



## ENTRE O FASCÍNIO E O HORROR: A LITERATURA CATÁSTROFE EM GOIÁS

Eliézer Cardoso de Oliveira\*

Universidade Estadual de Goiás – UEG/Anápolis

[ezi@uol.com.br](mailto:ezi@uol.com.br)

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar a literatura catástrofe, a partir do estudo de algumas obras literárias goianas inspiradas numa catástrofe: *O tronco e Pão cozido debaixo de brasa* e *A menina que comeu Césio*. Estas obras são caracterizadas por uma tensão, decorrente da consternação que os humanos sentem diante da tragédia e o fascínio de contar bem uma história, o principal objetivo dos romancistas. Essa tensão se manifesta na utilização do sublime, categoria estética propícia a abordar o fascínio e o horror. Outra característica dessas obras é a presença do maravilhoso. Enfim, a análise dessas obras literárias pode ajudar esclarecer até que ponto as obras históricas estão permeados de elementos estético-literários, como defende a história cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura-catástrofe – Sublime – Maravilhoso

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the catastrophe literature from the study of some goianos literary books that were inspired in a catastrophe: *O tronco e Pão cozido debaixo de brasa* and *A menina que comeu Césio*. These literary works are characterized by a tension, resulting of a consternation that human beings faced against the tragedy and the allure of a well counted story, which is the main objective of novelists' authors. This tension manifests itself by using the sublime, which is the propitious aesthetic category that deals with allure and horror. Another characteristic of those works is the presence of the marvelous. Finally, analyzing those literary works we can help to clarify what extent historic works are filled of literary aesthetic elements, as the cultural history defend.

**KEYWORDS:** Literature-catastrophe – Sublime – Marvelous

Como os humanos têm uma necessidade ontológica de fazer narrativas sobre tudo que os cercam, o barulho das catástrofes não haveria de passar despercebido pela literatura. Daí a existência de inúmeros romances, contos, novelas, peças teatrais e poesias sobre alguma catástrofe. Desse modo, estas obras, (nas quais pode se incluir outras formas de narrativas visuais como a fotografia e o cinema), por “[...] mais diferentes em sua forma, dispersas no tempo, formam um conjunto quando se referem a

---

\* Professor do curso de História da UEG-Anápolis. Doutor em Sociologia pela UnB.

um mesmo objeto”.<sup>1</sup> As narrativas literárias sobre catástrofes, por mais diferentes entre si, possuem regularidades, decorrentes da exigência de transformar um acontecimento histórico considerado profundamente relevante para o autor em uma narrativa que provoque prazer ao ser lida. Elas são marcadas por uma tensão fundamental, entre a consternação que invariavelmente os humanos sentem diante de uma desgraça e o desejo de contar bem uma história, possibilitando o prazer estético.

Na literatura universal pululam obras que têm as catástrofes como objeto ou pelo menos as utilizam como pano de fundo para o desenvolvimento da trama. Os exemplos mais conhecidos do primeiro tipo são **Diário do Ano da Peste**, publicado em 1722 por Daniel Defoe e **A Peste**, publicado em 1947 por Albert Camus; já, em relação ao segundo tipo, a peste é um dos obstáculos ao amor de dois camponeses, Renzo e Lúcia, narrada em **Os noivos**, publicada pelo italiano Alexandre Manzoni em 1827; outra bela história de amor a se desenrolar no meio de epidemias é **O amor nos tempos do cólera** de Gabriel Garcia Márquez.

A grande especificidade das obras sobre catástrofes é o fato de trabalharem um acontecimento histórico sob a forma de ficção. Nesse sentido, elas não são nem História, nem ficção pura: estão a meio caminho entre ambas. No entanto isso não impede a sua utilização como artefatos culturais, pelo contrário, pois de acordo com Hayden White:

[...] já não somos obrigados, pois, a acreditar – como os historiadores do período pós-romântico – que a ficção é a antítese do fato (como a superstição ou a magia é a antítese da ciência) ou que podemos relacionar os fatos entre si sem o auxílio de qualquer matriz capacitadora e genericamente ficcional.<sup>2</sup>

Essa concepção abre o espaço para análise de obras ficcionais como potencialmente informativas para entender os aspectos culturais, em que é preciso considerar a literatura como, nas palavras de James Clifford,<sup>3</sup> uma “alegoria etnográfica”, isto é, ver no texto literário algo além do que expressa, ver a ficção como uma seqüência de metáforas e imagens úteis à compreensão da cultura. Isso significa que o estudo de obras ficcionais sobre as catástrofes esclarece aspectos importantes dos

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 36.

<sup>2</sup> WHITE, Hayden. **Metahistória**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 42.

<sup>3</sup> Cf. CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 63-99.

relatos com pretensões realistas sobre as mesmas, corroborando a tese dos historiadores narrativistas, segundo a qual as obras históricas estão permeadas de elementos de natureza estética, aproximando-as da literatura.

No caso dos relatos sobre as catástrofes, a literatura de ficção e os relatos com pretensões realistas (crônica, diário, reportagem, memória, relatório técnico e obra histórica) possuem características estéticas comuns: a utilização de uma estética do sublime. Esta categoria estética é conhecida desde a Antiguidade, sendo aplicada a diversos objetos: à retórica, às percepções humanas, aos comportamentos sociais e, mais modernamente, às artes plásticas, principalmente à pintura.

O primeiro tratado sistematizado sobre o sublime é creditado a Dionísio de Halicarnasso no século I ou a Cássio Longino no século III. Longino – como será chamado aqui o autor de **Do sublime** – escreveu uma obra de retórica. Seu objetivo era identificar as características sublimes presentes em determinados discursos para que elas pudessem ser ensinadas, pois um discurso sublime seria aquele que agradava a todos imediatamente. Longino argutamente percebeu que o segredo desses discursos era não dar tempo à reflexão. O sublime é como um raio – metáfora que vai ser usada por praticamente todos seus analistas – que ilumina a escuridão da noite. O discurso sublime produz um choque no ouvinte e “[...] contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar”.<sup>4</sup>

Os autores sublimes são pessoas ousadas, que não temem cometer erros; pessoas de alma elevada, com pensamentos grandiosos, mas que possuem também uma paixão violenta que, não apenas convence o ouvinte, mas o escraviza. O discurso dessas pessoas é sublime, uma vez que faz uso de determinadas figuras de pensamento (apóstrofe, assíndeto, hipérbato, perífrase, etc.), determinadas figuras de palavras (metáforas e hipérbolos), resultando numa composição discursiva digna e elevada (uso harmônico das diversas palavras). Esses recursos retóricos são os mais indicados para transmitir as emoções aos ouvintes. Eles tornam “[...] o discurso bem mais eficaz e mais vivo”,<sup>5</sup> “[...] faz com que o ouvinte pense estar no meio de perigos”,<sup>6</sup> faz com que a platéia seja contaminada pelo discurso do orador. Na sociedade greco-romana, os discursos eram essenciais na vida pública. Um discurso antes da batalha podia ser

---

<sup>4</sup> LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 52.

<sup>5</sup> Ibid., p. 75.

<sup>6</sup> Ibid., p. 82.

decisivo para a vitória ou para a derrota. O mérito de Longino – antes dele, dos sofistas – foi o de mostrar que os discursos arrebatadores não dependiam do conteúdo (da verdade), mas da disposição da alma e de técnicas retóricas. Portanto podiam ser ensinados.

Na época do Iluminismo, Edmund Burke, autor de **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, utilizou o sublime para explicar as percepções humanas em relação a determinados objetos, procurando explicar por que alguns são considerados belos e outros sublimes. O sublime para Burke é mais instinto do que raciocínio. Ele é arrebatador, invade o espírito completamente, paralisando-o, sem lhe dar tempo para reflexão. O espírito é invadido pelo terror, mas ao mesmo tempo sente admiração, reverência e respeito pelo objeto que lhe suscita tal sentimento.

Para Burke, as fontes do sublime encontram-se nos objetos e não nos sujeitos. Algumas coisas da natureza ou construídas pelos homens têm características específicas que depois são comunicadas aos humanos sob a forma de sublime. A obscuridade, o desconhecido, o misterioso são fontes do sublime. É por isso que a escuridão da noite provoca medo e admiração.<sup>7</sup> O poder e a força são sublimes quando são perigosos e podem causar dor. O boi é forte, mas é útil, portanto não é sublime; mas o tigre é forte e letal, portanto, sublime.<sup>8</sup> As privações são sublimes, pois são terríveis e grandiosas; Burke cita constantemente os sofrimentos bíblicos de Jó como exemplificação do sublime.<sup>9</sup> As grandes alturas e os grandes abismos são sublimes. O infinito ou a sensação de infinito também são sublimes.<sup>10</sup> A dificuldade, como a dos egípcios na construção das pirâmides, é sublime.<sup>11</sup> Também o é a magnificência de uma noite estrelada.<sup>12</sup> A luz forte (capaz de quase cegar) ou veloz (como um raio) é sublime.<sup>13</sup> As cores tristes e foscas (preto, vermelho escuro, marrom, etc.) são sublimes.<sup>14</sup> Determinados ruídos que provocam medo (o barulho de um trovão, urros de animais

---

<sup>7</sup> Cf. BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus / Unicamp, 1993, p. 66.

<sup>8</sup> Cf. Ibid., p. 73.

<sup>9</sup> Cf. Ibid., p. 76.

<sup>10</sup> Cf. Ibid., p. 78.

<sup>11</sup> Cf. Ibid., p. 84.

<sup>12</sup> Cf. Ibid., p. 85.

<sup>13</sup> Cf. Ibid., p. 86.

<sup>14</sup> Cf. Ibid., p. 88.

selvagens) ou ruídos intermitentes (como a batida de um tambor repetida a intervalos) são sublimes.<sup>15</sup> Até amargores e maus cheiros, desde que moderados, são sublimes.<sup>16</sup>

Outro iluminista, Kant, antes das suas rigorosas e complexas análises do sublime na **Crítica da faculdade do juízo**, explorou a relação do sublime com os comportamentos sociais num texto escrito em 1764, denominado **As observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Ele procurou construir uma tipologia de comportamentos belos e sublimes, para classificar as personalidades humanas. Desse modo, as pessoas sérias, que organizam sua conduta com base em princípios sólidos, alguém “[...] capaz de amar a sua mulher mesmo que ela se torne feia e deformada, pois ela sempre permanecerá sua mulher”,<sup>17</sup> sinceras e justas são sublimes. Esse tipo de pessoa possui uma autêntica virtude, mas o preço da sua posse é a melancolia. Já as pessoas alegres, sensíveis, sempre dispostas a agradar os outros possuem um sentimento predominante do belo. Não possuem princípios firmes, pois estão sempre procurando satisfações mais intensas, mas seus sentimentos são verdadeiros. Essas pessoas possuem a “virtude de adoção”. Por fim, existem pessoas que são frias e calculistas, que procuram agradar artificialmente para conseguir algo. Segundo Kant, esse tipo “[...] dedicado a dissimulação, é hipócrita na religião, bajulador em sociedade, e, na política, versátil, conforme as circunstâncias”.<sup>18</sup> Possui apenas um cintilamento de virtude. Talvez pelo fato de tal conduta exigir disciplina e seriedade, também se encaixa no sublime, mas de um tipo específico.

Enfim, esses autores citados não esgotam a complexa e extensa bibliografia sobre o sublime, mas serão suficientes para uma caracterização da presença dessa categoria na literatura-catástrofe. Esclarece-se que o objetivo não é fazer uma análise estético-literária, analisando a totalidade da obra do autor e as qualidades de sua produção. As obras foram escolhidas pelo tema e não pelos seus eventuais méritos literários. Foram analisadas três obras: **O tronco** de Bernardo Elis, publicado em 1956; **A menina que comeu o Césio** de Fernando Pinto, publicado em 1987 e **Pão cozido debaixo de brasa**, de Miguel Jorge, publicado em 1997.

---

<sup>15</sup> Cf. BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus / Unicamp, 1993, p. 89.

<sup>16</sup> Ibid., p. 92.

<sup>17</sup> KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Ensaio sobre as doenças mentais. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993, p. 36.

<sup>18</sup> Ibid., p. 40.

## O Tronco

O tema do livro são os acontecimentos ocorridos em São José do Duro (hoje Dianópolis-TO), envolvendo a polícia e os jagunços do coronel Wolney, culminando na chacina de nove pessoas pela polícia no dia 16 de janeiro de 1919. Mesmo escrito depois de mais de trinta anos do ocorrido, Bernardo Élis preocupou-se em mudar o nome dos diretamente envolvidos no acontecimento, embora tenha preservado os nomes reais das personagens mais distantes (Eugênio Jardim, os Caiado, Moisés Santana, Emílio Póvoa, João Dias, etc.).

A narrativa é dividida em quatro partes: na primeira, há uma descrição do caráter e dos desmandos dos Melo na cidade do Duro, quando se inicia o conflito entre o coletor Vicente Lemes e os coronéis Pedro Melo e seu filho Artur Melo por causa de um inventário. Humilhados, o coletor e o juiz Valério Ferreira abandonam a cidade. Na segunda parte, o narrador descreve a comissão do governo destinada a apurar os crimes dos Melo, chefiada pelo juiz Carvalho e composta por inúmeros policiais, também descritos como autoritários, corruptos e violentos. Na terceira parte, ocorrem os primeiros conflitos entre os policiais e os jagunços, iniciados com o covarde assassinato de Pedro Melo pela polícia. Na quarta e última parte acontece o clímax da narrativa, quando a polícia chacina nove pessoas, parentes e amigos dos Melo, presas a um tronco.

Se o termo hipótese for cabível a um romance, poder-se-ia dizer que a do **Tronco** é que polícia e jagunços se equivalem em brutalidade. Isso fica evidente na fala da personagem Vicente Lemes:

Agora era a derrota, era a fuga, com a polícia em que depositara tanta esperança tanta confiança, massacrando gente inocente, acovardando-se. Afinal de contas, de que valera toda luta? Lutara contra os Melo por causa dos crimes e dos desmandos; no entanto, poderia haver maiores crimes e desmandos do que os cometidos pela polícia?<sup>19</sup>

Aliás, a narrativa pode ser vista como uma crítica social e moral. As personagens podem ser perfeitamente divididas conforme os dois tipos de comportamentos sublimes definidos por Kant: a virtude autêntica e a virtude cintilante (chamado também por ele de sublime magnânimo).

---

<sup>19</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, p. 253.

O tipo sublime, com virtude autêntica, “possui um elevado sentimento de dignidade da natureza humana”<sup>20</sup> e são idealistas. Possui um elevado senso de justiça, mas podem ser pessoas perigosas e vingativas quando injustiçadas ou traídas. No romance, as personagens Vicente Lemes (coletor) e Valério Ferreira (juiz) encaixam nessa tipologia: ambas enfrentaram os Melo para impedir que lei fosse burlada. Vicente Lemes, personagem central, por exemplo, hesitou em fugir dos jagunços até o último momento (e só o fez para não colocar em risco sua mulher, filha e sogra), repudiava o crime dos soldados, assim como o dos jagunços. Além dos dois, o soldado Baianinho também pode ser visto como “sublime autêntico”: retratado como pessoa aprazível, envolvera-se na luta para saldar dívidas com um coronel e assim adquirir a liberdade para caçar pacas, catitus, antas e queixadas... mas na hora do combate portou-se bravamente “[...] mesmo com seu comandante acovardado, Baianinho não esmoreceu: combatia por conta própria. Ora estava num ponto, ora noutra”.<sup>21</sup> Até mesmo o alferes Severo se redimiou dos crimes na hora do combate, “valente era o alferes Severo. Resistia com denodo”.<sup>22</sup>

O tipo sublime magnânimo é sublime apenas no exterior, por dentro é frio e calculista. Possui sangue-frio, não permitindo que “[...] seu coração seja ofuscado pelo amor, compaixão e simpatia”.<sup>23</sup> São os vilões da narrativa. Encabeça a lista o coronel Pedro Melo, “[...] homem inteligente, sagaz, audacioso, de ambição sem limites, duro feito aroeira”;<sup>24</sup> em seguida aparece seu filho, Arthur Melo, que apesar de instruído, herdou as ambições e o desmando do pai; o juiz Carvalho, encarregado de chefiar a comissão para apurar os desmandos dos Melo estava interessado apenas em “melhorar de situação”, “livrar-se do sertão”.<sup>25</sup> As qualidades morais dessas personagens, na narrativa, são as piores possíveis: assassinas frias, mentirosas e ambiciosas. Todas elas, nos momentos críticos, portaram-se covardemente: o velho Arthur Melo acovardou-se perante os soldados, seu filho Arthur Melo presenciou a morte do pai sem reagir, o juiz abandonou a cidade para não enfrentar os jagunços dos Melo. Além dessas três

---

<sup>20</sup> KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Ensaio sobre as doenças mentais. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993, p. 36.

<sup>21</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, p. 242.

<sup>22</sup> Ibid., p. 239.

<sup>23</sup> KANT, 1993, op. cit., p. 40.

<sup>24</sup> ÉLIS, 1974, op. cit., p. 57.

<sup>25</sup> Ibid., p. 93.

personagens, enquadram-se também nessa tipologia alguns jagunços e soldados covardes.

A existência de heróis e vilões é comum a qualquer narrativa. No entanto a especificidade do **Tronco** é que esta dicotomia estrutura o texto. O narrador fica repetindo, a todo o momento, os adjetivos que atribuem características morais aos personagens, distinguindo os valentes, bondosos e justos dos covardes, maus e injustos. Esse tipo de estruturação não é uma escolha arbitrária do autor; é uma imposição do tema. A narrativa catástrofe tende a possuir, necessariamente, ares maniqueístas.

Além do mais, o autor conseguiu uma grande expressividade poética alternando imagens abjetas, relacionadas aos humanos e imagens sublimes, relacionadas à natureza. Um exemplo das primeiras é:

Lá fora, a bica do telhado pingando sem parar, o lameiro invadindo tudo, a casa atravancada de coisas, gente por todos os cantos. Detritos de alimentos, cuspos, escarros, cocô de menino e de bicho, urina. Aquilo fedia, aquilo juntava moscas. Pelos cômodos, uns varais com roupas enxugando-se, entupindo a sala.<sup>26</sup>



Pelos fundos dos quintais e na grotinha os homens inchavam, iam ficando empanzinados, arrebentavam os cinturões com um estouro fofo, como se fosse jenipapo caindo. As varejeiras eram tantas que ninguém suportava. Os ovos surgiam em cachos brancos nas ripas, nos caibros, nas telhas, caindo no chão, nas panelas de comida, nos pratos.<sup>27</sup>

Essas citações sublinham a degradação e a desarmonia do ambiente onde se dão as relações de conflito. Elas são contrapostas às imagens harmônicas e sublimes, relacionadas à natureza do lugar:

Vaga-lumes vagavam no breu ou se apinhavam nos tamboris, nos mulungus, e ali ficavam a noite inteirinha, quando não se entregavam a uma farândola misteriosa de ouro e de diamantes.<sup>28</sup>

Com o clarear do dia, a chuva fina e insistente transformou-se em neblina, neblina de prata, escondendo os morros altos.<sup>29</sup>

Um luão bonito pendurou do céu, prateando a mata, clareando o dorso do rio que parecia uma tacha de mercúrio.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, p. 209.

<sup>27</sup> Ibid., p. 262-263.

<sup>28</sup> Ibid., p. 199.

<sup>29</sup> Ibid., p. 264.

<sup>30</sup> Ibid., p. 270.



Élis utiliza, freqüentemente, a antítese, uma figura de pensamento comumente usada como recurso retórico. Ela não só contrasta as idéias de valentia e covardia como também a de relento e abrigo. Além da antítese, outros recursos retóricos são explorados pelo autor. No ponto mais alto da narrativa, a execução das pessoas no tronco assim foi descrita:

O alferes empurrou outra vez a pesada porta de pau-d'arco. No lusco-fusco, gente estrebuchava, gente avançava com uma dificuldade medonha, arrastando no pé o tronco empencado de defuntos e agonizantes. Aquele que avançava vinha arquejante, soproso, aluindo a custo a penca monstruosa de cadáveres, espichava o braço tremente, espichava a cabeça num gesto descontrolado e humilhante. E falava e falava e falava.<sup>31</sup>

O efeito emocional da cena descrita é impressionante. A utilização repetida da palavra “gente” e da metáfora “penca” dá um efeito hiperbólico de “multidão”. O uso gradativo dos verbos – avançar, aluir, espichar e falar – e a repetição de “falava” realçam as dificuldades do moribundo: um simples movimento era um esforço sobre-humano. Na literatura-catástrofe recursos retóricos são utilizados para sensibilizar o leitor quanto ao sofrimento das personagens: desde a hipérbole – “foi picado miudinho, como se bate carne picadinha”, “molhados até os ossos, cansados”<sup>32</sup> – até a mudança brusca do pronome pessoal:

Atravessaram-no com água pelo peito. Do outro lado, estendia-se a mata ribeirinha, transformada em tijuco. O pé fincava-se no barro negro e peganheto, quando saía lá ficava a botina. A gente tirava a botina da lama, calçava, dava novo passo e novamente os pés se prendiam no barro.<sup>33</sup>

O narrador começa a descrever a fuga dos soldados de modo distante e impessoal, conforme deixa evidente a concordância do verbo [eles] “atravessaram”. No entanto, ele se solidariza totalmente com seus sofrimentos, sofre junto com eles, mudando repentinamente a concordância verbal: “a gente tirava”. Nesse instante, deixa de ser narrador, torna-se personagem. Na literatura-catástrofe, procura-se reforçar e empatia entre personagens e leitor. Os recursos estéticos são utilizados de modo a fazer o leitor a compartilhar os sofrimentos das personagens. Nesse caso, a distinção entre

---

<sup>31</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, p. 226.

<sup>32</sup> Ibid., p. 263.

<sup>33</sup> Ibid., p. 264.

ficção e realidade, bem demarcada por Bakhtin na literatura,<sup>34</sup> quase perde a sua validade.

### A menina que comeu Césio

O livro do jornalista Fernando Pinto foi escrito e publicado no ano de 1987; primeiramente em capítulos no Jornal **Correio Brasiliense** de Brasília, depois na forma de livro. Portanto é um livro escrito em linguagem jornalística, em que a informação (a verdade dos fatos) é prioritária em relação à poética literária. Os nomes das personagens são reais, até as suas falas foram construídas a partir dos depoimentos coletados pelo autor. A obra é um exemplo de uma das narrativas que emergiu com o acidente radioativo de Goiânia de 1987.

A linguagem do livro é predominantemente apelativa, como se evidencia no próprio título (uma referência à garotinha Leide que comeu pão contaminado com pó do Césio 137) e nos títulos dos capítulos (tais como: “parecia coisa do diabo...”, “Na tarde em que o centilômetro enlouqueceu”, etc.). O enredo é cronológico, iniciando no dia 13 de setembro de 1987, quando os dois catadores de papéis retiram a cápsula do Césio 137 das ruínas de uma construção abandonada e indo até o dia 17 de novembro, quando a atriz Bety Faria visita uma das vítimas.

O fato de o livro ser um romance-reportagem não o incompatibiliza como literatura-catástrofe. Uma das primeiras obras literárias a tratar uma catástrofe foi um romance-reportagem: o **Diário do Ano da Peste**, de Daniel Defoe.<sup>35</sup> Nesse livro, o autor procura descrever a peste ocorrida em Londres, em 1665, com a máxima precisão possível, até fazendo uso da investigação histórica:<sup>36</sup> informes oficiais, entrevistas dos sobreviventes e relatos de época. No entanto, mesmo preocupado com a “verdade histórica”, Defoe não deixou de utilizar recursos literários: uso de uma retórica do sublime, inserção de pequenas anedotas, diálogos teatrais, digressões e a utilização do narrador em primeira pessoa.

---

<sup>34</sup> De acordo com Bakhtin, a empatia na literatura possui seus limites: “[...] o sofrimento do outro que vivencia da forma mais concreta se distingue, por princípio, do sofrimento que o outro mesmo vive, ou do meu próprio sofrimento. Só tem em comum a noção abstrata de sofrimento”. (BAKHITIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 118.)

<sup>35</sup> DEFOE, Daniel. **Diário del año de la peste**. Havana: Editorial de arte y literatura, 1988.

<sup>36</sup> Quando a Peste ocorreu em Londres em 1665, Daniel Defoe estava com apenas cinco anos de idade. Portanto a investigação histórica foi imprescindível.

Em **A menina que comeu Césio**, mesmo priorizando a “verdade dos fatos”, o narrador também fez uso de recursos literários, tais como a descrição das características psicológicas (e até do pensamento) e das lembranças das personagens, para que o leitor se identifique o máximo com elas. Além disso, o livro também faz uso da retórica do sublime.

Há uma antítese de gênero que perpassa toda a narrativa: o feminino **versus** o masculino. A maioria das personagens femininas mostrou-se desconfiada ou mesmo arredia em relação ao encanto do brilho do Césio 137: Selma, no dia que seu esposo Wagner retirou a cápsula de Césio das ruínas, teve um mau-presentimento:

E de três coisas registradas naquele meio de tarde de domingo ela não esquecerá nunca mais: a montanha do almoço que Betão devorou e pediu bis; do tal presentimento que a assaltara pela segunda vez e que a fizera ‘dar uma ordem’ ao marido para só entrar em casa depois de deixar lá fora as botas e a calça **Lee**; e sobretudo a ansiedade de Wagner e Betão para retornarem à rua 57 com dia claro.<sup>37</sup>

Santana, esposa de Edson Fabiano, desapontou o marido com a sua frieza ante o brilho do Césio:



Sem dar muita importância ao foco colorido, Santana pegou um jornal velho, amassou-o em forma de tocha e tocou fogo para alumiar a escuridão “porque o quarto não tinha luz”. Na porta do cômodo, Edson fez uma careta de desapontamento: a surpresa não tinha funcionado. As mulheres eram todas assim, sem imaginação.<sup>38</sup>

A mesma frieza foi demonstrada por dona Lourdes, mãe da garotinha Leide das Neves: “Só dona Lourdes deu pouca importância aquela brincadeira. Não compreendia porque tanto agradava, ao mesmo tempo, adultos e crianças”.<sup>39</sup>

E pela dona Maria Abadia Mota, mãe de Devair, dono do ferro velho que comprou a cápsula radioativa dos catadores de papéis:

No instante em que os olhos de Maria Abadia focalizaram a luz brilhante jorrando do “queijo amarelo”, ela sentiu um arrepio na nuca. Aí virou as costas e foi lá para a sala puxar conversa com a nora.<sup>40</sup>

Essa frieza ou aversão feminina contrasta-se fortemente com a empolgação masculina. Betão, um dos catadores de papel que encontrou a peça contendo Césio, antes mesmo de abri-la e ver o brilho azul, sentia-se fascinado por ela: “Apesar de fraco, emagrecendo a olhos vistos, e mesmo sem ter presenciado os efeitos envolventes da luz

<sup>37</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 170.

<sup>38</sup> Ibid., p. 64.

<sup>39</sup> Ibid., p. 65.

<sup>40</sup> Ibid., p. 70.

colorida, não esquecia em nenhum momento do seu bonito cilindro de metal”.<sup>41</sup> Depois que o cilindro foi aberto, o fascínio masculino por ela aumentou ainda mais, como o de Devair:

Devair não chamou ninguém para testemunhar aquela beleza digna de se curtir com os olhos. Sua atitude foi inspirada mais no egoísmo de desfrutar a cena sozinho, do que no respeito ao sono de seus parentes. E embalado pela visão etérea de uma luz celestial, fechou os olhos pouco a pouco para dormir que nem uma criança.<sup>42</sup>

Ou do seu irmão Odesson:

Não demorou e ele próprio estava também picado no coração pelo espectro luminoso, chegando mesmo a dar uma ligeira apalpadela no incrível pozinho.<sup>43</sup>

E Ivo:

Ivo mal podia conter a emoção ao tentar descrever a beleza da cápsula branco-acinzentada irradiando do fundo do cilindro metálico um brilho colorido tão bonito que deixou seu irmão Devair ‘de queixo caído’.<sup>44</sup>

O deslumbramento masculino ante ao brilho do Césio é constante no texto. As únicas exceções, os empregados do ferro-velho de Devair, Eterno Divino e Geraldo, são mostrados respectivamente como “[...] tatibitate, cheio de tique e pulinhos” e “como um louco manso [que] não fazia mal a ninguém”.<sup>45</sup> Da forma como foi mostrado na narrativa, parece que só os “loucos” e as mulheres seriam capazes de escapar à magia do Césio. Se realmente houve esse fascínio masculino e o repúdio feminino – o que é improvável – não faz diferença, o importante é o uso retórico dessa antítese. O narrador simplesmente poderia ter deixado esse detalhe de lado, mas, pelo contrário, fez questão de enfatizá-lo. A forma usada para descrever o fascínio masculino parece utilizar o recurso retórico da perífrase,<sup>46</sup> há muito reconhecida por Longino como característica de um discurso sublime. Além do mais uma aversão e um fascínio precoce de,

---

<sup>41</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 48.

<sup>42</sup> Ibid., p. 41.

<sup>43</sup> Ibid., p. 82.

<sup>44</sup> Ibid., p. 83.

<sup>45</sup> Ibid., p. 73.

<sup>46</sup> A perífrase no essencial consiste em exprimir em mais palavras o que poderia ser mencionado em poucas. Ela permite conhecer um objeto por suas qualidades ou usos e não pelo seu próprio nome. Um dos vários exemplos desse recurso no texto é está: “E da mesma maneira como as sereias atraíam antigamente os marinheiros em alto mar e as Iaras de olhos esverdeados da Amazônia continuam até hoje levando incautos caboclos para o seu palácio de cristal no fundo do rio, a pedra que jorrava matizes no escuro exercia fortemente o seu fascínio”. (Ibid., p. 47.)

respectivamente Selma e Betão, antes mesmo do cilindro ser aberto, ficam muito difíceis de serem explicados sem referência ao fantástico.

Outro recurso retórico, assíduo na literatura-catástrofe, é a hipérbole. Essa figura de pensamento foi utilizada principalmente para descrever os efeitos da radiação sobre os seres humanos, como em Betão: “[...] sentindo-se como uma pilha humana jogando faíscas doloridas para todos os lados”.<sup>47</sup> Devair e sua esposa Maria Gabriela são vistos como “dois cadáveres ambulantes”.<sup>48</sup> E O ferro-velho do Devair tinha virado um verdadeiro hospital de campanha: Geraldo, Eterno Divino, Israel e Admilson gemiam, vomitando a alma pelos cantos do quintal.<sup>49</sup> Essas expressões são aumentativas, figuras do exagero, pois, por mais que Betão, Devair e Maria Gabriela estivessem debilitados, não eram nenhuma “pilha humana” ou “cadáveres ambulantes”; assim como o ferro-velho nunca se tornou um “hospital de campanha” e ninguém “vomita a alma”. No entanto, essa figura, uma das fontes do sublime para Longino, reforça a grandiosidade e provoca a consternação do leitor diante do fato narrado.

### **Pão Cozido debaixo de brasa**

Outra narrativa a tratar do acidente radioativo em Goiânia é **Pão cozido debaixo de brasa**, de 1997, do escritor goiano Miguel Jorge. O autor já possuía experiência em transformar tragédias em romance: o seu livro **Veias e Vinho**, publicado em 1982, teve como tema um dos crimes mais marcantes da história de Goiânia, quando, em 1952, seis membros de uma mesma família – incluindo crianças de sete, seis, cinco anos e uma de apenas onze meses – foram assassinados a golpe de machados. Esse bárbaro crime aconteceu no Bairro Popular, o mesmo que, anos mais tarde, seria marcado pela tragédia do acidente radioativo.

Em **Pão cozido debaixo de brasa** entrelaçam-se duas histórias: uma envolvendo um adolescente, sua mãe e seu padrasto; outra envolvendo o acidente com o Césio 137. Apenas essa última será considerada aqui.

Apesar de o assunto ser um acontecimento histórico, o livro de Miguel Jorge está longe do romance-reportagem, como **A menina que comeu o Césio**, no que se refere à veracidade das informações. Pelo contrário, as informações sobre o ocorrido são

---

<sup>47</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 30.

<sup>48</sup> Ibid., p. 69.

<sup>49</sup> Cf. Ibid., p. 95.

quase sempre escamoteadas. Apenas uma vez no texto aparece a palavra “Césio-137”; o nome dos envolvidos é substituído por expressões vagas, tais como “Senhor Governador”, “Governador-Senador” “Senhora Primeira-Dama”; Goiânia é apenas “a cidade”, o que desrealiza bastante o fato acontecido.

As personagens principais dessa história são três catadores de papéis: Felipa, uma visionária, que falava com os mortos e manifestava presságios sobre fatos futuros; seu esposo João Bertolino e o misterioso Nec-Nec. Guiados por Felipa, percorrem as ruas da cidade, revirando lixos em busca da sobrevivência, mas principalmente procurando a luz azul, “uma luz que jamais viram, mas que ela [Felipa] acreditava existir, escondida em alguma parte” (Jorge, 1997: 34), capaz de levá-los para o próximo milênio.

Aliás, a antítese básica do texto é construída com base na oposição entre luz e trevas. A escuridão, historicamente associada ao medo e ao mal, no romance é inofensiva; já a luz, principalmente a luz azul, é associada à morte e ao sofrimento. As personagens puras são criaturas da noite:



Felipa e João Bertolino: duas figuras como deveriam ser. Duas aves da noite que bicavam sombras.<sup>50</sup>

Vieram da noite e a noite observava-os com seus olhos de cão.<sup>51</sup>  
Somos os que procuram coisas no meio da noite, feito os gatos, os ratos, as corujas.<sup>52</sup>

Grande parte da história se desenrola durante a noite. Quando os catadores de papel encontraram a cápsula que continha o Césio foi numa noite “mais noite do que as outras”,<sup>53</sup> uma noite sublime diria Edmund Burke. Era à noite que os catadores de papéis trabalhavam, nela se sentiam bem. Já o dia, era das pessoas com empregos formais, trabalhadores do horário comercial, como os políticos que só faziam promessas falsas. Quando a noite acabava, a cidade tornava-se hostil, perigosa, olhava de modo atravessado para as criaturas notívagas:

A cidade fervia no calor das horas e das gentes. E, assim, como se fossem sombras vindas de outro planeta, sentiram-se atravessados por olhares interrogativos.<sup>54</sup>

Acesa, a cidade pesava mais. E ficavam, soltas nos ares, misturas de línguas, de gestos, de cortes, de mortes.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 34.

<sup>51</sup> Ibid., p. 30.

<sup>52</sup> Ibid., p. 73.

<sup>53</sup> Na história real, os catadores de papel encontraram a cápsula durante o dia.

<sup>54</sup> PINTO, 1987, op. cit., p. 54.

<sup>55</sup> Ibid., p. 41.

No entanto, a escuridão que protegia os “viageiros da noite” também pode ser vista metaforicamente como desinformação. Foi ela que fez com que gentes simples conferissem sentido místico à luz azul do Césio:

Agora, sim, a menina achegava-se mais para perto da luz que era o sol e era o fogo vivo, trêmulo, bonito. E nascia-lhe no coração o desejo de pegá-la. [...] Graciosas, aquelas mãozinhas pegaram do pão para comer exatamente por perceber nelas o brilho azul de uma flor que não existe.<sup>56</sup>

Porém, no texto, não é apenas a desinformação que é diretamente responsável pelo fato de uma menina de seis anos comer pão com Césio. Os verdadeiros culpados aparecem claramente na pergunta de João Bertolino: “[...] não tinham sido os médicos da Santa Casa, o Senhor Governador, que haviam deixado [a luz azul] naquele campo descoberto [ruínas da Santa Casa]?”.

## Conclusão

Um elemento quase sempre presente na série narrativa sobre as catástrofes é a denúncia social. As catástrofes são acontecimentos marcantes, é preciso, então, explicá-los, é preciso apurar as responsabilidades, encontrar os culpados. Então é muito raro que o narrador não emita opinião quanto à responsabilidade. Na dedicatória de **O Tronco** fica evidente que Bernardo Élis considerava os coronéis responsáveis pela tragédia do Duro: “[...] ofereço este livro aos humildes vaqueiros, jagunços, soldados, homens, mulheres e meninos sertanejos mortos nas lutas dos coronéis e que não tiveram sequer sepultura”. A fala de uma de suas personagens (um soldado) leva sua opinião crítica para o texto: “tempo de paz, os poderosos arrancam nosso couro no trabalho; vai daí brigam e a gente é que vai morrer defendendo esse trem ruim!”.<sup>57</sup> Até no livro mais informativo como **A menina que comeu o Césio** o autor pergunta numa advertência crítica “quem vai pagar por isso?” Enfim, as catástrofes são acontecimentos fortes demais para que o narrador se contente em apenas tomá-las como objetos literários; momentos de dor e sofrimento é uma oportunidade ímpar para a assunção de posições éticas.

<sup>56</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 167.

<sup>57</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, p. 204.

No entanto, embora freqüente, a denúncia social não esgota as explicações sobre as catástrofes. Quase sempre, vê-las, simplesmente como conseqüência da desigualdade social ou dos desmandos dos políticos é insuficiente. Para muitos, as catástrofes são extraordinárias demais para serem abarcadas pelas explicações sociológicas. Nelas sempre há um espaço obscuro, indefinido que, invariavelmente, é preenchido por explicações místicas ou, no mínimo, misteriosas.

A narrativa literária absorve essa dimensão misteriosa das catástrofes, sendo também influenciada pelo fantástico ou pelo maravilhoso. Segundo Todorov o fantástico aparece na literatura toda vez que se duvida da validade das leis do mundo: o leitor hesita entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos narrados. Dependendo de como essa dúvida será solucionada, ter-se-á um fantástico-estranho ou um estranho puro ou um fantástico maravilhoso.

No fantástico-estranho “[...] os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional”.<sup>58</sup> Nesse tipo de narrativa, as leis do mundo continuam valendo, portanto o sobrenatural é explicado pela razão. Não é esse tipo de fantástico que é relevante para a análise da série narrativa sobre catástrofe.

No estranho puro “relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que soam de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”.<sup>59</sup> Nesse tipo de narrativa, as leis do mundo continuam valendo, mas a coincidência ou sintonia entre os fatos humanos e os naturais é tão grande que quase se chega a pensar que os dois mundos estão conectados por uma força superior.

Os três níveis do fantástico podem ser encontrados nas narrativas aqui comentadas. Em **O tronco** de Bernardo Élis, todo o combate entre jagunços e policiais ocorre no meio de chuvas ininterruptas. O leitor fica sabendo por meio das personagens que a chuva só irá parar quando soasse um trovão: “[...] no alto, o céu parado, leitoso, onde não brilhava nenhuma estrela, onde nenhum relâmpago anunciava estiagem”.<sup>60</sup> No entanto, bem no final do livro, quando a personagem Vicente Lemes já havia

---

<sup>58</sup> TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 156.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>60</sup> ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. São Paulo: José Olympio / Editora Três / Civilização Brasileira, 1974, 2007.



conseguido escapar da perseguição dos jagunços, ao pensar em tudo que deixava para trás, “sentiu os olhos arderem como se fosse chorar”.<sup>61</sup> Nesse momento, “[...] foi quando um trovão roncou” e imediatamente Vicente “surpreendeu agora um traço de profunda fraternidade, de inabalável confiança”. Como explicar racionalmente a coincidência entre o trovão, o fim do conflito e a recuperação moral de Vicente Lemes? Qualquer resposta soará no mínimo estranha.

Por fim, o fantástico-maravilhoso que permite analisar “classes de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural”.<sup>62</sup> Nesse tipo de narrativas, existem acontecimentos que rompem com as leis naturais e só podem ser explicados, se o leitor admitir a vigência do sobrenatural. Esse é o caso de **Pão cozido debaixo de brasa**. A personagem Felipa, por exemplo, é uma visionária e fala com os mortos. Outro catador de papel, Nec-Nec possuía, anacronicamente cerca de 100 anos de idade:

Nada se sabia dele. Era um nada. Uma criança sobrada das escaramuças de Canudos. E voltava o cheiro das mortes. Os sons dos tambores. Os sons das falas. Dos gritos. O cheiro do dia em que fora leiloado feito uma banda de leitoa. Por isso recusou-se a crescer. A voz de Nec-Nec ninguém conhecia.<sup>63</sup>

Além do mais, esse “Peter Pan do sertão” não podia morrer, pois “ele guardava consigo uma força oculta que o protegia da morte”.<sup>64</sup> Pode-se argumentar que essas qualidades sobrenaturais de Felipa e Nec-Nec eram restritas ao imaginário supersticioso do universo das personagens, como muitas de **O tronco** que acreditavam que os jagunços tinham o corpo fechado. Felipa não passaria de uma lunática e Nec-Nec seria apenas mais um garoto de rua, pobre, desnutrido e mudo. Nesse sentido, o livro seria uma narrativa fantástico-estranha, porém não é esse o caso. O mais extraordinário foi que nem Felipa, nem Nec-Nec acusaram qualquer tipo de contaminação radioativa, deixando estupefatos os técnicos. E como explicar que, no momento que João Bertolino abriu a cápsula radioativa, “[...] o gato que esperava o de comer, saiu correndo, rabo eriçado” e “ouviram-se ao longe e ao perto uns cachorros uivarem uns uivos de agonia”?<sup>65</sup> Conforme diz Barthes, nada é casual numa narrativa, tudo tem a sua função:

<sup>61</sup> PINTO, Fernando. **A menina que comeu Césio**. Brasília: Ideal, 1987, p. 279.

<sup>62</sup> TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 159.

<sup>63</sup> JORGE, Miguel. **Pão cozido debaixo de brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 73.

<sup>64</sup> Ibid., p. 190.

<sup>65</sup> Ibid., p. 65.

“mesmo quando um pormenor parecesse irreduzivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele acabaria por ter pelo menos o sentido do absurdo ou do inútil: tudo tem um sentido ou nada tem”.<sup>66</sup> Então fica muito difícil compreender o sentido dessas passagens sem se recorrer ao sobrenatural.

Enfim, pela análise dessas três narrativas sobre catástrofes, foi possível observar algumas características que, bem provavelmente, estarão presentes, em maior ou menor escala, nas demais séries narrativas sobre esse assunto. O relato-catástrofe impõe certos esquemas ao narrador que, caso os ignore, corre o risco de alterar os códigos narrativos – seria como tentar fazer um romance policial sem criminoso. Daí, nessas obras literárias, é comum a utilização de um conjunto de figuras retóricas, reiterativas que dão um sentido sublime ao texto.

O mais importante é que a análise dessas obras permite a corroborar a tese dos chamados historiadores narrativistas, dentre os quais Hayden White, de que, mesmo as obras com pretensão realistas, possuem elementos ficcionais. As principais características estéticas apresentadas na literatura catástrofes aparecem também nos relatos realistas das mesmas.

Praticamente, todo relato de catástrofe apresenta seus heróis e seus vilões. Segundo Delumeau, nesses momentos há “uma dissolução do homem mediano” e só “[...] se podia ser senão covarde ou heróico, sem possibilidade de acantonar-se entre os dois”.<sup>67</sup> É possível interpretar essa presença dos heróis e dos vilões nos relatos de catástrofe, devido ao caráter exemplar<sup>68</sup> dessas narrativas: a enumeração de defeitos e qualidades dos envolvidos numa catástrofe parte de um pressuposto de que a experiência trágica, por pior que seja, sirva ao menos como uma pedagogia ética. O herói da catástrofe não é o “herói da história” de Hegel, um sujeito que muda a sociedade para satisfazer suas aspirações particulares, tampouco é o herói suicida baudelairino analisado por Benjamin – ambos seriam considerados sádicos ou covardes pelos cronistas das catástrofes. O herói da catástrofe está próximo ao herói da tragédia

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 103.

<sup>67</sup> DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lúcia Machado São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 133.

<sup>68</sup> Angélica Madeira, analisando os relatos de naufrágios, concluiu que a exemplaridade é uma característica típica das narrativas destinadas às classes populares: “a exemplaridade exige também da narrativa personagens coletivos, heróis ou anti-heróis que possuam características capazes de emocionar o público e algum grau de generalidade para que possam cumprir o seu intento.” (MADEIRA, Angélica **Livro dos naufrágios: ensaio sobre a história trágico-marítima**. Brasília: Unb, 2005, p. 114.)

grega – aquele que aceita estoicamente o seu destino; está mais próximo ainda ao super-herói das histórias em quadrinhos – aquele que coloca o seu destino a serviço da sociedade. Desse modo, o herói paradigmático das catástrofes é aquele que morre em prol do próximo ou enfrenta a morte com serenidade. Existem várias descrições desses Aquiles: os integrantes da orquestra que continuavam a tocar, enquanto o Titanic afundava e os passageiros do avião que enfrentaram os terroristas, impedindo-os de atingir o alvo proposto naquele macabro 11 de Setembro são apenas dois, entre inúmeros casos. Já os vilões paradigmáticos são os causadores de uma catástrofe ou aqueles que se portam de modo egoísta ou covardes diante das mesmas.

É comum nas narrativas de catástrofes, mesmo nas modernas, relacioná-las ao sobrenatural, concebê-las como misteriosas ou apontar incríveis coincidências. Isso demonstra que nem sempre a explicação racional da catástrofe é suficiente para aquele que a comenta ou a descreve. Desse modo, é freqüente relacionar as catástrofes com o castigo divino ou sublinhar as incríveis coincidências que ocorrem nesse momento.



Acidente Radioativo de Goiânia provocou o surgimento de muitas narrativas místicas. O médium Chico Xavier, por exemplo, afirmou que as fortes chuvas que ocorreram em Goiânia naquele período foram desencadeadas pelos espíritos para fazer uma limpeza da radioatividade da cidade<sup>69</sup> – apesar do desespero dos técnicos da CNEN que temiam que as chuvas espalhassem ainda mais a radioatividade pela cidade. Alguns relacionaram o acidente radioativo às profecias de Nostradamus, principalmente ao fato da Centúria 5 Quadra 7 formar 57: o número da rua onde aconteceu o acidente. A “coincidência” não termina aí, pois um trecho do livro é apontado como referência direta às vítimas fatais do acidente, enterradas num caixão de chumbo:

Do triumvir serão encontrados os ossos, procurando um profundo tesouro enigmático, os que estiverem por perto estarão em repouso, com este sarcófago de mármore e chumbo metálico.<sup>70</sup>

É inegável que as coincidências interferem na atitude de muitas pessoas em relação às catástrofes. Teria sido muito mais fácil convencer os católicos portugueses que o terremoto de 1755 foi meramente um fato natural, se ele não tivesse ocorrido no dia 1º de novembro, justamente o Dia de Todos os Santos. Portanto, momentos de catástrofes são propícios ao recuo do racionalismo; o mundo desencantado parece querer encantar-se novamente.

<sup>69</sup> DIÁRIO DA MANHÃ, Goiânia, 03 de set. 1987.

<sup>70</sup> BORGES, Weber. *Eu também sou vítima*. Goiânia: Kelps, 2003, p. 16.

Os narradores das catástrofes geralmente procuram enfatizar a singularidade e a intensidade do momento trágico. Isso é uma maneira de reforçar o caráter de exemplaridade de tais narrativas. Os adjetivos são empregados abusivamente a fim de realçar a grandeza do fato narrado: “[...] é o mais hediondo crime jamais cometido nesta terra”<sup>71</sup> e “Chernobyl em Goiânia”.<sup>72</sup>

Portanto, essas coincidências entre os relatos e a literatura sobre catástrofe reforçam a aproximação entre a História e a Literatura, enfatizada pelos historiadores culturais nos últimos anos.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

---

<sup>71</sup> (PÓVOA, Osvaldo Rodrigues. **Quinta-feira sangrenta**. Dianópolis: edição do autor, 1975, p. 38.)  
Avaliação de um dos cronistas da “Chacina do Duro”, acontecimento que inspirou **O tronco** de Bernardo Élis.

<sup>72</sup> Manchete do jornal **Correio do Brasil** (Brasília, 03 de out. 1987.)