

O MITO DO LOBISOMEM E O FANTÁSTICO: O SOBRENATURAL NA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA¹

Leonardo Rodrigo Nascimento Costa²

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre como o mito atua no âmbito da literatura fantástica a partir do conto *O lobishomem da porteira velha*, de Jayme Griz. Com vistas a referenciar o matiz mítico dessa lenda, foi adotado um percurso norteado pelo pensamento de Mircea Eliade, Pierre Brunel, André Dabezies e Luís da Câmara Cascudo, resgatando-se, em seguida, a fortuna crítica da obra griziana. A natureza do fantástico identificado no relato dialogou com premissas teóricas de David Roas, cujos pressupostos, aliados ao método dialético, definiram a análise realizada, abalizada pelos vínculos existentes entre texto e contexto. As conclusões apontam para singularidades do gênero na narrativa: como um arquétipo, a representação do lobisOMEM atendeu a demandas do universo social da Zona da Mata pernambucana, onde cultura, misticismo e sincretismo religioso redimensionaram o seu matiz sobrenatural.

Palavras-chaves: Jayme Griz; Mito; Literatura Fantástica; LobisOMEM.

Resumen: El presente artículo busca reflexionar sobre cómo actúa el mito en el ámbito de la literatura fantástica a partir del cuento *O lobishomem da porteira velha*, de Jayme Griz. Buscando a hacer referencia al matiz mítico de esta leyenda, se adoptó un camino guiado por el pensamiento de Mircea Eliade, Pierre Brunel, André Dabezies y Luís da Câmara Cascudo, rescatando, entonces, la producción crítica sobre la obra Griziana. La naturaleza de lo fantástico identificado en el relato dialogó con las premisas teóricas de David Roas, cuyos aportes, combinados con el método dialético, definieron el análisis realizado, apoyado en los existentes vínculos entre texto y contexto. Las conclusiones apuntan a singularidades de género en la narrativa: como un arquetipo, la representación del hombre lobo cumplió con las demandas del universo social de la Zona da Mata en Pernambuco, donde la cultura, el misticismo y el sincretismo religioso redimensionaron su dimensión sobrenatural.

Palabras-clave: Jayme Griz; Mito; Literatura Fantástica; Hombre-lobo.

Introdução

O Mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.
Mircea Eliade

Em função de sua aproximação com a sociedade, o mito é um elemento que transita por entre os povos, transformando-os ou modificando-se pelo contato com eles. Essa condição ambivalente permite que ele absorva, a partir de uma mesma história, traços distintos nos campos cultural e social, credenciando-se a revelar, a contar e a explicar o mundo. A afirmação mais usual sobre o mito é restritiva; não raro,

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

² Graduando do curso de Licenciatura em Letras Português – Espanhol da UFRPE.

ele rompe com os conceitos de fábula e ficção usados na contemporaneidade. Há, no passado do termo, a ideia de que, nas sociedades modernas, a existência do mito ecoa como uma invenção; enquanto nas arcaicas, ele designava uma história verdadeira, contraponto que suscita uma das dualidades a ser notada neste artigo.

Em um segundo momento, o *corpus* foi confrontado com teorizações que versam sobre o universo literário, sobretudo, no que se refere à obra *A ameaça do fantástico*, de David Roas. A leitura do ideário desse autor repercutiu na análise da obra griziana, em cujos temas é antevista uma das formas segundo a qual o fantástico permeia a atualidade: a partir do diálogo entre o real e as manifestações do insólito. Sendo indizível em sua totalidade, o mito foi usado, ao longo do tempo, para narrar feitos de entes sobrenaturais e de divindades, como uma espécie de revelação da ação criadora do homem. Seja sagrado ou profano, esse fenômeno espalhou-se para a vida, a exemplo do que instituiu a própria existência, a partir da qual o homem entendeu sua mortalidade em função da narrativa mítica que designou essa fatalidade. Há pertinência em afirmar que o mito alude a um relato de tradição oral costumeiramente protagonizado por seres que encarnam forças da natureza e aspectos gerais da condição humana, de modo que ele evolui, em seu caráter imagético-simbólico, com as condições históricas das culturas nas quais é instituído.

Convém notar, ainda, que o mito do lobisomem, o qual chegou ao Brasil com os colonizadores europeus, encaixa-se nessa delimitação, posto que está presente, de forma multifacetada, em vários países e épocas. Essa onipresença remonta à Antiguidade, com o *Licaon* romano, plasmado na história de Rômulo e Remo, assumindo outras facetas no século I da Era Cristã, quando a transformação do homem em lobo era aceita como um castigo ou voluntariamente apreendida. Outras foram as formas de assimilação desse mito no Brasil, influenciado pelo mundo ibérico. Em função da tradição oral, ele foi adaptado em cada região: no Sul, o caráter moralizante predominou; enquanto no Norte e no Nordeste, doenças como a anemia foram associadas à licantropia, fomentando a sua presença no imaginário cultural.

Além de perscrutar como o mito permeia as sociedades e o contexto que o engendra, é basilar refletir sobre como essa cosmogonia se translada à literatura, de modo a perenizar, na escrita, a tradição oral de um povo. Não sendo particular ou pessoal – pois ele se dá no âmbito coletivo, carecedor de prévia apropriação por um corpo social –, o mito surgiu na oralidade, para depois alcançar outras expressões simbólicas dependentes da grafia. Com a escrita, o mundo, a vida e as relações

humanas ganham outras latitudes: ao explicar, revelar e contar histórias, o mito transfigurou feitos individuais ou coletivos, sob a infinita capacidade criativa do artista, que o redimensiona e o traduz sob os ditames de outras dimensões.

Essas alusões repercutem neste artigo ao ressaltar as singularidades temáticas e formais dos contos de Jayme Griz que, em *O lobishomem da porteira velha*, resgata a tradição oral de Pernambuco, dando-lhe um enfoque que valoriza a cultura da Zona da Mata do estado. Em viés complementar a esse resgate, aludimos, por meio da fortuna crítica da obra griziana, ao processo criativo do autor, ao tempo e ao espaço em que foram elaboradas suas narrativas, à memória e aos esquecidos modos de narrar, além do diálogo com Gilberto Freyre e Luís da Câmara Cascudo. Faz sentido, portanto, buscar compreender algumas acepções do mito do lobisomem na Antiguidade, sua aplicabilidade, função e condicionantes, destacando caminhos que o levaram a migrar do universo primitivo para a estética.

As inferências a serem feitas sobre o conto, bem como a repercussão que sua leitura propicia para compreender o fantástico, ultrapassando o mero registro textual, ancoram-se no método dialético, com o qual a interpretação da literatura ganha projeção ao extrapolar a obra e alcançar a sociedade. Ao ficcionalizar uma face da história dos engenhos pernambucanos, Jayme Griz notabiliza uma singular experiência do sobrenatural à medida que materializa práticas e ritos do sincrético mundo açucareiro de fins do século XIX. Sua obra revisita a força do folclore local, restitui importância às expressões autóctones do mundo rural e agrário e dimensiona, sob outras óticas, a presença do negro e de sua cultura na formação do Nordeste, consolidando o protagonismo do medo e do horror como temas literários.

Intentamos analisar o conto *O lobishomem da porteira velha*, de Jayme Griz, a partir do que propõe André Dabezies, em *Mitos primitivos a mitos literários*, avaliando o lugar ocupado pelo mito do lobisomem na literatura, reflexão que foi encetada em diálogo com as obras *Mito e realidade*, de Mircea Eliade, *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel, e *Geografia dos mitos brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo. Ainda nesse sentido, o objetivo deste artigo se centra em identificar o rendimento estético do conto *O lobishomem da porteira velha*, de Jayme Griz, analisado à luz dos vínculos mantidos entre a história, o fantástico e o mito. Além do mais, postula-se como importante distinguir os aspectos conceituais definidores do fantástico, identificar como o contexto sócio-histórico colabora na apreensão do fantástico e, por fim, analisar o fantástico no conto que encabeça esta discussão.

1 O Mito e a Literatura: congruências

Ninguém escapa do passado.
Lilia Moritz Schwarcz

O mito como princípio determinante na existência humana. Como conceituá-lo, quais características e fundamentos teóricos o definem, qual a significação do termo em relação à literatura? Alheando-se da ideia de “fábula” ou “ficção”, como ele tem sido apreendido na contemporaneidade, Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, ressalta que um dos contrapontos entre a sociedade do século XX e as sociedades arcaicas pode ser estabelecido pelo elemento basilar que norteia a sua concepção: se, nas sociedades modernas, o mito é apreendido como invenção; nas arcaicas, ele designa, ao contrário, uma história verdadeira. Nesse contexto, nota-se que o *mythos*, na contemporaneidade, passou a ser relacionado com o que não existe, em aliança com os pontos de vista grego e judaico-cristão, que o mencionara vinculado à ideia de falsidade ou ilusão. (ELIADE, 1972, p. 2).

Distanciando-se dessa visão detida na atualidade, o mito era concebido, nas sociedades arcaicas, como algo vivo, atuando no sentido de fornecer modelos para a conduta humana, participando da construção de significação e de valor dados à existência. Acredita-se que o seu fim nesses moldes primitivos, apreendido como algo legítimo e exemplar, embasando fenômenos culturais e criações do espírito, ocorreu em várias momentos e civilizações, como pode ser atestado na transformação de colônias africanas em nações, quando países como o Congo adquiriram independência política. A relevância do mito nessas sociedades ainda pode ser depreendida na religião, perspectiva sob a qual ele assume positividade e perde a conotação aberrante disseminada hodiernamente. (ELIADE, 1972, p.1-3).

Condizente com a força religiosa portada pelo mito, ao tentar defini-lo, conclui-se ser ele indizível em sua totalidade, não sendo possível encapsulá-lo em um único conceito que esgote seus tipos, naturezas e funções. Imerso em realidades culturais complexas, ele pode ser interpretado sob perspectivas múltiplas e complementares, entre as quais desponta a histórica, a partir da qual os feitos narrados de entes e seres sobrenaturais passam a ser considerados originários e modelares, refletindo um modo de produção alicerçado na experiência ou na existência de algo ou alguém. O mito atua cumprindo a função de desvelar a atividade criadora do homem, e institui e mobiliza a sacralidade ou sobrenaturalidade de algo. (ELIADE, 1972, p. 6).

Não se pode esquecer de que o relevo do mito em relação ao sagrado é patente: assim esse deságua no mundo e, por seu intermédio, o homem constrói relações com o passado, com o presente e com o futuro, a exemplo da forma como esse encara a mortalidade. Além de poder mensurar questões relacionados à morte, os mitos também se revelam nas ações humanas mais significativas, como a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria. (ELIADE, 1972, p. 7). Uma das representações mais lembradas nessa ótica, na qual o mito se ramifica em múltiplas direções, são as cantigas épicas do ciclo Gesar, entre os turcos-mongóis e tibetanos: elas só poderiam ser recitadas à noite e durante o inverno. Se alguém as quisesse aprender, precisaria, antes, ser iniciado e, posposto a isso, seguir esses preceitos, condição que endossa a visão sistemática e estruturante do mito, não sendo sua presença nas sociedades vã, tampouco aleatória ou desconexa.

Isso porque a história que ele conta se constitui como um “conhecimento” de ordem esotérica, não apenas por ser secreta e transmitida no curso de uma iniciação, mas porque é acompanhada de um poder mágico-religioso. Assim é o lobisomem, retratado como um ser de força e de feições sobrenaturais e, em decorrência dessa condição, tem, em sua representação, uma conotação ocultista e profana. A ideia de que um remédio não age a menos que sua origem seja conhecida dialoga com o exposto no início deste artigo, que visa a demonstrar que a difusão da lenda do lobisomem e a sua decodificação nos universos mítico e literário encontra eco na história de cada sociedade. (ELIADE, 1972, p. 11-12).

Um ponto de partida para refletir sobre as origens e a permanência mítica do lobisomem na cultura encontra-se em *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel. O autor apregoa a ideia de que não se pode analisar o mito literário sem, antes, levar em conta sua gênese ou o espectro mais amplo no qual ele se situa em cada sociedade. O autor traz à baila uma delineação pertinente: a ideia de que, na contemporaneidade, a palavra *mito* serve para tudo. Para não cair nesse lugar-comum, ele busca defini-lo por suas funções. Consoante os pressupostos defendidos por Mircea Eliade, Brunel defende que o mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido em um tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos. A ele cabe uma construção que, para nós, destoa tanto do tempo histórico quanto do cronológico, devendo ser posto em seu devido lugar: o *tempo dos mitos*. (BRUNEL, 2000, p. XVI).

Não raro, o mito conta, configurando-se como uma narrativa, condição presente desde os mitos socrático e platônico. No mesmo sentido, o mito explica; posto que ele relata como façanhas e seres sobrenaturais chegaram à realidade. Por fim, o mito revela o ser, os deuses e pode ser apresentado como uma história sagrada, não sendo impossível afirmar que há, logo, uma concepção religiosa ou devota que o encobre. Ecoando o que perpassa no ideário de Claude Lévi-Strauss, os mitos não têm autoria, porque, do momento em que são apreendidos e independentemente de sua origem real, eles só existem quando encarnados numa tradição (BRUNEL, 2000, p. XVI-XVII).

Nesse âmbito, uma assertiva de Pierre Brunel merece alusão: a que menciona que a literatura é adversária do mito, não porque a sobrecarga mitológica a enfraqueça, mas porque nela o mito se desvaloriza. A explicação para esse aparente paradoxo reside no fato de que o mito, ao chegar materializado como texto ficcional, já é, queiramos ou não, transformado em literatura, seja do ponto de vista oral, seja do escrito. Essa constatação abre um precedente no que ora apresentamos, pelo viés dicotômico que a permeia: deve-se atentar para perceber a noção de mito literário propriamente dito e a noção própria de mito, ainda que, em ambas as condições, ele não se reduza apenas à conotação etno-religiosa. (BRUNEL, 2000, p. XVII).

Ao tentar estabelecer uma trajetória diacrônica do mito que, desde a Antiguidade, assume formas e variantes, passando pela Idade Média e chegando à modernidade e, em recorte específico, à Península Ibérica, Luís da Câmara Cascudo, em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, traça uma trajetória acerca do lobisomem. Ele propõe que esse mito chegou ao Brasil com os europeus, afirmação corroborada pela história, que detecta sua presença em vários países e épocas, com histórias espelhadas, sob variados e distintos nomes. Convém citar as tradições seculares que englobam o termo, desde a clássica, de *Licaon*, vivida na Grécia, como o rei da Arcádia, filho de Pélago, castigado por Zeus; até a tradição romana, com Rômulo e Remo, criados por uma loba não necessariamente animalesca, premissa aceita por esse ser o apelido dado às mulheres que rondavam vielas e lugares escuros, procurando amores furtivos. (CASCUDO, 1947, p. 145-146).

Do ponto de vista da tradição erudita, no tocante à metamorfose vulpina, uma tradição popular grega ensinava que, se *Licaon*, tornado lobo, abstinhasse-se de comer carne humana durante dez anos, voltaria à forma humana. Talvez essa seja uma das primeiras correlações feitas com o entendimento da figura do lobo acolhida na atualidade: uma fera com um desejo irrefreável pela antropofagia, já que outrora fora

homem. Ao unificar as versões grega e latina do mito, perdura a visão da licantropia como um castigo. No século I da Era Cristã, nos depoimentos de Ovídio e Petrónio, essa visão é dicotomizada, de modo que a condição do lobisomem deriva de duas circunstâncias: de um castigo, forma assumida involuntariamente; e a voluntária, de matiz temporário. (CASCUDO, 1947, p. 147-149).

Aliás, foi a metamorfose decorrente de castigo por força divina que se difundiu com maior abrangência. O mito do Versipélio, expandido pelos romanos em todos os domínios conquistados pelo mundo, ganhou novos aspectos, formatos e feições, de modo que o lobisomem assimilou peculiaridades locais, deformando-se e nacionalizando-se. O mito legado do mundo romano assumiu novos traços e nomes:

(...) é o *Licantropo* dos Gregos, o *Volkodlak* dos eslavos, o *Werwolf* dos saxões, o *Wahrwolf* dos germanos, o *Oboroten* dos russos, o *Hamrammr* dos nórdicos, o *Loup-garou* dos Franceses, o *Lobisomem* da Península Ibérica e da América Central e do Sul, com suas modificações fáceis de *Lubiszon*, *Lobohomem*, *Lubishome*. (CASCUDO, 1947, p. 150, *grifos nossos*)

Na África e na Ásia, inclusive, a licantropia é vasta e velhíssima, havendo similaridade no modo como ela é identificada entre os povos desses continentes: ferindo-se o animal encantado, o homem adormecido desperta e morre ou apresenta as mesmas feridas do seu duplo. Já em Portugal, Câmara Cascudo explica que sua caracterização é como um homem, pálido, magro, macilento, de orelhas compridas e de nariz levantado. O lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas e sai de casa quando completa treze anos, em uma terça ou sexta-feira. Na tradição lusitana, quando está “correndo bicho”, o híbrido entre homem e lobo tem que fazer sua corrida visitando sete cemitérios de igrejas, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete encruzilhadas. (CASCUDO, 1947, p. 151-152).

Outrossim, no Brasil, Cascudo lembra que, em toda cidade, vila, povoado, o lobisomem tem sua crônica. No Sul, permanece a justificativa do castigo; no Norte, não há razões morais, todos os anêmicos são candidatos à licantropia, estando associada a doenças. No Nordeste, os homens muito pálidos têm pretensão a serem lobisomens, posto que, nas noites de quinta para sexta-feira, viram a roupa às avessas, espojam-se sobre o estrume, crescem-lhe orelhas e saem correndo pelas estradas. Se estiver situado na Paraíba, essa condição do homem transformado em lobisomem tem um adendo: ela decorre de maldição lançada por seus pais ou padrinhos. Nesses regionalismos, duas menções populares merecem destaque: a de

Cornélio Pires, que alude à ideia paulista do mito, o *lubisóme* é um cachorrão grande, preto, que sai toda sexta à noite; e, no Norte e Nordeste do país, ele é quase sempre pálido e sedento por sangue. Em todas essas concepções, o lobisomem é uma sombra, com vários nomes, fiel ao seu modelo *sapiens*, desdobrando-se em várias faces no imaginário de cada região do país. (CASCUDO, 1947, p. 161).

As reflexões de Mircea Eliade e Câmara Cascudo sistematizam uma cosmogonia que contempla a licantropia no campo do mito, sem que haja, em suas exposições, elementos que permitam assimilar como se deu sua migração para o universo literário. André Dabezies, em *Mitos primitivos a mitos literários*, empreende uma arqueologia sobre como essa transição se deu da história para a estética. Apoderando-se das ideias de Valéry, o autor diz que, desde a definição grega, um discurso mentiroso, que só pode exprimir a verdade por imagens, é a paráfrase definidora do mito mais recorrente. A história da França explana essa questão: nesse país, a tradição teria reservado à palavra “mito” a designação de um leque de relatos fabulosos da mitologia greco-latina, adensando o sentido que moldaria sua percepção na modernidade, como algo que se conta. (DABEZIES, 2000, p. 731).

Entretanto é sabido que o mito é uma história que aconteceu no começo dos tempos e serve de modelo para o comportamento humano. É imperativo dizer que essa propriedade modelar está fixada no componente ritualístico que envolve o termo. Tal questão faz sentido porque, no mito primitivo, englobam-se saberes, práticas, costumes, já que ele é, ao mesmo tempo, um relato das origens e da própria religião que ritualiza. Não sendo assunto particular ou individual, mas de um grupo ou coletividade, essa condição referenda sua transição da oralidade e das instâncias existenciais primitivas até a literatura: antes de ser sacralizado na escrita, ele já fora entendido como algo comum ao imaginário social. Tomando como base a ideia de que ele é aquilo que se conta, que só será efetivo à medida que for vivido, sua permanência, também no âmbito da estética, só perdura quando as sociedades reproduzem e propagam sua existência. (DABEZIES, 2000, p. 731)

Na criação literária, o mito intervém na relação do escritor com o espírito do seu tempo, que exprime suas experiências e convicções por intermédio de imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado. Um texto literário não é, em si, uma cópia do mito: ele retoma e reconduz suas imagens, podendo, e devendo, nessa transfiguração, perder suas circunstâncias originárias quando as sociedades se transformam. Ademais, o mito representa uma forma acabada da chamada linguagem

simbólica: o homem a utiliza em oposição à linguagem dos objetos, meramente designativa e utilitária. O ideal de verdade do mito, também como produção literária, é uma verdade simbólica: ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, um sentido que não pode ser imposto ou demonstrado, cabendo ao homem vivenciá-la ou não em sua completude. (DABEZIES, 2000, p. 735).

2 Jayme Griz: nos esteiros do insólito

Que diabos seria lá aquilo? Porco, àquela hora, naquelas paragens, não podia ser. Cachorro, também não. Gente, muito menos.

Jayme Griz

À luz dessas digressões, nas quais o mito do lobisomem transcende da oralidade para o literário, situa-se o conto de Jayme Griz, que se apropriou de sua longeva representação na história, desta feita deslocando-o para o universo da Zona da Mata, em Pernambuco. O relevo dessa inferência se revela em função desse e de outros temas desenvolvidos em suas poesias e ensaios, mas, principalmente, pela caracterização da terra, do tempo e das credices dessa região em suas narrativas. Análogo ao que propunha Leon Tolstói, para Jayme Griz, falar da sua aldeia era falar do mundo. Mário Souto Maior reflete sobre as motivações desse vínculo do autor com o mundo agrário, recuperado em suas faces histórica e cultural:

Foi um menino criado na área do açúcar e mesmo vivendo na cidade grande nunca se livrou do fascínio das coisas do engenho, do boeiro expelindo aquela fumaça cheirosa, do mel fervendo nas tachas de cobre, na cana caiana doce e molinha, dos banhos nos poços do rio Una, dos canaviais se estendendo até o horizonte com seus penachos lembrando bandeiras de paz, dos taboleiros de alfenim quase desaparecidos, das estórias de assombração e de trancoso contadas por velhos negros à luz de candeeiros de querosene. E é a saudade dessa infância e dessa vivência a tinta onde ele molha a sua pena para escrever seus poemas, suas estórias. (SOUTO MAIOR, 1969, p. 01)

É a pulsão de valorizar reminiscências e visitar vivências, e transcendê-las por meio da escrita, mensuradas nos elos mantidos entre a vida e o ato de escrever, que marca a produção de Jayme Griz. Ela inclui os 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. Todos endossam a imbricação do sobrenatural à realidade, permeada

pela presença do negro nos engenhos de açúcar. Publicou artigos em revistas e jornais, além de ter realizado pesquisas em Palmares, Água Preta e Catende, recuperando lendas e credices populares. (PEREIRA; SILVA, 2018, p. 45).

Um dos primeiros trabalhos críticos sobre seus relatos foi *Dos engenhos aos sobrados: memórias e ficções em Gilberto Freyre e Jayme Griz*, de Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel. No artigo, é estabelecida uma comparação entre as formas de representação do mundo açucareiro pelos dois autores. Aquele mimetizou o sobrenatural de Recife baseado em fontes orais e documentais; e este organizou sua ficção a partir da compilação de testemunhos orais de antigos escravizados, além da rememoração dos modos de vida extintos pela modernização dos engenhos de açúcar. Ao unificar as obras dos autores, lembram as autoras, ressoa a visão de que ambos escrevem, sob abordagens distintas, sobre um mundo que estava na transição entre os séculos XIX e XX. (SANTOS; GABRIEL, 2016, p. 295).

Elas enfatizam quão significativa é a produção poética, ensaística e narrativa do autor, formada por canções, lendas, mitos e tradições pernambucanos. Merecem destaque os contos, em tom de rapsódia, sobre o decadente Nordeste escravagista e patriarcal de fins do século XIX e início do século XX. Como um pesquisador da tradição popular, em *O Cara de Fogo* e *O lobishomem da porteira velha* são retratados o processo de extinção dos antigos banguês e a chegada das usinas de açúcar, com toda a implicação que essa transformação trouxe à economia e à sociedade da Zona da Mata. Essa mudança definiu as formas de pertencimento e de poder que senhores de engenhos e ex-escravizados detinham no espaço social e geográfico em que estavam inseridos, pano de fundo que enfatiza a passagem do sistema colonial para o republicano (SANTOS; GABRIEL, 2016, p. 296).

Outrossim, à medida que Jayme Griz documenta esse universo rural com suas marcas da oralidade, suas obras medeiam o diálogo entre cultura oral e patrimônio escrito. O resgate da cultura negra, com seus sincretismos, rituais e mitologias, é um exemplo dessa herança da formação brasileira que deixou o anonimato e se inscreveu na literatura, recuperado pela memória. Ao resgatar fatos mantidos nos escaninhos da história, ele é igualmente responsável pela reunião de um notável acervo folclórico, a partir do qual se destacam cantigas, credices, histórias locais, lendas, mistérios e provérbios. Uma síntese alcançada nessa reunião de costumes e tradições locais fica

plasmada em contos que trazem uma visão mística do Nordeste, pejada do fantástico, fugindo do puro realismo convencional. (SANTOS; GABRIEL, 2016, p. 296-297).

Em oposição ao que fora realizado no movimento regionalista, a representação da materialidade física e geográfica do Nordeste era insuficiente para compreender a região. Era preciso transcender essa vertente realista e retratar o fantástico e quimérico no qual ela estava inserida, o que endossa a ideia de que memória e tradição popular confluem em suas narrativas, mitologizando elementos da realidade. Analisar a presença da memória, do ponto de vista coletivo ou individual, é seguir uma linha de raciocínio que pode evocar problemas históricos e sociais, como faz Jayme Griz em relação aos negros. Essa afirmação se coaduna com assertiva de Pierre Janet, para quem o “comportamento narrativo” é o ato mnemônico fundamental, caracterizado, “antes de mais nada, pela *função social*, pois que é a comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto, que constitui o seu motivo”. (SANTOS; GABRIEL, 2016, p. 298-300, *grifo nosso*).

A importância das narrativas grizianas encontra, no artigo *Literatura fantástica em Pernambuco: alguns recortes*, de André de Sena, uma das reflexões mais significativas no gênero em que são usualmente inseridas. O caráter central de discussão empreendida no trabalho é questionar se há uma experiência do fantástico especificamente pernambucana e, se há, como se consubstanciaria ficcionalmente. Visando a confirmar essa hipótese, inicialmente o autor resgata a percepção de Joaquim Norberto, sobre a autonomia da literatura brasileira face à portuguesa que, em seguida, advoga pela existência das literaturas regionais, a exemplo da carioca, paulista, amazonense e entre outras. Essa classificação oferece o escopo para serem apreciadas as razões para a consolidação do fantástico, suas marcas e como foi o percurso dessa expressão simbólica em Pernambuco. (SENA, 2015, p. 12).

O registro seminal dessa vertente literária no estado dista do século XIX: O *esqueleto*, conto de Carneiro Vilela, escritor que ganharia notoriedade com o romance *A emparedada da Rua Nova*, é um dos textos pioneiros nessa seara. André de Sena menciona o dilema estético vivenciado pelos autores à época, assediados por influências oitocentistas e pelo temor de contar histórias em cenários *de per se* assombrados. Porém a representação espacial de Recife como tema literário, iniciada com Carneiro Vilela, perpetuar-se-ia no gênero, corroborada pela menção de lugares como a Cruz do Patrão, o Riacho do Prata, a Rua dos Sete Pecados Mortais e a do Encantamento, o Sítio da Capela e o Sítio Encanta-Moça. Eram relatos assediados

por uma constante: eles partiam de um plano de realidade bem estabelecido de onde brotará um fenômeno insólito que provoca reviravoltas no enredo.

Exemplo desse modelo narrativo, ainda presente ao longo do século XX, seria o livro *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre, apanágio nostálgico ao antigo Recife, transfigurador de peculiares espaços e fantasmagorias citadinas. Instituída como um consenso entre a crítica quanto ao gênero que envolve a obra, sua perspectiva é explicitada no prefácio:

Quem se surpreender com um livro sobre assombrações, de escritor que tem na sociologia (como outros na medicina ou na engenharia) seu mais constante ponto de apoio — embora seja principalmente escritor e não sociólogo — que contenha sua surpresa ou modere seu espanto. Pois não há contradição radical entre sociologia e história, mesmo quando a história deixa de ser de revoluções para tornar-se de assombrações. (FREYRE, 1987, p. 11)

Ao se apresentar como antropólogo e sociólogo, mas também como escritor de casos sobrenaturais, Gilberto Freyre ratifica o hibridismo dos seus relatos, levando-os a perder, *a priori*, a conotação ficcional definidora do literário. Coerente com essa miscibilidade textual, *facto e fictio*, realidade e ilusão se confundem em *Assombrações do Recife velho* por meio da deliberada e intencional criatividade do autor. Os casos relatados são apresentados como verídicos, nos quais subjaz sempre um fundo histórico, cuja resultante estética põe em xeque o estatuto literário: o predomínio dessa motivação lastreada pelo real tende a anular o hiato existente entre o empirismo e a imaginação. (SENA, 2015, p. 38)

Outro é o relevo da obra de Griz quando comparada às produções vilelianas e freyrianas. Servindo-lhes como contraponto e complementando-as, ela consolida o fantástico em Pernambuco ao instaurar o horror como parte de um projeto estético alheio ao universo urbano e materializado no espaço agrário. Ao edificar, a partir de Palmares e dos seus engenhos, uma cosmogonia pródiga de personagens, é patente a capacidade do autor de criar seres assustadores que partilham do imaginário do povo. Na convergência entre folclore, mitos autóctones e ritos da sincrética cultura afro-brasileira, sobressaem abusões que vagam à noite e rondam porteiras, entes que somem mediante invocações a Nossa Senhora, exemplos de uma modalidade do sobrenatural imerso no misticismo e na religiosidade.

André de Sena afirma que Jayme Griz atua como uma espécie de Lovecraft dos engenhos e canaviais, na sua tentativa de apresentar contos de horror

aclimatados aos cenários e costumes do Nordeste, o que endossaria a perspectiva de existir uma literatura fantástica forjada na memória e nos regionalismos de Pernambuco, com uma necessária distinção ao que fora realizado por Gilberto Freyre: na sua obra, a mímese da realidade é alicerçada na esfera do ficcional, partindo de um movimento no qual a literatura surge como uma via para modalizar o registro social. É sob essa premissa que o medo é inserido em um contexto empírico e literário, dando continuidade à tradição híbrida que amalgama folclore, registro jornalístico e ficção como marcas estéticas que permanecem até a atualidade.

Os elos entre vida e obra e a repercussão dessa simbiose nos relatos grizianos alcança outro registro no artigo de José Ronaldo Batista Luna, intitulado *Fabulosa Palmares: um lugar imaginário na ficção de Jayme Griz e Hermilo Borba Filho*, que visa a discutir a proeminência do espaço nas obras dos autores. Para este artigo, restringimo-nos apenas em destacar como Jayme Griz alicerça sua visão histórico-literária da cidade. Ao enfocá-la sob um prisma que ultrapassa a mera percepção geográfica, ele a tem como um ponto de partida para assimilar uma Palmares lendária, reelaborada em seus cultos, ritos e mitos para a criação ficcional. Ela se consolida como motivo temático e define ações e acontecimentos, sendo este *lócus* um espaço basilar para compreender a ambientação da qual decorre, em grande parte, a construção do seu projeto ficcional. Luna descreve como a Palmares engendrada pelo labor fabulativo do autor se apresenta, por um lado, repleta de engenhos de cana-de-açúcar e casas-grandes e, por outro, como uma cidade imaginária, às voltas com almas penadas e aparições. Ao ficcionalizar causos ouvidos na meninice e transfigurar subjetivamente fatos vinculados à cidade, ele a recria sombria, noturna e lúgubre, onde os seus contos são situados e se manifesta o sobrenatural. (LUNA, 2017, p. 78).

Como consequência de um registro espacial que privilegia o mundo açucareiro, nessa ambientação foi diagramada uma específica tipologia de abusões e de visagens que utilizam sítios, canaviais e terreiros para aparições fantasmáticas, a exemplo do lobisomem que protagoniza o conto referenciado neste artigo. Esse matiz destoia do espaço ocupado pelo sobrenatural nas obras de Carneiro Vilela e Gilberto Freyre. Esse, aliás, lembra de conhecer “mais de uma história de assombração rural em que o ponto escolhido pelo lobisomem ou pela alma penada para aparecer à gente rústica com uma exatidão matemática de lugar e de hora é uma porteira: alguma velha porteira de engenho banguê” (FREYRE, 1956, p. 13). Convém, portanto, considerar Palmares como uma cidade mítica, propícia aos voos imaginativos de Jayme Griz,

inserindo-se no âmbito literário a partir da memória, da cultura e da oralidade que encontraram o fantástico como expressão artística.

3 David Roas e a ameaça do fantástico à realidade

O fenômeno fantástico não pode ser racionalizado: o inexplicável se impõe à nossa realidade, transformando-a.

David Roas

Feitas essas digressões sobre os elementos fundantes do mito, destacadas algumas de suas funções – a de contar, explicar e relatar –, e como eles migram do seu universo originário para a literatura, detemo-nos em analisar *O Lobishomem da porteira velha*, de Jayme Griz. Em diálogo ao que foi apresentado na fortuna crítica da obra do autor, a história se passa no Engenho Cafundó, rodeado de sítios, onde vive o lobisomem. Com uma escolha lexical singular, o escritor recria a forma interiorana de se expressar e, com recursos linguísticos, oferece ao leitor uma imersão na atmosfera fantasmagórica que rodeia o lugar. Essa visão é evidenciada desde o início do conto, quando o narrador informa estar o engenho imerso em espessa e vasta mataria, encravado entre serras onde o vento zune dia e noite, sombrio e triste, parecendo toca de malassombro (GRIZ, 1956, p. 6)³.

A tematização da denúncia social surge com a menção à escravidão em Cafundó, em situações em que a inferioridade dos negros escravizados é patenteada nas relações com o senhor da casa-grande. A má fama do engenho advém desde que um padre, revoltado com as humilhações a que os negros eram submetidos, denunciou a violência existente naquelas paragens e excomungou o lugar. As almas dos negros começam a viver um fado, penando nos ferros e chicote do feitor, como no tempo dos vivos, dando abertura ao mecanismo que gira a chave do fantástico. O castigo do senhor de engenho veio após a excomunhão, que amofinou, adoeceu, amarelou e ganhou o mato, virando lobisomem. Essa situação mudou quando a catimbozeira Joana fez alguns exorcismos, livrando o engenho da má-fama, e Coronel Fulgêncio contratou Zé Valente e Chico Magro para trabalhar. Engraçados com as moças da vila, em noite chuvosa de sexta-feira, Zé Valente e Chico Magro vão para Pau Pombo. Na volta, pegaram uma estrada de reputação duvidosa: dizia-se que um

³ Todas as citações e paráfrases referentes à obra de Jayme Griz feitas neste artigo foram adaptadas de acordo com o Novo Acordo Ortográfico Brasileiro.

ser aparecia em uma porteira velha, um bicho que ninguém sabia que forma tinha. Eles encontraram um lobisomem, travaram um duelo com ele e foram bem-sucedidos na luta após a intercessão de Nossa Senhora. A repercussão da luta foi longeva entre os habitantes da região.

Consoante os aspectos ideológicos, econômicos, sociais e culturais afetos à temática do relato, convém reconhecer que a análise dos novos sentidos portados pelo mito na literatura carece de uma inflexão prévia, condicionada por sua capacidade de introduzir transformações ao registro primitivo, a ponto de ela desarticular e, eventualmente, apagar o seu esquema original. Nesse sentido, é possível ater-se ao fato de que as modificações que permeiam a transfiguração do mito em tema literário derivam sempre do contexto em que ele está imerso, condicionado às antinomias e confluências do momento, respondendo ao espírito do tempo de sua reelaboração. Com esses pressupostos solidificados, a interpretação do conto de Jayme Griz se reveste de contornos inéditos: o mito do lobisomem emerge em uma realidade onde o animismo permeia as relações do homem com o espaço social, condição decisiva para sua acomodação no âmbito do fantástico. É atento a esse contexto que se busca identificar a construção do mito do lobisomem sob novos desígnios, destacando como o conto expõe uma ideia do sobrenatural definida pela mentalidade da sociedade da Zona da Mata pernambucana em fins do século XIX.

O interesse pela literatura fantástica, traduzido em um considerável *corpus* de textos ficcionais, a partir de diversas áreas do conhecimento e correntes teóricas, suscitou David Roas a objetar que, via de regra, esses estudos se limitaram a aplicar princípios e métodos, restringindo seu campo de percepção. Ampliando a discussão sobre o tema, em *A ameaça do fantástico*, ele conjectura sobre categorias definidoras do gênero: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Com esses elementos, é especulada a relação do fantástico com o real; a aproximação com o maravilhoso, o realismo mágico e o grotesco; os efeitos emocionais e psicológicos no receptor; e a transgressão vinculada à linguagem, expressando o que seria inexprimível. Neste trabalho, a realidade, o impossível e a linguagem são citados sucintamente para, em seguida, analisar as conexões do medo com o relato griziano.

Roas aduz que, na estética, a realidade surge emoldurada como uma composição de construtos tão ficcionais quanto a própria literatura, afirmação ilustrada pelas narrativas pós-modernas, que rejeitam o contra-mimético e se manifestam como entidades autossuficientes, prescindindo da outorga do mundo exterior para existir.

Por seu turno, a ideia do impossível, como o que não pode ser ou que não pode acontecer, com frequência definida a partir do confronto com o real, seria lacunosa, uma vez que depende daquilo que o homem considera o real. Afinal, ainda que no fantástico os fenômenos se desenvolvam em um mundo como o nosso, eles são idealizados como modelos culturais, sobrepostos ao que é indecifrável. E a linguagem, recurso subversivo no aspecto temático e na dimensão linguística, tenta, por meio da palavra, representar o impossível. Mesmo que não haja uma linguagem fantástica, é na transgressão estabelecida nos âmbitos semântico e formal que ela se consolida como uma marca distintiva do gênero (ROAS, 2014, p. 86, 89, 179).

Nesse sentido, tal perspectiva toma forma quando se nota que, à medida que ela, a linguagem, não consegue explicar todos os elementos suscitados no texto, narrador, personagem e leitor se veem assombrados por elementos que, a despeito de não serem cotidianos, espantam e irrompem a noção que se tem, na diegese e no mundo extradiegético, acerca da realidade. Isso pode ser explicado a partir não só da emulação comum às narrativas, mas também porque a linguagem, via de regra, tem dificuldades para mensurar elementos que a põem em xeque. É dessa convivência conflituosa entre o real e o impossível que o fantástico se constrói, posto que essa se estabelece a partir da concepção de real que lida com os personagens e com os leitores. Baseado no fato de que o impossível é algo inconcebível, inexplicável, o fantástico se ancora na transgressão a esses elementos, que nem a própria linguagem consegue, primorosamente, delinear com clareza (ROAS, 2014, p. 165).

Ao passo em que, para convencer o leitor, o narrador fantástico transfere o mundo real ao texto em sua mais absoluta cotidianidade, um mundo extremamente conhecido, alguns traços do relato griziano podem ser percebidos à luz dessa égide. Isso pode ser elucidado, por exemplo, frente à perspectiva suscitada pelo início da narrativa, quando, para reverter a maledicência inerente ao engenho, recorreu-se à ajuda de preta Joana, uma catimbozeira, que, a pedido do coronel, retirou de Cafundó todos os seus malassombros, sendo essa a primeira marca do fantástico que, em prolepse, apresenta uma das origens do insólito em Cafundó, memorando seu caráter sobrenatural. A saber:

O Cel. Fulgêncio andava então muito contente com a nova fase que atravessava seu engenho malassombrado. Nunca vira ele tanta gente pedindo serviço ali. A coisa era mesmo de admirar! Essa transformação fora obra de preta Joana, de Pau Pombo. Catimbozeira de fama, a preta Joana, a

pedido do coronel, com ajuda de estranhos exorcismos, havia, de vez, limpado Cafundó de seus fantasmas, de suas abusões. (GRIZ, 1956, p. 22).

Apraz asseverar que, para Roas, a visão dos teóricos acerca do fantástico parece limitada ou pouco assertiva. Afinal, para Todorov, à guisa de uma visão estruturalista e imanentista, ele é essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados e que esse compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. Em contrapartida, a partir do momento em que o fenômeno fantástico não pode ser racionalizado, o inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a. É daí que sobrevém o elemento que, para o escritor, insurge-se como imprescindível: a transgressão. Ela, por sua vez, só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas que constroem imagéticas semelhantes às nossas, para que a chave do fantástico possa ser girada. Por ser uma inexorável ameaça à vida humana, o fantástico deve sempre ser entendido como exceção, contrária ao que se considera aceitável pelas leis que regem o mundo dos humanos. (ROAS, 2014, p. 41-43). Isso pode ser visto no momento em que, para dar vazão à história, o narrador de *O Lobishomem da Porteira Velha* ambienta o conto em um lugar rente ao nosso, com características tão aproximadas que parecem familiares, corriqueiras, como se pode ver no início do conto:

O engenho de cafundó **ainda hoje** é conhecido em todo aqueles velhos sítios que o cercam, como mundo de abusão, terra de lobisomem, toca de malassombro. Cafundó mete mesmo medo a gente. Perdido em meio de espessa e vasta mataria, encravando entre serras onde o vento zune noite e dia, sombrio e triste, aquilo só parece mesmo toca de malassombro. (GRIZ, 1956, p. 21, grifo nosso).

Na medida em que o engenho vai sendo ambientado e referências insólitas construídas, a escolha da locução adverbial “ainda hoje”, por exemplo, pode ser analisada, pois ela dá uma ideia não só da atualização temporal, mas de veracidade, como se essa não fosse uma história meramente ficcional a ser contada, mas real, atual e que pode ser visada hodiernamente. Ainda que a vacilação não possa ser aceita como o único elemento definidor do fantástico como propunha Todorov, Roas traz à baila que a impossibilidade de explicação melhor se encaixa nesse aparato conceituador. Isso porque, no momento em que um evento ocorre, rompendo as convenções de aceitação por este mundo postuladas, esse não pode ser explicado

de forma razoável. É o caso de o leitor ser, desde o início do conto, apresentado a um evento e a uma ambientação que, a despeito de estar próxima, tem um viés sobrenatural em constante diálogo, transgredindo o conceito de realidade. (ROAS, 2014, p. 43).

Por mais que o senso comum trate acerca do que é realidade, o texto fantástico, de algum modo, obriga o leitor a questionar a convenção que ele tem acerca dela, como se as bases que sustentassem o dito aceitável não fossem mais tão sólidas. Por exemplo, a descrição do lobisomem, no conto de Jayme Griz, não coaduna em nada com o que o corpo social conhece como realidade. Tal caracterização, tão logo, não é pautada na realidade, pois essa figura não é real: ela é inexplicável. É nesse momento que o leitor se descobre completamente desprovido de sentido, imerso em um mundo que o leva à constatação da sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente a si mesmo. Isso pode ser elucidado com o momento em que, à luz do desespero, os dois corumbás lutam assiduamente com o lobisomem da porteira velha, embora não saibam, aliás, que forma ele tem, ou se essa figura pode ser explicada pelas leis que regem o mundo metafísico. O indizível, nesse momento, reveste-se de força e de forma, atingindo-lhes com uma luta que não se pode pautar, nem de longe, nos vieses da realidade, quando narrador e personagens se defrontam com o absolutamente inexplicável, inexprimível, impossível:

Já a esse tempo, o bicho estava abre-não-abre a velha cancela. Arrepiados da cabeça aos pés, atiraram-se os corumbás ao bicho que, já tendo forçado a porteira, se botara para eles, como um cão danado! E travou-se, então, estranha luta. Fixar o bicho para ver bem o que era, impossível: **o monstro era ora um porco, ora um cachorro, ora um bezerro de olhos de fogo.** (GRIZ, 1956, p. 25, grifo nosso).

Ainda nesse viés, David Roas propõe que o texto fantástico é aquele que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Isso se dá pois, para o seu devido funcionamento, a ambientação deve ser sempre crível, aproximada à realidade do leitor que, senhor da sua credulidade, acredita que o choque de irrupção o qual o “assaltou” destrói as bases do que, durante muito tempo, ele viu como aceitável e possível. Isso faz com que o fantástico se afaste da visão de Todorov de que ele seria um *gênero literário*, aproximando-se de um *modo literário*, porque os textos não são fantásticos em função de fazerem parte de uma construção

historiográfica restrita, mas um modo literário passível a ser introduzido em diversos textos, inclusive contemporâneos. (ROAS, 2014, p. 133).

Afunilando esse preceito, a amplitude da leitura todoroviana não se esgota nesses enfoques, deixando margem para destacar os critérios adotados para conceituar o fantástico e como eles dialogam com a representação do mito do lobisomem no conto griziano. À luz de uma realidade em que a ideia de real e do irreal é rasurada pela existência do possível e do impossível, para o crítico búlgaro, o fantástico seria a imersão de personagem e leitor em um mundo exatamente como o nosso, no qual se produz um acontecimento inexplicável pelas suas leis. Ao percebê-lo, deve-se escolher se o fenômeno é uma ilusão dos sentidos, produto da imaginação, levando a crer que as leis do mundo continuam a ser o que são; ou se ele realmente aconteceu, situação em que essa realidade seria regida por leis desconhecidas. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para migrar no estranho ou no maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 37).

Em oposição a isso, dado que talvez afirmar o fantástico como gênero possa limitá-lo, Roas acredita que ele está inscrito permanentemente na realidade, pois a verossimilhança não é um simples acessório estilístico para o texto fantástico, mas algo que se é exigido para o necessário desenvolvimento da narrativa. Afinal, o passo que se precisa dar para reconhecer que um texto se insere no viés do fantástico é a sua relação conflituosa com a realidade empírica, porque ele tenta justamente romper isso. É por isso que o narrador tenta construir um mundo que seja o mais semelhante possível do mundo do leitor. Por ultrapassar o nosso quadro de referência, o fantástico é a expressão do inominável, porque a conotação substitui, em muito, a denotação. O essencial não é a vacilação, como diz Todorov, mas o conflito abrupto e inexplicável, indizível, entre o real objetivo e o impossível (ROAS, 2014, p. 89), o que fica claro, na narrativa griziana, quando a incerteza quanto à descrição do animal atrás da porteira passeia pela narrativa, fazendo com que as leis que regem este mundo sejam testadas e, ainda, questionadas, como em:

Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente. João Roberto viu esse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para toda a vida. Zé de Ana topou com ele e, de medo, ficou cego. (GRIZ, 1956, p. 24)

Conceituadas essas categorias relacionadas às formas que a realidade é ameaçada pelo fantástico a partir da linguagem e dos registros que o conectam com a realidade, há consenso entre os teóricos de que, no fantástico, o medo ameaça e põe à prova a estabilidade do nosso mundo, como diz H. P. Lovecraft, ao argumentar que o critério balizador do gênero não está centrado na obra e, sim, na experiência particular do leitor com esse sentimento. Cabe ao escritor engendrar uma atmosfera que cause medo, ainda que seja apenas uma inquietude – reação do leitor diante do risco de o sobrenatural irromper na vida –, induzindo à dúvida sobre se o irreal é, de fato, o próprio real. Essa transgressão, que provoca estranhamento em relação à percepção que temos do mundo, faz com que concebamos a realidade como uma entidade indecifrável, para a qual não há visões e explicações unívocas; além de subjetiva, é plural, deixando em suspenso o que se conhece como possível, impossível, normal e anormal (ROAS, 2014, p. 133).

Com vistas a definir como o medo se presentifica narrativamente, o crítico catalão o distingue em dois tipos: o físico ou emocional, vinculado à ameaça física e à morte, efeito compartilhado pela maioria dos relatos, quando o medo é gerado por meios naturais. Ele seria uma impressão experimentada pelo personagem, transmitida emocionalmente ao leitor, resultante do que ocorre no nível mais superficial da narrativa: o da ação. Outra vertente é assumida pelo medo metafísico ou intelectual, que alcança o fantástico na acepção lata do termo, em todas as suas variantes, envolvendo diretamente o leitor, produzido quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, extinguindo-se as bases onde se assentava o que era familiar no mundo (ROAS, 2014, p. 155). A essa concepção reportamos o encontro de Zé Valente e Chico Magro com o lobisomem.

Antes de mencionar o momento em que os personagens se defrontam com a aparição, é lícito lembrar que a inquietude perpassa a narrativa desde o início, quando o acesso do leitor ao passado do engenho adensa sua sensação de medo. O narrador informa que aquela era terra de abusão, cita as condições climáticas propícias ao terror, o temor dos habitantes ao passar perto do engenho, a excomunhão do padre, o sofrimento das almas penadas dos negros, além da transformação do dono em lobisomem. Duas questões assomam desses indícios textuais: primeira, até esse momento do relato, apenas o leitor tem conhecimento das ocorrências que vão questionar suas convicções sobre o mundo. E, segunda, os fenômenos descritos preludiam o fantasmático prestes a irromper na diegese e na realidade que modela a

existência desse mesmo leitor, transgredindo sua visão de racionalidade pelo contraste entre o real e o irreal.

Após descrever esses acontecimentos do passado, o narrador detalha as perturbações que se abatem sobre Zé Valente e Chico Magro antes e durante a luta com a abusão. O leitor os acompanha à distância, identificado com a inquietação que os deixa calados e soturnos, sentindo o vento frio e calafrios que os estremeciam dos pés à cabeça. Habitando um mundo familiar em vias de ser aniquilado pela insurgência do insólito, neles o medo se materializa. A angústia pelo encontro com o desconhecido se dissipa quando surge o lobisomem, repelindo pauladas e cacetadas como se fosse invencível, o que fica claro neste momento da narrativa:

Os corumbás, tomados pelo imenso pavor pelo que viam e sentiam, não davam tréguas ao bicho. Eram cacetadas tremendas, mas tudo em vão. Uma só paulada, com quase meia hora de luta, não tinha ainda atingido a fera. E a luta prosseguia, sem tréguas, desigual, medonha, apavorante! Nesta altura, Chico Magro e Zé Valente viram então que estavam perdidos. Estavam de testa com o lobisomem da porteira velha! (GRIZ, 1956, p. 25)

O desfecho da luta, a princípio fatal para os personagens, é inusual: ao invocar a proteção de Nossa Senhora, o bicho some. Desse sumário narrativo fica sugerido um percurso definidor do fantástico: ele deve inserir, personagem e leitor, “inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano” (ROAS, 2014, p. 138).

Por conseguinte, o medo não atinge apenas os personagens para alcançar a eficácia do fantástico. O gênero depende das condições criadas narrativamente para que o leitor seja assaltado por um fenômeno que transtornará sua realidade, fazendo-o perder as certezas que sedimentam sua ideia do real. Esse diálogo com o mundo exterior é um dos aspectos mais originais na abordagem de David Roas, que passa a contemplar a recepção e o contexto como referentes para aferir o rendimento estético de uma obra literária. É essencial que haja uma projeção da diegese em direção ao mundo do leitor, exigindo sua cooperação e envolvimento no universo narrado, sem o qual o princípio que rege o fantástico se torna vazio (ROAS, 2014, p. 96)

É da impossibilidade de explicar um acontecimento, o qual não se circunscreve no aceitável, que surge o medo, porque nós precisamos estreitar a realidade, delimitar nosso mundo para poder funcionar dentro dele, sendo essa uma característica

fundamental do fantástico. E o fantástico só dá medo porque, em uma atmosfera opressiva, mesmo que esse medo não esteja ligado à questão física, é natural que quem nela esteja inserido se sinta apreensivo, como uma espécie de impressão negativa e ameaçadora. Isso se justifica porque, ao passo que, no começo, o texto fantástico nos coloca em uma atmosfera próxima ao mundo que acreditamos controlar, ele, de súbito, retira essas certezas, deixando-nos não só com um questionamento, mas também sem as bases tão sólidas que parecíamos ter como domínio claro. As regularidades tranquilizadoras do leitor, do personagem e do narrador não mais existem. (ROAS, 2014, p. 138)

Essa atmosfera imbuída pelo medo dialoga com o texto griziano ao passo em que os dois corumbás, no instante em que se deparam com a fera, têm as bases que sustentam a sua realidade assaltadas, quando a impossibilidade de descrever e de explicar o ser atrás da porteira se faz presente em seu trajeto, pois, à luz da narrativa, “qualquer coisa lhe passou também pelo corpo. Um estranho calafrio fê-lo estremecer da porteira, numa atitude de assombro” (GRIZ, 1956, p. 24), referindo-se ao terror sentido por Chico. Contudo esse sentimento não é partilhado somente entre os dois personagens, mas se ramifica também ao leitor, que, cúmplice do que propõe a narrativa, vê-se surpreendido pelo fenômeno insólito, pois, “esse medo, embora costume se manifestar nas personagens, envolve diretamente o leitor (ou o espectador), ao se perceber que as nossas condições sobre o real deixaram de funcionar” (ROAS, 2014, p. 155).

Ainda no sentido da importância auferida por Roas em seus estudos, toma forma a perspectiva da distinção por ele apresentada entre o texto fantástico e o elemento grotesco, que a nós interessa particularizar. Por um lado, à guisa do que propõe o autor, não se trata, de modo aleatório, de simplesmente introduzir um elemento impossível, a que chamamos de sobrenatural, em um mundo parecido com o nosso, mas provocar, com essa inserção, o escândalo racional do receptor diante da possibilidade de que suas convicções sobre a realidade deixem de funcionar, de fazer sentido, de se sustentar, porque o ato fantástico não pode ser entendido, explicado, racionalizado. Por conta disso, o medo surge como uma tradução de sentimentos de quem se depara com esse fenômeno, porque uma ameaça é gerada, acarretando a inquietude, que, aqui, assumimos como elemento assustador, gerador do medo como característica necessária ao fantástico. (ROAS, 2014, p. 190).

Por outro lado, o grotesco, à sua maneira, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível, entendido, a partir de um viés mais amplo, como monstruoso, aterrorizante, macabro e até escatológico. É a partir dessa imbricação entre o elemento de caráter jocoso com o viés do medo que se baseia essa ideia. Afinal, seu objetivo essencial é proporcionar ao receptor uma imagem distorcida da realidade. Esse efeito duplo, isto é, a mistura entre o cômico e o terrível, define e exemplifica o fenômeno, portanto, do grotesco. (ROAS, 2014, p. 191).

Imbricando esse viés bifurcado ao conto em discussão, perscruta-se como o lobisomem, que poderia ser um elemento grotesco por sua característica física disforme, pois o monstro era ora um porco, ora um cachorro, ora um bezerro de olhos de fogo (GRIZ, 1956, p. 25), não tem nada de engraçado, faltando-lhe o componente satírico do riso, do humor, o que o impede de ser assim conceituado. Mesmo que essa ideia de coadunar elementos e características distintas em um mesmo corpo seja uma das marcas do grotesco, a fera não sucumbe à perspectiva de gerar asco ou nojo por exemplo, vieses imprescindíveis a esse estilo, sendo insuficiente para enquadrá-la como tal. Diferentemente disso, o lobisomem da porteira velha é visto como um ser que gera medo, asseverando o caráter assustador que ele carrega consigo, pois:

O que estava ali por trás da velha cancela, não sabiam bem o que era, mas não tinham mais nenhuma dúvida, lá estava uma coisa estranha que se mexia, e, já agora, abalava a porteira como se quisesse passar para o lado em que se achavam, cheios de espanto, os dois corumbás. [...] Se fosse mesmo o tal bicho da porteira velha, era tratar logo de correr, enquanto era tempo. (GRIZ, 1956, p. 25).

Desse modo, a perspectiva do grotesco não pode ser aplicada à obra de Griz, uma vez que ele não quer causar humor, pois, desde o prefácio, chama a atenção para o livro ser lido, preferencialmente, à noite, um apanágio que dá sustentáculo à ideia de construção de uma atmosfera estranha, assombrosa e, portanto, passível de se temer; e não de se rir com ela. Afinal, ao passo que opta por não delinear elementos cômicos associados à sua escrita sombria, o autor palmarense vai se afastando, cada vez mais, da ideia do grotesco amparada historicamente, que tenta construir o mundo à luz de um viés caricatural, por vezes satírico, em uma égide não só hiperbólica, mas (e sobretudo) deformada da realidade objetiva do mundo que nos cerca.

Afiguradas essas categorias e conceitos, ganha sentido a perspectiva de Roas que é contrária à hesitação exigida por Todorov como elemento que outrora ganhou corpo como critério exclusivo para a plasmação do fantástico. Como tentamos

demonstrar, essa divergência ficou amplificada no conto *O lobisomem da porteira velha*, quando foram aludidas as particularidades sociais, espaciais e temporais que ele mimetiza. Ao fim e ao cabo, elas determinam a insurgência do sobrenatural. A civilização do açúcar em Pernambuco, a escravidão que lhe dava sustentação econômica, o sincretismo religioso, a miscigenada cultura da Zona da Mata, os costumes e formas de vidas nos engenhos, o misticismo no ordenamento social, todos conjugados ao poder detido pelo homem branco são algumas a serem consideradas. Somente uma sociedade estruturada pelo dinamismo de um *ethos* tão singular daria margem para a aparição de lendas, mitos autóctones, credences místicas e crenças em visagens punidas pelo homem com a lei de Deus.

Considerações finais

Entre os objetivos deste artigo, buscou-se definir um arcabouço investigativo referente ao mito e à sua percepção como categoria analítica no conto *O lobisomem da porteira velha*, de Jayme Griz. Percebido como um recurso que perpassa povos e culturas, ele foi revisto em nossa leitura por ser onipresente em vários agrupamentos sociais, ressignificado sempre de acordo com o contexto em que está imerso. Com a capacidade de revelar, explicar e contar faces do mundo, em decorrência de refletir costumes e manifestações culturais, no âmbito literário, ele assume essas mesmas funções, expressando novas óticas da realidade transfiguradas pela linguagem.

Esse fenômeno foi atualizado em nossa análise sob o prisma da proposição apresentada por David Roas, o qual revelou o alcance e os limites de suas teorizações em relação à narrativa griziana. Os critérios adotados para situar a representação do lobisomem, calcados nessa vertente crítica, foram: a permanência do mito e da religião para a manutenção do gênero na modernidade, a hesitação, os núcleos temáticos comuns, o medo, a recepção e os elementos externos, configurados como recursos que auxiliam na construção do efeito que distingue o fantástico. O mito do lobisomem, por portar características peculiares no Nordeste, pelas superstições, derivadas de maldição familiar, e por intermédio de doenças, encontrou, nas veredas traçadas pela contística griziana, o horror e o sobrenatural sob novos formatos, conjugados ao folclore, ao misticismo, ao sincretismo religioso e aos mitos autóctones da região. A percepção de que a licantropia assimilou múltiplas dimensões, entre as quais se destacam aquelas vinculadas aos costumes e às formas de vida que

margeavam os engenhos e canaviais da Zona da Mata, permitiu acondicioná-la no escopo em que se mostra uma específica modalidade do fantástico em Pernambuco.

Referências

BRUNEL, Pierre. Prefácio. In: **Dicionário de Mitos Literários**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1947.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 731-735.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. **O lobishomem da porteira velha**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

_____. **Assombrações do Recife Velho**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GRIZ, Jayme. **O lobishomem da porteira velha**. Recife, Arquivo Público Estadual, 1956.

LUNA, José Ronaldo Batista de. Fabulosa Palmares: um lugar imaginário na ficção de Jayme Griz e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações**, Recife, v. 30, n. 1, p. 72-90, Out., 2017.

PEREIRA, João Batista; SILVA, Ivson Bruno da. Lendas, credices e abusões: alegoria e história em *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz. In: **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 11, p. 42-56, Jan./Mar., 2018.

PEREIRA, João Batista. Escritura e memória na obra de Jayme Griz. In: **Revista da Anpoll**. Florianópolis, v. 1, nº 50, p. 49-57, Set./Dez. 2019.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora 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.

SENA, André de. Literatura fantástica em Pernambuco: alguns recortes. In: GARCÍA, F.; PINTO, M. O.; MICHELLI, R. (Orgs.). **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Editora Dialogarts, 2015.

SOUTO MAIOR, Mário. O cara de fogo. Recife: **Diário de Pernambuco**, 21 de março de 1969

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAYME GRIZ

OLOBISHOMEM

DA PORTEIRA VELHA

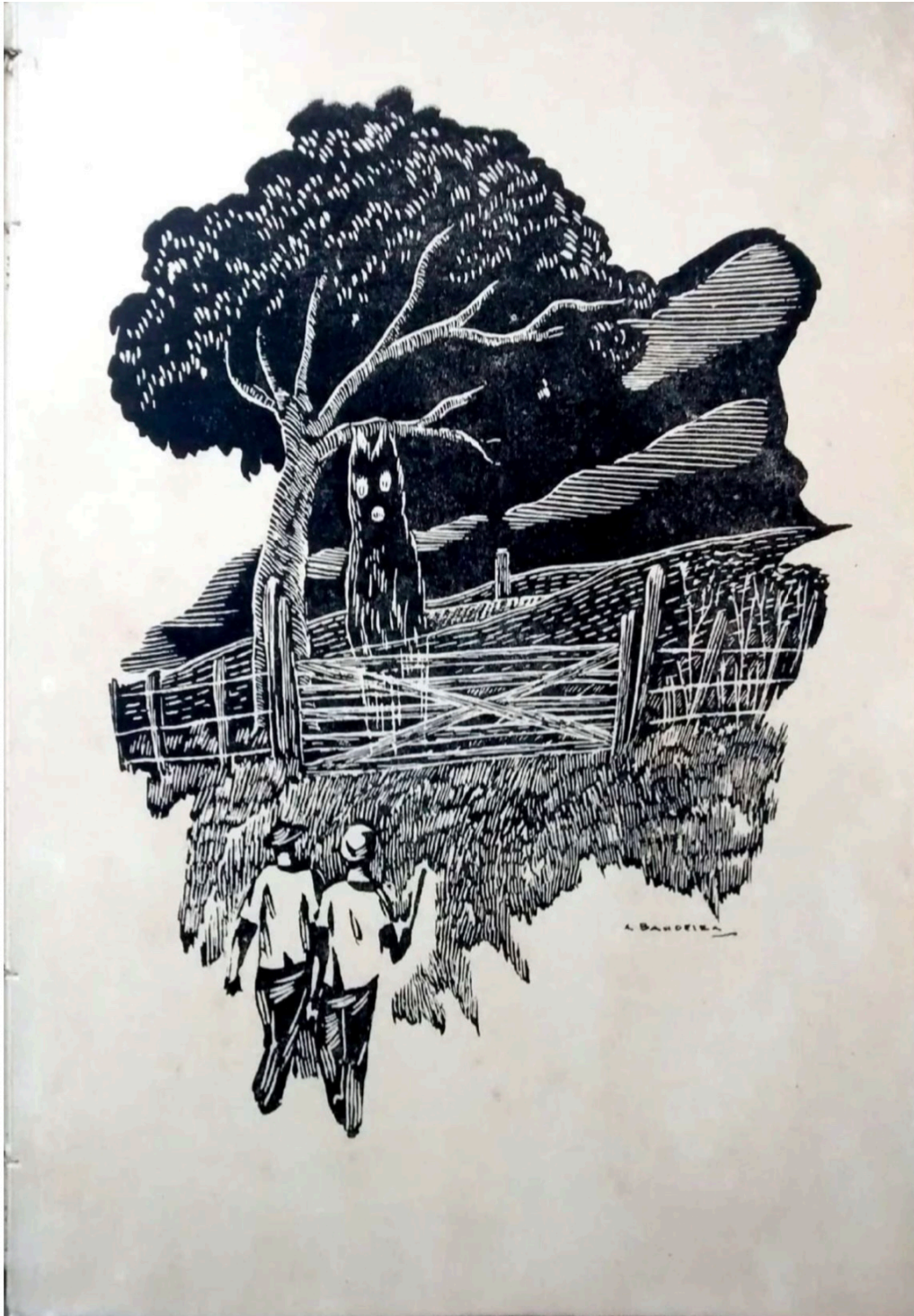
(HISTÓRIAS)



ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL
PERNAMBUCO - 1956

ESTE LIVRO DEVERÁ SER LIDO,
DE PREFERENCIA, A NOITE

O LOBISHOMEM DA PORTEIRA VELHA



Scanned by CamScanner



engenho Cafundó ainda hoje é conhecido em todos aquêles velhos sítios que o cercam, como mundo de abusão, terra de lobishomem, toca de malassombrado.

Cafundó mete mesmo mêdo a gente. Perdido em meio de espêssa e vasta mataria, encravado entre serras onde o vento zune noite e dia, sombrio e triste, aquilo só parece mesmo toca de malassombrado.

As histórias que se contam dêsse engenho são de arrepiar. Dizem os antigos que, no tempo da escravidão, negro ali sofreu mais que Nosso Senhor na cruz! Por qualquer asneira: negro no couro, negro esmagado na moenda, negro queimado na fornalha, negro cozinhado no mel quente, negro enterrado vivo pelas estradas!

Um horror ouvir contar!

Um dia, contam, o engenho foi excomungado por um padre que, por lá passando clamou, revoltado, contra as atrocidades impostas aos pobres negros, pelo seu cruel senhor. Dêsse padre, daí por diante, ninguém mais ouviu falar... E desde êsse tempo, escureceu em Cafundó, as almas dos negros trucidados começam a correr o fado, penando, gemendo, chorando, nos ferros e no chicote do Feitor, acima e abaixo, como no tempo de vivos.

Dizem que depois da excomunhão do engenho e do desaparecimento do padre, o senhor dos negros deu para trás, empobreceu, amofinou, adoeceu e, lá um dia, depois de muito padecer, amarelô, inchado, cabeludo como um bicho, rinchando e dando pôpas como se fôsse um cavalo, ganhou o mato. Desapareceu. Virou lobishomem.

Verdade ou mentira, o certo é que por tudo o que se conta dêsse engenho, muita gente cortava volta de léguas para lá não passar. Trabalhador só pedia rancho ou serviço ali quando em outra parte não encontrava o que fazer. O engenho, por isso, vivia sempre sujo, feio, triste, coberto de mato.

.....

Era no verão. O sol, impiedosamente, dizimava o sertão. Os sertanejos, batidos pela soalheira, rasgados, famintos, sedentos, desciam para a zona da mata, para o brejo, em busca de pão e água.

Manhã de sol no engenho Cafundó. No terraço da casa-grande, o Cel. Fulgêncio ajusta preço e trabalho com dois retirantes:

- Como se chamam?
- Zé Valente e Chico Magro.
- Que sabem fazer?
- Um pouco de tudo, coroné; só não se sabe é matar gente e tocar no alheio!
- Servem.

E os corumbas ficaram.

No outro dia, pela madrugada, quando o búzio do engenho roncou, chamando o pessoal para o trabalho, já os retirantes estavam pegados, como duas feras, num rojão danado, na roçagem dum capão.

E ninguém com êles competia em tal mister!

Os dias correram. Ao engenho afluíram mais alguns trabalhadores. Quase todos retirantes. A pasmaceira cotidiana quase desapareceu. Havia agora, em Cafundó, o que há muito tempo não se via: vai-e-vem, agitação, trabalho intenso. Quase não se falava mais em abusões, em malassombrados. Mas mesmo assim, quando escurecia, ninguém mais botava o pé fora de casa...

O Cel. Fulgêncio andava então muito contente com a nova fase que atravessava o seu engenho malassombrado. Nunca vira êle tanta gente pedindo serviço ali. A coisa era mesmo de admirar! Essa transformação fôra obra da preta Joana, de Pau Pombo. Catimbozeira de fama, a preta Joana, a pedido do coronel, com a ajuda de estranhos exorcismos, havia, de vez, limpadado Cafundó de seus fantasmas, de suas abusões.

A boa nova espalhara-se em tôda aquela redondeza. Daí a nova vida que apresentava agora o antigo engenho malas-

sombrado. Cafundó já não era mais aquêlo mundo desprezado e triste de tempos atrás.

Milagres da preta Joana!

Zé Valente e Chico Magro, por êsse tempo, já estavam senhores de tudo o que se dizia de Cafundó. De suas histórias arrepiantes de almas penadas, andando de noite pelas estradas, seus lobishomens, suas abusões, etc. Moços e fortes, acostumados, no sertão longínquo, com as grandes caminhadas, de noite e de dia, pelos lugares mais ermos e esquisitos, habituados com o urro das onças no alto das serras, identificados, finalmente, com tôdas as calamidades próprias de seu meio, eram, por isso, desassombrados de tudo, apesar de acreditarem na existência de tôdas essas coisas estranhas e esquisitas que tôda a gente das brenhas respeita e teme, desde o berço, por instinto.

Os dois corumbas, apesar da proibição do coronel, que não queria que saísse ninguém, de noite, do engenho, durante a semana, fôsse para Pau Pombo ou outro qualquer lugar, e do que já tinha acontecido, conforme contavam, a algumas pessoas que haviam dado para andar fora de horas no engenho, passaram, também, quase tôda noite, a dar um saltinho em Pau Pombo, para namorar as meninas do Pastoril da preta Joana. Saíam ao anoitecer e, lá chegando, ficavam até duas, três horas da madrugada do dia seguinte. De lá voltavam, depois dos carinhos das meninas e da bênção da preta Joana, pelas estradas êrmas, sòzinhos, sonolentos. E de manhã lá estavam êles agarrados ao serviço, ágeis, fortes, trocando graças e relembando as carícias gostosas das meninas de Pau Pombo.

* * *

Noite de sexta-feira. Noite escura e chuvosa. Noite de correr lobishOMEM e mula-de-padre. Mas Zé Valente e Chico Magro lá se foram para Pau Pombo. Aquilo já era um vício. Iam e vinham agora por um atalho, estrada velha e abandonada, tomada pelo mato. Contavam-se coisas enormes dessa estrada, que, por isso, fôra abandonada. Ninguém por ali passava mais. A coisa, como diziam, aparecia numa porteira velha que dava acesso ao engenho, junto a uma gameleira secular.

Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente...

João Roberto viu êsse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para tôda a vida. Zé de Ana topou com êle e, de mêdo, ficou cego. Misericórdia! Nem é bom contar o resto!

* * *

Três horas da madrugada. Chuviscava. Um vento frio, arrepiante, balançava o mato molhado. Zé Valente e Chico Magro, calados, soturnos, lá vinham de Pau Pombo. Pela estrada velha era um salto. Com pouco mais estariam em Cafundó. Dentro de pouco tempo alcançaram o cercado do engenho. Velhas cêrcas de embiriba que o mato quase já cobria. Andaram mais. Lá adiante surgiu o copado da velha gameleira. Depois descobriu-se tôda ela, frondosa e sombria. Junto à gameleira, a velha porteira malassombrada. Um arrepio passou pelo corpo de Zé Valente. Chico Magro percebeu o brusco estremeço do companheiro e perguntou, zombando, se estava com mêdo. Zé Valente disse que não era mêdo, não, mas lhe parecia que por trás da porteira havia qualquer coisa que se mexia. Um bicho parecido com um porco grande. E achava bom parar para ver bem o que era.

Pararam. A chuvinha continuava. Silêncio. Solidão. Chico espiou para a porteira. Qualquer coisa lhe passou também pelo corpo. Um estranho calafrio fê-lo estremecer da cabeça aos pés. Continuaram parados, silenciosos, olhando a porteira, numa atitude de assombro. O que estava ali por trás da velha cancela, não sabiam bem o que era, mas não tinham mais nenhuma dúvida, lá estava uma coisa estranha que se mexia, e, já agora, abalava a porteira como se quisesse passar para o lado em que se achavam, cheios de espanto, os dois corumbas. E ambos raciocinavam: Que diabo seria lá aquilo? Porco, àquela hora, naquelas paragens, não podia ser. Cachorro, também não. Gente, muito menos... Seria

então uma abusão das tais de que no engenho tanto se falava? Se fôsse mesmo o tal bicho da porteira velha, era tratar logo de correr, enquanto era tempo. Voltar para Pau Pombo. Mas era o diabo a vergonha da carreira. A mangação, depois, no engenho! E a ordem do coronel para não sair ninguém, de noite, do engenho, desrespeitada... Qual! Não voltariam. Que diabo de covardia era aquela! Eram dois homens, fôsse lá o que fôsse, era preciso enfrentar. E assim aconteceu. Fizeram-se de fortes e, cacête à mão, partiram para a porteira.

Já a êsse tempo o bicho estava abre-não-abre a velha cancela. Arrepiados da cabeça aos pés, atiraram-se os corumbas ao bicho que, já tendo forçado a porteira, se botara para êles, como um cão danado! E travou-se, então, estranha luta. Fixar o bicho para ver bem o que era, impossível: o monstro ora era um porco, ora um cachorro, ora um bezerro de olhos de fogo, ora se sumia para logo voltar ao combate, mais feroz ainda. Os corumbas, tomados de imenso pavor pelo que viam e sentiam, não davam tréguas ao bicho. Eram cacetadas tremendas, mas tudo em vão. Uma só paulada, com quase meia hora de luta, não tinha ainda atingido a fera. E a luta prosseguia, sem tréguas, desigual, medonha, apavorante! Nesta altura, Chico Magro e Zé Valente viram então que estavam perdidos. Estavam de testa com o lobishomem da porteira velha! Lobishomem não corre de cacête nem de bala. Só arma branca bota tal monstro para correr. E êles não dispunham, no momento, senão de cacête. Estavam sem jeito. O bicho bebia mesmo o sangue dêles... Foi quando Zé Valente, no horror da luta, teve uma idéia salvadora: largou um grito enorme, de angústia e desespero, grito que ecoou longe, pelas quebradas daqueles tristes ermos: — Valha-me Nossa Senhora!!! E um tremendo berro, indescritível, partido parece das profundas dos infernos, acompanhou aquêle angustioso grito de socorro. E o bicho sumiu-se de repente...

Da estranha luta só ficou, como vestígio, um enorme amassado de mato, como se ali tivesse havido um violento choque entre dois touros bravios!

O bicho roncava ainda mato a dentro, enquanto os corumbas, lívidos, sem fala, mortos de cansaço e de espanto, compreendiam uma carreira louca, em busca do engenho.

E era preciso correr, correr, correr mais, correr muito, pois que o bicho aí vinha outra vez. E eles corriam, pulavam, caíam, gemiam, e corriam, corriam sempre...

* * *

Grande alvoroço no engenho Cafundó. Que foi que aconteceu, minha gente? Ora o que foi que aconteceu! Aconteceu o que tinha de acontecer: Zé Valente, caído, tésso, morto, na bagaceira. Chico Magro, aluado, sem fala, andando, vagando, à-toa, pelo engenho, cai aqui, cai acolá, gemendo, penando, coitado, sem jeito p'ra êle.

Chico, assim penando, desapareceu do engenho. Ninguém mais o viu nem teve notícia dêle.

Oito dias depois de tão tristes acontecimentos, os urubus devoravam um corpo humano no Sítio das Corujas, do engenho malassombrado.

* * *

Cafundó desta vez ficou deserto. O coronel Fulgêncio correu doido. E o engenho cobriu-se de mato, até hoje.