

# Lendas, credências e abusões: alegoria e história em *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz

João Batista Pereira<sup>13</sup>

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Ivson Bruno da Silva<sup>14</sup>

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

## Resumo

Este artigo visa a analisar o conto “O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú”, do livro *O Cara de Fogo*, do escritor pernambucano Jayme Griz, norteado pelos vínculos mantidos entre literatura e história. Com os condicionantes teóricos antevistos nas obras *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, e *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, procurou-se vislumbrar a alegoria como categoria analítica, que, em diálogo com componentes sócio-históricos, propiciou a interpretação da narrativa. O método dialético, no qual as inferências permitidas pelo texto dialogam com o contexto, permitiu uma apreciação do relato sob uma ótica na qual se entrecruzam ética e estética, literatura e sociedade. Na conclusão do artigo sugere-se que, mesmo quando a leitura do conto fantástico se vincula à realidade, desta feita assediada pelas marcas do mito e do folclore, não fica dissipada a hesitação mantida por personagem e, eventualmente, o leitor, diante dos acontecimentos sobrenaturais.

## Palavras-chave

Alegoria. Literatura fantástica. Walter Benjamin. Tzvetan Todorov. Jayme Griz

<sup>13</sup> Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

<sup>14</sup> Bolsista PIBIC – CAPES, do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

## 1 Introdução

As estórias de assombração fazem parte do imaginário social, conservando, na memória, raízes identitárias de um povo e de sua cultura. O ato de contar e ouvir casos misteriosos porta a capacidade de romper com o espaço e o tempo, de modo que diversos temas são contados e recontados infinitamente, passando de geração a geração com espontaneidade e vivacidade. Esse aspecto de constante renovação, marco que preserva a história de uma sociedade, concorre para acentuar a permanência de uma tradição oral que documenta subjetivamente, testemunhos e experiências vivenciados por aqueles que narram e por aqueles que escutam os relatos.

Tendo em vista que essa tradição recria, por meio do discurso, registros guardados na memória, indaga-se: quando começou o ato de narrar? Sem que haja uma resposta definitiva para esse questionamento, assentimos que a origem desse ato se deu quando o homem deu voz à imaginação, criando e recriando fábulas, personagens e enredos que ganharam alcance universal e não envelheceram com o tempo. Por vincular-se a uma tradição, serem atemporais e sobreviverem às fronteiras geográficas, os relatos sobrenaturais podem ser entendidos como uma dessas modalidades narrativas, presentes no imaginário dos povos, na oralidade e na escrita.

Cambiando desse campo da construção e reconstrução de uma tradição oral, o ato de narrar ganhou pujança quando foi transposto para a escrita, mudança que não eliminou a prática mnemônica de recriar na fala os acontecimentos narrados. Nesse sentido, refletir sobre textos literários carregados de elementos que fogem à racionalidade e atingem a esfera do fantasmagórico, do terror e do misterioso é pensar sobre como esses elementos potencializam a criação artística. Os componentes que fazem alusão ao insólito e ao incompreensível pertencem à chamada literatura fantástica, gênero que ao longo do século XX se ampliou a partir de estudos teóricos e críticos.

A par desta breve introdução, pode-se dizer que a existência de lugares, seres e situações sobrenaturais tematizados ficcionalmente evidencia o matiz principal do que Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, chama de “evento fantástico”. Em sua leitura, a prevalência desse fenômeno subsiste a partir da hesitação e/ou vacilação do personagem, e, eventualmente, do leitor, diante da veracidade do fato narrado. Essa posição, relativa à literatura dos Oitocentos, chegou à modernidade revisitada em teorias sobre o insólito, que passaram a contemplar a história e o contexto social como componentes que auxiliariam na análise dos textos fantásticos.

Além de ponderar sobre aspectos conceituais do fantástico destacamos a hipótese de que a adoção do recurso alegórico como categoria analítica não invalidaria a hesitação proposta por Todorov para definir o gênero. Visando a refletir sobre essa premissa, ao longo do trabalho, evocamos as singularidades que demarcam a alegoria na Antiguidade Clássica, que, como parte da retórica, propiciava um distanciamento entre o grau de significação do objeto alegorizado e sua significação original. Na Modernidade, Walter Benjamin, no livro *Origem do drama trágico alemão*, faz um redimensionamento do seu alcance conceitual, adotando a história como um condicionante decisivo para a compreensão do passado e do presente.

À luz desse enfoque, resgatamos neste artigo a obra de Jayme Griz. Através do seu estilo e temáticas, sem seguir escolas literárias e influenciado pela cultura do seu tempo, ele transfigura em suas histórias tradições, credences e reminiscências que são patrimônio da Zona da Mata pernambucana. O conto a ser analisado é ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, presente na obra *O Cara de Fogo*, em cujos temas e estrutura é antevista uma das formas como o fantástico emerge na contemporaneidade: a partir de experiências entre o real e as manifestações do insólito. A intercessão desses elementos requisitou a perspectiva dialética como método, na qual as inferências permitidas pelo texto dialogam com o contexto, condição relevante para analisar o fantástico e o seu entrelaçamento com a história.

## 2 Jayme Griz: o poeta lobisomem

Jayme de Barros Griz nasceu em Palmares, em 1900, cidade às margens do rio Una, e viveu no Engenho Liberdade, lugar que ganha um caráter saudoso em sua poesia: “Oh! Meu íntimo e velho amigo ‘Engenho Liberdade!’”<sup>15</sup> (GRIZ, 1951, p. 63). De família tradicional, filho do poeta Fernando Griz e da pianista Maria Esther de Barros Griz, ele cresceu em um ambiente familiar no qual a arte predominava, em uma cidade que era um centro cultural com clube literário, teatro, jornais e movimentos artísticos. Após se mudar para Recife e se formar em Ciências Econômicas, ele inicia a carreira como funcionário público na Secretaria da Fazenda. Todavia, é na poesia e na prosa que iria eternizar o seu legado, influenciado pela terra onde nasceu e pelas pessoas com quem conviveu nos velhos banguês, rememorando histórias nas noites do tempo.

Sua produção artística 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*

---

<sup>15</sup> Todas as citações das obras de Jayme Griz foram adaptadas ao Novo Acordo Ortográfico Brasileiro.

velha, de 1956; *Acauã*, de 1959; *Negros*, de 1965; e, *O Cara de Fogo*, de 1969, produção que o levou à Academia Pernambucana de Letras. Admirador de poetas como Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, e escritores como Machado de Assis, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Eça de Queiroz, Leon Tolstói e Thomas Mann, ele mantinha em sua “estante literária” clássicos da literatura ocidental. Publicou na *Revista do Museu do Açúcar do Recife*, na *Revista Brasileira de Folclore* e em diversos jornais, tendo um dos seus livros de poemas, *Acauã*, sido musicado e gravado. Ademais, realizou pesquisas na área canavieira de Palmares, Água Preta e Catende, quando iniciou seus relatos a respeito do sobrenatural, recuperando lendas e credences populares.

Uma das marcas predominantes dos contos do escritor é o diálogo com o leitor, convidando-o para sentar no terraço de casa e lê-los como se estivessem sendo contados em uma roda de conversa, aspecto que recupera fundamentos da tradição oral. Suas narrativas se situam no ambiente rural, quando as noites escuras dos engenhos são revisitadas em enredos envolventes e misteriosos. As crenças, visagens e abusões se materializam na paisagem da Zona da Mata pernambucana, espaço pródigo em acontecimentos fantasmagóricos e históricos, compondo traços representativos do Nordeste brasileiro. Através da riqueza vocabular e do modo de narrar são recriadas antigas expressões do interior, recuperando a maneira como as contações de histórias de “malassombros” restauraram ficcionalmente a cultura da região. Mário Souto Maior, em publicação no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1969, alude a um fato sobre a vida de Jayme Griz:

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 tableiros 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)

Essas informações contextuais aludem aos valores de um escritor que exhibe sensibilidade diante dos anseios, tradições e superstições do povo, e isto transparece em suas obras. Como ele disse em entrevista ao jornal *Correio do Norte*, em 1960, os seus relatos remetem à sabedoria que o instinto carrega, uma expressão simbólica que se opõe aos limites da razão e do ilimitado mundo desconhecido que ronda o humano. É por meio de duas obras

que ele revivesce o sobrenatural da Zona da Mata: *O lobisomem da porteira velha*, uma de suas obras favoritas, registro de uma lenda com fundo moral, na medida em que uma criatura se desvia da linha tênue que divide o homem da besta; e, *O Cara de Fogo*, livro resenhado por José Mário Rodrigues, no *Jornal do Commercio*, em 1969:

Além de ser o livro de Jayme Griz evocador das tradições místicas e fantasmagóricas, é também um subsídio para o entendimento do complexo espírito do nosso povo da fase mais rural, hoje – como diz o sociólogo Pessoa de Moraes prefaciando o livro – “Nos restituindo a um tempo psicológico e sociológico que já se vai aos poucos desfazendo nos subterrâneos mais recônditos da memória”.

É um livro, esse de Jayme Griz, sem muita preocupação estilística na maneira de apresentar o assunto sem reduções linguísticas, mas sem deixar de ser um livro bem escrito, dado ao descompromisso com o que se tem de mais significativo para o escritor: a vida. (RODRIGUES, 1969, p. 01)

Pelas palavras do crítico, percebe-se como característica dos contos de Jayme Griz a integração do sobrenatural com a vida, na sua mais alta sensibilidade e identidade, fato que não diminui a força dos mistérios que circundam as narrativas. Atentamos para a forma como ele se apropria desses temas, influenciado por sua vivência nos engenhos de Pernambuco, região repleta de tradições de um povo que se fez existir novamente através do ato de contar empreendido pelo autor. Além do registro de ordem temática, ressaltamos em suas obras o resgate do panorama social e das mudanças ocorridas na Zona da Mata em face do desenvolvimento que chegava, quando se deu a passagem da era do banguê para a da usina. Este foi um processo vivenciado em fins do século XIX e início do XX e que teve o poeta atento às suas consequências nos âmbitos pessoal e profissional.

## **2.1 O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú**

No conto ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, do livro *O Cara de Fogo*, o leitor depara-se com um relato para o qual ele é, de certa maneira, convidado a participar, reiterando o poder de uma tradição que ultrapassa gerações, sedimentando importância ao ato de contar e de ouvir. A narrativa em questão é iniciada pelo interesse do moço Paulino em ouvir de Seu Julião a história do fantasma que assedia os habitantes da usina. Em uma noite de dezembro, sentados no terraço, é relatada a origem do engenho, que pertencia a um negro, chamado Gedeão, herdado pelo seu padrinho, de cor branca. Tendo enriquecido com a propriedade, ele casa-se e tem filhos. Após enfrentar crises que assolaram o engenho, ele o vende e, uma semana depois, vem a falecer.

É disseminado, então, o boato de que o dinheiro do ex-dono estaria enterrado em uma botija. Durante a construção da nova usina, dois trabalhadores, um negro e um “sará”, acham na capela uma caixa preta sem nenhum dinheiro, apenas terra, carvão e a imagem do santo devoto de Gedeão, São Benedito. Um mistério passa a rondar a região: a cada três anos, uma aparição surgia na boca de um bueiro da nova usina, às três da madrugada, três dias antes da moagem, e ouvia-se por três vezes um grito: “Cucaú este ano não bota!”. Esse vaticínio, aludindo à morte de três negros após a caixa preta ter sido encontrada, era seguido de mortes provocadas por acidentes no trabalho, o que levou os novos donos a fazerem promessas e missas para São Benedito, no intuito de fazer desaparecer a visagem. Após três aparições, três moagens interrompidas, três mortes e muitas orações, o fantasma nunca mais voltou.

Com esta síntese destacamos uma marca da narrativa: o ato de contar e ouvir. O personagem Seu Julião, narrador dos acontecimentos, detém-se em descrever, em discurso direto, uma experiência que subverte a realidade e explora as estranhezas do mundo real. Frente ao cotidiano de trabalho incessante, o procedimento de encontrar uma pausa para lembrar fatos e resgatar acontecimentos nos induz, através da forma como o relato é contado, a destacar o valor da oralidade, que cria um estado de fruição no ouvinte ao estimular a compreensão, a imaginação e a recriação dos fatos narrados. Este aspecto quase afetivo com o discurso materializa-se no conto a ponto de, subjetivamente, ser rasurada a fronteira entre personagem e leitor.

Esse foi um tema do qual se ocupou Walter Benjamin no artigo ‘O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, no qual reflete sobre a permanência do ato de narrar, concluindo que essa experiência estava em vias de extinção. A arte de narrar estaria definindo porque, cada vez mais, se torna raro encontrar pessoas que saibam atuar devidamente nessa função. O homem e o mundo no qual ele se insere vivem uma transformação social em que hábitos e costumes pautados na tradição passam por uma decadência, cujas causas derivam dos ventos trazidos pela modernidade. Um dos reflexos dessa mudança foi o surgimento do romance, que, plasmando a linguagem no registro escrito, diminuiu a importância da tradição oral. Posteriormente, a criação dos meios de informação, com práticas que instituem a individualidade e a fugacidade da interlocução, acentuou esse ocaso. O narrador que está em extinção é aquele que, através de suas histórias, sabe dar conselhos porque conhece a tradição e tem a faculdade de intercambiar experiências. No movimento incessante de transmissão do conhecimento, o saber passa de pessoa a pessoa edificando uma memória coletiva, sem limitação no tempo ou no espaço. (BENJAMIN, 1992, p. 197-221)

Por meio do relato de Jayme Griz vemos ressurgir esse tipo de experiência. O resgate que o escritor faz das credices e lendas da Zona da Mata pernambucana, entre engenhos e paisagens da região açucareira, evidencia a peculiar herança cultural que subsiste na descrição de mistérios, em noites marcadas por testemunhos de assombrações. Pensar em Seu Julião contando a história do fantasma negro para Paulino é adensar a ideia de que a autêntica arte de narrar, como afirmado por Benjamin, está em vias de extinção, uma vez que o tempo do enunciado e as marcas memorialísticas implicados no relato remetem a um passado irre recuperável no presente, recuperado pela ação da palavra escrita.

Voltando para as conexões históricas com o espaço onde ocorre o relato, torna-se relevante refletir sobre as raízes político-sociais que propiciaram a existência de um lugar onde os negros viveram em um século marcado pela dominação e violência no Brasil. A região onde estavam situados os engenhos que deram origem à usina tem relação com os quilombos dos negros fugidos da escravidão. No início do século XVII, escravos refugiaram-se na região serrana de Palmares para escapar do abuso e dos sofrimentos nos cativeiros. Nos quilombos, os escravos resistiram aos ataques de holandeses, portugueses e bandeirantes, sem que tenham sido derrotados nessas incursões patrocinadas pelos governos e senhores de engenho. A região de Palmares traz em suas origens a existência de uma história de resistência dos negros ao regime escravocrata, um lugar com marcas de forte identidade étnica, construída em relação a outros grupos sociais e em confrontos raciais (FUNARI; CARVALHO, 2005).

A remissão a esse pano de fundo é relevante em nossa leitura: ao refletir sobre o ambiente social em que a usina Cucaú foi construída, é possível entender as causas que levaram Jayme Griz a criar contos em que a figura do negro é proeminente. Sua presença é relevante em *O Cara de Fogo* e *O lobisomem da porteira velha*, e em poemas dos livros *Rio Una*, *Acauã* e *Negros*, permitindo refletir sobre as motivações que embasaram sua produção artística: “Nos duros tempos / Da escravidão, / Homens negros, / Como carvão, / Penando trabalham / No velho banguê.” (GRIZ, 1959, p. 115). O matiz de denúncia social que tisa as suas obras convida a fazer conjecturas sobre um tema que marcou a história de luta, preconceito e abuso racial no Brasil no passado e ainda na atualidade.

Ressaltar uma temática que valoriza a cultura e os valores da etnia negra em um recorte temporal que contempla a escravidão no Brasil implica em resgatar um lastro sócio-histórico na percepção do conto. Como é sabido, o início da década de 1880 foi marcado pelo abolicionismo que visava a extinguir a escravidão, culminando com o fim do sistema escravocrata após a assinatura da Lei Áurea. Apesar disso, a diversidade de sentidos abrigados



sobre a ideia de “ser livre” no Brasil adquiriu um perfil ambíguo: dominado pelas elites e sem uma efetiva participação popular, a economia e a política nos anos que se sucederam à Lei Áurea não cumpriram os fins inicialmente previstos, desaguando em outras formas de marginalização dos ex-escravos (FERNANDES, 2008). Paradoxalmente, esse lugar de subalternidade ocupado pelo negro depois da abolição assume outro viés no conto, uma vez que o personagem Gedeão é um negro rico. Além disso, ele sabia ler e escrever e tinha uma relação afetiva com uma mulher branca. Portanto, o relato enseja a refletir sobre a vida de Gedeão de forma distinta da vivenciada pela população negra em fins do século XIX, marcada por poucas concessões aos alforriados.

Ao revisitar essa história, podemos traçar um paralelo com o enredo do conto, cuja mediação requisita a aceção da alegoria moderna, a partir da qual pode-se rever o passado para que ele assuma novos sentidos no presente. A partir dos estudos de Walter Benjamin, ressoa na percepção do recurso alegórico um distanciamento de sua figuração na Antiguidade Clássica e ele se volta para outro vislumbre: a história. Nessa nova representação, a alegoria retém de forma singular os elementos que estruturam o contexto onde eles estão imersos, podendo oferecer novos sentidos, relativizando o tempo social e comprometida em oferecer interpretações distintas das já consolidadas. Por meio de peças nunca encenadas, Benjamin contempla a alegoria como um recurso para perceber a vida como uma “exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Em seus estudos, ele faz uma releitura do drama alemão do século XVII, cujo norteamento analítico se pauta pela distinção entre o drama barroco e a tragédia:

É em seu posicionamento diverso frente ao tempo histórico que se distingue o drama barroco e a tragédia. Na tragédia, o herói morre, visto que ninguém é capaz de viver no tempo preenchido. Ele morre de imortalidade. A morte é a imortalidade irônica; esta é a origem da ironia trágica. A origem da culpa trágica situa-se na mesma área. Ela repousa no tempo próprio do herói, preenchido de modo puramente individual. [...] No drama barroco, a morte não se baseia naquela determinidade extrema que o tempo individual confere ao evento. Ela não é um ponto final; sem a certeza de uma vida superior e sem a ironia, ela é a μεταβασις [passagem] de toda a vida εις άλλο λενοξ [para um outro gênero]. O drama barroco é matematicamente comparável a um dos braços de uma hipérbole, sendo que seu outro braço está no infinito. (BENJAMIN, 2013, p. 60-61)

Outra discussão realizada por Benjamin é sobre o símbolo e a alegoria. Ele lembra que, no símbolo, o particular pode ser apreendido e representado, caracterizando-se pela totalidade de sentido e harmonia. Sua significação não é arbitrária nem se origina do nexo teoricamente estabelecido entre o que é simbolizado, mas é produto da ligação objetiva entre a



palavra e a coisa, negando qualquer caráter semiótico. Já a alegoria expressa a desordem, a montagem, a fragmentação do objeto, recusando sua totalidade. Nela, não se estabelece referência ao universal, se inserindo em um processo de constituição de sentido, com a arbitrariedade e a subjetividade valorizadas em um mundo que é histórico (BENJAMIN, 1984, p. 181-189).

A alegoria ascende como fundamento neste artigo ao tomarmos ciência de que, no conto, Gedeão mantinha na capela uma imagem de São Benedito, padroeiro da igrejinha do engenho: “Essa imagem, que media cerca de cinquenta centímetros de altura, foi encarnada no Recife e benta na Igreja do Rosário dos Pretos, naquela cidade.” (GRIZ, 1969, p. 95). Dado importante por instar a uma interlocução com a sincrética religiosidade que moldou a sociedade brasileira, notadamente no Nordeste, por meio dos vínculos mantidos entre Gedeão e a imagem do santo surgem razões para a emergência do sobrenatural no relato e o registro de elos entre a cultura africana, a religião e a história.

É sabido que a trajetória dos negros foi eivada de exploração na luta pela sobrevivência: “eles eram tratados como inferiores aos brancos europeus ou nascidos no Brasil. Assim, ao se criar o escravismo criava-se, também, o racismo” (FRAGA FILHO; ALBUQUERQUE, 2006, p. 68). Em um ambiente opressor, a eles restavam as crenças, influenciadas pelo catolicismo e a devoção aos seus santos, com os quais mantinham correspondência com os orixás. Os negros apropriaram-se da religião cristã como uma defesa contra a supressão dos seus valores culturais, na qual sublimaram sua fé, de modo que o sincretismo se tornou uma arma contra a opressão do homem branco, reconstituindo de forma peculiar a religião africana que surgiria na sociedade brasileira.

A força dessa expressão religiosa reivindicada pelos africanos nos Oitocentos ganha relevo na casa de Seu Julião, onde é narrada a história do fantasma negro. Como foi dito antes, após a morte do padrinho e das dificuldades que o engenho enfrentava, Gedeão ficou doente, viajou a Recife para se tratar, voltando sem melhorar a saúde ou as condições de vida na propriedade. Depois de alguns meses, ele vende o engenho, vindo a morrer uma semana depois. Com a venda do engenho e a morte de Gedeão começam as obras para construir a nova usina. Esse momento de transformação do espaço laboral alcança o universo social, marcando um episódio significativo no conto: a mudança da cultura açucareira dos banguês para as usinas, ícone de um processo de modernização com forte impacto na cultura e nas relações humanas daquela região.

No artigo “Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco”, Manuel Correa de Andrade refaz o percurso do surgimento das usinas no estado. Ele lembra que a

partir de 1874 foram implementadas melhorias nos engenhos, visando a um rendimento mais produtivo do açúcar. O que distinguia as usinas dos engenhos era que as primeiras utilizavam mão-de-obra escrava, enquanto os engenhos tinham restrições em relação à posse dos negros e à utilização dessa prática. Essas mudanças ganharam maior proporção com o aumento da produção e, em igual medida, da ambição dos donos das usinas, o que resultaria em um número cada vez mais reduzido de engenhos no estado de Pernambuco (ANDRADE, 2001).

De forma estrita, a modificação do espaço prenunciada no conto atrela-se a mudanças históricas e sociais. Destruído o engenho, é iniciada a derrubada da capela que ficava ao lado da casa do Gedeão, quando surge o boato de que ele havia deixado dinheiro enterrado naquele lugar. Nas escavações, um dobrão de cobre é encontrado, fazendo com que todos os presentes ficassem eufóricos:

Encontrado o dobrão de cobre, grande alvoroço da turma de trabalhadores e dos curiosos que apanhavam os trabalhos de derrubada da capela. Parou todo mundo de trabalhar e de ordem do cabo da turma, um sarará de Porto Calvo, que gritava mais para seus homens do que trabalhava, chegou por mãos de um preto um ferro-de-cova que por este passou a ser usado na escavação do lugar onde fora encontrada a moeda de cobre. A certa altura do trabalho do preto o ferro-da-cova bateu em qualquer coisa lá embaixo. Uma pedra ou um pedaço de ferro. Pareceu mais ferro do que pedra, pelo som da pancada. O preto estremeceu e parou no seu trabalho. Levantando a cabeça para os presentes, disse: - “É a botija!” E todos prorromperam em gritos: - “A botija! a botija!” E o sarará berrou: - “Quem não é da turma, fora daqui! Fora! Fica de longe!” Afastando-se os curiosos, prosseguiram os trabalhos. Foram arrancadas outras lajes em derredor do espaço escavado e depois, com o uso de pás, chegou-se finalmente ao ponto onde estava a coisa tocada pelo ferro-de-cova. O sarará fez parar os trabalhos e ele próprio desceu à escavação e examinou o que estava lá. E falou: “É uma caixa de ferro”. Outra vez prorromperam novos gritos: - “A botija! a botija!”. (GRIZ, 1969, p. 100-101)

Após a botija ter sido desenterrada, os negros quebraram o cadeado e abriram a tampa da caixa de ferro. Todavia, dentro havia apenas terra, carvão e a imagem de São Benedito, descoberta que fez o silêncio reinar e todos começarem a se benzer, “só ficando juntos a ela, aberta, com o santo à vista, o sarará e o preto. Levanta-se o sarará. E lá fica o preto, rezando, de joelhos, junto à imagem do santo”. (GRIZ, 1969, p. 101)

A remissão a ouro enterrado em botija é um dos mitos presentes na cultura do Nordeste, conotação que colabora para reiterar como o sobrenatural reina nessa região. Reza a tradição que do século XVIII até metade do século XX a população interiorana tinha o hábito de guardar ouro, prata e cobre escondidos em latas ou em baús revestidos de chapa de metal; uma vez enterrados, posteriormente eram esquecidos por senilidade ou morte dos donos. Outro fato vinculado às botijas é que a revelação do lugar onde estavam enterradas ocorria geralmente através de um sonho, quando o espírito dos donos vem se livrar desse segredo para

encontrar a paz no outro mundo. A veracidade sobre esses fatos é questionável, mas eles foram responsáveis por formar uma lenda no sertão de que dinheiro de botija não usufruído traz a perdição do falecido (FROTA, 2011).

Opondo-se às suposições que vinculam o tema ao universo da imaginação, o mito da botija relatado no conto aparece como um fato verídico, salvaguardado como uma herança guardada na memória dos povos. A lenda de que o dinheiro da botija vira terra e carvão por não estar nas mãos de quem o merece ou de quem não teve uma indicação em sonho para encontrá-la reforça o mundo simbólico das crenças que esse mito evidencia. Ao mencionar um fato perdido em tempos pretéritos, a narrativa restaura a cultura da população interiorana, trazendo à baila uma temática que simboliza a consciência e a representatividade de uma expressão popular. Esse registro acentua e denuncia duas questões: o fim de uma tradição pautada em práticas e crenças regionais e as mudanças que estavam em curso com a chegada da modernidade no mundo rural.

O vigor com que Jayme Griz evidencia a presença do folclore, lendas e assombrações no conto convida a refletir sobre as formas como o fantástico se realiza como efeito estético na contemporaneidade. Corroborando a assertiva basilar de Todorov, na configuração do sobrenatural que carrega suas histórias perdura uma constante incerteza, apreensão e inquietação diante dos fatos narrados. Isto faz com que aspectos do cotidiano e o que o homem enxerga no âmbito de uma pretensa racionalidade ganhe outros contornos, endossando a premência de reconhecer a existência dos acontecimentos inexplicáveis que permeiam a vida.

O insólito das situações narradas e a vacilação sentida por personagem e leitor perduram na continuidade do relato: após a retirada da botija, o negro sarará, motivado pelos gritos de que o defunto Gedeão estava dentro da imagem oca, jogou-a nos braços do outro negro, resultando em uma briga que levou à morte do preto, a golpes de punhal. O sarará foge com a imagem, enfrentando outros homens que queriam a imagem do santo, ferindo o cabo do grupo e mais dois trabalhadores, até ganhar as matas da região. O negro morreu naquele dia e dois dos que participaram da confusão faleceram no dia seguinte. Posteriormente, um caçador encontrou a imagem do São Benedito, vazia. Ao longo da narrativa, Seu Julião traça conjecturas de ordem mística sobre o simbolismo dessas ocorrências, vinculando a permanência do número três com a aparição do fantasma:

- Repare: três morreram na luta da capela, de três em três anos depois da primeira botada da usina, aparecia, às três da madrugada, o fantasma do bueiro; três morreram

de acidentes (um de cada vez) depois de cada aparição do fantasma que acontecia sempre três dias antes de cada botada fatal. (GRIZ, 1969, p. 104)

Em face dessas afirmações, observamos que o inesperado e o desconhecido que dão margem para a ocorrência do fantástico tomam forma no relato, adensando o que preconiza Todorov sobre os critérios que viabilizam a ocorrência desse efeito: a presença de um ser, acontecimento sobrenatural ou insólito, configurados dentro de uma concepção na qual a relação entre o real e o imaginário torna-se ambígua tanto para o personagem quanto para o leitor. Essa ambiguidade faz com que a dúvida e a incerteza permaneçam como marca do gênero, registrando o encontro do que é possível e impossível aos olhos das leis humanas. Nesse fator residiria o cerne do fantástico: ao se deparar com um fenômeno desconhecido, questiona-se se ele existe como um fato real ou é fruto da imaginação (TODOROV, 1975, p. 15-22).

Seu Julião fixa de forma definitiva o momento em que o sobrenatural ganha concretude na narrativa, quando o fantasma se apresenta para o vigia da usina:

- Os anos corriam. O tempo passava. E continuavam os trabalhos de construção da usina. E lá um dia, isso foi em 95 ou 96 (não me lembro bem do ano), estava pronta a nova usina. E nesse mesmo ano botou a Cucaú. Com muita festa e muita gente. Um padre do Recife benzeu as canas e a usina. Houve muita falação, muito discurso. [...] Aqui, no Recife, e até fora do Estado, contava meu avô. Moeu assim, o primeiro ano. Moeu o segundo ano. Três dias antes da terceira botada, aconteceu o que vosmecê vai ver: às três da madrugada o vigia ouviu um grito dentro da noite: - “Cucaú este ano não bota!” E esse grito foi ouvido três vezes. No terceiro o vigia tomou distância da usina e olhou prá cima de sua coberta, de onde vinham os gritos, e lá em cima, na boca do bueiro, ele viu um vulto negro que logo desapareceu. Ao amanhecer do dia, o vigia contou o que viu e o que ouviu, de noite, na boca do bueiro. Mas ninguém levou a sério nem deu importância à assombração da vigia. E no dia da botada da usina, aconteceu o que ninguém esperava: um enganche nas moendas ocasionou a quebra do eixo de uma delas e uma outra teve os dentes da roda de engrenagem partidos, atingindo um deles à cabeça de um operário que teve morte quase imediata, com os miolos de fora. [...] Moeu o ano seguinte, e mais outro. E no terceiro que se seguiu ao do desastre, três dias antes da botada, às três da madrugada, nova aparição do fantasma do bueiro da usina, com o mesmo grito, repetido três vezes: - “Cucaú este ano não bota!”. (GRIZ, 1969, p. 104-105)

Com essa exortação ao desconhecido, surge entre os personagens a dúvida sobre a veracidade de um fato que não pode ser explicado pela ordem vigente da realidade deste mundo. A revelação do fantasma ocorre de maneira independente, sem que seja convocado, provocando o inesperado. O que palpita no coração do fantástico, na figura do fantasma negro, é, além do modo como é narrado o relato, a vitalidade que substancia o sobrenatural no que tange ao mistério. Diante da assombração, não é possível controlar o ambiente onde se

dão as aparições, surgindo o medo e o desassossego entre os trabalhadores da usina e, eventualmente, no leitor.

A conotação de que o fantástico cria outro mundo e, na falta de explicação, parece mostrar que também comanda a realidade que nos é familiar, coaduna-se com o artigo de Irene Bessière, “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, que o concebe em sua polivalência, autonomia, atuação e na forma do caso e adivinha. Para ela, o fantástico configura-se pela necessidade de subverter a realidade e explorar as estranhezas do universo. A ficção fantástica constrói outro mundo através da linguagem e da realidade próprios do mundo real e, com isso, não contraria as leis que regem o realismo e a verossimilhança, propondo outras possibilidades de percepção dos fatos narrados. Para o fantástico, não importam os aspectos da consciência humana, mas o acontecimento sobrenatural, de maneira que a inquietação provocada está na ocorrência, assimilada como um “índice do descontrole do mundo” (BESSIÈRE, 2012, p. 310-312).

O ponto de vista de Irene Bessière leva a pensar o quanto a manifestação do fantasma no conto é portadora de uma recusa da ordem estabelecida. Nesse sentido, o próprio trabalho com a linguagem é construído de maneira a causar hesitação e vacilação ante ao sobrenatural. No horizonte em que o fantástico ganha autonomia como expressão da realidade, um recurso narrativo denota essa questão: o retardamento de Seu Julião em dar curso ao relato. As pausas é uma das técnicas próprias a reluzir na oralidade, na qual o adiamento do fluxo narrativo favorece ao envolvimento do ouvinte no processo da escuta, transformando a ansiedade em uma aspiração sempre renovada em busca do novo. Usualmente, essa prática evoca uma projeção de expectativas e, ao fim do relato, uma surpresa. Com o retardamento, o gênero fantástico retira do que é improvável a possibilidade de provocar um jogo de verossimilhança que usa o discurso para conduzir personagem e leitor rumo ao absurdo (BESSIÈRE, 2012, p. 311).

Ao fim da narrativa, Seu Julião conta que trabalhadores deixaram a usina pelo medo que o fantasma havia provocado. Especulações pairavam sobre a aparição da visagem: “Seria a vingança dos mortos da capela? pensava um. Seria um desagravo do santo que teve sua imagem espedaçada a machado? indagavam outros” (GRIZ, 1969, p. 106). Apesar desses questionamentos, não havia como chegar a nenhuma resposta conclusiva. Após um tempo, missas, rezas e promessas ocorreram pela alma dos mortos e pela vingança de São Benedito, principalmente, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Recife, onde a imagem foi benzida e incorporada à cidade. Após as três aparições, o fantasma nunca mais voltou. Seu

Julião conclui o relato: “- E aqui acabou a estória do fantasma negro do bueiro da usina Cucaú, seu moço Paulino” (GRIZ, 1969, p. 106).

### 3 Considerações finais

À guisa de uma conclusão, neste artigo, buscamos relativizar as objeções de Tzvetan Todorov que, ao teorizar sobre o fantástico, afirma existir um impedimento para a permanência do efeito estético próprio ao gênero mediante os sentidos auferidos pelos recursos poético e alegórico. No percurso empreendido em nossa interpretação, ao utilizar a alegoria como categoria analítica, deslocamos partes e fragmentos significativos do relato para que fossem lidos a contrapelo, sempre lastreados pela história. Entendemos que, mesmo voltando-se para concretude material, a hesitação mantida por personagem e leitor ante aos acontecimentos narrados não foi dissipada. As referências ao contexto, em vez de invalidarem a conotação esperada para a emergência do fantástico, concorreram para reiterar ainda mais os fundamentos que o define.

Decerto, o conto de Jayme Griz ultrapassa as tentativas de ser enquadrado no âmbito dos pressupostos conceituais da literatura fantástica. A recorrência ao mito, ao folclore, à oralidade e ao mundo rural que o acolhe, além da singular e afetiva abordagem como ele transfigura o insólito, dificulta situá-lo nos condicionantes teóricos usualmente adotados para o estudo do gênero. Ao fim e ao cabo, permaneçamos com a essência do que suas histórias emulam: a capacidade de instituir a sabedoria por meio da memória e da tradição. Lembremo-nos de que os temas dos seus contos somos todos nós, são nossas histórias, mantidas vivas cada vez que são verbalizados repetidamente, necessitando sempre de quem as escute para não se perderem na escuridão dos tempos: “E como ouço ainda esses distantes ecos...” (GRIZ, 1959, p.38).

### Referências

ALBUQUERQUE, W.; FRAGA FILHO, W. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ANDRADE, M. C. Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 43, set/dez, 2001.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. **O capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo, 2013.

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

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes.** 5 ed. São Paulo: Globo, 2008.

FROTA, B. **O tempo das botijas.** 2011. Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2011/12/26/o-tempo-das-botijas/>. Acesso em: 01 jun. 2017.

FUNARI, P. P.; CARVALHO, A. V. **Palmares, ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GRIZ, J. **Rio Una.** Edições Diário da Manhã: Recife, 1951.

\_\_\_\_\_. **Acauã.** Arquivo Público do Estado: Recife, 1959.

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

MARANHÃO, Z. E. Meio Fio. Recife: **Diário de Pernambuco**, 1 de junho de 1969.

MORAIS, P. Prefácio. In: **O cara de fogo** (Contos). Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco / Museu do Açúcar, 1969.

RODRIGUES, J. M. Jayme Griz e estórias de assombração. Recife: **Jornal do Comércio**, 15 de junho de 1969.

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

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



## LEGENDS, CREEDS AND GHOSTS: ALLEGORY AND HISTORY IN *O CARA DE FOGO*, BY JAYME GRIZ

### Abstract

This article aims to analyze the tale ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, from the book *O cara de fogo*, by the writer Jayme Griz, guided by the maintained bonds between the literature and the history. With the theoretical conditioners previewed in the works *Origem do drama trágico alemão*, by Walter Benjamin, and *Introdução à literatura fantástica*”, by Tzvetan Todorov, it was sought to gleam the allegory as analytical category which, in dialog with the socio-historical components, has provided the interpretation of the narrative. The dialectical method, in which the allowed inferences by the text dialogue with the context, has permitted an appreciation of the report beneath a view in which ethics and esthetics, literature and society are in intersection. At the conclusion, it was suggested that, even when the reading of the fantastic tale is bound to the reality, besieged by the marks of the myth and folklore, the hesitation by the reader and character is not dissipated in the face of the supernatural events.

### Keywords

Allegory. Fantasy literature. Walter Benjamin. Tzvetan Todorov. Jayme Griz.

---

Recebido em: 29/10/2017

Aprovado em: 07/02/2018