada (Albues, 2000, p. 155-156).

Os excertos aqui pontuados demonstram que a escritora mato-grossense procura inserir na trama personagens que possuem uma espiritualidade mais acentuada, viabilizando

um processo de reflexão e de autoconhecimento das protagonistas. A partir dos romances de Albués, percebe-se que o autoconhecimento é essencial, um percurso árduo e penoso que, muitas vezes, requer renunciar a crenças e sair de sua zona de conforto para alcançá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao aprofundar os estudos da criação literária brasileira produzida em Mato Grosso, pode-se verificar que esse estado não é rico somente em recursos naturais, como é conhecido por muitos. Pelo contrário, ele possui artistas brilhantes, com um notório talento e uma vasta e estimável produção literária, como a mato-grossense Tereza Albues, aqui elencada nesta investigação. Nessa direção, no primeiro capítulo desta obra, ao explorar as obras de Albues e toda a sua fortuna crítica, foi possível conhecer mais de perto a riqueza literária de Mato Grosso, bem como ter contato com a criação artística de inúmeros escritores que residiram ou ainda residem na região.

Ao fazermos a análise minuciosa dos elementos que estruturam uma narrativa, verificou-se que Tereza Albues soube utilizar com maestria os cinco elementos em prol da mensagem final que ela pretendia propagar com seus romances. Em meio a ações organizadas em enredos instigantes e muito bem elaborados, a autora consegue colocar em pauta temáticas graves de interesse coletivo. Além disso, as personagens que compõem as narrativas (as aqui analisadas) são responsáveis em transmitir a história de cada um dos romances, a partir de seus diálogos, de suas experiências, crenças e culturas.

Tanto em *Pedra Canga* quanto em *A dança do jaguar*, o grupo de personagens é também responsável por contribuir para a caracterização do espaço onde cada uma das narrativas se desenvolve. Na primeira, há tipos comuns que compõem uma pequena cidade do interior brasileiro: personagens planas/ tipos em sua maioria com uma ou outra personagem plana/ caricata. Na segunda, há personagens que são estereótipos de pessoas que vivem em cidades metropolitanas de países desenvolvidos: pessoas com foco na carreira, com uma vida agitada e sem muito tempo para trivialidades.

O tempo e o espaço foram um dos elementos que receberam mais ênfase nesta pesquisa, dada a relevância dos dois no desenvolver de *Pedra Canga* e de *A dança do jaguar*. Em relação à categoria temporal, dois recursos muito utilizados foram as analepses no primeiro romance e as prolepses no segundo. Percebe-se um padrão de escolhas por parte da escritora nesse quesito; ou seja, parece ter sido pensado para conservar a particularidade de cada ambiente. Nessa ótica, observa-se que, em *Pedra Canga*, recorreu-se muito às memórias dos mais velhos, com toda sua simplicidade e sabedoria empírica, para contar a história dos Vergare, o que consiste em um hábito comum em um povoado interiorano. Por outro lado, em *A dança do jaguar*, com o ritmo acelerado da vida de São Francisco, recorreu-se às prolepses, ou seja, aos avanços no tempo, próprio do homem contemporâneo, que busca antecipar os acontecimentos.

O elemento espacial, por sua vez, tem presença marcante nas duas narrativas. A casa da família Vergare e a casa dos Maltesa possuem muita presença nos romances, não só porque são nesses dois lugares que a maior parte das cenas se desenvolve, mas também porque elas constituíram o elemento catalisador nos enredos. A mansão da Chácara Mangueiral era a personificação das crueldades cometidas por toda uma geração dos Vergare, e a casa vitoriana representava Florence e seu pedido de ajuda, querendo pôr um fim aos crimes bárbaros praticados por Tristan O'Hara.

A ambientação da maior parte dos romances de Albues reafirma o comprometimento da escritora em resgatar e conservar tanto as tradições culturais quanto os costumes da população mato-grossense. Em suas obras, Albues redesenha, através da memória, o cenário onde nasceu e viveu boa parte de sua vida, valorizando e propagando, dessa maneira, a vida social, os costumes locais, as visões de mundo, as formas de conhecimento do real, a concepção de valores e verdades, o povo, suas crenças, seus mitos e as particularidades de Mato Grosso. Mesmo que *A dança do jaguar* seja ambientada em uma região muito distante do estado natal da autora, pode-se perceber indícios da cultura do estado brasileiro. O jaguar seria uma referência à onça do pantanal.

Outro fator recorrente nas obras da escritora mato-grossense é a presença de uma mulher, uma andarilha à procura de autoconhecimento e de uma evolução não só espiritual, mas também profissional. Nas narrativas analisadas, têm-se Tereza,

uma escritora, e Nayla, uma pintora, duas jovens que passam por um processo de crescimento pessoal, um processo que, conseqüentemente, acaba afetando suas respectivas carreiras. Tanto Tereza quanto Nayla vivem momentos de tensões em ambos os enredos, e é exatamente através deles que as duas artistas começam a atingir seus objetivos.

O processo de guia para o autoconhecimento fica a cargo de personagens que exercem a função de mentor espiritual: Marcola e Ariel Kizuo. Essas personagens fazem o papel de apresentar uma outra maneira de ver o mundo imaterial e espiritual. Eles são também as responsáveis em inserir certas concepções na cabeça das duas jovens e, assim, viabilizar alguns momentos de reflexão para, enfim, influenciar suas transformações pessoais.

Em relação às questões identitárias, as obras selecionadas mostram, por meio da representação literária, que as pessoas são, inegavelmente, seres em constante mutação e sempre em processo de (des)(re)construção da identidade. Dentre os diversos aspectos que podem contribuir para as mudanças da individualidade, a memória é o elemento que mais influencia nesse processo, visto que revisitar o passado, relembrar e reviver momentos é algo que mobiliza o pensamento, a reflexão, a ponderação e, muitas vezes, o redimensionamento e redirecionamento da vida.

Em *Pedra Canga*, os murais de pedra que resistiram aos numerosos furtos à Chácara Mangueiral eram uma espécie de

rastros deixada pelos Vergare à população daquela localidade. Embora não houvesse mais nenhum representante da família residindo no bairro, ainda assim, quando passavam em frente ao local onde se localizava a mansão, o povo sentia a presença dela. Assim, para que a população pedracanguense pudesse finalmente ter paz, foi necessária a total destruição do Mangueiral, papel cumprido por um temporal que soterrou o que ainda restava da casa.

Em *A dança do jaguar*, por outro lado, não era necessário esquecer Florence, mas sim lembrá-la. Por isso, os pais da jovem assassinada exigiam que quem alugasse a casa não fizesse grandes mudanças na propriedade. Os móveis, alguns objetos e roupas precisavam permanecer intactos na casa para que a imagem de Florence fosse lembrada. Ao contrário de *Pedra Canga*, em *A dança do jaguar*, era preciso manter os rastros de Florence, materializados, no fim da narrativa, quando os pais dela resolvem transformar o solar Maltesa em um local de apoio a jovens pintoras que vinham morar em São Francisco.

Conforme se evidenciou ao longo desta pesquisa, o elemento espacial foi bem marcado nos enredos de *Pedra Canga* e *A dança do jaguar*. As narrativas tiveram como núcleo duas casas que conservavam a personalidade e a identidade daqueles que moravam nelas, pois eram as lembranças acumuladas em cada cômodo, móvel e gaveta que serviam de pilar para que as histórias dos Vergare e de Florence Maltesa fossem contadas, reiterando a ideia de que a casa é uma espécie de guardiã de recordações, conferindo a cada romance um final singular, seja para esquecer, seja para lembrar.

REFERÊNCIAS

ALBUES, Tereza. **A dança do jaguar**. Paris: Edição Zero Hora, 2000.

ALBUES, Tereza. **A travessia dos sempre vivos**. Cuiabá: EdUFMT, 1993.

ALBUES, Tereza. **A travessia dos sempre vivos**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ALBUES, Tereza. **Buquê de línguas**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

ALBUES, Tereza. **Chapada da palma roxa**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1990.

ALBUES, Tereza. **Chapada da palma roxa**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ALBUES, Tereza. **O berro do cordeiro em Nova York**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

ALBUES, Tereza. **O berro do cordeiro em Nova York**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Antonio de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A água e o sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAHIA, Julianna Alves; PINTO, Jesuino. O enigma de Violeta H.: questões de identidade e sexualidade na literatura brasileira contemporânea. **Revista Alêre**, Cáceres, v. 22, n 2, p. 243-261, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/5898/4396>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BAHIA, Julianna Alves; PINTO, Jesuino. O fantástico em A travessia dos sempre vivos de Tereza Albuês: a (re)(des)construção identitária. **Revista Scripta Alumni**, Curitiba, v. 24, n. 2, p. 136-148, 2021. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/2174>. Acesso em: 10 fev. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 3. ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1993.

BARBOSA, Everton Almeida. Literatura de Mato Grosso no período de abertura política no Brasil: Ricardo Dicke e Tereza Albuês.

Revista de Letras Norte@mentos, Sinop, v. 15, n. 38, p. 73-92, 2022. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/4491>. Acesso em: 5 mar. 2022.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoi análise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1990.

CAMARGO, Amanda Kristensen. **Nomes próprios no romance contemporâneo O berro do cordeiro em Nova York: um estudo onomástico exploratório**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2018. Disponível em: https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/4104/5/Amanda_Camargo_2018.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 51-80.

CANGA. *In*: DICIONÁRIO online de português. Matosinhos: 7graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/canga/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

CASAGRANDE, Patrícia. **Pedra Canga e A travessia dos sempre vivos: a voz da ancestralidade e o narrador oral em Tereza Albues**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2017. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/Dissertacao-final-Patricia%20Casagrande.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

CASAGRANDE, Patrícia. **Tereza Albues: o narrador ancestral de Mato Grosso**. Cuiabá: Entrelinhas, 2021. *E-book*. Disponível em: https://www.entrelinhaseditora.com.br/produtos/p.asp?id=298&produto=tereza_albues_o_narrador_ancestral_de_mato_grosso. Acesso em: 1 abr. 2022.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Matogrossismo: questionamentos em percursos identitários**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020.

CIPRIANO, Simone Alves. **A configuração da voz narrativa em O berro do cordeiro em Nova York de Tereza Albues**: uma travessia singular pelos rios da memória. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2018. Disponível em: http://portal.unemat.br/media/files/Dissertacao_final-Simone_Alves_Cipriano.pdf. Acesso em: 12 mar. 2020.

COELHO, Nely Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 39-66.

COSTA, Augusta Lopes. **Perfil de mulher**: a representação feminina nas personagens de Tereza Albues. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=138940. Acesso em: 20 mar. 2020.

COSTA, Augusta Lopes; MELEO, Franceli Aparecida. “Confessionalismo e feminismo: as faces e os disfarces de Tereza”. **Revista Moara**, Belém, Pará, v. 1, n. 35, p. 299-318, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3580>. Acesso em: 10 maio 2020.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 207-220.

ESTEVES, Paula Simone Fernandes. A perspectivação do narrador-testemunha na configuração da verdade em *Chapada da palma roxa* de Tereza Albués. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 4665-4673. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522243396.pdf. Acesso em: 5 abr. 2022.

FONSECA, Eliane Aparecida de Almeida. **Buquê de línguas: a escrita pós-moderna na abordagem do feminino**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ERQKioFEXblq5oedPt669yrEkTW5chif/view>. Acesso em: 17 jan. 2021.

FORSTER, Edgar Morgam. **Aspectos do romance**. Tradução: Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizontes, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 181-222.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 127–162.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 67–110.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Irene Ferreira et al. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LEITE, Mário Cezar Silva; SILVA, José Alexandre Vieira da. Nos arredores do fantástico mato-grossense: o berro de Tereza. **Polifonia**, Cuiabá, n. 20, p. 103-118, 2009. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/971>. Acesso em: 9 maio 2020.

LEJEUNE, Philippe. Autoficção & Cia: peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 21–37.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES, Hilda Dutra Gomes. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional & EdUFMT, 2002.

MAGALHÃES, Hilda Dutra Gomes. **História da literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicen, 2001.

MAHON, Eduardo. **Literatura contemporânea em Mato Grosso**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2021.

MANTOVANI, Antonio Aparecido; VARELA, Rosana Barros. A casa e a tela em A dança do jaguar: espacialidades fantásticas. **Revista Água Viva**, v. 3, n. 1, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/12179>. Acesso em: 5 abr. 2022.

MENDONÇA, Rubens de. **História da literatura mato-grossense**. 2. ed. Cáceres: Editora Unemat, 2015.

MOURA, Juliane Oscar de Souza. **O berro e o eco**: o jogo metaficcional da narrativa de Tereza Albues. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2018. Disponível: <https://drive.google.com/file/d/1HtDtu8kaQiCln93CVbYCrFTXsYvolp/vz/view>. Acesso em: 7 set. 2021.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de mulher**: ensaios. Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (século XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUEMG, 2014.

OLIVEIRA, Marcelina de Andrade. **A tensão espacial no espaço utópico de Tereza Albues**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2013. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/MARCELINA-DE-ANDRADE-OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2020.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Tereza Albues e Wanda Ramos: memórias em diálogo**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-21102010-123220/publico/2010_LeoniceRodriguesPereira.pdf. Acesso em: 5 mar. 2020.

PIMENTEL, Katia Aparecida. **O plural na identidade feminina em Buquê de línguas de Tereza Albues**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2020. Disponível: <https://drive.google.com/file/d/1ERQKioFEXblq5oedPt669yrEkTW5chif/view>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PIMENTEL, Kátia Aparecida. **Literatura e mulher: pluralidades femininas**. Cáceres: Editora Unemat, 2021. *E-book*. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/Editora/LITERATURA%20E%20MULHER.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

PRECIOSO, Adriana Lins; SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos; SILVA, Rosana Rodrigues da. Tereza Albues e papel do transculturador no pós-modernismo. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 51, n. 2, p.101-118, 2011.

- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François *et al.* Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos; VARELA Rosana Barros. Fantástico e imaginário religioso em *Pedra Canga*, de Tereza Albues. **Revista Polifonia**, v. 22, n. 32, p. 241-256, 2015. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2491/0>. Acesso em: 5 abr. 2022.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCARPARO, Dolores. De Nova York ao sertão mato-grossense: um grito à liberdade. **Revista Fronteira Digital**, Pontes e Lacerda, v. 2, n. 3, p. 1-11, 2011.
- SILVA, José Alexandre Vieira da. **A reatualização mítica no romanesco de Tereza Albues**. 2013. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Goiás, Goiânia, 2013.
- SILVA, José Alexandre Vieira da. **Nos arredores do fantástico mato-grossense**: o berro de Tereza. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Instituto de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2006.
- SILVA, José Alexandre Vieira da. **Ritos iniciáticos e magia**: a reatualização mítica em Tereza Albues. 2012. Tese (Doutorado

em Estudos sobre o Imaginário Literário) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARELA, Rosana Barros. **Seres fantásticos e dimensões movediças**: configurações do duplo em “A dança do jaguar”, de Tereza Albues. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2018. Disponível: <https://drive.google.com/file/d/16qm8P2yJxr5RaMQOfLamusn3lHWdeQA5/view>. Acesso em: 7 jun. 2021.

VARELA, Rosana Barros; MANTOVANI, Antonio Aparecido. Entre violetas e labaredas, janelas e molduras: o duplo nas personagens e espacialidades de “A dança do jaguar”. **Téssera**, v. 2, n. 1, p. 240-260, 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/50789>. Acesso em: 5 abr. 2022.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014. p. 163–179.

WALKER, Marli. **Mulheres silenciadas e vozes esquecidas**: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2021.

SOBRE A AUTORA



Julianna Alves Bahia

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Unemat – Câmpus de Tangará da Serra/MT. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS) da Unemat – Câmpus Sinop/MT. Licenciada em Letras (Português) pela Universidade Federal do Pará - Câmpus Altamira (2004). Membro, desde 2020, do grupo de pesquisa ‘Literatura, ensino e sociedade’ (CNPq). Professora efetiva de Língua Portuguesa na Secretaria do Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC-MT).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7521528138611273>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3722-342X>

E-mail: julianna.bahia@unemat.br

A presença do regionalismo mato-grossense nas tramas de Tereza Albuês denota o compromisso da autora em resgatar a cultura, os hábitos e os costumes da população local, articulando-os às personagens intrigantes e aos enredos envolventes e repletos de mistérios. Além disso, correlaciona-os a problemáticas que atingem uma coletividade, fazendo denúncias de acentuada relevância social. Nesse contexto, o propósito desta obra consiste em analisar a representação da casa e seus desdobramentos (o fantástico, a memória e a identidade) nos romances *Pedra Canga* (1987) e *A dança do jaguar* (2000), de Tereza Albuês, visando apreender as configurações do gênero romanesco a partir de duas realidades – a mato-grossense e a sanfranciscana –, destacando o espaço místico e fantástico.

