

## ASSOMBRAÇÕES NA ESTRADA DO ENGENHO BARBALHO: O FANTÁSTICO EM *O CARA DE FOGO*, DE JAYME GRIZ<sup>1</sup>

Ivson Bruno da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo identificar o rendimento estético do conto ‘O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho’, presente na obra *O cara de fogo*, de Jayme Griz, à luz dos vínculos mantidos entre o fantástico e a história. A partir dos condicionantes teóricos antevistos por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, David Roas, em *A ameaça do fantástico*, e, Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, procurou-se vislumbrar a alegoria como categoria analítica que, em diálogo com componentes sócio históricos, propiciou novas abordagens para análise do texto literário. A leitura da narrativa griziana, amparada pelo contexto, permitiu uma remissão à tradição oral, recurso mnemônico capaz de recuperar e perpetuar testemunhos de visagens e abusões na Zona da Mata Pernambucana. No mesmo sentido, as reminiscências que norteiam os múltiplos olhares sobre o texto e os efeitos de hesitação e medo, próprios do gênero fantástico, asseguram a transgressão da percepção de realidade que tende a romper a ideia de normalidade na qual o campo social se sujeita. À guisa de conclusão, sugere-se que a interpretação do conto, pautada nonexo entre texto e contexto, corrobora a manutenção da vacilação e das inquietações mantidas por personagem e leitor diante do sobrenatural que permeia o relato, colocando o homem frente ao insólito e ao inesperado que perpassam a vida.

**Palavras-chave:** Literatura Fantástica; Alegoria; Jayme Griz

**Abstract:** El presente artículo tiene por objetivo identificar el rendimiento estético del cuento ‘O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho’, presente en la obra *O cara de fogo*, de Jayme Griz, a la luz de los vínculos mantenidos entre el fantástico y la historia. A partir de los condicionantes teóricos anteriores por Tzvetan Todorov, en *Introdução à literatura fantástica*, David Roas, en *A ameaça do fantástico*, y Walter Benjamin, en *Origem do drama trágico alemão*, se buscó vislumbrar la alegoría como categoría analítica que, en diálogo con componentes socio históricos, propició nuevos enfoques para los análisis del texto literario. La lectura de la narrativa griziana, amparada por el contexto, permitió una remisión a la tradición oral, recurso mnemónico capaz de recuperar y perpetuar testimonios de visados y fantasmas en la Zona de la Mata Pernambucana. En el mismo sentido, las reminiscencias que orientan las múltiples miradas sobre el texto y los efectos de vacilación y miedo, propios del género fantástico, aseguran la transgresión de la percepción de realidad que tiende a romper la idea de normalidad en la cual el campo social se sujeta. A modo de conclusión, se sugiere que la interpretación del cuento, pautada en el nexoo entre texto y contexto, corrobora el mantenimiento de la vacilación y de las inquietudes mantenidas por personaje y lector ante lo sobrenatural que impregna el relato, colocando el hombre frente al insólito y al inesperado que pasan la vida.

**Keywords:** Literatura Fantástica; Alegoría; Jayme Griz

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da UFRPE, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação do professor João Batista Pereira.

<sup>2</sup> Graduando do curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da UFRPE.

## Introdução

A obra não pode estender seu mundo senão construindo nesse mesmo mundo a necessidade do deslocamento.

Dominique Maingueneau

Esse artigo principia com esta epígrafe como uma premissa para reiterar a pertinência de admitir o texto ficcional como componente estético atravessado por aspectos extratextuais, cuja configuração carece do deslocamento ao contexto. Supomos, pois, que a linguagem literária implica na evocação da realidade que a circunda, de modo que essa articulação reformula a forma como ambos os universos são percebidos pelo leitor. O distanciamento entre estética e realidade está presente na modalidade enunciativa, mas suas existências culminam na incapacidade de lhes ser conferido sentidos conclusivos e na forma de perceber a subjetividade e os mistérios da vida.

A esse propósito, vale lembrar que o nexos mantido entre texto e contexto tem múltiplas possibilidades de significações quando amparados por artifícios que desafiam a percepção do leitor. Como alicerce delineador da reflexão empreendida neste artigo estão as narrativas fantásticas, gênero no qual a compreensão do mundo está sempre ameaçada pela subversão da normalidade. Esse aspecto é problematizado no livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, que promove discussões sobre o fantástico, recuperando um modelo que é constitutivo da ficção: a existência de lugares e seres sobrenaturais. Sua obra tem como essência a leitura do nominado “conto fantástico”, fundamentado na análise de textos Oitocentistas, como os de E.T.A Hoffmann, Gérard de Nerval, Henry James e Edgar Alan Poe. Apesar de não atender teoricamente à conotação assumida pelo gênero nas narrativas contemporâneas, o livro continua sendo uma referência importante para o estudo dessa vertente literária. O crítico búlgaro situa o gênero divisado entre o estranho e o maravilhoso, propondo uma reflexão sobre o discurso que o fundamenta e os temas mais recorrentes, além de associá-lo negativamente à alegoria e à poesia. Haveria uma impossibilidade de validação do gênero diante da alegoria, à luz da configuração abstrata que a caracteriza, e, em relação à poesia, pelo matiz metafórico da linguagem que a define.

A proposição todoroviana de invalidação do fantástico, quando apreciado sob o recurso alegórico, será o ponto de partida para repensar a pertinência de conceber os aspectos sócio históricos como fatores que auxiliam no estabelecimento do estado de vacilação da personagem e, ocasionalmente, do leitor. Essa visada será complementada e contraposta pelo livro *A ameaça do fantástico*, de David Roas, que assegura a transgressão da realidade e a inserção do contexto

como critérios que corroboram a eficácia do gênero. Outros contornos especulativos sobre o tema serão alcançados no artigo a partir da obra *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, que permitiu vislumbrar novas acepções conceituais da alegoria no século XX, em cujas discussões é possível aceitar a história como uma via para a análise de textos fantásticos.

Essas abordagens serão resgatadas para a análise do conto ‘O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho’, presente em *O cara de fogo*, do escritor Jayme Griz, obra que recupera credices, abusões e lendas no interior do estado de Pernambuco. Ela antevê o fantástico demarcado na contemporaneidade a partir de experiências entre o real e diversas manifestações do insólito, desta feita somados ao folclore e ao mito. Esta análise, a ser desenvolvida em liame com personagens, narradores, espaço, ação, enredo e tempo, visou identificar o rendimento estético do texto griziano à luz dos vínculos mantidos entre a literatura e a história. Pela singularidade da temática, e atendo-se ao espaço e ao contexto social onde o relato ocorre, julgamos que a narrativa não se enquadra de forma pacífica nos pressupostos definidores da literatura fantástica. Nesse sentido, este artigo, transversalmente, também busca interpretar um mundo desconhecido que se mantém em busca de respostas, às quais encontram no reino da estética um caminho para sua decifração.

## **1 O texto e a vida assimilados pelo fantástico**

Mas até onde superstição pode refletir uma sabedoria dos instintos, se assim posso me expressar, tendo em vista os limites de nossa razão e o ilimitável mundo desconhecido que vive dentro de nós e rodeia o humano ser.

*Jayme Griz*

Literatura e sociedade se distanciam pela linguagem, mas esses dois mundos, de maneiras particulares, dialogam constantemente. Enquanto a vida é projetada de acordo com a ideia de realidade de cada indivíduo, o texto literário parece ser uma extensão do vivível, oferecendo respostas que ultrapassam a percepção do que se considera possível e realizável no universo material. Durante muito tempo, a noção de literatura foi objeto de transformações, como da Antiguidade Clássica ao século XVIII, entendida como representação ou imitação das ações humanas, e, na modernidade, fundada em desdobramentos empíricos do estético com os contextos histórico e cultural. Sob essas óticas, talvez seja limitado crer que a enunciação literária não extrapole as fronteiras experienciadas socialmente.

Essa expressão verbo-artística sobre a qual o homem se debruça, oportunizada pela criação do escritor, tece esteticamente a maneira como ele se relaciona ora com o meio social, ora com o universo simbólico da linguagem, modificando a forma de percepção do humano nesses dois campos. Sendo assim, se o literário se mostra plurissignificativo, cuja compreensão de mundo oferece múltiplos caminhos, utilizando, inclusive do sobrenatural, é porque o mundo também o é. O texto ficcional, sozinho, traz a impossibilidade de apreender definitivamente a realidade, de forma que as verdades estabelecidas na existência se desdobram inevitavelmente, predominando uma instabilidade entre o ficcional e o não-ficcional.

Nessa perspectiva, o estético sempre tem como referente primeiro a realidade, e encontra formas de realização pela verossimilhança, visão do princípio aristotélico, mas também se funda em uma percepção deturpada dessa mesma realidade. Isso não significa que haja uma dissonância nessa visão de mundo, pois o leitor encontrará elementos textuais que divergem e convergem com a vida, ciente de estar diante de mundos distintos e mutuamente condicionados. Nesse sentido, os aspectos intratextuais podem vir a modificar a sua percepção sobre o primado social, principalmente, quando os relatos ficcionais aludem a uma atmosfera que desestabiliza a noção de realidade, culminando, ao fim e ao cabo, nas narrativas nominadas de fantásticas.

As reflexões teóricas sobre o fantástico se consolidaram a partir da segunda metade do século XX, com o livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Para o crítico, a presença de um ser ou acontecimento sobrenatural são acondicionadas no gênero sempre que personagem e, eventualmente, o leitor, hesitam diante desses fenômenos. Essa ambiguidade suscitada nas narrativas é importante: consolidada a impossibilidade de explicação pelas leis que regem o mundo, resta ao fantástico a vacilação. Via de regra, essa incerteza deve prevalecer no final dos relatos: se o ordenamento da realidade ficar intacto e permitir uma explicação dos episódios descritos, estar-se diante de outro gênero, o estranho. E, admitindo-se o sobrenatural como parte da realidade, caminha-se para o maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 29-63)

Considerando que o texto literário dialoga sempre com componentes extratextuais, não se pode se esquivar de um fato: o “mundo real” é eivado de ocorrências e seres que não são passíveis de produzir-se naturalmente na vida. O inadmissível, o assombroso e o inquietante se introduzem em qualquer lugar, pondo em dúvida as leis da natureza tal como são reconhecidas. A presença de potências insólitas é comum em relatos de pessoas que tiveram experiências sobrenaturais, por meio das histórias singulares que cercam o imaginário de grupos sociais de algumas regiões do Brasil. Decerto, o espaço onde se alude ao supranatural possui importância, principalmente, por ele se constituir como parte indenícia de um povo e propiciar efeitos que corroboram a manutenção do inexplicável. À propósito desses lugares, nos quais ocorrem fatos

que intrigam as leis humanas, aludimos à Zona da Mata pernambucana, onde seres e acontecimentos de cunho fantástico repousaram entre cidades, ruas, rios, engenhos e casas grandes, fazendo com que seus habitantes questionassem se os relatos oriundos dessas aparições eram verdade ou ilusão.

Historicamente, a Zona da Mata foi marcada por uma paisagem cultural de raízes coloniais que remontam ao século XVI, e ela chegou ao século XIX usando a produção manufatureira do açúcar como base para investimentos estrangeiros e o progresso industrial do estado. Essa região passou por mudanças ao longo do tempo, determinadas pelo aporte de recursos financeiros, cujos efeitos reconfiguraram o lugar do homem naquela sociedade. No hiato em que a paisagem rural se remodelava, não só as questões econômicas marcaram o cenário regional, mas também e resistindo ao tempo, as histórias de fantasmas e casas mal-assombradas que transitavam entre os habitantes dos engenhos. As crendices continuaram a fazer parte das conversas nas noites dos canaviais e cidades do interior, remetendo a estradas cercadas por matas e várzeas que circundavam as residências abandonadas.

As assombrações que permeiam os engenhos e as cidades do interior de Pernambuco, junto com as histórias de malassombro, são recuperadas e ganham pujança nas obras de Jayme Griz, cujas temática e estrutura apontam para um espaço rural cercado de mistérios, traduzidos nas visagens que amedrontavam os habitantes da Zona da Mata. Este é um registro literário que traz reminiscências da vida de um escritor que viveu naquele ambiente e transfigurou as crenças sobre os fantasmas que assombravam o lugar. Ele nasceu em Palmares, em 1900, cidade às margens do rio Una, que intitulará posteriormente um dos seus livros de poemas, e viveu no Engenho Liberdade, lugar que ganha um caráter saudoso em sua poesia: “Oh! Meu íntimo e velho amigo ‘Engenho Liberdade’!” (GRIZ, 1951, p. 63). Membro de uma família tradicional, filho dos poetas Fernando Griz e Maria Esther de Barros Griz, Jayme Griz respirava um ambiente em que a arte predominava e vivia em uma cidade que era um centro cultural com clube literário, teatro, jornais, festas e movimentos artísticos. Após se mudar para a capital pernambucana, e seguir com os estudos em Ciências Econômicas – não acompanhando a tradicional formação em Direito da época –, ele iniciou a carreira na Secretaria da Fazenda onde viria a se aposentar. Todavia, é na poesia e na prosa que deixou o seu legado, influenciado pela terra e pessoas com quem conviveu nos velhos banguês, rememorando histórias mantidas em sua memória. O mundo que o cercava, banhado por experiências que desafiam a razão, ganha contornos misteriosos e indecifráveis. Conforme comenta Calinício Silveira:

Um palmareense de formação literária sólida, acentuada mais ainda pelo seu teor folclórico, persiste em desbravar, qual bandeirante explorando a planície aurífera, o campo não menos rico de abusões populares, que tem mesmo suas minas nas parlendas curiosas, no tratar ingênuo, às vezes de tanta sabedoria, do homem que vive da terra e por ela morre, em labores diuturnos, quase sempre, perseguido por estios e invernos destruidores.

Existe um apreciável acervo de histórias de vivência desse homem com o seu ambiente – marcado sobretudo pela aristocracia rural – as quais fornecem ao pesquisador elementos úteis à manipulação de narrativas de profundidade humana e social. [...] Jayme Griz pega-nos pelo braço e nos leva ao panorama que apresenta. Não para sentir apenas, mas para visualizar o espetáculo organizado com arte, para admirar o procedimento do sertanejo respeitador e humilde. (SILVEIRA, 1969, p. 1)

De fato, as suas narrativas são indissociáveis de suas vivências na Zona da Mata. Tendo morado em engenhos e na cidade de Palmares, Jayme Griz não perdeu o fascínio que era experimentar as histórias de malassombros contadas à luz dos candeeiros. O sobrenatural presente em seus textos possibilita ao leitor lembrar dos mistérios das noites escuras em estradas, ruas e casas destruídas pelo tempo. Ao explorar uma região que possui afinidade com estranhezas e superstições, o escritor recupera a tradição e a memória do labor nos engenhos, cujos trabalhadores em seus afazeres louvam e choram a vida, assediados por histórias de medo e terror. O poema “Assombração”, ilustra poeticamente esse matiz fantasmático:

Na noite que é negra  
Qual tela de breu,  
Há sombras que passam,  
Que erram nas trevas...  
São mitos, são lendas,  
Feitiços, bruxedos,  
Que enchem a noite  
de sustos, de medos.<sup>3</sup>  
(GRIZ, 1959, p. 29)

O poema não se destina a descrever concretamente um ambiente que provoca medo, mas a face de uma perturbação e a gama de seus efeitos que, juntos, reúnem sentidos capazes de revelar o insondável, aceitando sua existência. A referência material aqui não é um mero discurso, uma mera ilusão: a poesia faz referência a um mundo exterior, de modo distinto do que conhecemos e em outro plano. Entre a prosa e a poesia<sup>4</sup>, Jayme Griz recupera os limites que assinalam a percepção da vida, nesse caso, margeada pelo sobrenatural, inserindo em seus relatos acontecimentos que surgem nas cercanias dos banguês. Como elucida Gilberto Freyre,

---

<sup>3</sup> Todas as citações das obras de Jayme Griz foram adaptadas de acordo com o Novo Acordo Ortográfico Brasileiro.

<sup>4</sup> A produção literária do autor incluiu os seguintes livros: *Rio Una*, de 1951; *Palmares, seu povo, suas tradições*, de 1953; *Gentes, coisas e cantos do Nordeste*, de 1954; *O lobisomem da porteira velha*, de 1956; *Acauã*, de 1959; *Negros*, de 1965; e, *O Cara de Fogo*, de 1969.

no prefácio de *O lobishomem da porteira velha*, se já existia uma literatura que retratava com maestria os engenhos do Nordeste com José Lins do Rego, faltava nela a presença das quimeras que habitavam esses espaços, que na obra do escritor palmarense se encontra como essência predominante. (FREYRE, 1956)

A brevidade dessas digressões de ordem teórico-conceitual serve ao propósito buscado neste artigo: demonstrar a associação mantida entre texto e contexto, escritor e obra, obra e leitor na análise do conto griziano, conotação apreendida no livro *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, de Antonio Candido, para quem a concepção de literatura deve estar ancorada na associação entre autor, obra e público. Nas proposições do crítico assoma, inicialmente, a posição do artista para repensar os pressupostos contextuais que ensejam a criação da obra; a configuração da obra dependeria das relações mantidas entre o autor e o contexto, cujos valores e ideologias contribuem para definir o seu conteúdo e forma. Assim, a recepção do texto ficcional pelo leitor estará condicionada ao momento e ao meio em que ele vive, definindo uma melhor compreensão de sua validade estética. A tríade autor-obra-público é basilar para a noção de “sistema”: a literatura não é um registro independente, mas uma forma simbólica constituída e articulada com a sociedade, dependente da existência desses componentes em constante interação e dinamicidade. (CANDIDO, 2008, p. 34-49)

Complementando essa visão do crítico paulista, lembramos, ainda, que o ponto de vista que endossa a identificação dos fatores externos na interioridade textual pressupõe uma associação da obra com o leitor, projetando uma familiaridade entre ficção e realidade. A literatura, como extensão do mundo real, é validada a partir do momento em que, durante a leitura, o texto consegue fixar um contrato ou um pacto ficcional com quem o lê, circunstância em que o discurso literário desencadeia estratégias próprias que operam um julgamento do leitor sobre a obra. A resultante deste processo dialético é que interno e externo se fundem para desempenhar um papel que, juntos, remetem aos múltiplos significados detidos pela literatura. (CANDIDO, 2008, p. 13-18)

A articulação que antevê a realidade ficcionalizada pelo autor, e que tem o leitor como receptor, sugere uma convivência “conflituosa” entre o texto e quem o lê quando remetemos às narrativas fantásticas. É atendo-se à obra literária sob o território no qual a ideia de normalidade está sob questionamento, que será analisado o conto ‘O cavalo fantasma da estrada do engenho barbalho’. Amparado por um contexto que remete a diferentes acontecimentos do passado, a narrativa propicia remeter a épocas, pessoas e lugares de uma história que ilumina o presente, plasmado uma atualidade em constante transformação. Essa premissa remete às três abordagens com as quais dialogaremos: a primeira, de Tzvetan Todorov, que advoga ser a poesia e a

alegoria obstáculos para concretizar o efeito de hesitação requisitado pelo fantástico. Na leitura poética, ao considerar cada frase como uma combinação semântica, o fantástico desaparece; e, na interpretação alegórica, cuja configuração se baseia em uma proposição de duplo sentido, dar-se-ia o mesmo. A segunda, contrapõe-se a essa assertiva, a partir da percepção da alegoria adotada por Walter Benjamin, no livro *Origem do drama trágico alemão*. A sua definição acerca desse recurso lança mão de um passado que tem sempre algo a dizer; no presente conteria um outro passado irremediável a ser recuperado. A força da diegese implicada nessa leitura, baseada na história, permite admitir a alegoria como uma via para analisar relatos fantásticos, sem que desapareça a hesitação requisitado por Todorov. E, por fim, em sentido complementar a essa ideia, aludimos a David Roas, que em *A ameaça do fantástico*, assevera que o gênero depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Ao relacionar o mundo do texto com o real, torna-se possível interpretar o efeito ameaçador que o narrado impõe sobre a realidade.

## 2 Na literatura e na realidade, quais fantasmas nos apavoram?

O que se desarraiga mais facilmente em um povo não são as ficções que o preservam: são as mentiras que o iludem.

*Charles Nodier*

A ligação entre duas esferas da existência, cujos modos de elaboração se dão de forma singular – a história e o fantástico – produz a hesitação da qual este gênero é dependente. A pertinência dessa afirmação é evidente no conto em análise neste artigo. Nele, o personagem Zé Cambinda, trabalhador do engenho Barbalho, à noite, durante rotineira caminhada pela estrada que leva ao banguê, repleta de canaviais, surpreende-se com três abusões: um cavalo preto de olhos fosforescentes correndo velozmente, com dois vultos, seres de outro mundo, nele montados. Após o medo e a tensão provocados pelas visagens, ao retornar à barraca de Pedro Velho e contar o ocorrido, ele surpreende-se com a história que envolve as assombrações. O antigo dono do engenho, Sr. Barbosa, viu-se na seguinte situação: sua filha, D. Florinha, apaixonou-se pelo caixeiro de um armazém do Largo do Livramento, com quem planejava fugir: perseguidos pelo pai, por retirantes e um vigia, ambos, juntamente com o cavalo, são atingidos por tiros e morrem. (GRIZ, 1969, p. 127-135)

Com essa síntese do enredo, é importante se centrar inicialmente em algo que antecede as aparições e as conversas no barraco de Pedro Velho: quem é Zé Cambinda? Ele é apresentado como um trabalhador do Engenho Barbalho familiarizado com a cidade do Cabo e com os



habitantes daquela região. Ora na barraca de alguém conhecido, ora em ruas onde a boemia vigora, o personagem aparece como um homem que vive um cotidiano tranquilo no interior. No conto, antes de encontrar as assombrações, Zé Cambinda passa no maracatu de Zé Inácio, ocasião em que é descrito como ele carrega uma identidade ligada à cultura negra:

Aí chegando, foi parar ao maracatu de Zé Inácio, onde ficou, até tarde da noite, ouvindo o batuque e os cantos, ora dolentes ou tristes, ora quentes ou ruidosos, dos mulatos e negros de Zé Inácio. Muitos daqueles cantos Zé Cambinda não compreendia, mas era sempre com grande emoção que os ouvia. Dentro do seu eu de negro crioulo, ecoavam, naqueles momentos, vozes e gritos estranhos que se casavam e entrelaçavam, cá fora, com o batuque e os cantos gritados ou gemidos dos negros de mestre Inácio. Eram vozes e ecos que vinham e longe. Cambinda só sentia mas não sabia explicar nada. Mas aquilo bolia com ele lá por dentro, agitando-o por fora. E naqueles instantes, o que Cambinda ouvia cá fora e nas profundezas do seu ser, apenas sentindo, mas sem já compreender, não eram senão ecos, gritos e arroubos de uma raça em luta contra o seu destino. (GRIZ, 1969, p. 127-128)

Com esta citação, nota-se um sentimento originário que move Zé Cambinda, cujos ecos remetem a uma história de luta e sofrimento. Para ele, não era necessário compreender os cantos e batuques que ouvia para refletir sobre sua identidade; bastava sentir a emoção suscitada por aqueles sons, que indicavam a opressão e um legado de resistência na subjetividade de quem os tocava.

A visita de Zé Cambinda ao maracatu de Zé Inácio permite recuperar literariamente a cultura e o passado da população negra nos engenhos pernambucanos, que sofreu no cativeiro tentando resistir aos ataques contra sua cor, identidade e crenças, em um Brasil imerso no preconceito. O maracatu ouvido pelo personagem simboliza as dores de uma significativa parcela da nossa sociedade, em cuja história repousa um processo violento que atravessou o Atlântico. Uma realidade forjada em cantos que definiram condutas, emoções, desigualdades sociais e raciais, valores e padrões de obediência para sobreviver na servidão. É desse sofrimento nos engenhos que nasceram as canções da raça negra, como poetizou Griz: “De cada lamento negro / Na escravidão do banguê, / Nascia uma canção triste / Na marcação do gonguê.” (GRIZ, 1965, p. 62)

Sem que surja de forma gratuita no relato, o que foi ouvido por Zé Cambinda no maracatu de Zé Inácio faz parte da identidade dos negros. Os rituais do maracatu, que surgiram em cerimônias de coroação do Rei do Congo, é traço da cultura africana que migrou dos navios negreiros para os trabalhos nos engenhos, transformando-se em símbolo de religiosidade, resistência e tradição. Levando em cortejos representantes das etnias negra e indígena, guiados

por figuras de reis e rainhas, essa manifestação sincrética é uma expressão que resistiu ao tempo em Pernambuco e guarda a tradicional característica de “Nação”. Em Palmares, destacou-se a de Cambinda Velha, que evoca os dias, as noites e os tempos da jornada negra em terras e mares, cujas crônicas de sofrimento se misturam à magia das melodias e tambores. (GRIZ, 1965, p. 67-78)

Sobre essa mistura de culturas e conflitos sociais na qual Zé Cambinda é representado, Fernando de Azevedo, no livro *Canaviais e engenhos na vida política do Brasil*, destaca que a região dos engenhos se constituíram como um lugar de exploração sob vários enfoques, inclusive, em sua organização espacial: da casa-grande, com sua capela, à permanência de senzalas, com sua escravaria, e moendas, que trituravam canas. Nesse ambiente rural chegavam negros da África para serem submetidos a serviços penosos na lavoura. Condenados a uma vida miserável e sujeitos à cobiça dos senhores brancos, eles mantinham a produção agrícola e econômica para os donos das terras, sem quaisquer direitos ou ganhos. (AZEVEDO, 1949, p. 13-63) O negro, encontrado na história, e Zé Cambinda, na narrativa, através de uma herança em comum, reconhecem em suas raízes ancestrais a necessária resistência ao que lhes oprime, assumida como expressão de uma consciência social. Não é gratuito que o nome do personagem remeta à Nação de Cambinda Velha. No conto, sua aparição no maracatu de mestre Inácio mistura-se à história dos negros no Brasil, em uma atmosfera que dará lugar a acontecimentos sobrenaturais que deturparão sua percepção de realidade.

Qual é a natureza do sobrenatural que Zé Cambinda encontrará no caminho de volta para o engenho, atendo-se às raízes culturais que o definem? Duas realidades surgem em um mesmo território: uma, remete ao tormentoso mundo dos conflitos sociais; e, outra, às incertezas advindas do desconhecido, causando dúvidas e incertezas. Ambas se conectam narrativamente como um procedimento mnemônico, que recupera a história da escravidão; e, a partir da hesitação vivida pelo personagem em meio às assombrações, esse sentimento alcança o leitor. No encontro entre história e literatura, esses dois estatutos são unificados pelo contexto histórico em que se dão: na passagem dos engenhos às usinas, quando mudanças econômicas transformaram a Zona da Mata. Com a modernização das relações de trabalho e da vida social, as assombrações ainda encontraram lugar para subsistir?

Segundo Joaquim Inojosa, não. Elas teriam desaparecido depois que as usinas engoliram os banguês, local predileto das abusões, soterrando as crenças em seres e acontecimentos insólitos quando a máquina do progresso chegou ao mundo rural, perturbando o silêncio da noite, modificando terrenos, derrubando paredes e substituindo moendas. Os fantasmas foram embora deixando apenas a magia e as lendas deles advindas. O ritmo e as novas modalidades

de trabalho que as transformações impostas nos engenhos exigiam não permitiam mais ao homem cultivar o medo, nem às mulheres ouvir histórias, como no passado. O dinamismo da modernidade separou o racional do sobrenatural. As histórias permaneceram apenas na memória dos que detinham a sabedoria cultivada pelo tempo e pela capacidade de narrar, resgatadas em relatos que, passando da oralidade para o texto, ganharam matizes literários. (INOJOSA, 1969)

O relevo dessas reflexões sinaliza para uma questão: aceitar a importância de estabelecer um diálogo entre texto e contexto para auferir um rendimento analítico do conto. Nesse diapasão, a alegoria ascende como categoria adequada para mediar uma interpretação que vislumbra o nexos mantido entre os aspectos textuais e a concretude histórica. Onipresente como forma de expressão, a alegoria durante a Antiguidade era vista como um elemento que queria dizer uma coisa diferente de si própria, não sendo compreendida pela primeira impressão que causava. Aliada à retórica como figura de linguagem, seu caráter ambíguo partia de uma dialética em que a exegese se defrontava com o grau de significação de um objeto – alegorizado – distante de sua significação original. (KOTHE, 1986, p. 15-19)

Como técnica expressiva constituída na própria unidade linguística da obra ficcional, a alegoria permitia a análise dos procedimentos formais que produziam os sentidos, podendo chegar a caminhos da significação figurada existente na própria linguagem. Por ser essencialmente linguística, essa vertente foi chamada de Alegoria Retórica, ou Alegoria dos Poetas. A construção retórica de significação, como comenta João Adolfo Hansen, produzia um aspecto que fazia com que a obra fosse uma ornamentação do discurso para se chegar a um sentido próprio metaforizado. Nessa leitura haveria a transposição do sentido próprio pelo figurado, em uma espécie de incompatibilidade semântica: sentido versus palavra. O critério de relação entre sentido figurado e literal, clareza e alegoria, iria resultar na definição dos três níveis da Alegoria dos poetas: *Tota alegoria* ou Alegoria perfeita ou Enigmática, *Permixa apertis alegoria* ou Alegoria imperfeita e *Mala Affectatio* ou *Inconsequentia rerum* ou Incoerente. (HANSEN, 2006, p. 27-53).

Na Alegoria perfeita ou enigmática o hermetismo é apreciado, fazendo com que o texto se mostre fechado em si mesmo, desafiando o leitor a desvendar um significado que lhe é oculto e intrínseco, com uma distância semântica inegável. Já na Alegoria imperfeita (o termo ‘imperfeita’ não se refere a um defeito ou mau funcionamento da alegoria, mas ao grau de abertura de significação), parte do sentido próprio pode ser visualizada nos constituintes lexicais do texto, e outra parte fica implícita, demonstrando o caráter figurado e pronto para investigação. Por fim, a Alegoria incoerente: as inadequações da representação artística

impedem a compreensão da representação alegórica e a analogia comparece com uma desproporção semântica e como uma convencionalidade (HANSEN, 2006, p. 54-82). Há, portanto, na alegoria dos poetas, a preservação do étimo do recurso alegórico típico da Antiguidade Clássica, por seu procedimento oculto, abstrato, necessitando de um mergulho interpretativo por parte do analista.

Ainda atrelada à abstração, na Idade Média a alegoria se manteve nas relações sociais, desta feita somada ao pensamento religioso. Sua valorização foi acentuada neste período, tornando a linguagem uma experiência mítica com vistas a um impressionismo simbólico, momento em que a visão neoplatônica do mundo operava e o recurso alegórico predominava sob o ponto de vista espiritual. Teólogos e artistas empenhavam-se em criar alegorias do reino divino e traçavam diferentes concepções da realidade, influenciando a arte e fazendo com que o sagrado e o profano tivessem novos contornos no que tange à apreensão dos mitos. Tudo na natureza tornou-se mais do que era simplesmente observável, a exemplo dos castelos, palácios e templos; com seus elementos decorativos e altas torres, eles agora representavam a grandeza de Deus. (GRAWUNDER, 1996, p. 53-69).

Endossando essa perspectiva histórica, João Adolfo Hansen lembra do caráter religioso e cristão implicado no uso dessa figura de linguagem, no que ele chama de Alegoria dos Teólogos ou Alegoria Hermenêutica. Distinto da dos Poetas, nesta a interpretação encontra nas Escrituras Sagradas a manifestação de verdades morais e místicas. Interpretar alegoricamente é mergulhar nos eventos figurados nos discursos sagrados e bíblicos, evidenciando a presença de Deus nas coisas sensíveis, nos seres espirituais e na alma humana, demonstrando a representação da Divindade como referência na trajetória do sentido espiritual, como um diálogo dos acontecimentos no tempo. Com o declínio do medievo e a emergência do Renascimento, a alegoria deixa de ser utilizada pragmaticamente na interpretação das Escrituras, pois a difusão artístico-cultural faz com que ela passe a ser reveladora, também, de outros sentidos no carpo da arte. Ela ganha amplitude ao reiterar a possibilidade de estabelecer relações entre coisas próximas e distantes, entre o que está presente e o outro que se mostra oculto no âmbito literário (HANSEN, 2006, p. 157).

Esse breve esboço sobre o percurso da alegoria desde a Antiguidade alude à necessidade de ser feito um salto temporal para constatar como as discussões sobre sua eficácia no campo da estética alcançaram o século XX. Os estudos de Walter Benjamin, especificamente na obra *Origem do drama trágico alemão*, prenunciam como ela colabora para compreender a presença do homem na modernidade, cujas vivências carecem de outros sentidos, de outras significações, pautada na concretude histórica. Através do contexto do drama barroco, Benjamin contempla o

recurso alegórico aspirando a uma dialética que percebe a obra como uma fragmentação do real e, a linguagem, seria a sua testemunha. Na definição do crítico, por meio da alegoria pode-se chegar a um passado que tem sempre algo a dizer, enquanto o presente contém um outro passado irremediável, onde a história opera sob uma visão conflitante da humanidade:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com caracteres de transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza histórica, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 199-200, *grifo do autor*)

Com essa leitura, Walter Benjamin denuncia a catástrofe do mundo e dirige-se para o resgate de uma ordem social perdida no tempo, mas que se restaura e se ressignifica por meio da alegoria, combinando o novo às ruínas de um tempo pretérito que se faz sempre presente. A alegoria comparece no drama barroco alemão em um conjunto de peças teatrais que serviram de base para os estudos do crítico, como escrita e expressão da linguagem, e sua representação surge como uma plurissignificação das coisas, em um movimento dialético plasmado no campo histórico. (BENJAMIN, 2013)

Outra discussão que comparece nos estudos de Benjamin é a reflexão sobre o valor assumido pelo símbolo como meio de apreender o objeto artístico no Romantismo alemão. Tributário das ideias de Goethe, para quem, por meio do símbolo, o particular poderia ser apreendido e representado, caracterizando-se pela totalidade de sentido e pela harmonia, a sua significação não seria arbitrária nem se originaria do nexos estabelecido entre o objeto e o que é simbolizado, mas seria um produto da ligação objetiva entre a palavra e a coisa, negando qualquer caráter semiótico. Em outro sentido seguiria a alegoria, que expressa a desordem, a montagem e a fragmentação do objeto, recusando sua totalidade. Nela não se estabelece referência ao universal, registro que pode ser feito de maneira condicionada pelo ideal melancólico. A alegoria insere-se em um processo de constituição de sentido, no qual a arbitrariedade e a subjetividade são valorizadas em um mundo que é necessariamente histórico. (BENJAMIN, 2013, p. 181-189).

Percebe-se que na alegoria estudada por Benjamin, ela surge fragmentária, relativiza o tempo social e permite obter diferentes e novas interpretações de um mesmo objeto. Extraindo elementos que o tempo metamorfoseou a partir de fragmentos deixados como ruínas na história, a alegoria também se apresenta como um meio auxiliar para interpretar o gênero fantástico. No

conto de Jayme Griz, Zé Cambinda, o maracatu de Zé Inácio e a transição dos banguês para usinas podem ser assumidos como vestígios que propiciam uma imersão na história. A menção a esses vestígios é fundamental: ainda que careçam de sentido no presente, e que encontram seus significados no passado, eles dialogam com o relato e vão contribuir para a irrupção do sobrenatural em um mundo tisonado pela normalidade. O enredo do conto inicialmente apresenta uma realidade passível de ser absorvida pelo mais cético dos leitores, e, pouco a pouco, surge uma atmosfera mágica onde a abusão se manifestará. O antagonismo instaurado entre esses dois universos decorre da ambiguidade e da dicotomia – o que é normal e o que é anormal – próprias do fantástico. Como demonstraremos a seguir, a pretensa normalidade de um local, ser ou fato que parece familiar, evidenciará que, no mundo, tudo pode estar ameaçado pelo fantástico.

### **3 Os abusões na estrada do Engenho Barbalho: a ameaça do fantástico**

Depois de sair do maracatu de Zé Inácio, Zé Cambinda chega à estrada que leva ao Engenho Barbalho. Os canaviais, estendidos até o rio Pirapama, e a chuva fina que caía, indicavam que a noite estaria envolta por fenômenos sinistros:

A chuvinha parou. Por cima de sua cabeça, bem alto, na escuridão da noite, sem estrelas, passou uma coruja rasgando mortalha. Cambinda benzeu-se, largou um “t’esconjuro, cão!” e continuou a andar, na escuridão. A sineta do engenho Novo, no outro lado do rio, longe, na várzea imensa, batia agora meia-noite. Cambinda continuava andando, no rumo do engenho. De momento, vindos do lado do Barbalho, que já estava perto, começou ele a ouvir um tropel. O ruído crescia, aumentava, e vinha na sua direção. O tropel era cada vez mais nítido e mais forte. E estava cada vez mais perto. Já agora, não tinha mais dúvida, era um cavalo que se aproximava, e a toda brida. Cambinda parou na estrada, estranhando aquele cavalo correndo assim, por ali, aquela hora da noite. Na sua frente, pouco mais adiante, a estrada fazia uma curva. O tropel aumentava cada vez mais. Saiu do meio da estrada e encostou-se nas canas que marginavam o caminho dos dois lados. Continuou parado, à margem da estrada, na densa escuridão, cheio de espanto, aguardando a passagem do que vinha por ali, já bem perto. De repente, surgiu adiante, a curva da estrada, um cavalo preto, de olhos fosforescentes, a toda brida, na sua direção, rumo da cidade, em seguida, como um furacão, na sua frente, com dois vultos no lombo. Dois vultos vagos e imprecisos, como se fossem almas de outro mundo. Cambinda, no espanto, todo arrepiado, pelo que via e sentia, naquele momento, pode perceber que os dois vultos eram de um homem e de uma mulher, esta na garupa do cavalo. E acompanhando o cavalo negro, como que arrastado por ele, seguia uma ventania fria e uivante, fazendo redemoinho, levantando a poeira da estrada e agitando o canavial em roda. (GRIZ, 1969, p. 129-130)

Neste excerto demarca-se o momento em que as assombrações na estrada do Engenho Barbalho provocam medo em Zé Cambinda. De início, chama atenção a passagem da coruja e a atitude do personagem de se benzer ao vê-la, proferindo um “t’esconjuro, cão!”. Ao acolher a presença da coruja como uma prolepse, observa-se sua designação atrelada à simbologia que ora representa a sabedoria, ora a sorte e a felicidade. Porém, de maneira geral, a incorporação desses atributos reside em ideias fechadas, como se eles fizessem parte da sua natureza originária. Ao procurar outras compreensões na história, torna-se possível configurar a simbologia que a coruja carrega sob outros sentidos.

Na mitologia grega, a coruja era companheira da deusa da sabedoria, Athena, por ter a capacidade de ver o que outros indivíduos não podiam observar e revelar segredos, associação que atravessou o tempo, fazendo com que o animal fosse vinculado à sabedoria. Ao longo dos séculos, essa percepção mudou. Durante o medievo, elas foram consideradas bruxas e magos metamorfos disfarçados, até que, no século XIX, em Roma, corujas eram colocadas nas portas dos celeiros para afastar o mal e os relâmpagos. Do latim *noctua*, que significa “ave da noite”, o aspecto mais repetido em relação a elas é a associação com a morte, carregando uma relação com um mundo obscuro, negativo e temido. Essa visão se espalhou pelas cidades do interior de Pernambuco e produziu lendas, como a da rasga mortalha. Diz-se que, uma coruja branca, ao pousar no telhado ou voar por algum local fazendo um som semelhante ao rasgo de seda, é sinal de que a morte transitará pelo lugar. Ao ouvir sua presença anunciada, as pessoas fazem o sinal da cruz e amaldiçoam a ave, pedindo que ela se lance em voos distantes. (GARUTTI, 2013). Essas informações permitem fazer uma conexão com artifícios narrativos que visam a auxiliar na percepção da natureza fantasmática do conto: a noite, quando a escuridão torna o ambiente cercado de tensões, rumo a uma revelação, se alia ao espaço, materializado em uma estrada erma, com canaviais. Ambos, em conjunto com o voo da coruja, propiciam a irrupção do insólito que recairá sobre Zé Cambinda.

Essa atmosfera de medo é endossada por Ana Luiza Silva Camarani, em *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, ao lembrar que o ambiente preferido do fantástico é a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. Ela assente que as sombras favorecem não apenas a manifestação das aparições sobre-humanas ou místicas, como reforçam o mistério e a ambiguidade. Espaço, tempo e sentimento de estranheza, portanto, estão interligados nesse propósito. No universo fantástico, o espaço é uma variedade do ambiente vivido e o lugar assombrado não é entendido apenas como algo que compõe o mundo material, mas um monstro que ameaça sua vítima, que se vê diante de espaço e tempo fantásticos e intui sobre esses aspectos que a ameaçam. (CAMARANI, 2014)

O rendimento dessas digressões no conto comparece quando Zé Cambinda, ao seguir pela estrada que dá acesso ao engenho, tem os primeiros sinais de um espaço que fugirá as regras do meio natural. A estrada, cercada por canaviais, no meio da madrugada, é propícia para o surgimento de aparições; concorre para acentuar essa atmosfera a presença da coruja rasga mortalha, anunciando o que virá do desconhecido. A personagem, ao ouvir os sons de um tropel de animais, tem diante de si os elementos que o guiarão para o fantasmagórico. Com o som cada vez mais perto, ele vê-se diante de um cavalo preto, de olhos fosforescentes, correndo pela estrada, com dois vultos no lombo: uma mulher e um homem. Neste instante, o espaço ocupado pelo fantástico se concretiza: Zé Cambinda enfrenta uma realidade que segue as regras de um mundo tisonado pelo sobrenatural, cenário que vinha sendo construído desde a passagem da coruja, culminando na aparição das abusões.

O encontro com as assombrações dá margem para a ocorrência do fantástico, adensando o que preconiza Todorov sobre o gênero, configurado pela presença de um ser ou acontecimento singular, dentro de uma concepção na qual a relação entre o real e o imaginário torna-se ambígua para o personagem e leitor. Essa ambiguidade provoca a incerteza típica do fantástico, quando há hesitação ante a um fato estranho às leis do mundo natural, alterando estabilidades antes vivenciadas. No conto, a vacilação de Zé Cambinda é percebida quando, após se defrontar com as assombrações, ele vai à barraca de Pedro Velho relatar o ocorrido e conhece a história dos seres vistos na estrada do Engenho Barbalho. Estar ciente do que sucedeu com D. Florinha e o moço do Recife restaura no personagem dúvidas que questionam sua experiência com a lógica racional que rege o mundo, sentimento que também alcança o leitor que, ao relacionar o narrado ao seu contexto sociocultural, o que aparentemente se assumia dentro de uma pretensa normalidade passa a ser invadido pelo sobrenatural.

Nesse movimento o fantástico desestabiliza a percepção de realidade do leitor, provocando um contraponto entre o texto literário e o seu mundo. Essa singularidade do gênero reforça a conexão entre o estético e os aspectos extratextuais, culminando em especulações que visam a considerar o contexto sociocultural como um dos fatores para sua realização. A esse propósito, David Roas, em *A ameaça do fantástico*, propõe que

a inquietude que o leitor experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo, entre um fato ficcional e sua própria realidade. O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com a sua própria realidade. [...] Além dessas referências, reconhecíveis pelo leitor e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a



demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. [...] O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 110-111)

Para a manutenção da incerteza na percepção do real é necessário que o leitor considere que as manifestações das estranhezas textuais derivam de algo conhecido, constatação que leva a uma relação conflituosa com a realidade empírica, provocando um conflito de percepções do mundo próprio do efeito ameaçador do fantástico. Sob esse âmbito, a ideia do que se entende por fantástico na narrativa em análise ultrapassa a leitura de Todorov, que considera a hesitação como fator único que o determinante. Definir o gênero seria, antes de tudo, discrepar o mundo do texto com o contexto sociocultural em que o leitor está imerso, dependente do nexos constante entre componentes intratextuais e extratextuais, sendo esta uma realidade construída pela cultura. Não seria apenas no campo da linguagem que se afigura a manifestação do fantástico, mas também da sua problemática relação com o mundo social. (ROAS, 2014, p. 117-123)

Essa proposição fica evidente ao visualizarmos o ambiente e a atmosfera da estrada do Engenho Barbalho: o leitor traça uma relação daquele universo com o seu mundo e, quando as manifestações insólitas se apresentam, elas o fazem perder a segurança diante da sua realidade. Na medida em que o cavalo fantasma atravessa a estrada com dois vultos, chega ao leitor a ideia de uma realidade transgressora. A lógica racional que garantia sua tranquilidade fracassa, assim como a do personagem, para dar lugar à um evento ambivalente, regido por leis desconhecidas. O medo que Zé Cambinda sente na passagem dos seres sobrenaturais atesta essa inquietação:

Cambinda ficou ali parado, sozinho, no meio do canavial, na densa escuridão, todo arrepiado, tremendo de frio e de susto, diante do que vira. Recuperou depois do domínio de si mesmo. Benzeu-se três vezes. Ali mesmo na estrada rezou uma oração. Após, de passo apressado, recomeçou a marcha para o engenho. (GRIZ, 1969, p. 130)

Nesse excerto, é possível perceber o medo como propulsor de um desequilíbrio mental da personagem, momentaneamente afetado pelo horror diante do ocorrido. A irrupção abrupta do acontecimento sobrenatural no mundo se liga a esse sentimento que o apavora, iniciado no momento em que a coruja rasga mortalha sobrevoa a estrada, é intensificado com a passagem das assombrações, declinando após a reza e a retomada, ainda que incerta e instável, de Zé Cambinda para o engenho.

David Roas alega que a sensação de medo é importante na afiguração do fantástico, e que ele está relacionado à reação do leitor, pautada em uma desestabilização dos códigos que permitem sua compreensão da realidade. Em sentido menos rigoroso e mais amplo, ele cita teóricos que compreendem o medo como fator inerente das narrativas fantásticas, como Lovecraft, Penzoldt, Caillois, Bessière e Jackson, ainda que outros estudiosos neguem a presença desse sentimento como condição estrutural para definir o gênero. Haveria o “medo físico ou emocional” e o “medo metafísico ou intelectual”: aquele, vinculado à ameaça física e à morte; impressão experimentada pelo personagem e despertada emocionalmente ao leitor. E, este, como efeito típico do fantástico, pois o sentimento do personagem alcança e se manifesta efetivamente no leitor, de modo que a falta de convicção sobre o real passa a operar, e o que parecia normal torna-se incerto. Essa inquietação metafísica, para que ocorra, necessita de recursos literários que atraia o leitor, esgotando-se diante dos recursos formais do fantástico. Roas busca evidenciar que o medo não é exclusivo do fantástico, mas afirma que ele é uma condição necessária por provocar o efeito simbólico que transgrede a familiaridade e percepção do leitor com a realidade. (ROAS, 2014, p. 131-156).

Consideramos que no conto de Jayme Griz o medo que prevalece é o metafísico ou intelectual, uma vez que nele vigora o objetivo de contrariar a concepção de mundo do leitor e, sobretudo, inquietá-lo diante dos fatos narrados. A narrativa revela o tempo e o espaço geográfico onde se localizam os engenhos, mas não segue o regime racional da realidade, ressaltando a evidência do sobrenatural. O que pulsa em *Zé Cambinda*, através do medo que ele sente, é a incompatibilidade mantida entre a aparição do cavalo fantasma e os vultos com a sua ideia de normalidade. Essa experiência tem implicações perturbadoras: o sobrenatural invade a realidade e rompe com suas normas; ele surge ou acontece, e desaparece, restando a angústia e a descrença do personagem ante ao que ele vivencia.

Após o insólito acontecimento, *Zé Cambinda* chega ao engenho e conta o que aconteceu, recebendo como resposta que, de fato, os vultos vistos eram almas de outro mundo. Em uma terça-feira, ao terminar suas atividades, ele volta à cidade e dirige-se à barraca de Pedro Velho, a fim de comprar velas para cumprir promessa feita às almas. Após relatar o ocorrido ao barraqueiro, Pedro Velho começa a contar a história do cavalo fantasma do Engenho Barbalho, que há anos surge na estrada que dá acesso ao banguê. Motivado pela curiosidade de *Zé Cambinda*, ele comenta que esse é um caso que seu avô contava por ter vivido muitos anos naquela região:

- O que você viu, Zé Cambinda, foi o cavalo fantasma que há muitos anos, de vez em quando, nas noites de escuro de domingo, aparece ali naquela estrada.  
- E existe esse fantasma ali, seu Pedro Velho? – pergunta Cambinda.  
- Existe, sim, Zé Cambinda, - diz Pedro Velho. Existe e há muitos anos, como já lhe disse. E conclui: - E se quer ouvir a estória desse fantasma, então eu vou contar.  
Pedro Velho, sentado no seu banco, passa a vista nos presentes, pigarreia na garganta, cospe para o lado, toma um pouco d'água, acende um cigarro, vira-se para Zé Cambinda, e começa a sua narrativa:  
- Meu avô paterno, que viveu muitos anos, e aqui morreu, e que Deus Nosso Senhor o tenha na sua glória, assim contava essa estória: (GRIZ, 1969, p. 131)

As informações contadas por Pedro Velho sobre as assombrações do conto griziano aludem a um jovem casal que, diante da discordância do pai da moça em relação ao romance, decide fugir. Na fuga, são descobertos por ele que, de rifle na mão e com os empregados, os segue:

O pai da moça, morto de cansado e desesperado, manda que o vigia atire no cavalo, visando assim impossibilitar a fuga dos dois namorados. O vigia atira, por várias vezes, no animal, dentro da noite escura. E desgraçadamente sucedeu o inesperado: as balas atingiram o cavalo, mas atingiram também os fugitivos, o moço do Recife e D. Florinha. Estavam mortos. Irremediavelmente mortos. E o cavalo, ferido, continuou na sua carreira louca, dentro da noite, e veio cair também morto aqui bem perto da cidade.  
Pedro Velho fez uma pausa. Depois concluiu sua estória:  
- E foi assim que acabou o romance de D. Florinha com o moço do Recife. (GRIZ, 1969, p. 135)

Esse desfecho evidencia um evento fantástico de difícil assimilação. A narração de Pedro Velho não visa a acalmar ou solucionar a inquietação de Zé Cambinda, mas reforça a incerteza ante a experiência sobre-humana por ele vivenciada. O leitor tem diante de si um narrador que tenta vencer a incredulidade daquele fato assegurando sua existência espacial e temporalmente, vislumbrando a presença da abusão como crível, ainda que não possa ter uma explicação racional para ela. Como assegura David Roas: “admitir sua origem sobrenatural não significa explicá-lo (compreendê-lo).” (ROAS, 2014, p. 114) Quanto mais próximo do mundo do leitor for a história de amor do casal, mais ela será verossímil, e, quando mais verossímil, maiores são os efeitos (hesitação, medo, angústia ou inquietação) provocados pelo fantástico.

Menos que fortuita, a atitude do barraqueiro de narrar para Zé Cambinda permitirá que essa prática, perdida no tempo, seja renovada no relato, de modo que haja continuidade na tradição de contar histórias de assombrações. O ato de narrar provoca uma retomada da sabedoria popular, quando a memória e a tradição social, exercitadas no campo da oralidade,

reavivam e atualizam a identidade cultural de um povo. Passando de geração para geração, as histórias de fantasmas e almas penadas alcançam relevo simbólico por não deixar que se apaguem as experiências e acontecimentos incompreensíveis que permeiam a realidade, ainda que continuem indecifráveis aos olhos da razão.

A rememoração do passado que permeia o conto de Jayme Griz, tendo como suporte a oralidade, dialoga com a reflexão de Walter Benjamin, no ensaio ‘O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, no qual ele conclui que essa prática está cada vez mais se extinguindo, junto com a figura do narrador. A experiência de narrar, que seria o âmago dessa arte, estaria findando, tendo sido a modernidade que propiciou essa decadência. O surgimento do romance, com os relatos se constituindo na materialidade do livro; e, os novos veículos de informação, criando inéditas formas de comunicação, foram as principais razões desse declínio. A faculdade de intercambiar experiências junto aos narradores, se esvaece, na medida em que desaparecem as condições de ser preservada a tradição oral. (BENJAMIN, 1984, p. 197-221)

Sobre essa tradição oral perdida na contemporaneidade, Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel fazem um paralelo entre as temáticas abordadas nas obras de Gilberto Freyre e Jayme Griz. Para as autoras, nos engenhos e sobrados referenciados em seus relatos fica evidenciado que, através de uma herança cultural recheada de simbologia e tradição, perdura a ressignificação de uma história das representações imagéticas de eventos passados em Pernambuco. Neles residiria o legado da memória que, juntamente com a tradição oral, incorporam uma variedade de valores sociais a ponto de as emoções e símbolos neles representados atuarem como demarcadores de uma identidade coletiva. Assim, as visagens que invadem o mundo dos vivos, a exemplo das vistas por Zé Cambinda, surgem como testemunhas de um passado que teima em não desaparecer. (SANTOS; GABRIEL, 2016, p. 295-309)

No conto, a oralidade que resgata histórias de malassombros se reconfigura com base em um procedimento mnemônico que alia experiência, memória e tradição, pondo em dúvida a vivência delimitada na fala dos narradores, o que reforça as inquietações provocadas pelos fatos estranhos. O passado revisita o presente na medida em que os contadores recuperam o constante desequilíbrio entre as leis de um mundo racional e as de um outro desconhecido, fazendo com que a veracidade na qual se sedimenta a ideia de realidade seja posta em dúvida. A explicação para as assombrações que perseguem Zé Cambinda reforça as incertezas derivadas do gênero, portando inquietações que estimulam a imaginação do leitor. Nos relatos grizianos, as histórias de assombrações são uma marca do interior pernambucano, desenvolvidas entre amigos e familiares, nas casas grandes e nos engenhos. Esse modelo de relato

utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção que varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o suprassensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. (BESSIÈRE, 2012, p. 306)

As crenças e descrenças nos fenômenos que provocam a desordem do universo obedecem às condições culturais de acordo com o tempo histórico de cada sociedade, como acentua Bessière. No conto, o fantástico é uma maneira de relatar, mas não se estrutura somente no cavalo fantasma e nos vultos da estrada do Barbalho; o percurso seguido pelo enredo é fundamental para guiar personagem e leitor às estranhezas nele suscitadas, reforçando a hesitação e o medo. A história faz com que, do diálogo dos sujeitos com suas crenças, nasça o sobrenatural, em relatos que não rejeitam a realidade, mas modifica-a. Nesse sentido, as explicações de Pedro Velho para a origem dos fantasmas não é apenas uma solução para os acontecimentos, mas cumprem a função de intensificar a perplexidade de personagem e leitor, fazendo-os refletir que os mistérios que nos rodeiam são familiares, e, também, aterrorizantes.

Findando este artigo, as aventuras de Zé Cambinda suscitam algumas indagações: a crença da coruja rasga mortalha renunciou o medo que ele sentia naquele lugar? Zé Cambinda realmente se deparou com as abusões? Existiam fantasmas na estrada do Engenho Barbalho? Após Pedro Velho, ele seguiria novamente naquela estrada cercada por canaviais? A realidade oculta elementos que estranhamos? O que são os seres que parecem imitar seus semelhantes e, simultaneamente, se deixam perceber como “outros”, vindos de outro mundo? Essas perguntas ecoam sem respostas definitivas e, usando as palavras de Jayme Griz, sempre evocarão “surdos rumores de vozes ausentes que enchem a noite de sustos, temores.” (GRIZ, 1959, p. 211)

### **Considerações finais**

Nas reflexões apresentadas neste artigo delineamos um propósito: problematizar os pressupostos que definem o fantástico no conto de Jayme Griz à luz da história, perspectiva que encontrou a alegoria como recurso analítico, como sugerido por Walter Benjamin. A partir desta premissa, ficou registrada uma ressignificação do relato griziano, demarcado pela incerteza, pela presença do desconhecido e, principalmente, pelos malassombros que permeiam a tradição

da Zona da Mata de Pernambuco. Sob um ponto de vista teórico, concluímos que o resgate do contexto social e cultural corroborou a presença do fantástico, sem invalidar o efeito de hesitação, cerne do gênero, como propõe Todorov. Em sentido oposto e complementar, do diálogo entre o texto e a realidade, repensamos a presença das assombrações no relato sob outras configurações, adensada pela transgressão da percepção de realidade e do medo que alcançam o protagonista, conforme propõe David Roas.

A conto analisado, assemelhado ao conjunto das narrativas do escritor palmarense, edificados pela memória da vida nos engenhos e das cidades interioranas, permite ao leitor uma experiência peculiar, ao aproximá-lo do sobrenatural conectado com a história, revelando um quinhão do que somos e, principalmente, sobre o desconhecido que não compreendemos. À luz do que se buscou desenvolver neste artigo, constata-se quão inseguro é definir a narrativa griziana sob a estante oposição entre ficção e realidade. Constata-se que o sobrenatural pode ser intensificado pelas ações históricas, o que concorre ainda mais para aumentar a deturpação do real. Ao fim e ao cabo, nota-se que o texto e o contexto se moldam simbioticamente; em ambos pode surgir o imponderável e o insondável, travestidos em seres e acontecimentos, penderes de explicação pelas leis da razão.

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Drama barroco e tragédia. In: **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dez., 2012.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: **O lobisomem da porteira velha**. Pernambuco: Arquivo Público Estadual, 1956.

GARUTTI, Selson. Eco credices populares e o decréscimo populacional das corujas. **Anais... VI Congresso Internacional de História**. 2015, Maringá.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 1996.

GRIZ, Jayme. **Acauã** (Poemas). Arquivo Público do Estado: Recife, 1959.

\_\_\_\_\_. **Rio Una**. Edições Diário da Manhã: Recife, 1951.

\_\_\_\_\_. **O Cara de Fogo**. Museu do Açúcar: Recife, 1969.

\_\_\_\_\_. **Negros**. Recife: Arquivo Público, 1965.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: HEDRA; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. Ática: São Paulo, 1986.

INOJOSA, Joaquim. Presente e passado, fantasma e tradição. Rio de Janeiro: **O Jornal**, 20 de julho de 1969.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTOS, Luciane Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. Dos engenhos aos sobrados: memórias e ficções em Gilberto Freyre e Jayme Griz. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 295-309, jul./dez. 2016.

SILVEIRA, Calinício. O Cara de Fogo. Recife: **Diário de Pernambuco**, 27 de abril de 1969.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAYME GRIZ



O CARA  
DE  
FOGO

RECIFE ★ 1969



O CAVALO FANTASMA DA ESTRADA DO  
ENGENHO BARBALHO

“DE REPENTE, SURTIU NA CURVA DA ESTRADA,  
A TODA BRIDA, UM CAVALO PRETO DE OLHOS  
FOSFORESCENTES, COM DOIS VULTOS NO  
Lombo”

**Z**é Cambinda era trabalhador do engenho Barbalho. O engenho fica a uma meia légua da cidade do Cabo. Era num domingo. Zé Cambinda estava ali, na cidade, onde passara aquêle dia de folga e de feira.

De manhã fêz sua feira e o resto do dia estêve na parte baixa da cidade, conversando aqui, ali, e acolá, com os conhecidos do lugar e dos engenhos da redondeza, que a feira tinha trazido até ali, naquele domingo.

Ao escurecer, estêve na barraca de seu Tonho, na rua da Lama, onde tomou seu costumeiro copinho de cachaça. Depois tomou o rumo da rua do Capim e parou, mais adiante, na rua do Sapo, onde estêve um tempão vendo e ouvindo, de longe, as "mulheres da vida", que, ali, àquela hora, bebiam, cantavam e dançavam ao som de uma velha vitrola.

Depois Zé Cambinda subiu pelo beco do Professor, galgou a rua da Matriz, passou pela igreja de Santo Amaro, seguiu pelo Rosário, foi até uma velha garapeira que ficava no outro extremo da cidade, onde parou, abancou-se, e conversou por muito tempo com almoceves seus conhecidos que ali pernoitavam com seus animais. Dali voltou ao Rosário. Aí chegando, foi parar no maracatu de Zé Inácio, onde ficou, até tarde da noite, ouvindo o batuque e os cantos, ora dolentes ou tristes.



tes, ora quentes ou ruidosos, dos mulatos e negros de Zé Inácio. Muitos daqueles cantos Zé Cambinda não compreendia, mas era sempre com grande emoção que os ouvia. Dentro do seu eu de negro crioulo, ecoavam, naqueles momentos, vozes e gritos estranhos que se casavam e entrelaçavam, cá fora, com o batuque e os cantos gritados ou gemidos dos negros de mestre Inácio. Eram vozes e ecos que vinham de longe. Cambinda só sentia mas não sabia explicar nada. Mas aquilo bolia com êle lá por dentro, agitando-o por fora. E naqueles instantes, o que Cambinda ouvia cá fora e nas profundezas do seu ser, apenas sentindo, mas sem já compreender, não eram senão ecos, gritos e arroubos de uma raça em luta contra o seu destino.

E até às onze horas Zé Cambinda estêve no maracatu de mestre Inácio. Daí desceu pelo Rosário, rua da Matriz e rua da Feira. Aí chegando, contornou os fundos da igreja Matriz e seguiu, rua abaixo, até o largo das oficinas da Great Western. Na barraca de Pedro Velho, parou. Comprou fósforo. Comprou fumo. Tomou um trago de cana. Acendeu o cachimbo. Deu uma conversinha com o barraqueiro. Consultou a hora no relógio da barraca. Em seguida, deu boa noite ao barraqueiro e saiu, devagarinho, rumo do engenho.

Atravessou a linha de ferro, do trem, e entrou na estrada que leva para Barbalho. Estava, assim, no caminho de casa. Era no mês de agosto. Noite de escuro. Os canaviais que marginavam a estrada e se estendiam pela beira do rio Pirapama, dum lado e doutro, ali bem perto, e pela várzea afora, estavam, naquela altura do ano, já em ponto de corte. Zé Cambinda caminhava. Começou a cair uma chuvinha fina. Estava com jeito

de que ia engrossar. Cambinda foi a uma touceira de bananeiras, ali na margem da estrada, cortou uma de suas largas fôlhas, pôs sôbre a cabeça, e continuou seu roteiro. A chuvinha parou. Por cima de sua cabeça, bem alto, na escuridão da noite sem estrêlas, passou uma coruja rasgando mortalha. Cambinda benzeu-se, largou um "t'esconjuro, cão!" e continuou a andar, na escuridão. A sinêta do engenho Nôvo, no outro lado do rio, longe, na várzea imensa, batia agora meia-noite. Cambinda continuava andando, no rumo do engenho. De momento, vindo dos lados do Barbalho, que já estava perto, começou êle a ouvir um tropel. O ruído crescia, aumentava, e vinha na sua direção. O tropel era cada vez mais nítido e mais forte. E estava cada vez mais perto. Já agora, não tinha mais dúvida, era um cavalo que se aproximava, e a tôda brida. Cambinda parou, na estrada, estranhando aquêle cavalo correndo assim, por ali, àquela hora da noite. Na sua frente, pouco mais adiante, a estrada fazia uma curva. O tropel aumentava cada vez mais. Saiu do meio da estrada e encostou-se nas canas que marginavam o caminho, dos dois lados. Continuou parado, à margem, da estrada, na densa escuridão, cheio de espanto, aguardando a passagem do que vinha por ali, já bem perto. De repente, surgiu adiante, na curva da estrada, um cavalo prêto, de olhos fosforescentes, a tôda brida, na sua direção, rumo da cidade, e passou, em seguida, como um furacão, na sua frente, com dois vultos no lombo. Dois vultos vagos e imprecisos, como se fôsem duas almas do outro mundo. Cambinda, no seu espanto, todo arrepiado, pelo que via e sentia, naquele momento, pôde perceber que os dois vultos eram de um homem e de uma mu-





lher, esta na garupa do cavalo. E acompanhando o cavalo negro, como que arrastado por êle, seguia uma ventania fria e uivante, fazendo redemoinho, levantando a poeira da estrada e agitando o canavial em roda. O cavalo fantasma assim passou por Cambinda como um tufo, e desapareceu, logo após, longe, na estrada, no negrume da noite, no rumo da cidade.

Cambinda ficou ali parado, sòzinho, no meio do canavial, na densa escuridão, todo arrepiado, tremendo de frio e de susto, diante do que vira. Recuperou depois o domínio de si mesmo. Benzeu-se três vêzes. Ali mesmo na estrada rezou uma oração. Após, de passo apressado, recomeçou a marcha para o engenho. Ali chegando, contou em casa o sucedido. Disseram-lhe que aquilo eram artes de almas do outro mundo. Que êle acendesse, no outro dia, de noite, duas velas na estrada, no lugar em que tinha visto a aparição.

Isto foi num domingo. Na terça-feira, às seis da tarde, terminada a sua tarefa no engenho, Zé Cambinda botou-se de nôvo para a cidade. Na barraca de Pedro Velho comprou duas velas. Perguntaram-lhe se aquilo era para promessa que ia fazer a santo. Êle disse que não. Que as velas eram para as almas do outro mundo. E em seguida, contou o que lhe acontecera domingo de noite, na estrada do engenho Barbalho.

Depois de contar sua estória, Zé Cambinda encostou-se no balcão da barraca. Acendeu o seu cachimbo. E ficou ali calado, por muito tempo, cachimbando a natureza... Depois foram feitos, pelos presentes, comentários a respeito da assombração de Cambinda. Dentro em pouco, o sino da Matriz deu oito horas.

O barraqueiro Pedro Velho, que na sua mocidade fôra tipógrafo no Recife, e que gostava de ler os jornais

e de conversar, depois de ouvir, calado, a estória de Cambinda e os comentários surgidos acêrca do caso, levantou-se do banco em que estava sentado, foi lá dentro da barraca, trouxe um tamborete, deu a Zé Cambinda e pediu a êste que se sentasse um pouco. Cambinda sentou-se. Sentando-se, por sua vez, no banco de onde se levantara havia pouco, disse o barraqueiro a Zé Cambinda:

— O que você viu, Zé Cambinda, foi o cavalo fantasma que há muitos anos, de vez em quando, nas noites de escuro de domingo, aparece ali naquela estrada.

— E existe êsse fantasma ali, seu Pedro Velho? — pergunta Cambinda.

— Existe, sim, Zé Cambinda, — diz Pedro Velho. Existe, e há muitos anos, como já lhe disse. E conclui: — E se quer ouvir a estória dêsse fantasma, então eu vou contar.

Pedro Velho, sentado no seu banco, passa a vista nos presentes, pigarreja na garganta, cospe para um lado, toma um pouco d'água, acende um cigarro, vira-se para Zé Cambinda, e começa a sua narrativa:

— Meu avô paterno, que aqui viveu muitos anos, e aqui morreu, e que Deus Nosso Senhor o tenha na sua glória, assim contava essa estória:

No ano em que D. Pedro II veio a Pernambuco, e que andou aqui de visita ao Cabo, era dono do engenho Barbalho um Sr. vindo do Norte. Seu nome, se não me engana a memória, era... ah, já não me lembro. Era não sei quê Barbosa. Sr. Barbosa. Homem sisudo e de poucas palavras, dizia meu avô. Homem já de idade. Era casado e tinha três filhos. Dois menores e uma môça. Chamava-se ela Flora. D. Florinha, como era conhecida. Estudava num colégio do Recife. Numa de



suas viagens de negócio ao Recife, descobriu o velho Barbosa que a môça estava de namôro com um caixeiro de um armazém de fazendas do Largo do Livramento. Não gostou nada da coisa porque não via futuro nessa amizade da môça. Aconselhou a filha a esquecer aquilo. A môça prometeu acabar o namôro, mas não cumpriu a palavra. Ao contrário do que era de esperar, depois do desagrado do velho e de suas palavras à môça, a coisa continuou até mais animada.

Pouco tempo depois, o velho Barbosa enviuvou. A filha foi passar uns dias com o pai no engenho. Ali, começou ela a receber cartas do môço do Recife. O velho descobriu a correspondência da môça. Ralhou muito, e severamente, com a filha, e terminou tirando D. Florinha do colégio do Recife. A vigilância agora era grande em tôrno da môça. Ela entristecia e se acabrunhava com aquela vigilância do pai e com a prisão em que então vivia. Não saía mais sòzinha. Pouco vinha ao Cabo. E quando vinha era acompanhada do pai. Não ia mais ao Recife. Nem mesmo em companhia do velho Barbosa. E assim era como vivia agora D. Florinha na sua solidão do Barbalho. Ali a pobre môça só tinha um refúgio: a dedicação maternal da velha mucama Teresa, da casa-grande. Até que um dia, numa festa de São Sebastião, padroeiro da cidade, o môço do Recife apareceu no Cabo. A môça estava na cidade e êles tiveram um encontro. Ela contou tudo o que havia e o que vinha sofrendo com o carrancismo do velho pai. O môço convidou-a para fugir. D. Florinha, a princípio, relutou. Não aceitou a proposta. Mas terminou vencida. Combinaram então o plano. Ficou tudo acertado. Dia e hora da fuga. E no segundo domingo depois dêsse encontro, lá chegou, de



noite, no Cabo, o môço do Recife. Veio disposto e pronto para roubar a môça, no engenho. Na hora combinada, vestiu uma capa escura, alugou um cavalo prêto para disfarçar o vulto dentro da noite, e nesse domingo era noite de escuro, e quando a sinêta do engenho Nôvo batia meia-noite, chegava, a cavalo, ao engenho Barbalho, o môço do Recife. Ali chegando, postou-se debaixo de uma frondosa gameleira que havia na beira da estrada, defronte da casa-grande. Fêz o sinal combinado. Um assobio dentro da noite. Estando a môça à espera daquele sinal, pôs-se logo em movimento, ajudada pela mucama Teresa, que de tudo sabia e animava, meio temerosa, a môça. Esta, arrimada a uma pequena escada, desceu da janela do seu quarto que dava para um dos oitões da casa-grande, e em seguida dirigiu-se para o môço que lá embaixo a esperava. Quando estava a meio do caminho do lugar onde se encontrava à sua espera o môço, o cão da casa grande, que dormia no terraço da frente da casa, pressentiu o movimento, acordou, e botou a bôca no meio do mundo. A rosnar e a latir, o cachorro tratou logo de pular a grade do terraço e descer na direção do vulto que, lá embaixo, na estrada, se encontrava, a cavalo, ou seja o môço do Recife à espera da môça.

O plano de fuga dos namorados, assim, parece, ia falhar. Tinha havido um equívoco no seu preparo. A mucama Teresa tinha-se esquecido de prender o cachorro da casa-grande.

Diante do que agora acontecia, pareceu à mucama Teresa que o plano tinha fracassado. Pensou na parte que lhe cabia no plano de fuga da môça. Pensou na sua situação perante o senhor do engenho. Tomou-se de mêdo pelo que lhe podia suceder, e assim, procurando

salvar sua responsabilidade, no caso, gritou para a môça: — “Volte, D. Florinha! Volte pra casa!” Mas D. Florinha, a êsse tempo, já estava nos braços do môço do Recife. Com o latido do cão e os gritos de Teresa, dentro da noite, o velho Barbosa acordou. Pôs-se de pé. Vestiu seu velho capote e correu para o terraço. Daí desceu aos gritos para a sua filha. Já aí estava acompanhado de dois retirantes que dormiam ali bem perto, no engenho. O senhor do engenho, acompanhado dos retirantes, e logo após pelo vigia do engenho, que vinha naquele instante chegando dos lados do rio, também atraído pelo barulho do cão e pelos gritos do velho Barbosa, de rifle à mão se ajuntou ao grupo. A êsse tempo, o môço com a môça na garupa do seu cavalo, já corria estrada afora, na direção da cidade. O velho mandou que o vigia atirasse para o ar, para assim amedrontar os fugitivos. De nada serviram os gritos do velho nem os tiros do vigia. O cavalo tomava distância. O pai da môça não parou também. Acompanhado dos retirantes e do vigia, seguiu, correndo e gritando, atrás dos fugitivos. E enquanto corria o cavalo dentro da noite, com os fugitivos no lombo, atrás corria o velho Barbosa seguido do seu grupo. Adiante, na corrida desabrida em que ia dentro da noite de breu, o cavalo falseou o pé num buraco da estrada, deu um tombo e jogou no chão a môça. O môço, a muito custo, parou o cavalo mais adiante. Desapeou. Puxando o cavalo pela rédea, foi até onde estava a môça caída. Deu-lhe a mão. Pôs-se a môça de pé. Nada de mais tinha sofrido. Apenas algumas arranhaduras e um pouco contundida com a queda. Levou o môço a fugitiva para cima de uma pedra, à margem da estrada, puxou o cavalo para ali, e tratou de pôr novamente a môça na garupa do animal. Enquanto isso acontecia, o grupo que vinha em perse-



guição dos fugitivos se aproximava cada vez mais. O m<sup>o</sup>ço, sem perda de tempo, arruma D. Florinha na garupa do cavalo, põe o pé no estribo, monta o animal, e parte. A m<sup>o</sup>ça, nervosa e cheia de m<sup>o</sup>do diante de tal situação, lá escorrega da garupa e vai outra vez caindo. O m<sup>o</sup>ço pára o cavalo, conserta novamente aquela situação e vai partir. O grupo que vinha em perseguição, com o velho Barbosa à frente, agora estava à vista. Parte novamente o cavalo, com os fugitivos. O pai da m<sup>o</sup>ça, morto de cansaço e desesperado, manda que o vigia atire no cavalo, visando assim impossibilitar a fuga dos dois namorados. O vigia atira, por várias v<sup>e</sup>zes, no animal, dentro da noite escura. E desgraçadamente sucedeu o inesperado: as balas atingiram o cavalo, mas atingiram também os fugitivos. Caíram do cavalo, logo aos primeiros tiros, o m<sup>o</sup>ço do Recife e D. Florinha. Estavam mortos. Irremediavelmente mortos. E o cavalo, ferido, continuou na sua carreira louca, dentro da noite, e veio cair também morto aqui bem perto da cidade.

Pedro Velho fêz uma pausa. Depois concluiu sua estória:

— E foi assim que acabou o romance de D. Florinha com o m<sup>o</sup>ço do Recife.

\* \* \*

Zé Cambinda deixa o tamborete. Agora está de pé. Prepara-se para deixar a barraca de Pedro Velho. Antes de sair, porém, vira-se para o barraqueiro e diz:

— Então foi essa abusão que eu via na estrada, domingo passado.

— É, Zé Cambinda — confirma Pedro Velho. O que você viu foi o cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho.