

AUREA LÚCIA DE OLIVEIRA CHITARRA

**A PRESENÇA DO FANTÁSTICO MARAVILHOSO NAS
LENDAS EM *CONTAM QUE...***

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Vale do Rio Verde de Três
Corações- UNINCOR- como parte das
exigências do programa de Mestrado em
Letras para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Almeida

Três Corações

2006

370
C543p

Chitarra, Aurea Lúcia de Oliveira

A presença do fantástico maravilhoso nas lendas em *contam que...* / Aurea Lúcia de Oliveira Chitarra. -- Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2006.

129 f.

Orientador : Paulo Roberto Almeida.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Curso de Letras, 2006.

1. Letras. 2. Produções literárias canônicas de contos fantásticos. 3. Lendas. I. Almeida, Paulo Roberto. II. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos trinta e um dias do mês de agosto do ano de dois mil e seis, sob a presidência do **Professor Doutor Paulo Roberto Almeida**, e com a participação dos membros **Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva** e **Professor Doutor Cláudio Márcio do Carmo**, que se reuniram para a banca da defesa da dissertação de **Áurea Lucia de Oliveira Chitarra**, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "*A presença do fantástico maravilhoso nas lendas em "Contam que"*". O resultado foi pela APROVAÇÃO. Eu, secretário, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 31 de agosto de 2006.

Prof. Dr. Paulo Roberto Almeida
Presidente

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Membro da Banca

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo
Membro da Banca

Prof. Ms. Clóvis Luís Mazzaro
Secretário Geral
0053/2006

“O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?(...)
Sempre que olho para as cousas e penso no que
os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender”.

Fernando Pessoa

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, José, Zé Grande (in memorian) e Áurea Erse Oliveira.

Às minhas sempre amadas filhas, Tamires Bárbara e Larissa Virgínia.

Ao meu amado esposo, João Chitarra.

Aos meus queridos irmãos, Nádia ,Rogério e Marcelo.

Aos meus sobrinhos, Kissya e Igor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, o pai maior que em momento algum desta minha trajetória me abandonou. Deu-me o cobertor na medida certa do frio. Iluminou-me e suavemente enxugou minhas lágrimas, que muitas vezes teimaram em inundar os meus olhos. Carregou-me no colo quando pensei estar só.

Agradeço de coração aos meus amigos espirituais que tanto na saúde quanto na doença estiveram comigo. Passo a passo em cada viagem pela madrugada e pela noite estiveram me protegendo e assoprando-me boas influências.

Ao meu saudoso pai, José, o Zé Grande, que se tivesse idéia sobre o que eu escreveria, orgulhosamente diria: “Minha filha, São João del-Rei tem seus mistérios. Tem história para ser contada. Parabéns!”

À minha querida e amada mãe, Áurea Erse, que em cada viagem minha na madrugada se levantava e se postava a orar por mim. E que, no meu retorno a casa, sorria e elevava as mãos postas para o alto e agradecia a Deus por eu estar bem, apesar de exausta.

Quero também manifestar minha eterna, especial gratidão e amor eterno às minhas filhas Larissa Virgínia e Tamires Bárbara, que sempre às vésperas da minha viagem, com os olhinhos brilhantes de lágrimas já se despedindo de mim, desejavam-me muita sorte e, envoltas na minha cintura, diziam enquanto me beijavam: “Mamãe, vai com Deus. Você vai vencer. Pode ir sossegada. Eu te amo! Eu te amo!”.

Minha eterna gratidão também é manifestada ao meu amado esposo João, que, pelas várias vezes que falei em desistir me fazia lembrar de nossas filhas e de nossa vida, dando-me a mão, erguendo minha cabeça, não me deixando desistir.

Não poderia deixar de manifestar minha profunda admiração e gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Roberto Almeida, que me conduziu nesta pesquisa sofrendo comigo e me esperando tomar fôlego para continuar o caminho.

Certamente, eu não poderia deixar de agradecer minha afilhada e sobrinha, Kissya, que de maneira especial me ajudou a trilhar esse árduo caminho, confiante em me dizer que "um dia, dentro em breve a sua vitória vai acontecer, e não dá pra parar mais."

À minha irmã, Nádia, que mesmo a quilômetros de distância não deixava de assistir minhas filhas quando na minha ausência, sossegando meu aflito coração.

De coração, agradeço ao Prof. Dr. Luiz Fernando Rocha, que me orientou no início desta pesquisa dizendo sempre: "é trabalhoso, mas você vai ver, vai valer a pena." Em muitos momentos ele não foi só um orientador, mas um amigo, chamando-lhe a atenção quando percebe que ele está tomando um rumo diferente do que lhe foi proposto.

À minha irmã, tia Vanilda, que estive comigo trilhando pelas veredas deste caminho cheio de surpresas, suor, lágrimas e risos.

À minha amiga Sílvia Fernanda, companheira dedicada presente principalmente nas horas que mais precisei, oferecendo-me palavras amigas que muito me alentaram.

À inesquecível colega de área, Ozana Sacramento, que gentilmente, tarde da noite, tirou de sua biblioteca livros que me abriram caminhos antes obscuros e sem direção.

À prof^a. Doutora Geyza Silva, que ao contar a história de Sherazade, a quilômetros de distância de Três de Corações, numa manhã chuvosa, no mês de janeiro, fez renascer em mim o gosto pela literatura.

À Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) e a todos os meus professores, que acreditaram em mim.

Os nomes que listo abaixo são de pessoas às quais muito agradeço por terem comigo contribuído das mais diversas maneiras: Dona Maria Isabel (amiga), Marcides (amiga),

Ricardo (bibliotecário), Marcelo Ricardo (irmão), Lucimeire (amiga), Fátima (tesoureira), **Elizabeth** (comadre), Nelson (compadre), Eliana (colega de área), Elzinha (cunhada), Igor (**sobrinho**), Perpétua (amiga), Dorotea (amiga), Júlio César (compadre), Maria C. (amiga).

RESUMO

CHITARRA, Áurea Lúcia de Oliveira. **A presença do fantástico- maravilhoso nas lendas em Contam que...** 2006. (131 páginas) (Dissertação- Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde- UNINCOR- Três Corações- MG*

A presente dissertação pretende analisar aspectos do fantástico-maravilhoso, do fantástico-estranho, nas lendas compiladas no livro *Contam que...* do são-joanense Lincoln de Souza. Para tanto, inicia com uma leitura das pretensões de definição do gênero fantástico através do estudo dos teóricos Tzvetan Todorov e Selma Calasans Rodrigues. Parte daí para uma leitura de teorias sobre o fantástico *lato sensu* e *stricto sensu*, como também do subgênero maravilhoso. A partir da leitura destas teorias, realizamos a investigação de elementos presentes nas narrativas para chegarmos ao fantástico-maravilhoso através das doze lendas: *A criança desaparecida*, *A bisbilhoteira*, *Chica mal-acabada*, *A mula sem cabeça*, *A missa das almas*, *O sacrílego*, *O segredo*, *O defunto que o diabo levou*, *Senhor do Mont'Alverne*, *O retrato*, *O irmão Moreira* e *A casa da pedra*. Detectamos que tanto o tempo quanto o espaço são elementos fundamentais para a configuração do fantástico-maravilhoso, pois ele tem tanto hora prevista para acontecer, à noite, às horas mortas como também um ambiente previamente preparado, todo especial.

* Comitê Orientador: Professor Doutor Paulo Roberto Almeida - Unincor (Orientador).

ABSTRACT

This essay intends to analyze aspects of the wonderful-fantastic and the strange-fantastic in the legends compiled in the book "*Contam que...*" by Lincoln de Souza from São João del-Rei. The study starts with the reading of the intentions of defining the fantastic gener through the studying of theorists such as Tzvetan Todorov and Selma Calasans Rodrigues. Secondly, a reading of theories about the Lactus Sensus and Strictus Sensus fantastic is also made and about the subgenre of the wonderful as well. From the reading of these theories, an investigation was made about the existing features in the narratives to find out the strange-fantastic and the wonderful-fantastic throughout twelve legends: *A criança desaparecida*, *A bisbilhoteira*, *Chica mal-acabada*, *A mula sem cabeça*, *A missa das almas*, *O sacrilego*, *O segredo*, *O defunto que o diabo levou*, *Senhor do Mont'Alverne*, *O retrato*, *O irmão Moreira* and *A casa da pedra*. It was possible to confirm that the time and space are fundamental tools to assure the fantastic and the wonderful, because they have a predictable time to occur, at night, at dead hours and in a mysterious environment as well.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O FANTÁSTICO LATO SENSU	13
CAPÍTULO II - O FANTÁSTICO STRICTO SENSU	18
2.1 – O Maravilhoso	26
CAPÍTULO III – SOBRE O NARRADOR	30
CAPÍTULO IV – A ESTRUTURA DA NARRATIVA	38
4.1 – O Tempo da Narrativa	42
4.2 – O Espaço na Narrativa	51
CAPÍTULO V– LENDAS – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	54
CAPÍTULO VI - SÃO JOÃO DEL-REI - CIDADE ENCANTADA	59
CAPÍTULO VI I – LINCOLN DE SOUZA – UM SÃOJOANENSE FANTÁSTICO	61
CAPÍTULO VIII – LENDAS CONIDERADAS SÃOJOANENSES	65
8.1 – Contam Que.....	
8.2 – A Criança Desaparecida.....	65
8.3 – A Bisbilhoteira.....	69
8.4 – Chica Mal-Acabada.....	72
8.5 – A Mula Sem Cabeça.....	74
8.6 – A Missa das Almas.....	76
8.7 – O Sacrílego.....	78
8.8 – O Segredo.....	81
8.9 – O Defunto que o Diabo Levou.....	83
8.10 – Senhor Do Mont’ Alverne.....	
8.11 – O Retrato.....	87
8.12 – O Irmão Moreira.....	89
8.13 – A Casa da Pedra.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
ANEXOS	104

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se, através de narrativas populares escritas, mostrar que elas sinalizam as bases para produções literárias canônicas de contos fantásticos. Para isso, selecionamos alguns autores como Benedito Nunes, Antônio Dias, Lígia Chiappini Moraes Leite, Selma Calasans Rodrigues, Carlo Ginzburg, Émile Benveniste e Tzvetan Todorov que, com suas teorias, nos abriram caminhos para o entendimento deste tema de gênero bastante complexo.

Dessa forma, nosso trabalho visou examinar como se formou, estruturalmente, o complexo de idéias a esse respeito na circunferência de alguns historiadores, escritores e estudiosos da literatura, como se relacionaram umas com as outras e também compreender as semelhanças e diferenças entre elas.

No decorrer do trabalho, tivemos o conhecimento de que as idéias analisadas constituíam íntima ligação com a cultura de seu espaço-tempo. Na busca da interpretação do conceito do fantástico, não tivemos intenção de unificar as idéias dos autores selecionados, respeitando a linha de cada um.

As lendas por nós selecionadas fundamentam nosso objetivo de adentrarmos no que chamaríamos “universo fantástico” e representam o *corpus* deste trabalho.

Escritores e teóricos da literatura, sob a mesma denominação do fantástico, colocaram “histórias de fantasmas”, “narrativas maravilhosas”, “narrativas misteriosas”, até mesmo “narrativas sobrenaturais”, como se elas integrassem os mesmos aspectos e estruturas formais.

Em sua obra *Vida Literária* (1961), posterior a *Contam que...*, o autor, Lincoln de Souza, deixa claro sua decepção em relação à origem das lendas que, como tantos outros, pen-

ser de São João del-Rei. O autor abre parênteses e diz que “O Retrato”, é lenda contada no Rio e Pernambuco, “A Bisbilhoteira”, com alguma alteração, também é narrada em Pernambuco, nela, “o osso de defunto substituído por um caixão mortuário”, “A mula sem cabeça” é registrada no Brasil, na Bretanha e na China, “A missa das almas” figura nas *Lendas Brasileiras*- Cattleya Alba- 1945, “O defunto que o diabo levou” é conhecida em Aracaju como lenda do lugar, “O Segredo” é variante do conto de Boccaccio, no Decâmeron: “o coração de Guilherme Guardastagno é servido de alimento à própria amante.”, “O Senhor do Mont’Alverne” há tempos deixou de ser lenda, pois, descobriram nos arquivos da Ordem dos Franciscanos, que a imagem fora adquirida em Portugal como também custo dela e “A criança desaparecida” é encontrada na obra de Feliciano Galdino, em *Lendas Matogrossenses* (1919), assumindo outro título: “A princesa branca do vestido azul.”

Assim, iniciamos nosso trabalho abordando o termo *fantástico* no sentido amplo (*lato sensu*) e na sua ligação com a narrativa. Posteriormente, trataremos dele em sentido estrito (*strictu sensu*). Para tal nos apoiamos, principalmente, em Rodrigues (1988) e em Todorov (1975).

Entretanto, nossa pesquisa sustenta-se não num maravilhoso justificado, mas sim, no *fantástico-maravilhoso* em que a aparição do sobrenatural não é questionada nem pelo leitor e não pouco pelo personagem. E, para a comprovação da presença desse fantástico nas lendas, a narrativa, de forma misteriosa, prepara um espaço e um tempo mágicos que envolverão tanto leitor quanto personagem para que o sobrenatural seja tão somente aceito.

CAPÍTULO I

O FANTÁSTICO LATO SENSU

Para abordarmos o *fantástico*, acreditamos ser pertinente primeiramente compreendermos o sentido atribuído a esse termo. A palavra *fantástico* vem do grego “phantastikós” e do latim “phantasticu”, significando aquilo que só existe na fantasia ou na imaginação, “imaginário”, “ilusório”, “irreal”, “fantasmagórico”, “incrível”, “extraordinário”, “prodigioso”, “falso”, “fictício” (FERREIRA, 1975, p. 611).

Segundo Rodrigues (1988), o fantástico em sentido lato, é a mais antiga forma de narrativa. O teórico acima diz que o autor argentino Jorge Luís Borges, quando questionado sobre sua preferência por esse tipo de narrativa, afirma que toma como base o fato inelutável de sua antigüidade. Entretanto, além desse motivo, que é significativo, Rodrigues (1988) observa em Borges acentuada preferência pela obra literária como trabalho ficcional, isto é, pela obra não-realista. Ele acusa o romance realista de tipos, ou o psicológico como caótico, uma vez que sua trama tem como base a imitação do mundo real, em que está cheio de particularidades supérfluas.

Nas palavras de Rodrigues (1988), o autor argentino afirma que autores, ansiosos por criarem “uma arte ilusionista – representativa, mimética”, se entregam ao que a realidade propõe para as várias possibilidades de combinação de ações e de detalhes supérfluos. A conexão entre os motivos da narrativa fantástica é mágica. Segundo Rodrigues (1988), o antropólogo Frazer define magia, bem como as leis que a regem como “a simpatia que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, ora porque sua figura é igual - magia imitativa, homeopática ora pelo fato de uma proximidade anterior - magia contagiosa.” Transpondo isso para a literatura, vale ressaltar o mecanismo que liga episódios dos textos

fantásticos, por exemplo, a existência do duplo, isto é, em um relato em que dois personagens são o mesmo ou um se desdobra em dois, quando se reflete no espelho. (cf. “Diálogo do espelho” de Gabriel Garcia Márquez). Esses métodos só se explicam devido à aceitação de uma pesquisa das dimensões da realidade que se assemelha na sua estrutura e ao funcionamento da magia simpática.

Podemos dizer que essa preferência pela narrativa fantástica, principalmente por parte de autores contemporâneos, se deva ao fato desta narrativa evidenciar a sua estruturação, que a narrativa realista procura ocultar através dos recursos da verossimilhança (assunto que será tratado adiante).

Considerando o fantástico em sentido estrito, dizemos que ele se constitui a partir do Séc. XVIII, continuando no XIX, transformando-se no XX.

No final do Séc. XIX e no início do XX, temos um estudioso que situa sua reflexão na essência do problema do fantástico:

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (BARINE apud RODRIGUES, 1988, p.31)

Devemos considerar que, de acordo com Barine: “Nosso século foi favorável (...)”, (in Rodrigues p.18) entendemos ser o século XIX, visto que sua obra só pode ter sido escrita no século passado. Sobre a questão da verossimilhança na narrativa, considera-se que um texto verossímil, teoricamente, seria aquele que convence o leitor por sua fidelidade à natureza, já que verossímil significa semelhante à verdade.

Segundo Rodrigues (1988), o princípio de como a arte trabalha o real partira de Aristóteles e Platão. Ambos falaram sobre a mimese e sobre a verossimilhança.

Rodrigues (1988) se utiliza das palavras de Barine, no livro *Poètes et névrosés*, em que se refere aos filósofos com as palavras: “poderia bem não ser senão uma aparência”, (pp.19, 20). Com certeza está se referindo a Platão e a sua alegação sobre a existência de um lado, um mundo das idéias e, de outro, das aparências, sendo este a projeção do das idéias – e é o que concretamente vivenciamos. Então, esse mundo seria um *phantasma*, uma representação da verdade existente no mundo das idéias. Para Platão, o artista busca como molde as formas segundas – reproduções das primeiras – das idéias, trabalhando num terceiro grau de mimeses, de criação. Daí, ele imita, produz um simulacro, uma vez que conhece tão somente a aparência das coisas. Fato que distingue o poeta do filósofo, pois o objetivo deste é de aproximar-se da verdade. Por isso é que Platão, segundo Rodrigues (1988), condena os poetas fantasistas.

Já Aristóteles (384 -323 a.C.), ainda de acordo com Rodrigues (1988, p.19), na sua *Poética*, vê a arte como conhecimento e a verossimilhança como uma meta artística a atingir. A verossimilhança está naturalmente ligada ao conceito de mimese. Esse conceito tanto para Platão quanto para Aristóteles estava ligado a outros, como ao de fazer (*poiésis*), que demandava o ato de fazer, de passar do não- ser ao ser, ao de *techne*, que envolvia o trabalho artístico, e ao de *physis*, de forma grotesca traduzido por natureza. Para Aristóteles, nada existe para a razão sem antes passar pelos sentidos. Tudo existe em potência, para se tornar ato em que se desencadear pelo moto-contínuo.

Segundo ideais aristotélicos, produzir uma arte verossímil, isto é, fazer a mimese, consistia em agir sobre a *physis*, criando, a partir de um trabalho artístico (*techne*), uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de gestos (o mimo), ou de pedra (a escultura), entre outros.

Clarificamos que a *physis* a que Aristóteles se refere não é uma natureza feita, o dado, o real empírico é o eu que a arte “imitaria”, mas uma *physis* dinâmica, a capacidade da natureza de produzir seres completos. A *physis* é como uma força estruturante. A característica marcante da mimese artística seria a sua capacidade de criar formas de existência com leis próprias, a saber, desde que possuam a necessária coerência e organicidade internas, através dos mecanismos de expressão como metáfora, metonímia, alegoria, símbolo, com o mesmo sentido de *energia* com que a *physis* o faz.

Entretanto, a teoria de Aristóteles (cf. Rodrigues, 1988, p.31) não foi com tamanha amplitude divulgada no Ocidente através de Horácio (65-8 a.C.), pois, a poética existente na *Epístola ad Pisones* (Epístola aos Pisões) celebra uma arte racional, tendo como bom exemplo Homero. Para Horácio, a verossimilhança está em conseguir a unidade da obra, sem se deixar levar por irracionalismos “quais sonhos de doentes” – “uelut aegri somnia” (Horácio, *Arte Poética*, verso 7). Apenas os deuses do Olimpo (o maravilhoso) podiam realizar inverossimilhanças.

Interessante ressaltarmos que a Igreja Medieval não aceitava o paganismo dos poetas da Antigüidade, por isso a arte figural cristã, a oficial dessa época, substitui a verossimilhança pelo alegorismo, teoria propagada graças a Dante, mas que se eleva em Santo Agostinho, São Jerônimo, Beda, Escoto e outros. Essa teoria oferece quatro sentidos para a interpretação das obras: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico (místico). Entretanto, essas possibilidades de leituras só existiam nas enciclopédias, nos bestiários, nos lapidários da época, daí não representavam qualquer abertura no sentido moderno. As normas de leitura, na época eram semelhantes à imposição de um governo autoritário. Isto quer dizer que a literatura de caráter popular da Idade Média não acata esse tipo de alegorismo, por isso o torna muitas vezes, a paródia. Dessa maneira, a imaginação voa.

As estéticas do Renascimento e as dos Séculos XVII e XVIII resgatam vigorosamente a idéia de verossimilhança como ideal artístico e, com isso, imitação de um modelo (*imitatio*) torna-se palavra de ordem (a partir da lição de Horácio).

A estética romântica, ao contrário do Renascimento, vai colocar a experiência pessoal (o eu) no primeiro plano da criação artística. Exalta o homem histórico, o nacional e sua criação não se sujeitam a regras universais. Sucumbe a imitação dos clássicos. Rodrigues (1988) toma emprestadas as palavras de Costa Lima a fim de realçar a idéia da imitação dos clássicos. “O enterro da *imitatio* foi promovido pela passagem da sociedade estamental e aristocrática para a sociedade nacional de classes, dirigida pelo espírito científico” (COSTA LIMA apud RODRIGUES, 1988, p.23).

Ainda que liberto pelo romantismo o gênio criador das limitações da poética clássica, em geral, ele, o romantismo guarda o espaço da verossimilhança. Momento em que as narrativas perderam sem rumo, alça vôo para lugares exóticos e em situações fantásticas, no entanto, preservando uma lógica interna, de maneira a aceitar a ilusão de verdade, preservando uma lógica interna, de maneira a aceitar a ilusão de verdade. Sobre isso falaremos ao discorrermos sobre “*Fantástico Stricto Sensu*”. Ainda sobre a verossimilhança, no Realismo-Naturalismo, ela se aproxima da vida concreta e pretende ser dela a imitação imparcial e objetiva. Acreditamos que os realistas não conseguiram descrever o real tão objetivamente quanto o desejavam. Cada um mostrara um olhar, como que, conduzindo uma câmara de observação.

CAPÍTULO II

O FANTÁSTICO STRICTO SENSU

Considerando o fantástico no sentido estrito, dizemos que ele se constrói a partir da negação que século das Luzes impõe sobre o pensamento teológico medieval bem como sobre toda a metafísica. A grande idéia do séc. XVIII era pensar o mundo sem a intervenção da religião ou de explicações metafísicas. Na direção desse pensamento, contamos com a influência do empirismo inglês de Locke e também de todo o pensamento antimetafísico.

Rodrigues (1988) se apóia em Irene Bessièrre que diz que a partir do mencionado acima, tem-se a desconstrução de um verossímil de ordem religiosa “pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo” (p. 27).

Na literatura fantástica (séculos XVIII e XIX), o sobrenatural é de natureza humana e não teológica. Os temas são antropocêntricos, como o Diabo, que é laicizado; a contaminação da realidade pelo sonho produz novas histórias, a existência do duplo e ainda o magnetismo e o hipnotismo, que são usados para explicar experiências, a catalepsia, a volta dos mortos, as confusões mentais.

Segundo a tese de Tzvetan Todorov (1975), o fantástico se define a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocado no leitor mediante um acontecimento sobrenatural, sendo que o segundo é a primeira condição do fantástico. Todorov (1975) adverte quanto à hesitação do leitor, dizendo que ela nem sempre é representada dentro da narrativa, entretanto a maior parte das obras fantásticas se subordina a ela, daí a ambigüidade constante nas obras. Ainda nesse pensamento, se é dada ao sobrenatural uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico e dá lugar ao “estranho” ou, se não se questionar o sobrenatural e aceitá-lo, então nos encontramos nos domínios do “maravilhoso”.

Entretanto, segundo o romancista e teórico H. P. Lovecraft, o fantástico existe na experiência particular do leitor e não na obra, e esta experiência tem que ser a do medo:

A atmosfera é a coisa mais importante pois o critério definitivo da autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica.(...) eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT apud TODOROV, 1975, p.40)

É próprio dos teóricos do fantástico invocarem o sentimento de medo mesmo que a possível explicação esteja em seus olhos. Ainda sobre a narrativa fantástica, citamos Peter Penzoldt (apud Todorov, idem p.4): “Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade”.

Para Rodrigues (1988), Tomachevski, um dos formalistas russos, define, de maneira mais exata, o traço característico da narrativa fantástica na sua teoria, onde faz menção ao prefácio do romance intitulado *Vampiro* de Aléxis Tolstoi, escrito por Vladimir Soloviov. O teórico assim a define.

No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna. Todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar outro tipo de causalidade.(TOMACHEVSKI apud RODRIGUES,1988,p.31)

Rodrigues (op.cit.) menciona a autora francesa Irene Bessière, que caracteriza o fantástico como uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural, pois tanto a natureza como sobrenatureza são colocadas em discussão. O tema do acordo diabólico e sua renúncia, também encontrado em *Manuscrito encontrado em Sagarossa*, de Jan Potocki, variariam concomitantes duas posições intelectuais adversas: “o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as do

sobrenatural”.(RODRIGUES, 1988, p.32). E a concomitância entre as posições mencionadas, caracteriza o fantástico, conservando autônomo, considerando a razão e o sobrenatural.

Segundo Rodrigues (1988), essa desarmonia intelectual que não profíbe a harmonia ficcional une-se ao debate de idéias da época no século XVIII. Isto é, ao lado da segurança dada pela razão que pregava os fenômenos empíricos podiam ser explicados, pode “teríamos os imperativos de um imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo”. (p. 32). Tendo em vista um fundo cultural, tanto o Diabo, a luta entre o Bem e o Mal, o esoterismo, quanto a nicromancia permaneceram.

Em outras palavras, o pacto diabólico que existia desde a Idade Média passa da determinação de crença para símbolo literário, transforma-se numa expressão legalizada do Mal. Então, a ficção usa da inverossimilhança (marcada no sobrenatural) , no entanto, faz alusão à verossimilhança no seu questionamento constante do recurso usado pela narrativa.

Para encerrar a questão sobre o Diabo, Sá (2003) utiliza-se das palavras de Hoffmann: “Nós não cremos mais no Diabo, mas a questão da qual o Diabo era a formulação subsiste”. Entendemos que o fantástico não deve ser compreendido não como substituto da crença e, sim, como sua crítica, sua paródia.

Sá (2003) toma ainda emprestadas as palavras do teórico das narrativas sobrenaturais Howard Philips Lovecraft, que sobre esse tema explicita:

Não podemos dizer, de maneira geral, que uma estória fantástica que pretenda ensinar ou produzir um efeito social, ou na qual o horror é explicado por meio de regras naturais, não é um conto genuinamente de grande medo, mas permanece como fato que tais narrativas freqüentemente possuem, em partes isoladas, toques de atmosfera que preenchem toda a condição da literatura de horror sobrenatural. (LOVECRAFT, apud, SÁ p.12)

Determinar uma história como fantástica é uma preocupação que se harmoniza com o efeito esperado, sobre o leitor implícito dessas narrativas. Segundo Lovecraft, o fator primeiro que possibilitaria o julgamento de uma obra sobrenatural seria a emoção que esta suscitaria no

Nas palavras do autor, “devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito”.

Dessa forma, situações conflitantes marcaram a tentativa de definir a literatura fantástica, as quais se multiplicaram nas primeiras décadas do século XX. Conforme observamos nas definições transcritas, os vocábulos *fantástico*, *maravilhoso*, *sobrenatural*, *misterioso*, *horror e terror* se misturavam sem o menor constrangimento.

Segundo Todorov (1975), a existência do fantástico está no texto que obriga o leitor a considerar “o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (p.39). Conseqüentemente, essa hesitação tem que ser igualmente sentida por um personagem e, assim, o papel do leitor é confiado a ela. Simultaneamente, a hesitação se vê representada e se torna um dos temas da obra. Já numa leitura ingênua, o leitor se identifica com a personagem. Com isso é importante que o leitor abrace uma determinada atitude com relação ao texto: “ele recusa tanto a interpretação alegórica quanto a Poética”. Nesse momento, não podemos deixar de mencionar que o gênero fantástico é definido essencialmente por categorias que se relacionam com as visões nas narrativas e, em alguns momentos, por seus temas. No entanto, essa importante condição para a existência do fantástico é, sem dúvida, problemática.

É verdade que essas definições nos colocam diante da dificuldade de conceituar o fantástico. Mas o que há em comum é o momento do susto, do medo e da hesitação do leitor

Essa hesitação, tanto do leitor quanto da personagem, é elemento essencial para o fantástico. Sendo a hesitação do leitor a primeira condição do fantástico, torna-se necessário que o leitor se identifique com um personagem em especial.

Todorov (1975), aponta em sua teoria sobre o fantástico, a idéia de que somos conduzidos ao âmago do fantástico por causa de questionamentos realizados. Num mundo que

é bem o nosso como o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado através das leis deste mundo familiar. Aquele que vive o fato deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo permanecem o que são, ou se esse acontecimento se confirmou realmente, é parte que completa a realidade. “Mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós” (p. 30). Isto é, ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então ele existe realmente, exatamente como os outros seres vivos (p. 31). Contudo o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza. No entanto, ao escolhermos uma ou outra resposta, saímos do fantástico e entramos num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. Assim, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p.31).

Consoante com o exposto anteriormente, podemos dizer que o fantástico se define a partir da possibilidade de hesitar entre o real e o imaginário.

Todorov (1975) aponta um livro que, segundo ele, inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica: *O manuscrito encontrado em Saragossa*, de Jan Potocki.

Na história, o herói e narrador do livro, Alphonse van Worder atravessa as montanhas da Sierra Morena. E, num piscar de olhos, seu zagal Noschito desaparece e pouco depois desaparece também seu empregado Lopez. Os moradores daquele lugar dizem que ali é assombrado pelos fantasmas de dois bandidos que foram recentemente enforcados.

E, num albergue abandonado e Alphonse dorme. Mas, ao soar a primeira badalada da meia-noite, “uma bela negra seminua segurando uma tocha em cada mão” (p.33) se adentra no quarto convida Alphonse para acompanhá-la. Ela o leva a uma sala subterrânea onde duas belas jovens irmãs o recebem. Elas lhe dão comida e bebida. Alphonse prova sensações estranhas, sente uma dúvida: “Eu não sabia mais se estava com mulheres ou com insidiosos

demônios” (p. 33). As moças, dizem a Alphonse que são primas deles, e, segundo Todorov (1975), quando o galo canta, a narrativa é interrompida, e Alphonse se recorda de que “como se sabe, os fantasmas não têm poder senão da meia-noite até o primeiro canto do galo”.(p. 33)

A idéia acima parece ser evidente, não foge das leis da natureza de que se conhece. Até então, poder-se-ia dizer que os acontecimentos eram estranhos, incríveis coincidências. Entretanto, no momento seguinte da narrativa, há um acontecimento que a razão não pode explicar. Alphonse vai para a cama com as duas irmãs e, ao acordar, não está mais na cama, nem na sala subterrânea. “Vi o céu. Vi que estava ao ar livre... Estava deitado sob a forca de Los Hermanos. Os cadáveres dos dois irmãos de Zoto não estavam pendurados, encontravam-se ao meu lado” (p. 34). Para Todorov (1975) este foi um acontecimento sobrenatural: as duas belas jovens transformaram-se em fétidos cadáveres.

Todavia, Alphonse ainda tinha dúvidas, o que permite a continuidade do fantástico. Então ele procura um lugar para passar a noite e lá conhece um eremita, Pascheco, que lhe conta sua história, muito parecida com a dele. Essa similitude o deixa de sobreaviso. Por isso diz ao eremita que não acredita em fantasmas e fornece uma explicação natural para as desgraças de Pascheco. Interpreta da mesma maneira suas próprias aventuras: “Não tinha dúvidas de que minhas primas fossem mulheres de carne e osso. Tinha consciência disso através de não sei que sentimento, mais forte do que tudo o que me tinham dito a respeito do poder dos demônios. Quanto à peça que me tinham pregado, de me pôr sob a forca, estava profundamente indignado” (p.34)

Todas as vezes que pensava ter encontrado a explicação racional para os fatos estranhos que o cercavam, algo novo acontecia, confundindo-lhe a idéia já formada. Daí, ele confessa: “Quase cheguei a acreditar que demônios, para me enganar, tinham animado os corpos dos dois enforcados” (p.36). Nas palavras da personagem: em “Quase cheguei a acreditar”. Eis a receita que determina o espírito do fantástico.

Assim, quando há a fé absoluta ou a incredulidade total, somos conduzidos para fora do universo do fantástico, pois é a hesitação que lhe dá vida.

Alphonse é quem hesita nesta história. Ele é o herói, a personagem. É ele que, no decorrer da intriga, terá que escolher entre as duas soluções possíveis. No entanto, se o leitor fosse precavido sobre a verdade, se ele conhecesse o terreno em que pisa, certamente a atuação seria diferente. O fantástico implica numa integração do leitor no mundo das personagens, “define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados” (p.37), ele se identifica com a personagem. Dessa forma, não temos um leitor definido, mas uma “função” de leitor implícita no texto. A percepção desse leitor está inserida no texto com a mesma exatidão que os movimentos das personagens.

No momento em que o leitor se evade do mundo das personagens e regressa ao seu lugar natural, que é o de leitor, um novo perigo ameaça o fantástico. Ele está no nível da interpretação do texto. “Não tinha dúvidas de que minhas primas fossem mulheres de carne e osso. Tinha consciência disso através de não sei que sentimento, mais forte do que tudo o que me tinham dito a respeito do poder dos demônios”. Há determinadas narrativas em que os elementos sobrenaturais não são questionados pelo leitor acerca de sua natureza, pois têm conhecimento que devem ser encarados tais como são apresentados. Evidenciamos que, em uma narrativa em que os animais falam, nenhuma dúvida sobressalta o espírito, pois as palavras do texto devem ser tomadas como alegoria.

Assim, para se manter o fantástico, é preciso, pois, não somente a existência de um acontecimento estranho que provoca uma hesitação tanto no leitor como no herói, como também uma certa maneira de ler, que pode marcar negativamente, que não deve ser nem “pético” nem “alegórica”.

O fantástico se faz nas fronteiras do paradoxo, pois todo o tempo mantém a ambigüidade. O texto fantástico traz para o leitor não a identidade, mas a crença e a

crença, a certeza e a dúvida. Pois ele trabalha exatamente com a dúvida, o sentido duplo, a ambigüidade sem quaisquer possibilidades de procurar um único e definitivo sentido. Assim, o fantástico é destruturador, uma vez que dispõe o leitor mediante dois sentidos ao mesmo tempo e mediante nenhum. O leitor é, todavia, surpreendido, considerando que os acontecimentos nunca seguirão a ordem comum. Os acontecimentos serão sempre insólitos e imprevisíveis. O leitor percorrerá um texto que a cada instante pode incitar-lhe sustos e surpresas.

Lembramos aqui que existem recursos estilísticos, figuras retóricas próprias ao gênero, e um exemplo é a hipérbole. Segundo Todorov (1975, p.86) “o exagero conduz ao sobrenatural” e é esse exagero que faz determinadas narrativas fantásticas, a hipérbole de certos acontecimentos.

Ressaltamos que há duas outras variedades do fantástico em que a hesitação está entre o real e imaginário. No primeiro caso, duvida-se não de que os acontecimentos tenham acontecido, mas se a nossa percepção é exata. Já no segundo, questionamos se o que cremos não é realmente fruto da imaginação. “Distingo com dificuldade o que vejo com os olhos da realidade daquilo que vê minha imaginação”, foi o que disse um personagem de Achim.

Assim, esse “erro” pode acontecer por vários motivos e a loucura é uma das mais frequentes.

Agora, voltaremos às formas mais comuns do fantástico e às condições precisas para que ele exista.

Subgêneros transitórios surgem entre o fantástico, o estranho de um lado e o maravilhoso, de outro. Esses subgêneros existem nas obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas acabam no maravilhoso ou no estranho. No entanto, nossa pesquisa se volta para o fantástico-maravilhoso e não para o *maravilhoso*.

Pensando sobre o fantástico-estranho, percebemos acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história e, no final, recebem uma explicação racional.

Como exemplo desse fantástico, Todorov cita o próprio “*Manuscrit trouvé à Sugarosse*,” no qual todos os milagres estão explicados no final da narrativa.

Dessa maneira, reafirmamos Todorov (1975) ao dizer que no fantástico em que há o estranho, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, mas que são, de um jeito ou de outro, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e, por isso, provocam, tanto na personagem quanto no leitor, reação semelhante às que os textos fantásticos nos tornaram familiar. O estranho não é um gênero bem delimitado. Na realidade ele só é limitado pelo lado do fantástico; por outro, dissolve-se no campo da literatura realista.

O estranho realiza apenas uma das condições do fantástico: o medo, que está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.

2.1 - O Maravilhoso

Todorov (1975) teoriza que o maravilhoso se reconhecerá na existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem importar a reação que provoquem nas personagens.

O fantástico-maravilhoso é uma narrativa que se apresenta como fantástica e que termina por uma aceitação do sobrenatural. É a narrativa mais próxima do fantástico puro, porque, pelo fato de o acontecimento permanecer sem explicação, não-racionalizado, conduz-nos realmente à existência do sobrenatural. O marco entre os dois não será claro, no entanto a presença ou ausência de certos detalhes possibilitará sempre existir uma decisão.

No chamado “maravilhoso puro”, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito, mencionado anteriormente.

Tendo em vista que nossa pesquisa se fundamenta no fantástico maravilhoso, ressaltamos ainda Todorov (1975), que em sua teoria distribui o gênero maravilhoso em espécies. O teórico afirma que, normalmente, esse maravilhoso relaciona-se com o conto de fadas e que ele é uma das diversidades do maravilhoso e, nessa perspectiva, concordamos com o teórico acima, visto que os acontecimentos sobrenaturais, nesse tipo de conto, não suscitam dúvidas no leitor e tão pouco provoca surpresa, isto é, nem o lobo que fala, nem os feitiços mágicos das fadas. Ressaltamos que o que especifica um conto de fadas não é a lei do sobrenatural e, sim, uma certa “escritura”.

Discorremos sobre a primeira espécie do maravilhoso: o maravilhoso hiperbólico. Nele, os fenômenos não são sobrenaturais, talvez o que existe é um exagero no modo do falar da personagem. Exemplificamos como Todorov (1975), o conto de *Sindbad, o marinheiro*, em este que afirma ter visto “peixes de cem e duzentos côvados de comprimento”, ou ainda “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante” (p.50).

A segunda espécie do maravilhoso, bem próxima à primeira, é o maravilhoso cômico. Nele os acontecimentos sobrenaturais são narrados sem serem apresentados como verdadeiramente são. Há a suposição de que o receptor implícito desses contos não tenha conhecimento sobre os lugares onde os acontecimentos se desenvolvem e dessa maneira, não tem porque duvidar deles. Elucidamos essa espécie de maravilhoso com exemplo de Todorov sobre a segunda viagem de Sindbad no momento em que ele descreve o pássaro roca: “e uma das patas do pássaro... era tão grossa quanto um grosso tronco de árvore” (p.61). Parece-nos claro que o tal pássaro não existe, mas aqueles que ouviam Sindbad, provavelmente, nem de

longe duvidavam da existência do pássaro. Sindbad descreve ainda um rinoceronte, este nós conhecemos:

“Há na mesma ilha rinocerontes, que são animais menores que o elefante e maiores que o búfalo; eles têm um chifre sobre o nariz, de cerca de um côvado de comprimento; este chifre é sólido e cortado ao meio de extremidade à outra. Vêm-se sobre ele traços brancos que representam a figura de um homem. O rinoceronte luta com o elefante, fura-o com o chifre baixo do ventre, ergue-o e o carrega na cabeça; mas como o sangue e a gordura do elefante escorrem sobre seus olhos e o cegam, ele cai por terra, e, o que os surpreenderá [com efeito] o roca vem, ergue-os a ambos entre as garras e os carrega para nutrir seus filhotes” (pp.244-245). A marca do maravilhoso está na mistura dos elementos naturais e sobrenaturais. A saber, esta mistura existe para nós, leitores modernos, pois o narrador implícito no conto evidencia os acontecimentos num mesmo nível, ou seja, o do “natural”.

A terceira espécie é o maravilhoso instrumental. Nele são usados recursos engenhosos e impróprios, irrealizáveis na época, mas possíveis. Tomamos como exemplo desse gênero a “História do Príncipe Ahmed” das *Mil e uma noites*, em que a presença de um tapete voador, que nos dias atuais pode ser um helicóptero, contendor da mesma qualidade, mas que não está sob o domínio desse gênero.

A quarta espécie do maravilhoso é o maravilhoso científico. Aqui o sobrenatural é explicado de maneira racional, entretanto, com base em leis que a ciência contemporânea não conhece. Na época da narrativa fantástica, o magnetismo explicava “cientificamente” os acontecimentos sobrenaturais, todavia, o próprio magnetismo pertencia ao sobrenatural.

Em contraposição a estas variedades do maravilhoso “desculpado”, “justificado”, “imperfeito”, opõe-se o maravilhoso puro, o qual não se explica de forma alguma. Pierre Mabilille define, no seu livro *Lê Miroir du Merveilleux*, sentido do maravilhoso:

Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal (MABILLE, apud TODOROV 1975, p.63).

Não podemos deixar de citar o teórico André Jolles (1976) que menciona Wieland como fornecedor de uma exata imagem sobre o conto ao afirmar que é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto tendências opostas da natureza humana. Mencionamos uma delas: a tendência para o maravilhoso, o amor ao verdadeiro e ao natural, tendência inerente na humanidade, encontrada por toda parte num conto.

Salientamos então que o conto, narração de um fato ou um incidente impressionante, fazendo-se estar na presença de um acontecimento real, faz com que esse incidente seja mais importante que as personagens que o vivem. E, quando o narrador se empenha mais em representar tal acontecimento dando-nos a impressão de um fato real, torna o conto maravilhoso por que esse fato será tão somente aceito pelo leitor, sem quaisquer explicações. Nesse tempo, encontramos as lendas que serão por nós analisadas, resgatando marcas de hesitação (Todorov, 1970, 1979).

CAPÍTULO III

SOBRE O NARRADOR

Em se tratando de narrativas, consideramos ser recomendável refletirmos, em primeiro momento, sobre a questão do narrador segundo alguns teóricos, tendo em vista nosso objeto que são as narrativas fantásticas, como já explicitamos.

Assim, iniciamos com a menção feita por Leite (1985) sobre a teoria de Kayser, que considerou o narrador a partir de uma situação primitiva em que “um narrador conta a um auditório alguma coisa que aconteceu”, pondo-se de fora dos acontecimentos narrados. Isto é uma insistência na objetividade da épica.

Para ele, o passado, tempo habitual nesse tipo de narrativa, comprova a sua objetividade, firmando o acontecido. Segundo ele, é uma narrativa mais breve que o drama, pois nela os acontecimentos são condicionalmente distintos e as digressões não prejudicam o todo.

Mais tarde, também o romance se favoreceria dessa liberdade maior de narrar. Entretanto, nele, o narrador diferiria daquele que conta um acontecimento a um público que, tanto ao primeiro, experiências e valores aproximavam. Já no romance, o narrador fala pessoalmente a um leitor único, individual, numa sociedade de classes diferentes.

O narrador, na epopéia, possuía um olhar de conjunto e se mantinha à distância do mundo narrado. Nessa narrativa, o tom do narrador era solene, ele se fazia como mediador entre as musas e seus ouvintes. Entretanto, no romance, em se tratando de narrativas a respeito de assuntos quotidianos, familiares, sentimentos de homens comuns e não de aventuras de heróis, o narrador perde a distância, tornando-se íntimos, às vezes dirige-se diretamente ao leitor ou se aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados.

Enganamo-nos em pensar que essa proximidade nos conduz a estarmos diante de alguém que exterioriza seus pensamentos. Na verdade, tanto o narrador quanto o leitor a quem se dirige são seres “ficcionalis” que se conectam com os reais por meio das representações próprias das narrativas como técnica, caracteres, ambiente, tempo e linguagem. Isto é, narrador e leitor comungam a realidade tendo em vista os elementos próprios da narrativa: técnica, ambiente, tempo, linguagem.

Para clarificar essa situação, Aristóteles (apud LEITE, 1985) distinguia verdade de verossimilhança, declarando que o verossímil é justamente aquilo que parece ser devido à consistência da “representação-apresentação fictícia”. Dessa forma, na ficção, nem sempre o verdadeiro é verossímil, pois pode até ser verdade, no entanto, não convence o leitor, porque desrespeitou os procedimentos próprios ao conjunto autônomo da obra.

Assim a narrativa objetiva seria um mito, mesmo quando o narrador não se coloca diretamente entre nós e os seres ficcionais, feitos de palavras escolhidas dentro de um conjunto organizado por um indivíduo, um autor implícito, simultaneamente, escondido e revelado pelo e no que faz.

Sobre a teoria do foco narrativo, pressupõe-se que a distinção entre ficção, realidade e verossimilhança começou a se fazer de forma sistêmica. Sobre a verossimilhança, o teórico Henry James, nas palavras de Leite (1985), ataca a narrativa em primeira pessoa, condenando as interferências do narrador pelas digressões que desviam o leitor da história. E é por isso que ele defende um ponto de vista único.

Para o teórico acima citado, “o ideal é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrado” possa passar para o leitor a impressão de que a história, se dá conta a si própria, enraizando na mente de um personagem que assuma o papel de refletor de suas idéias. A mente seria como um lugar onde poderão ser trabalhados, conseqüentemente, os outros elementos da narrativa, desde a linguagem até o

ambiente em que se movimentam. Nesse momento acontece o desaparecimento clássico do narrador encoberto numa terceira pessoa se confundindo com a primeira.

Leite (1985) afirma que o crítico inglês Percy Lubbock, ao condenar as intervenções do narrador, como Henry James fez, leva em conta a “arte de ficção”, as narrativas em que não há essas intervenções. E as que têm, se se encontram mais na “arte da narrativa”. Daniel Defoe¹, autor de *Robinson Crusoe* é, o que melhor exemplifica essa narrativa.

Paulatinamente, para Leite (1985), as análises de Lubbock direcionam-se para a obra que seria para ele ajustar na “arte de ficção”, os romances de Henry James, servindo-lhe de orientação este percurso, de Tolstói a Henry James, a distinção entre narrar e mostrar. Segundo esse teórico, essa distinção tem relação com a intervenção ou não do narrador na narrativa, pois, quanto mais o narrador interfere na narrativa, mais ele conta do que mostra e, completando esses dois elementos (contar e mostrar), ele menciona outros dois: cena e sumário (panorama). No primeiro, os acontecimentos são mostrados ao leitor sem a interferência do narrador; no segundo, ele os conta de forma tão resumida que salta detalhes, o que diminui o tempo da história.

A pretensão do teórico acima é de diferenciar a apresentação, que pode ser cênica ou pictórica, e o tratamento dado, que pode ser dramático quando a apresentação acontece pela cena e pictórico, quando se faz pelo sumário, ou ainda simultaneamente, cena e sumário será pictórico-dramático.

Nos romances de Henry James no momento em que a narrativa em terceira pessoa se mistura com a narrativa a partir da mente de um personagem que serve como “uma espécie de espelho refletor das idéias do autor”.

Em se tratando do problema técnico do narrador, citamos duas das nomenclaturas mais comuns que são foco narrativo ou ponto de vista. Forster (apud Leite, 1985) discute a

¹Escritor inglês, 1660-1731. *Robinson Crusoe* é de 1719.

afirmação de Lubbock de que o ponto de vista seja elemento fundamental na arte de ficção e ainda combate o normativismo de Lubbock, no que se refere à condenação do narrador que intervém na narração.

Segundo Leite (1985), Foster diz que o exposto acima é válido, desde que seja suficiente com a exigência do tema e com o objetivo que se deseja alcançar: “Um romancista pode mudar seu ponto de vista, desde que obtenha o resultado esperado” (p.16). Para o romancista, a capacidade de restringir e ampliar a percepção são um direito como também uma vantagem do romance, que imitaria melhor a diversidade de conhecimento sobre a vida

Somos mais estúpidos em algumas ocasiões que noutras; podemos penetrar na mente das pessoas, às vezes, mas não sempre, porque o nosso próprio intelecto cansa: e esta descontinuidade empresta, no decorrer do tempo, variedade e colorido às nossas experiências. (FORSTER, apud LEITE, 1985, p. 16).

Não é nosso interesse nos determos no romance, por isso voltemos a um outro teórico também citado por Leite (1985) Wayne Booth, em seu livro *A retórica da ficção*, em que desmente a verdade pura de Lubbock e insiste que há inúmeras maneiras de contar uma história e que a escolha delas dependerá dos valores a emitir e dos propósitos que se pretende alcançar. O autor apresentado por Leite (1985) não crê no desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva defendida por Lubbock. Para Booth, o autor não desaparece, e sim se mascara freqüentemente, atrás de um personagem ou de uma voz narrativa que o representa.

A ele, chamaremos a espécie de autor implícito, indispensável para reconhecermos o certo afastamento do narrador e o “jogo de máscaras” que acontece nos diversos momentos da narração. Esse autor é quem determina os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos que estão sendo narrados, dos tempos cronológico e psicológico e também do espaço e da linguagem. E sobre esta espécie explicitada por Booth, Dal Farra comenta:

Booth, ultrapassando a noção do narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue submergir somente uma sua característica - sem dúvida a mais expressiva - a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (DAL FARRA, apud LEITE, 1985, p.18).

Das artimanhas que se alojam entre o autor implícito, narrador e personagens fica ~~destaca~~ a função crítica do primeiro na criação de um “universo ficcional” “e na sua ~~comunicação~~ com o leitor” (p.18). Na realidade, ao desviar a questão do ponto de vista “de ~~uma~~ abordagem crítica e normativa para a abordagem retórica” (p.18), Booth se aproxima de ~~uma~~ atitude radicalmente moderna que o estruturalismo veio desenvolver e que leva em conta ~~a obra~~ na sua Materialidade Lingüística, permitindo não misturar ficção e realidade, ~~personagens~~ e pessoas, autor real e simbolizado num universo de palavras.

Leite (1985) toma emprestadas as palavras de Dal Farra (1978) e diz que a narrativa ~~ficcional~~ é feita de “visão” e “cegueira”. “O que o narrador vê e deixa de ver está subordinado ~~a uma~~ visão mais extensa e dominadora” (p.19). Por isso é que apenas a relação dos tipos de ~~esse~~ narrativo com o autor implícito pode nos conduzir à visão de mundo que emana da obra, ~~os valores~~ que ela propaga, à sua convicção.

Leite aponta outro teórico, Barthes (1973), que, também preocupado em recolocar o ~~centro~~ das vozes e visões do narrador, discrimina, num ensaio chamado *Introdução à análise estrutural da narrativa*, três níveis para essa análise: o primeiro é o das *funções*, onde ~~acontece~~ precisamente a história. O segundo é o das *ações*, onde estão as personagens, desta ~~vez~~ enquanto agentes, “fios condutores de certos núcleos de funções que definem a área de ~~atuação~~ de cada uma”(p.23). E o terceiro é o da *narração* que completa os dois primeiros, mas ~~o~~ simples pessoa verbal não é o bastante para clarificar com quem está a palavra. Desta forma, ~~trata-se~~ ter uma narrativa em terceira pessoa com disfarce da primeira.

Todorov (1975), entretanto, busca, em vários momentos, aprofundar a análise lingüística do problema do narrador por meio de classes gramaticais como pronome pessoal, verbo (tempo e modo), pontuando, como, Roland Barthes e Paul Valéry, que a narrativa é a ampliação da frase e nela se empregam determinadas particularidades da linguagem.

Todorov apóia-se em Benveniste (1989) na diferença que ele faz entre discurso pessoal, em que há predomínio do “eu-tu”, e história-impessoal, com o predomínio do “ele”. Todorov cataloga os signos que indicam diretamente o processo de enunciação como certos advérbios (agora, aqui), certos pronomes (este, isto) e o tempo presente. Posteriormente analisa o que chamou “discurso avaliatório”, por onde o processo de enunciação alastra-se por todo o enunciado. Alguns signos o determinam, como “talvez”, “certamente”, “deve”, “pode” que se direcionam para o “sujeito da enunciação” ou “emissor da mensagem.” Todorov, em sua teoria, afirma que a imagem do leitor implícito não se confunde com o leitor real. No entanto, essa imagem é propiciada pelas pistas do leitor no texto.

Ainda sobre o narrador, Todorov (1989) afirma que a imagem dele corresponde ao leitor implícito de Booth. Para ele, se a imagem do narrador não se confunde com o autor real, muito menos a imagem do leitor não se confunde com o leitor real. Entretanto, é indicada pelas indicações do leitor, encontráveis no texto, voltando-se para a literatura e não como instrumento da lingüística.

Na menção de Benjamin (1975): o conto verdadeiro tem um propósito definido. Pode transmitir uma moral, um ensinamento prático, ilustração de algum provérbio ou uma regra fundamental da existência. Concordamos com Benjamin (1975) ao dizer que de qualquer maneira, “o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte” (p.65). E, se nos tempos mais a expressão “conselheiro” parece ultrapassada, significa que “diminuiu bastante a facilidade de passar oralmente ou por escrito alguma experiência” (p.65) Para o filósofo, um conselho só pode ser enunciado se souber narrar a história. “Um conselho, fiado no

modo de existência vivida, é sabedoria. A arte de narra aproxima-se do seu fim por extinguir-se do lado épico da verdade, a sabedoria” (p.65).

Segundo Benjamin (1975), pode-se dizer que a narrativa é uma forma artesanal da comunicação, já que a mesma se desenvolveu durante muito tempo no meio de diferentes ofícios. Assim, a primordial intenção de uma narrativa é fazer emergir a substância pura do conteúdo na vida do narrador, para depois retirá-la dele próprio e não transmiti-la como se fosse uma simples informação ou até mesmo, a notícia de um fato. Isso nos leva a crer que a narrativa exprimirá a marca do narrador da mesma maneira que a mão do artista é brilhantemente reconhecida na obra de cerâmica ou na escultura ou ainda na tela.

Podemos então concluir que existe nos narradores uma tendência que lhes é própria para contarem histórias. Eles contam aquelas que alguém lhes informou ou contam suas próprias experiências.

Benjamin (1975) discute a diferença entre o narrador e o historiador. Ele defende a ideia de que não há meio de analisar determinada forma épica sem se referir à relação existente entre ela e o historiador, sendo que o segundo sente-se obrigado a explicar de alguma maneira os acontecimentos que registra; não pode mostrá-los tão somente como exemplos da evolução do mundo. De outra maneira, o cronista faz isto, especialmente o da história medieval. Ele, ao fundamentar sua crônica histórica no “plano divino da salvação”, toma-se da obrigação da comprovação como também da explicação lógica.

Pode se considerar que as raízes do grande narrador estão no povo, a princípio nas formas artesanais. Tanto os artesãos camponeses, marítimos e urbanos narravam suas histórias como também os comerciantes. No entanto, esses faziam-nas não no intuito de apresentar o conteúdo, mas sim de aperfeiçoar as listas dos ouvintes. Entendemos que para os narradores o importante era ter ouvintes para suas histórias, por isso, não se preocupavam em

~~mais-las~~. Dentre as estórias narradas por eles, as de *Mil e Uma Noites* que instituíram marcas profundas.

Para Benjamin (1975), poucos são os narradores que estão vinculados ao espírito de ~~mais-las~~ São tendências favorecidas pelas normas da Igreja Católica grega. O questionamento de ~~origens~~ em volta da apocatástase - o ingresso de todas as almas no paraíso - negada pela ~~Igreja~~ de Roma executa papel enfático entre essas normas.

CAPÍTULO IV

A ESTRUTURA DA NARRATIVA

Todorov (1979) teoriza sobre a estrutura da narrativa, dando-nos uma descrição ~~estrutural~~, defendendo uma abordagem estrutural da literatura. Ele opõe duas possíveis atitudes ~~em relação~~ da literatura: uma teórica e outra descritiva. Ele diz que “a análise estrutural terá ~~sempre~~ um caráter essencialmente teórico e não descritivo” (p.80). Isto quer dizer que a obra ~~é dada~~ como a manifestação de uma estrutura abstrata, sendo tão somente uma das suas ~~possíveis~~ realizações. Isto é, o verdadeiro objetivo da análise estrutural encerra-se no ~~conhecimento~~ da estrutura mencionada.

O teórico acima aponta outra questão que é a distinção entre a abordagem interna e ~~externa~~ da obra literária, sendo que “a análise estrutural estará ao lado da interna”. Para ele, ao ~~realizar~~ a análise estrutural de teórica, aproxima-se aparentemente do que se chama ~~normalmente~~ de “externo”. Por exemplo, quando os marxistas e os psicanalistas tratam de ~~uma obra~~ literária, interessam-se pelo conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou ~~psíquica~~ que se manifesta por meio dela. Essa é uma atitude, simultaneamente, teórica e ~~externa~~. Sob outro aspecto, um “New Critic” (imaginário), numa clara abordagem interna, ~~obterá~~ o conhecimento da obra por ela mesma, cujo resultado de seu trabalho será uma ~~análise~~ da obra com a pretensão de mostrar seu sentido melhor do que a obra em si.

Desta feita, a análise estrutural é diferente dessas duas posições. Sendo que “seu ~~objeto~~ é o discurso literário” propondo uma teoria da estrutura e do funcionamento desse ~~discurso~~, e apresenta possibilidades literárias das quais as obras surgem como casos ~~específicos~~ realizados. Reforçamos então que o objeto da teoria literária é o discurso literário ~~em si~~ que as obras literárias, a “literatura virtual mais que a real” (p.80). Todorov (1979)

ressenta que, na prática, a análise estrutural visará também as obras reais, pois “o melhor caminho para a teoria passa pelo conhecimento empírico preciso” (p.81). No entanto, essa análise revelará nas obras o que cada uma tem em comum com a outra (estudo dos gêneros, dos períodos, etc.) ou ainda, com todas as outras (teoria da literatura). Mas, nem por isso essa análise não conhecerá a natureza singular de cada uma. Na prática, é o ir e vir das faculdades literárias às obras individuais e vice-versa.

Entendemos que, ao se afirmar sobre o aspecto interno dessa abordagem, não se está excluindo a relação da literatura com a filosofia ou com a vida social. Aqui a literatura está sendo priorizada porque deve ser entendida na sua espécie enquanto literatura, antes mesmo de tentar relacioná-la com qualquer coisa diferente dela mesma.

Objetivando explicitar sobre a abordagem estrutural da literatura, Todorov (1979) discute sobre a intriga, mas ressalta que a literatura não se reduz somente a ela. Segundo ele, críticos não apreciam a idéia da estrutura da narrativa, daí a tornam desconhecida. No entanto, um leitor comum lê um livro como a narrativa de uma intriga sem se preocupar com os problemas teóricos da obra.

O teórico acima citado propõe categorias que a elas são somadas na análise da narrativa: personagem, ação. Para exemplificá-las, ele se utiliza de contos de *Decâmeron*, de Boccaccio, visando apenas mostrar uma estrutura literária abstrata pertencente à intriga. Citaremos dois deles:

Um monge leva uma jovem a sua cela e faz amor com ela. O abade fica sabendo e se prepara para puni-lo. Mas o monge percebe que o abade descobriu e prepara-lhe uma armadilha, deixando sua cela. O abade entra e sucumbe aos encantos da moça, enquanto o monge o observa, por sua vez. Quando finalmente o abade pretende punir o monge, este he faz notar que ele acaba de cometer o mesmo pecado. Resultado: o monge não é punido (I, 4).

Peronella recebe seu amante na ausência do marido, pobre pedreiro. Mas um dia este último volta mais cedo. Peronella esconde o amante num tonel; quando o marido entra, ela lhe diz que alguém queria comprar o tonel e que esse alguém o está agora examinando. O marido acredita e se alegra com a venda. O amante paga e vai embora com o tonel (VII, 2).

Acreditamos que uma narrativa perfeita tem por começo a apresentação de uma história (fato) sólida, mas que um determinado acontecimento a perturbará e causará um estado de desequilíbrio provocado por esse acontecimento, levando a narrativa em sentido contrário, no entanto, o equilíbrio será resgatado.

Há, entretanto, dois tipos de fatos numa narrativa: aqueles que descrevem estados de equilíbrio e de desequilíbrio e aqueles que descrevem a passagem de um estado a outro. No primeiro, pode-se notar que a mesma espécie de ações poderá ser repetida indefinidamente. Já no segundo, haverá dinamicidade e ele é feito, em princípio, uma só vez.

Já que estamos falando da existência de dois fatos, constatamos que eles nos possibilitam podermos aproximá-los de duas partes do discurso, o adjetivo e o verbo. Os "adjetivos" narrativos serão os predicados que descrevem os estados de equilíbrio ou de desequilíbrio e o "verbo", a passagem de um a outro.

Não mencionamos os substantivos porque, de acordo com alguns lingüistas, eles podem ser reduzidos a um ou vários adjetivos. Nos exemplos apresentados de Decâmeron, os substantivos se convertem sempre a um adjetivo. Finalizamos essa idéia considerando que estamos tratando dos adjetivos e verbos da gramática da narrativa e não de uma língua particular.

Para ilustrarmos essas "partes do discurso", citamos com o conto de Decâmeron, mencionado anteriormente, em que a personagem Peronella, esposa de um pedreiro, recebe o amante em casa e, para escondê-lo de seu marido, coloca-o no tonel dizendo a ele que aquele homem estava interessado na compra do tonel, por isso estava examinando-o. O marido acredita na esposa e vai limpar o tonel. Nesse ínterim, o falso comprador, amante de Peronella, faz amor com ela.

Assim, Peronella, o amante e o marido são agentes dessa história. Apesar de só a mulher receber um nome, os três são nomes próprios narrativos. As palavras amante e marido em função de adjetivos. Eles descrevem o equilíbrio inicial: a personagem nomeada é casada, por isso não pode ter amante.

Num segundo momento, essa lei é transgredida; a esposa recebe o amante. O verbo, no sentido de violar uma lei, traz um estado de desequilíbrio – não se respeita a lei que rege uma família.

E, para restabelecer o equilíbrio do fato anunciado, o marido deveria castigar a esposa. Esta atitude seria a primeira possibilidade, mas não nesse caso, pois nele não há repetição da ordem inicial. O verbo “punir”, apesar de estar presente no interior do conto (nave), não acontece porque não é “real”.

Uma segunda possibilidade está em buscar uma forma de evitar a punição, o castigo; Peronella o conquista mudando a situação de desequilíbrio em forma de equilíbrio. Por isso, a presença de um outro verbo, “disfarçar”, que ocasionará um estado, do personagem, indicando que ela pode seguir seus manejos naturais.

Dessa forma, a análise da narrativa nos dá condições para isolar unidades formais que apresentam analogias flagrantes com as partes do discurso: nome próprio, verbo, adjetivo.

Daí a idéia de que uma gramática da narrativa não deve ser contestada. Pois esta idéia está na unidade profunda da linguagem e da narrativa. Esta unidade nos leva a rever nossas concepções de uma e de outra considerando que a narrativa será mais bem compreendida ao se considerar que a personagem é um nome e a ação, um verbo. Como também se compreenderá melhor o nome e o verbo tendo em vista o papel que eles representam na narrativa.

Ainda sobre a narrativa, Ginzburg (1989) explicita que a idéia de narração (diferente do sortilégio, do esconjuro ou da invocação) provavelmente tenha nascido pela primeira vez

uma sociedade de caçadores a partir da decifração de pistas. Então o caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” pois ele era o único apto a ler as pistas mudas feitas pela presa. Assim, “decifrar” ou “ler” as pistas dos animais são metáforas. Como exemplo do que foi dito acima, apresentamos uma fábula ou conto oriental que apareceu pela primeira vez no Ocidente divulgada pelos tártaros, hebreus, turcos. O conto diz que três irmãos encontram um homem que havia perdido um camelo ou, em outra forma, um cavalo. Sem pestanejar, eles o descrevem para o homem: “é ranço, cego de um olho, tem dois odres nas costas, um cheio de vinho, o outro cheio de óleo. Portanto, viram-no?” Não, eles não viram o camelo. Então foram acusados de roubo e levados a julgamento.

Mas, para os irmãos, a situação que criaram para o homem foi motivo de triunfo porque, rapidamente, por meio de mínimos indícios, conseguiram reconstruir o aspecto de um animal que nunca haviam visto.

Portanto, para Ginzburg (1989) “decifrar” ou “ler” as pistas dos animais são metáforas que, vistas “ao pé da letra”, são como a condensação verbal de um processo histórico o qual levou tempos para se chegar à invenção da escrita.

A mesma ligação é feita sob forma de mito etiológico, segundo a tradição chinesa, que concedia a invenção da escrita a um alto funcionário que observava as pegadas de um pássaro marcadas nas margens arenosas de um rio.

42 - O tempo na narrativa

Émile Benveniste (1989) distingue o tempo cronológico, que é o tempo dos acontecimentos, do tempo físico e do psíquico. Nessa distinção, o tempo cronológico está ligado ao físico justamente por causa dos movimentos naturais recorrentes, o que se afirma nos padrões do calendário. Dessa forma, o tempo cronológico é o tempo socializado ou

"público", uma vez que está relacionado com a atividade prática e com os objetos que estão diante de nós, apesar da precisão dos padrões do tempo físico que controlam nossa vida diária, criando uma seqüência ininterrupta, que percorre tanto para frente, apontando para o futuro, quanto para trás, na direção do passado. A sua estrutura fixa e permanente armazena expressões específicas de tempo e são próprias da cultura.

Dentre essas expressões, num primeiro momento, apresentamos o tempo *litúrgico*, das celebrações religiosas, conforme o calendário próprio: ele é linear conforme a direção. E, de acordo com a cultura, sob determinação do cristianismo, se faz Encarnação, Paixão, Morte, Ressurreição, Ascensão do Senhor. A pontualidade desse tempo acontece segundo o significado dos acontecimentos mostrados nos rituais, que são reatualizados, criando um presente intemporal.

Clarificamos que o tempo político é o tempo dos acontecimentos cívicos, repetitivos e cíclicos na sua direção e progressivo no seu significado, posto que a comemoração desses acontecimentos provoca a avaliação do passado ou gera a expectativa do futuro, como exemplo, as eleições patrióticas, universitárias. Esse tempo político é também uma vereda do tempo histórico, que se entrosa ao cronológico, embasado pelos calendários, mas que não se confunde com o último.

O tempo histórico figura na duração das formas históricas de vida, podendo ser dividido em espaços curtos ou longos, ritmados por diferentes fatos. As distâncias curtas do tempo histórico se ajustam a eventos singulares como guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Já as longas se referem a uma rede complexa de acontecimentos ou a um processo, por exemplo, a formação da cidade grega e o advento do cristianismo.

Dessa forma, as divisões cronológicas desse tempo se espalham em tipos qualitativos, quais dependem da duração dos acontecimentos inseparáveis da ligação causal entre eles.

continuidade e mudança num conjunto possibilitam compreender o tempo histórico como um processo de ritmo variável e não uniforme, lento na Idade Média e ligeiro na Moderna, quando os fatos passados, como herança acumulada, permanecem no presente.

Finalmente, discorreremos sobre o tempo lingüístico, que é diferente do cronológico, que não pode ser confundido com a ordem temporal da linguagem como sistema de signos:

O que o tempo lingüístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro - um centro gerador e axial ao mesmo tempo - no presente da instância da palavra (BENVENISTE, 1989, p.74).

Assim, o ponto de emergência do presente lingüístico é a enunciação. Nas palavras de Nunes (1998), nesse tempo, distinto dos apresentados anteriormente, o único suporte existente é a linguagem; a disposição dos acontecimentos é realizada de forma retrospectiva ou prospectiva à hora da fala, firmando-se entre o que já aconteceu e o que ainda não aconteceu (futuro), devido a expressões adverbiais como “hoje”, “ontem”, “amanhã”, “depois.”

O tempo lingüístico manifesta o modo intersubjetivo da comunicação lingüística. Suas funções definidas, no ato da fala, no intercâmbio lingüístico, atualizam-se no texto escrito vinculando-se às coordenadas espaço-temporais, dadas pelo tempo cronológico. Sendo um texto narrativo, essa confluência se dá através dos personagens. E é a partir deles, dos enunciados proferidos por eles ou ainda, daqueles que os proferem, que se fixa o presente da enunciação. Os advérbios “hoje”, “amanhã”, “depois” têm função numa troca lingüística que acontece entre esses interlocutores e, sem essa troca, o enquadramento cronológico seria um “molde abstrato” (NUNES, 1988, p.22).

Nunes (1988) conclui que o tempo lingüístico dependerá do ponto de vista da narrativa, quer da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação, narração

em terceira pessoa, do narrador sobre os personagens, quer de sua visão reconhecida por um leitor, a narração em primeira pessoa.

Também no texto narrativo, o tempo é inseparável do mundo imaginário, delineado, segundo o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Comunga-se conforme registros próprios decorrentes de sua apresentação na linguagem, principalmente ao tempo vivido, sem prejudicar as demais modalidades de tempo já explicitado.

Ressaltamos o primeiro paradoxo em relação ao tempo conforme a descrição de Roman Ingarden (1973), que diz que o tempo, no plano imaginário, não é mostrado, a não ser por meio de acontecimentos e suas relações, exceto quando acontecem marcando momentos em frases e expressões temporais como “antes”, “mais tarde”, “neste momento” etc.

Portanto, primeiramente apresenta-se em geral aquilo que preenche uma fase do tempo e não a própria fase temporal correspondente em si mesma. Só a apresentação daquilo que preenche o tempo, conduz então à apresentação do tempo assim preenchido. (INGARDEN, apud NUNES, 1988, p.25)

No entanto, pelo fato de que a apresentação está condicionada pela linguagem, por isso depende concretamente de um número sempre finito de frases, aqui o tempo nunca se parece da continuidade do tempo real, que passa do presente para o passado e vice-versa. Por isso, os precisos espaços que o diferenciam - “frases interrompidas, momentos suspensos, vazios” (op.cit.) dos quais geralmente o leitor ou espectador não se dão conta, porque completam as finalidades ininterruptas como se, obrigatoriamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser resgatado depois de cada interrupção.

Tanto o presente quanto o passado e o futuro são deslocáveis. De “uma infinita continuidade”, “o tempo de ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (p.25). Então, também a ordem desses momentos pode ser invertida, como também alterar a diferença entre eles, podendo separá-los ou uni-los num momento único, maneira em que se

transforma no oposto do tempo, simbolizando o intemporal e o eterno. Deparamo-nos com um segundo paradoxo.

Segundo Nunes (1998), pelo menos dois tempos estão interligados na obra literária, de caráter épico ou narrativo, visto que a narrativa possui três planos: o da história -do ponto de vista do conteúdo; o do discurso-do ponto de vista do modo de expressão; e o da narração -do ponto de vista do ato de narrar. Indubitavelmente é no plano da história que o tempo na obra literária é o real. O tempo da história, chamado imaginário, depende ainda do tempo real, "que subsiste na consecutividade do discurso em que aquele se funda, se prende, e à custa do qual aparece ou se descola, para utilizarmos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através da linguagem" (p.27). Essa diferença de planos está em conformidade com a diferença formal fixada por Todorov:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta.(TODOROV, 1966 apud NUNES, 1998, p.27)

O tempo da história é pluridimensional, não apenas porque possibilita voltas e antecipações, às vezes interrompendo a irreversibilidade, às vezes adiantando ou atrasando a sucessão temporal, não só porque pode ser desenvolvido em longos períodos de duração, abrangendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos, e também porque normalmente se pluraliza pelos caminhos de existência dos personagens, e dimensiona os acontecimentos e suas relações.

No discurso produzido em texto ou obra, que se compõe pelos manejos poéticos e técnicos da linguagem, o tempo acompanha a solidificação da escrita - e da emissão verbal na narrativa oral - tanto no sentido material de seguimento de linhas e páginas - livros ou capítulos de novela, romance, quanto no sentido da organização das seqüências narrativas (monólogos, diálogos, descrição, narração), dependendo de certo modo, do ato de leitura, portanto,

do trajeto que o leitor faz no espaço do texto. Nas palavras de Gerard Genette “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem temporalidade além daquela que toma automaticamente de sua própria leitura” (GENETTE, apud NUNES 1998, p.28). Para Nunes (1998), a afirmativa acima é aceitável se ao percurso do texto não for dado um significado estritamente espacial.

Para ele, o discurso nos oferece o aspecto da narrativa como um conjunto significativo. A história, a forma de como são apresentados os acontecimentos bem como as suas relações, junto com as razões que os unem e ambos demandando na narrativa um “limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, tradutível num resumo” (p.28).

Esclarecemos que uma das características do discurso é o tempo da narrativa, evidenciado pela teoria da literatura junto ao ponto de vista o foco, da forma de apresentação em voz. Entretanto, para serem apreendidos não podemos visar nem o discurso fora da história e nem a história independente do discurso. O tempo da narrativa só pode ser medido considerando esses dois planos que objetivam sua variação. Dessa forma, esse tempo se origina da relação entre o tempo de narrar e o narrado. Então, essa evidência que o estudo das variações do tempo “é um estudo comparativo entre as alterações concomitantes no outro” (ibid.).

Nunes (1998) ao teorizar sobre as variações de duração entre o tempo dos acontecimentos e o tempo empregado para narra-los, explicita que quando a brevidade de um fato em harmonia com a rapidez do outro e o alongado deste com a morosidade dos fatos escolhidos, diz que “o tempo imaginário curto não perde a sua brevidade no discurso longo, nem o tempo imaginário longo se encurta no discurso breve” (p.33). Isto se dá porque a velocidade daquele se combinou com a rapidez, e o alongado desse último com a lentidão dos acontecimentos selecionados. A exemplo sobre essa questão de tempo, citamos *A montanha negra*

Benveniste (1989) apresenta duas confusões existentes sobre o *tempo*. A primeira é a acreditar que certas línguas desconhecem o tempo porque não fazendo parte da família das línguas flexionais, elas parecem não ter verbo. Entende-se que apenas o verbo pode exprimir tempo. Segundo o teórico, isso é um grande equívoco, porque “ a categoria do verbo pode ser reconhecida mesmo nas línguas não flexionais”(p.70).A indicação de tempo coexiste com todos os tipos de estruturas lingüísticas.

A segunda confusão está em achar que o sistema temporal de uma língua reproduz a ideia de tempo “objetivo” no afã de ver, na língua, a reprodução da realidade. Na verdade, as línguas nos oferecem construções diversas do real e quiçá, na maneira pela qual elas formam um sistema temporal complexo em que são mais divergentes.

Benveniste (1989) afirma que há um tempo específico da língua. Antes, porém, de falar sobre isso, ele mostra duas idéias distintas do tempo: o tempo físico do mundo, que é um contínuo uniforme, infinito, linear; e o tempo crônico, que é o tempo dos acontecimentos, que, certamente, engloba nossa própria vida enquanto seqüência de fatos. É este tipo de tempo que nos encontramos, pois o que vivemos no passado não tem retorno. Da mesma forma que não reencontramos nossa infância, nem o ontem e tampouco o momento que acaba de passar.

O tempo crônico é uma condição necessária da vida das sociedades e da vida dos indivíduos em sociedade. Ele é socializado, é o tempo do calendário. No entanto, a permanência e fixidez desse tempo são características resultantes do fato de que sua organização social é, na verdade, intemporal. Isto quer dizer que os dias, meses e anos são entidades fixas que não participam em nada da natureza do tempo, sendo, em si mesmas, livres de toda temporalidade. Cada um é idêntico a um outro qualquer não podendo ser determinado como presente, passado ou futuro, só podendo ser inserido numa dessas categorias somente por aquele que vive o tempo.

Antes de abordarmos sobre o tempo lingüístico, ressaltamos que um fato é situar um acontecimento no tempo crônico e outro é introduzi-lo no tempo da língua. Clarificamos que é na língua que se manifesta a experiência humana do tempo. Ela é expressa pela língua, e o tempo lingüístico se expressa de forma ilimitada tal qual o tempo crônico e o físico.

Do tempo lingüístico, o que lhe é próprio, particular, “é o fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, fato de se definir e de se organizar como função de discurso” (p.74).

Esse tempo tem seu centro, que é o presente da fala, pois cada vez que o locutor usa a forma gramatical do “presente”, ele situa o acontecimento como contemporâneo da precisão do discurso que o menciona. No entanto, este presente, enquanto função de discurso, não pode ser indicado numa divisão particular do tempo crônico, uma vez que ele admite todas as divisões e não se refere a nenhuma em particular. O “presente” que o locutor situa é inventado toda vez que o homem fala, pois é, “literalmente, um momento novo, ainda não vivido” (p.75).

Desse modo, a linguagem não dispõe senão de uma única expressão temporal, o presente, e este, determinado pela coincidência do acontecimento e do discurso, é implícito. Quando explicitado formalmente, é por uma dessas contínuas repetições no uso cotidiano. Quando se ao presente, os tempos não-presentes manifestados na língua, como o passado e o futuro, não estão no mesmo nível do tempo que o presente.

Concordamos com Benveniste (1989) quando ele afirma, conforme a natureza real da linguagem, “que o único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso, e que este presente é implícito” (p.76). Este presente indica duas referências se relacionam às visões sobre o tempo, lançadas para trás e para frente, partindo do presente, e não se relacionam ao tempo.

Esta parece ser a marca fundamental do tempo de todas as línguas, claro que à maneira de cada uma. Esta marca informa os sistemas temporais concretos, como também, “a organização formal dos diferentes sistemas verbais” (p.76).

E assim, segundo Benveniste (1989), a intersubjetividade tem sua temporalidade, suas condições. Daí considera que a experiência humana presente na linguagem se remete sempre ao momento da fala no processo de troca.

E, em se tratando do ato da fala, consideramos o “emprego das formas” que é um conjunto de regras reforçando as condições sintáticas em que as formas podem ou devem normalmente aparecer. Estas regras de emprego são combinadas a regras de formação normalmente preparadas para estabelecer uma certa correlação entre as variações morfológicas e as “latitudes combinatórias dos signos” como preposições, regimes dos nomes e verbos, lugar, ordem.

Desta feita, a enunciação é o ato mesmo de produzir um enunciado e este ato é o momento em que o locutor mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres lingüísticos da enunciação.

Ao final deste capítulo, ressaltamos a classe dos “indivíduos lingüísticos”, que são as formas tradicionalmente denominadas “pronomes pessoais” e “demonstrativos”. São tratados como indivíduos quer se tratem de pessoas, momentos, lugares e não mais de termos nominais que se refiram somente a conceitos. O estatuto destes “indivíduos lingüísticos” é devido ao fato de que são criados por este acontecimento individual. Eles são reintegrados na fala cada vez que são proferidos. A exemplo dessa exposição temos os tempos verbais (já mencionados anteriormente).

Reafirmamos a idéia de que os tempos verbais têm como forma primeira, o presente que se ajusta com o momento da enunciação.

4.2 - O espaço na narrativa

Segundo Gancho (1993), o espaço é o lugar onde acontece a ação da narrativa. Ele tempo como primordiais funções situar as ações dos personagens e também estabelecer com eles uma interação, seja influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, seja sofrendo possíveis transformações incitadas pelas personagens.

Dessa maneira, concordamos com Gancho (1993) ao afirmar que o espaço, de modo geral, é o lugar físico onde acontecem os fatos da história, não confundindo com o ambiente, que é o espaço repleto de características sócio-econômicas, morais, psicológicas, ambiente, que é o espaço repleto de características sócio-econômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens.

Sob esse ponto de vista, ambiente é “um conceito que aproxima tempo e espaço ligado a um clima que é complexo de determinantes que circundam os personagens, impregnando-lhes condições sócio-econômicas, morais, religiosas ou psicológicas”.

O ambiente é possuidor de funções de situar os personagens no tempo e no espaço, ser o reflexo dos conflitos vividos pelos personagens. Gancho (1993) exemplifica este item com um trecho da narrativa de “Noites na Taverna” do poeta da segunda geração romântica, Álvares de Azevedo. Nela o ambiente é macabro e reflete a mente mórbida e alucinada dos personagens:

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam pelos raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círio a batiam num caixão entreaberto. Abri-o; era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembravam uma idéia perdida... Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como um chumbo. Súbito abriu os olhos empanados.-Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa-, apertou-me em seus braços, num suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte - era um desmaio. No aperto daquele abraço havia, contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu

passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela...Neste instante ela acordou...

No ensaio sobre *Espaço e Espaços*, Walty e Mendes (1991) dizem que são muitos os artigos e ensaios dedicados à narrativa, abordando tempo, personagens, narrador, enredo. Entretanto, segundo elas, o espaço não era tão explorado como os demais elementos. Seu se limitava em algumas linhas em manuais da Teoria da Literatura. No entanto, há obras que tratam especificamente do assunto, mas não as citaremos porque dizem respeito ao romance e não é nosso objetivo tratar sobre ele. Em geral, o espaço é analisado apenas sob a perspectiva geográfica. A maioria dos estudos divulgados em nosso meio preocupa-se com o ambiente físico na narrativa literária, relacionando-os às suas espécies: conto, novela, romance ou ainda, aos estilos de época.

Os teóricos Santos & Oliveira (2001) dizem que o espaço era visto mais em termos de geografia, era um território demarcado do desdobramento de vivências. Sob esse ângulo, o espaço narrativo era abordado enquanto lugar de representação ou ainda como pretensão de localizar o espaço enquanto região delimitada, possuidor de características singulares. Nessa segunda tendência, privilegia a descrição da ambientação física. Assim, essa restrição conduz a uma visão determinada do espaço.

Entretanto, se essa perspectiva se abre, há a possibilidade de pensar o espaço enquanto lugar que abrange tanto configurações sociais (espaço social) e psíquicas (espaço psicológico).

Mas não podemos pensar o espaço atado a essas duas possibilidades pois, numa narrativa de viagem, nos deparamos com o sujeito e espaço interligados. Nesse tempo, o sujeito adquire relevância em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo.

Segundo os teóricos supra, o espaço se transforma em tempo e vice-versa, a partir da teoria da relatividade de Einstein: "Passa-se a pensar que espaço e tempo estão unidos de maneira indissociável" (p.82).

Por causa desse entretecimento, as medidas de distância e tempo não são mais independentes, entretanto, dependem da velocidade do observador.

No entanto, há determinados relatos em que o espaço predomina sobre o tempo. Predomínio que pode, casualmente, apagar toda memória, toda história, pondo em risco a própria identidade do sujeito.

CAPÍTULO V

LENDAS – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Tendo em vista que lendas constituem o *corpus* do nosso trabalho, achamos fundamental explicitarmos sobre elas, apesar de parecer que nos dias atuais não há grandes preocupações de estudiosos sobre este assunto. A lenda nada mais é que um fato acrescido da imaginação popular. Parece-nos óbvio que é da natureza do homem tender ao exagero. Ele vai para o extremo da bondade ou da malvadez, da beleza ou da feiúra. E essa tendência humana para o exagero faz com que a lenda se componha e se popularize. O exagero se estende a todas as narrativas extraordinárias e miraculosas, não somente as que implicam santos e heróis. Esse exagero que se detecta é histórico, biográfico ou religioso, dependendo de sua natureza.

Segundo Benjamin (1975), a lenda sobrevive na narrativa, pois ainda nos dias atuais é a primeira conselheira das crianças e nos tempos passados, a primeira da humanidade. Concordamos com o filósofo cima ao afirmar que o primeiro narrador continua sendo o de lendas. Desde os primórdios tempos quando “bom conselho era caro”, a lenda sabia dá-lo e, no momento em que os “cuidados eram extremos”, o seu auxílio estava mais perto. Sabemos, contudo, que essa atenção toda era própria do mito. Mas, a lenda nos mostra como a humanidade se libertou do pesadelo que o mito lhe impôs. Assim, o ensinamento passado à humanidade pela lenda até hoje é de enfrentar as forças do mundo mítico com humildade e soberba. Num misto de realidade e fantasia, a lenda se faz. Ela é possuidora de um “fundo”

Num misto de realidade e fantasia, a lenda se faz. Ela é possuidora de um “fundo” real em que se juntam os acréscimos originários da imaginação do povo, caso contrário ela não

Ela se caracteriza de duas maneiras: a precisão geográfica e o anonimato. Ou seja, não se o local, pelo menos a região, no entanto, não se tem conhecimento de quem inventou a exageração nem mesmo os acréscimos culturais formadores dela.

Desta feita, retirada a *exageração*, que é própria da lenda, resta o fato, que não é inventado. Ele serve de base para a exageração. Em torno deste, somam-se os acréscimos, como se fosse um “novelo”, partindo de um fio, de um núcleo. Como exemplo, citamos a etiológica do nascimento de São João, a fim de explicar as festas que são realizadas para comemorá-lo (mastros, fogos, fogueiras), em que podemos separar o fato da lenda. Então, não é que Isabel e Maria eram primas. Isabel deu à luz a um menino. A lenda se faz na exageração do conteúdo desse fato ao se dizer que Isabel morava não muito distante de sua irmã Maria, esposa de José:

Separadas, no entanto, por um pantanal inacessível e que se estendia muitas léguas por ambas as margens do Rio Jordão. De uma casa, avistava-se longe a outra, do lado de lá. Sucede que se andava a pé um dia inteiro para dar a volta, beirando o pântano até ao lugar da travessia do rio. Devido à dificuldade de mandar recado e para que Nossa Senhora fosse ajudar, combinaram que, nascido o neném, imediatamente se levantaria no terreiro da casa uma vara com um pano branco na ponta. Se isto acontecesse durante a noite, então se acenderia um fogo para clarear o aviso. E caso fosse um hominho, também se soltariam alguns foguetes e estourariam bombas.

Entretanto, dois evidentes erros, além dos exageros, são perceptíveis nessa narrativa. O primeiro é histórico, pois a pólvora foi inventada pelos chineses, mais ou menos dois séculos depois desse acontecimento. O segundo erro é geográfico, porque a mãe de Jesus não morava próxima a Isabel. Isabel morava na cidade de Judá²

Uma vez explicitado sobre lendas em que buscaremos comprovar a presença do histórico-maravilhoso, discorreremos sobre as narrativas populares que trazem em si representações culturais, de maneira que os ouvintes/leitores terão conhecimento da história

² Evangelho de São Lucas, 1,26-27,36,39 em confronto com Mateus, 1,23

que se inserem. O conteúdo delas confirma as diretrizes de que nos fala André Jolles (1976) em seu livro *Formas Simples*, onde afirma que o conto é uma forma artística literária. É um amálgama de duas tendências humanas: uma que busca o verdadeiro e o natural e outra que corresponde ao anseio do maravilhoso.

A idéia de contar com “suas próprias palavras” possui certa verdade: não quer dizer que sejam de qualquer jeito as palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem que um indivíduo seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, dando-lhe seu caráter pessoal. A verdadeira força de execução é a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas.

O filósofo Benjamin (1975) explicita que a experiência passada de forma oral é a fonte onde nasceram todos os narradores. E, dentre aqueles que transcreveram as histórias, parece que os que na sua transcrição pouco sobressaem dos relatos orais dos muitos desconhecidos e que, dentre esses últimos, há dois grupos normalmente ligados. Não negando a presença do narrador, que só é percebida, em seu todo, por aquele que saiba compreender verdadeiramente a existência desses grupos. Interessante mencionar que há um ditado alemão que afirma que “quem viaja tem muito a contar”, levando então o pensamento para um narrador vindo de longe. Sabemos que nisso não há verdade, senão desmerecemos aquele que permaneceu em seu país, estado, até mesmo cidade, conhecendo suas histórias e tradições.

De acordo com Benjamin (1975), se esses dois grupos se fazem através de seus representantes mais antigos, é óbvio que essas formas de vida fizeram cada uma sua cadeia própria de narradores. O que resulta num processo de conservação de suas elementares características.

Segundo Benjamin (1975), a narrativa apresenta uma sucessão de acontecimentos, de interesse humano de nós, para nós ou acerca de nós. E é de acordo com um projeto humano

os acontecimentos tomam significação e “se organizam em uma série temporal ordenada” e, finalmente, se unem “na unidade de uma mesma ação”.

Entretanto, há várias maneiras de se construir esta “unidade de uma mesma ação” em um “projeto humano”, com uma “sucessão de acontecimentos”. Isto leva à interpretação do mundo a partir do seu contexto social. Seu significado se faz num espaço indo para as relações sociais de modo a serem considerados o conteúdo, a forma da história e o mundo que se origina e se multiplica. Conseqüentemente, compreender a cultura popular é conhecer, por meio do discurso social, a imagem única e múltipla do homem. A oralidade, berço da narrativa, nos conduzirá a análise das lendas são-joanenses. Clarificamos que a cultura popular não é alienação e tão pouco ausência de saber. Suas narrativas denunciam o domínio de forças sociais como a escravidão, a exploração do ouro e a religiosidade que marcaram a histórica São João del-Rei.

Assim, reafirmamos que as lendas constituem, entre outras riquezas, a espiritual de um povo e mesmo de uma nação. E, são as lendas, ainda contadas pelo povo são-joanense, que sustentam a oralidade, berço da narrativa que nortearão todo o nosso trabalho.

Por isso ressaltamos a importância de discorrermos sobre a histórica São João del-Rei, onde se desenvolvem acontecimentos que se transformam em linguagem oral e escrita. E suas lendas contam parte de sua história, haja vista a presença de Deus, dos santos, do bem e dos defuntos, visando ao espírito profundamente religioso de seu povo.

Embora essas lendas tenham sido transcritas por um são-joanense, um crítico observou que algumas delas tinham ocorrido em outras cidades do Brasil. Isto comprova que existe uma interessante similitude entre elas, não somente quando confrontadas com as de um mesmo povo, mas da mesma forma com as de outras partes do mundo, levando a acreditar na sua notável universalidade.

Para reforçarmos a idéia de universalidade, citamos o folclorista, o Sr. Gustavo Barroso, conhecedor profundo na matéria de folclore que mostra, em "O Jornal", a identidade da lenda da mula-sem-cabeça na China, na Bretanha e também na terra do inconfidente Timóteas.

CAPÍTULO VI

SÃO JOÃO DEL-REI- CIDADE ENCANTADA

Objetivando o não desaparecimento das lendas da tradicional cidade de São João del-Rei fez com que o escritor Lincoln de Souza as transcrevesse da boa “gente do tempo antigo” compilasse no livro “Contam que...” aquelas que analisaremos.

Discorreremos sobre São João del-Rei, já que carrega, em si, as famosas lendas que inabitavelmente se eternizaram.

Para tal nos apoiamos na obra São João del-Rei Século XVIII. *História Sumária* de Geraldo Guimarães, (1996), em que se relata a origem da cidade. Considerando análise, pesquisa, documentos e relatos dos cronistas daquela época (1700), o que originou a cidade e o povoamento da região do Rio das Mortes foi o arraial criado por Tomé Portes del -Rei. Este arraial foi edificado sobre o Caminho do Sertão, mais tarde nomeado Caminho Velho, onde o rio corria. Depois passou a ser conhecido como Porto Real, Porto da Passagem, Porto Real da Passagem ou apenas Porto, como ainda hoje é chamado por muitas pessoas, embora tenha se elevado à condição de cidade de Santa Cruz de Minas no ano de 1997. Para os cronistas, a religião era uma preocupação freqüente na fundação de arraiais primitivos. Por causa do crescimento dos arraiais, tendo sido poucos elevados à condição de vila, as capelas se multiplicavam e os oratórios eram construídos de acordo com as preferências devocionais. Igrejas edificadas já com a preocupação de segurança e de luxo. As Irmandades religiosas foram criadas conforme as classes comunitárias, disputando privilégios numa sociedade discriminatória que começava desde escravos negros e mestiços e fechava com as classes dominantes. Estas eram constituídas pelos ricos mineradores, comerciantes, proprietários

mais arrecadadores de impostos, militares graduados, clero e representantes da Coroa Portuguesa.

Ainda sobre a histórica São João del-Rei, sabemos que no Século XVIII foram edificadas seis igrejas: Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Pilar (ambiente da lenda "Nossa das Almas"), Nossa Senhora do Carmo (ambiente da lenda "A Bisbilhoteira"), Nossa Senhora das Mercês, São Francisco de Assis e São Gonçalo Garcia.

Três dessas igrejas, mais luxuosas, são irmandades brancas: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, São Francisco e Igreja Nossa Senhora do Pilar. As outras três, mais modestas, de irmandades negras: Igreja do Rosário, Igreja Nossa Senhora das Mercês e Igreja de São Gonçalo Garcia. Todas elas sofreram ampliações e reformas de acordo com as posses das irmandades, considerando o século do ouro.

Pelo contexto disposto acima, reafirmamos que a religião imperava nas suas diversas representações.

CAPÍTULO VII

LINCOLN DE SOUZA: UM SÃO-JOANENSE FANTÁSTICO

Tendo em vista que nossa pesquisa aborda a obra de Lincoln de Souza, consideramos prudente falarmos um pouco sobre esse fantástico escritor. Lincoln de Souza nasceu a 20 de junho de 1894, na cidade mineira de São João del-Rei. Faleceu em 11/08/1969. Sua inclinação para as letras e rabiscar bonecos não começou cedo. Seu pai, relojoeiro de profissão, apesar de ter cursado apenas escola primária, escrevia e fazia quadrinhas com facilidade.

Objetivando estimular Lincoln, compôs um pequeno monólogo em versos de sete sílabas e publicou-o com a assinatura do escritor, em O Tico-Tico. O escritor devia ter uns 8 ou 10 anos na época. Em Lincoln, este fato não causou a mínima impressão.

Numa segunda tentativa de lhe estimular o gosto pelas letras, numa folha de almaço, redigiu um jornaleco à mão - O Nico, do qual fez o escritor tirar cópias, ato que não surtiu o menor efeito no escritor. Ele tinha ojeriza a escrever, fosse o que fosse.

Somente aos quatorze anos começou a rabiscar, em insignificantes jornaizinhos de sua terra bobagens do tipo: “Dizem que o Zé da Farmácia Central está de namoro com uma garota do Tijuco...que o Antoninho Neves levou a lata da namorada...”. Anos depois percebeu que essas coisas insignificantes foram o “embrião” das mesmas insignificâncias que divulgaram os chamados cronistas do “Society”, nos maiores órgãos da nossa imprensa.

Durante a sua vida, Lincoln de Souza escreveu poesias (Versos tristes), crônicas (Águas passadas), lendas (Contam que...), pensamentos (Jardins de ouro e névoa), Prosa e verso (O ritmo do fogo-fátuo e berceuse), verso (Para teus olhos; Lenita), reportagens (Entre as lavantes do Roncador), biografia (O condor sergipano), prosa (Vida literária).

De 1915 a 1919, entrou num período de grande atividade literária artística. Percorreu várias localidades mineiras fazendo caricaturas no palco, em seguida a projeção de filmes. Começou a colaborar em jornais tanto em São João del-Rei quanto em outras cidades, como: *Gazeta de Minas*, de Oliveira e *Cidade de Barbacena*, da cidade de mesmo nome. Mais tarde escreveu no *Minas Jornal*, numa folha que, à moda de *A Noite*, mudou os métodos analísticos de São João del-Rei. A partir daí, realizou a sua primeira exposição de caricaturas, com Alberto Thoréau e Murilo Monteiro, juntamente com a sua primeira reportagem moderna, ilustrada por ele mesmo.

O escritor criou, na imprensa de sua terra natal, a reportagem fotográfica de fatos esportivos e policiais, não publicada no jornal, apenas fixada à porta da redação, uma vez que não possuíam preparo de clichês como também oficina de gravura na cidade.

Em 1918 (ou 1919) expôs uma cabeça, a "crayon", no *Palace Hotel* (já extinto) em São João del-Rei, no I Salão dos Jornalistas Liberais e também no II Salão de Pintura promovido pelo *Centro Artístico e Cultural de São João del-Rei*.

Em 1919, Lincoln de Souza escreveu as primeiras rimas de Versos Tristes.

Um ano depois, com a transferência dos escritórios da Estrada Ferroviária Oeste de Minas para Belo Horizonte, o autor supra iniciou com Carlos Drummond de Andrade sua colaboração no *Diário de Minas*. No mesmo ano, dirigiu a revista *Tank*, que se editava na capital das Alterosas. Depois trabalhou por oito anos no jornal *A Pátria*.

Em 1931, criou a crônica cotidiana de rádio, que ainda não existia na imprensa brasileira, apenas artigos esporádicos sobre a matéria. Nesse mesmo ano divulgou, através da *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, coisas sobre a arte oriental, num programa de canto, música e poesia do Líbano, Síria e Egito, causando grande repercussão, principalmente nos meios sírio-libaneses do Rio.

Em 1932, foi nomeado para a Secretaria do Tribunal Regional Eleitoral de São Paulo. Na Paulicéia, no entanto, não teve atuação literária, pois apenas ajudou um amigo, José Calmon de Brito, na redação e transmissão de notícias para O Globo.

Em 1953, Lincoln de Souza teve premiado seu livro *Entre os Xavantes do Roncador*. Lincoln de Souza escreveu versos, piadas, ensaios, crônicas diversas. Poeta fascinado pelas coisas do Oriente, demonstrou esse sentimento em *Lenita*. O seu carinho pelas lendas e pela poesia do Oriente tornou-o primeiro divulgador no Rio, através da arte oriental. Sem lucros pecuniários. O seu amor pelos assuntos orientais fê-lo estudar o árabe por algum tempo e ainda compôs uma trova rimada e metrificada, em língua árabe.

O livro *Vida Literária* mostra alguns dos momentos do escritor, de sua vida de jornalista, suas viagens e leituras, como também ensaios de crítica.

Por seu livro *Contam que...*, composto de doze lendas, o escritor sente-se decepcionado, pois achava que todas fossem verdadeiramente são-joanenses; entretanto apenas quatro delas são (“Chica-mal-acabada,” “O Sacrílego,” “O irmão Moreira” e “A Casa da Pedra”), que certamente devem ser contadas também em outras partes do Brasil ou até mesmo no exterior, devido à universalidade das manifestações populares. As outras, o próprio escritor encontrou em livros ou as ouviu narradas por amigos. Afirmção feita pelo próprio autor em sua obra *Vida Literária*.

No que tange às lendas da sua terra natal, Lincoln de Souza faz dele as palavras de Gustavo Barroso: “Dia a dia, vou notando a origem européia e oriental das coisas nacionalísticas, que julgava inteiramente nossas. Dia a dia, vejo, nêsse ponto, diminuir o patrimônio das nossas verdadeiras manifestações” (p.126 Nas primeiras páginas de seu livro *Contam que...*, num afã de se justificar mediante a escrita das lendas de sua terra natal, o escritor clarifica que, elas constituem, entre outras riquezas, “a espiritual de um povo ou de uma nação” (p.07), não havendo, portanto, intenção literária.

O escritor Lincoln de Souza auxiliou-se da obra de Bernardo Guimarães intitulada *Maurício ou os Paulistas em São João del-Rei*, na qual se baseou para escrever a lenda da *Casa da Pedra*, uma vez que os narradores conheciam pouco dela e isto não o satisfazia.

Ainda explicita sobre uma das lendas “O Irmão Moreira”, afirmando que ele não é entidade fictícia, ele existiu realmente. Há, inclusive, até hoje, um retrato desse Senhor a óleo, como forma de agradecimento pelos benefícios que prestou à Santa Casa de Misericórdia.

O escritor alude, na quinta edição de seu livro, que um crítico (isto na terceira edição), conhecedor de assuntos folclóricos, observou que algumas das lendas escritas nessa edição são narradas como se tivessem as histórias acontecido em outras cidades brasileiras. Entretanto, sabemos que a estranha universalidade está na similitude entre as lendas, não somente quando confrontadas com as de um mesmo país, como também com as de outros lugares do mundo inteiro. Basta ver que o Sr. Gustavo Barroso, escritor, perito em matéria de lenda, mostrou, em O Jornal, a identidade da lenda da “mula – sem – cabeça” na China, na Espanha e em Tiradentes. Em sua obra *O Sertão e o Mundo*, escreveu: “Quando se estuda o folclore de vários países ou regiões do mundo, chega-se à conclusão de que entre todos há analogias mais ou menos profundas.” (BARROSO, apud SOUZA, 1961,p.11)

CAPÍTULO VIII

LENDAS CONSIDERADAS SÃO-JOANENSES

8.1 - Contam Que...

A partir do título *Contam que...*, somos levados a um primeiro questionamento: **quem conta?** Podemos então dizer que o fantástico já se inicia. A dúvida é lançada. Tendo em vista o autor, ele se afasta de quaisquer compromissos. Daí, indetermina o sujeito da ação, haja vista que esta indeterminação é propriedade da lenda, pois podemos conhecer o lugar, a região, mas não precisamente quem a contou, não nomeamos o seu dono. De qualquer maneira, entendemos que o verbo, nesse caso transitivo direto, é sinônimo de narrar, o que nos convida a sentar e “ouvir”. Esse convite é reforçado, sem dúvida, pelas reticências, que com impulso de grande curiosidade nos levam a virar a página, saltando, inclusive, os comentários sobre as lendas e até mesmo sobre o autor, pois, como já dissemos, o mesmo não se compromete com o que encontraremos no livro.

8.2 - A Criança Desaparecida

Tomados de curiosidade, própria do ser humano, chegamos à primeira lenda “A criança desaparecida” que, segundo Lincoln de Souza, em sua obra “Vida Literária” (1961) é uma das mais comoventes e delicadas lendas e que ela teria aparecido na época do Brasil Império, antes do advento da lei Áurea. Essa lenda é também narrada no Mato Grosso. Ela é encontrada na obra de Feliciano Galdino -Lendas Mato-grossenses (1919) - com o nome “A princesa branca do vestido azul”. Mas é sob o título são joanense que a trataremos.

Tendo em vista que cada narrativa tem um foco narrativo dominante, que restringe e delimita os demais, dizemos que nesta lenda é dominante o foco norteado pela lenda onde o narrador domina totalmente o universo ficcional, podendo estipular ou não o seu ângulo de visão, dependendo do suspense que quer provocar no leitor.

Entretanto, no sétimo, o foco começa a oscilar no momento em que a criança-personagem tem uma pequena fala e leva o leitor ao questionamento “de quem o menino está falando?”

Já no oitavo parágrafo, o narrador retoma a história, isto nos leva à confirmação de que o foco narrativo oscila constantemente, mas que mesmo na lenda, há o dominante comprovado no último parágrafo com a voz do narrador.

A nossa busca pelo maravilhoso inicia-se a partir do título. Ele é constituído pelo substantivo sobrecomum “criança”, que já suscita, no leitor atento, a dúvida: será um menino? ou uma menina? Mas a dúvida é esclarecida no início da lenda com a expressão “filho mais novo”.

Voltando ao início da lenda, a expressão “em vão” indica que não conseguiram, não venceram os seus propósitos. Em seguida a expressão temporal “durante todo dia” sugere que houve um trabalho árduo, intenso, mas também ao nos lembrarmos de que na noite estão os mistérios, cria-se um fio de esperança.

Reforçando a importância do tempo na narrativa para conduzir o leitor ao maravilhoso, observamos meticolosamente a sua presença nesta lenda. Já na primeira linha, a expressão “durante todo o dia” nos sugere que o propósito disto, anteriormente, aconteceu naquele momento e que foi demorado, pois levou todo o dia, apesar de não haver horas específicas nem tão pouco o dia.

Em seguida, o segundo parágrafo se abre com outra expressão de tempo “Durante a noite inteira,” o que intensifica a idéia de que esse tempo, sugerido de lembranças sobre os

o garoto, demorou o período da tarde, que num tempo específico e real seria de 12h às

Já no terceiro parágrafo da narrativa, a locução adverbial de tempo “à noite”, suscita atento uma possível mudança na história, considerando, inclusive, ser o terceiro e último momento do dia.

Ainda neste parágrafo, é recorrente a questão do tempo, pois “em intervalos mais ou menos longos, de hora em hora”, é como se preparasse o leitor, nessa lentidão de tempo, para acontecimento ruim. O medo toma conta do leitor por causa das descrições que o narrador faz das personagens. “De forma asquerosa”, assim foram caracterizados os escravos que começaram a aparecer sem nome, sem identidade: “assomava à velha porteira da fazenda um homem cansado, faminto, coberto de pó...”

A narrativa prossegue discorrendo sobre os espaços físicos onde procuraram pelo menino: “desceram ao fundo dos precipícios, galgaram serras”. Nestas orações, nos encontramos com dois verbos de oposição: desceram x galgaram, que não se limitam ao âmbito geográfico, entretanto, podem sugerir concepções ideológicas existentes nas produções simbólicas da sociedade. Neste caso, podemos crer na idéia religiosa de céu e inferno. Podemos ser pertinente lembrar que estas ações aconteceram à noite. Ainda neste parágrafo, a continuidade da angústia da mãe, o narrador apresenta o espaço de maneira exagerada, o que provavelmente justifique o desespero também exagerado da mãe, que confirma ser um elemento básico para que a narrativa seja uma lenda:

“Procurassem-no mais, toda a vida, sempre!”, “perdido na noite imensa, na mata densa povoada de felinos sanguinários.”

Em meio ao desespero e agonia mais que o pai, a mãe resolve uma possível dúvida do leitor, ele tinha três anos, “aquêlo pequenino anjo de três anos.”

Ainda sobre a questão do tempo, explicitamos sobre o emprego dos verbos no *modo* imperfeito, que parecem determinar o prolongamento de um estado, que nesta cena é *o* *lamento* da mãe: “soluçava”, “rezava”, “alucinava”. “Queria o filho, vivo ou morto, fôsse *o* *lamento* fosse, queria-o!”... _ “exclamava num pranto lacinante”! “Não, não era possível”,... A *o* *lamento* da mãe, é intensificada com a repetição “Queria”, “queria”.

Entre os rogos desesperados, o menino aparece sem arranhões, “lindo”, “limpo”, *o* *lamento*”. Bastante estranho tendo em vista um desaparecimento na mata.

O mistério começa a ser desvendado “-Foi uma moça...”, nas palavras do menino.

No entanto, aparentemente, a narração termina aqui, mas não, haveria uma melhor *o* *lamento* já que se trata, na lenda, do maravilhoso, daí a ansiedade por resposta completa

O maravilhoso se situa quando, no espaço da igreja, marca da religiosidade cultivada *o* *lamento* são-joanenses, a família se reúne para darem graças a Deus pelo “verdadeiro milagre”, *o* *lamento* que o menino já havia sido dado como morto. Lá, o menino, na sua inocência, mostra à *o* *lamento* a mulher que o levou para casa.

_ Olha: está lá a moça que me levou para casa!”.

Num ambiente em que as coisas são percebidas, sem dúvida, pela personagem, se acha *o* *lamento* maravilhoso. Então, o mistério do ser que salvou o menino foi solucionado. Mas ainda paira *o* *lamento* Como aconteceu?

O “lá”, expressão de lugar, conduz o leitor a uma distância entre o menino e a mulher, *o* *lamento* junto ao verbo estar, na expressão: “está lá” conduz o leitor à direção do alto. E esse alto *o* *lamento* a idéia de elevado, como se os lugares estivessem se dividindo em real e irreal.

Esta situação é reafirmada pelo personagem quando disse à mãe “...lá em cima”, e *o* *lamento* com seu dedo indicador para o altar-mor. Sem dúvida, a família já não estava num *o* *lamento* mundo real, transpuseram-se para um lugar mítico, religioso, onde Nossa Senhora das Graças *o* *lamento* lhes sorrir.

Eis o maravilhoso: “Na igreja, os olhinhos espertos do garoto passeavam distraídos pelos anjos dourados das paredes...”, “_Está lá, mãe... lá em cima... Olha!...”.

“E o pequenino indicador do inocente., com assombro de todos, apontou, no altar-mor, a imagem de Nossa Senhora das Graças que, no seu nicho todo azul, banhada na luz pálida dos candelários, envolta em seu manto de estrelas, parecia sorrir.”

Nesta narrativa notamos uma estratégia discursiva pelo narrador em que escamoteou o movimento da criança para só ser revelado no momento crucial da narrativa. Para isso trabalhou na carpintaria do ambiente para o desvelo dele. Acreditamos ser esta estratégia típica de uma narrativa de suspense.

1.3 - A Bisbilhoteira

Segundo Lincoln de Souza, esta não é uma lenda são-joanense. Ela se encontra, com pequena alteração, nos arquivos do radialista Almirante (apenas citado pelo escritor Lincoln de Souza).

Esta lenda, narrada em terceira pessoa, tem em seu início uma descrição mórbida de uma mulher: “ a cabeça toda branca, encorujada e pergaminhenta, era o tipo clássico da velha bisbilhoteira...” Esta personagem é possuidora da predicação direta porque a informação que o leitor recebe sobre ela vem através da voz do narrador. Entretanto, no final da narrativa, constatamos que devido à função que esta personagem exerce faz com que ela mude, para seguir uma das características da lenda “dar conselhos”.

O tempo cronológico relacionado às práticas da personagem, à vida dela, forma verdadeira seqüência contínua, levando o leitor percorrer, junto com a vida, o itinerário da personagem. Esse tempo acontece durante a narrativa no pretérito imperfeito, determinando a

continuidade dos fatos: “entrava”, “acabava”, “ia ainda”, “confessava”, “comungava”, “almoçava”, “jantava”.

Em prosseguimento à questão do tempo, a narrativa é constituída por expressões adverbiais de tempo - “pela manhã”, “muito cedo”, “uma noite” que conduzem o leitor a acompanhá-la, na seqüência dos três momentos do dia. À noite, a personagem deixa a máscara cair e assume sua verdadeira identidade - “bisbilhoteira”, já que “durante o dia” não eram suficientes as notícias que colhia de uns levando para outros.

A narrativa flui num extenso parágrafo, listando verbos no pretérito imperfeito que contam seqüencialmente os afazeres, aparentemente inofensivos da bisbilhoteira num dia: “Pela manhã, muito cedo, *entrava* na igreja do Carmo, *ia ainda* apanhar a da Matriz”, “À noite *não perdia* novenas nem terços..” “*Vivia* do produto de rendas, por ela tecidas...” “*Jantava* em todas as casa”, “*Almoçava* um dia com um, jantava outro dia com outro...”, “à noite *postava-se* por trás da persiana do seu mísero casebre...”

O espaço que será transformado para que o mistério se perpetue é “um mísero casebre no Morro da Fôrca”, onde o narrador sutilmente chama a atenção do leitor para que ele faça uma assimilação com o título da lenda: “sem que ninguém a visse, ficava horas e horas a ouvir os que passavam na rua, o ouvido atento às suas conversas.”

Num clima de suspense e mistério, “alguém, que ela não tinha visto aproximar-se, lhe bate à porta” (p.22) , poderíamos dizer que foi estranho ela não ter percebido a chegada desse alguém, ma,s mais estranho ainda é o fato de ter sido “um desconhecido que lhe vem pedir o favor de guardar um objeto até amanhã.” Nesse clima de suspense, não se pode deixar de mencionar que o tempo se faz presente e é “uma noite.”

A narrativa conduz o leitor a enxergar a personagem Gertrudes, conhecida por “tôda a cidade”, Tia Tude “Santa da Igreja Católica” como um animal peçonhento, traiçoeiro, e não

como uma gata apenas, que “abaixou-se, deslizou-se como uma gata para os fundos, sem fazer o mínimo ruído”.

A presença de um desconhecido deu à narrativa o tom de mistério. As ações realizadas desde o aparecimento desse desconhecido, causaram suspense e estranhamento no leitor. Para aumentar, do início até onde o narrador pôde, o medo do leitor, associou à personagem características ruins: “velha bruxa”, “exercia o papel de alcoviteira”, “braços esqueléticos”. Mas uma vez o tempo tem suma importância na narrativa, pois nele acontece a transformação de um objeto em outro sem que ninguém veja.

O lugar, o canto da sala da personagem, se transforma num ambiente onde de forma mágica, inexplicável, a tocha se transforma em fêmur de defunto “ainda sujo de terra fresca”. Maravilhoso se fez neste momento. O mistério não se esclareceu.

Apesar da personagem ter visto, pela manhã, que o objeto fora transformado, a narrativa nos sugere que esta transformação tenha sido realizada à noite. A presença mágica do tempo, mesmo não havendo definição das horas “O relógio bateu horas”, leva o leitor a pensar que era noite mesmo porque “ela, depois de fechar a porta a chave, deitou-se”, o que conduz o leitor a não ter dúvida de que a porta estava trancada e, assim, ninguém poderia entrar. Confirma-se a constância do mistério.

Sobre este episódio, lembramos que, no capítulo sobre lendas, dissemos que uma de suas características ainda é dar conselhos. Assim parece que esta deixou seu recado para o sobrinho e para Tia Tude, depois do susto e medo que sentira.

Vem então o dia seguinte, reforçado pela circunstância de tempo “logo cedo”, anúncio de uma nova ação. Tia Tude, curiosa que era, foi ver o objeto que guardava cuidadosamente para um estranho. E, tomada de espanto, viu: “ainda sujo de terra fresca, nada mais que um fêmur de defunto!”

Resguardando a religiosidade, a velha tirou sua lição do acontecido, viu naquilo um uso de Deus e tamanho foi o medo que falou “nunca mais”. Interessante é que nesse momento, o autor, mais uma vez, parece ficar de longe: “E contam que nunca mais a sua boca abriu para falar da vida alheia.” Tão distante ele ficou que nem o nome da “santa” mulher mencionou.

Chica Mal -Acabada

Novamente ressurge, nessa lenda, a religiosidade. É uma lenda que intriga o leitor desde o seu início. Ela traz consigo um estranhamento, um questionamento até mesmo de um religioso. A igreja, lugar sagrado, perde essa característica por causa das ações que a personagem pratica com o espelinho que carrega consigo para as missas de domingo. O personagem é profano, porque coloca o espelinho num outro lugar também sagrado, um livro de orações, que nesse momento perde sua funcionalidade.

Considerando ser o espelinho, aparentemente, um espaço que une o personagem ao seu amante, salientamos que o mesmo se revestirá de funções do personagem, transformando-se num ambiente onde acontecerá a aparição de um ser que perturbará o personagem Chica.

Este “espelinho”, substantivo diminutivo, pode significar o “amigo” do personagem, mas que, aos olhos do leitor, está em sentido pejorativo. Ele é um lugar onde Chica mal-acabada não vê refletido nele apenas o amante. Nele está o mistério que acompanhará a narrativa. E também o tempo, outro recurso narrativo usado para a realização do fantástico-maravilhoso.

Já que era comum o personagem ir à missa todos os domingos e cometer as mesmas ações o narrador chama a atenção do leitor para “um domingo”. Acreditamos estar esta

expressão de tempo semeando o estranhamento, a dúvida no leitor: “Um domingo, estava ela, como sempre, a olhar o amante pelo espelho...”.

De repente, ao invés de ver o amante refletido no espelhinho, ela vê “lá dentro qualquer coisa medonha, indescritível.” O medo que sentiu fora tamanho que “soltou um grande grito que alarmou os fiéis, e rolou ao chão, desmaiada.”

A narrativa continua num clima de dúvida: O que Chica viu refletido no espelho? Ou ainda, quem?

Como dissemos, no início desta análise, a importância do espaço reafirma-se aqui, pois “a visão diabólica perseguia-a já fora do espelho, por toda parte” e a ela fora reservado o espaço da loucura, porque todo espaço onde estivesse era loucura.

Sobre o tempo, observamos que além das expressões indicadoras do mesmo como “quando voltou a si”, “à noite”, “quando a levantaram”, marcando momentos cruciais para o desenvolvimento da história, percebemos que os verbos se encontram no imperfeito, conduzindo o leitor numa narrativa fluida: “rolava”, “caía”, redobravam”, “dormiam”, “despertavam”, “punham”..

Podemos dizer que nessa lenda, o espaço psicológico foi limitado a um “cenário” de uma mente perturbadora, surgido a partir da criação de um ambiente denso, mórbido projeto sobre o comportamento também perturbado de Chica.

85 - A Mula sem Cabeça

Esta é mais uma das lendas que equivocadamente, fora considerada como de São João ~~o~~ Rei, mas, na verdade, encontra-se registrada no Brasil, na Bretanha e também na China, ~~segundo~~ as palavras do escritor Gustavo Barroso, na obra *O Sertão e o Mundo*.

Num clima de suspense, a narrativa envolve o leitor, que percorre por ela durante o ~~tempo~~ todo, em todos os lugares, convivendo com as personagens e vivenciando com elas a ~~sensação~~ e o medo contidos na história.

Nesta lenda, a história começa sendo narrada em terceira pessoa, nomeando o ~~personagem~~ Venâncio, cujo nome, originário do latim, significa aquele que caça. Achamos ~~providencial~~ este nome visto que é exatamente o que Venâncio fará no decorrer da história. ~~Em~~ suspense, essa história, segundo o narrador, aconteceu quando Venâncio voltava do Rio ~~das~~ Mortes e “quando, nas proximidades do Cruzeiro do Betume” (hoje em outro local, mas ~~nas~~ imediações do rio das Mortes). Momento que traz à tona a verossimilhança que se auxilia ~~no~~ contraponto do irreal mais se delineia a surpresa e é próprio da lenda ter o exagero somado ~~ao~~ fato real. Podemos dizer que a expressão “voltava tarde”, na primeira linha da história, ~~denuncia~~ o receio no leitor atento, que começa a acompanhar a narrativa e, em ~~seguimento~~ à idéia, o narrador continua “voltava tarde do arraial do Rio das Mortes”. Rio ~~das~~ Mortes não parece ser um nome muito sugestivo, parece-nos sombrio. No leitor atento à ~~narrativa~~ e já ensimesmado por causa do nome do arraial, cresce o medo em “quando ouviu, ~~do~~ longe, relinchos de alimária.”

Tendo em vista a cultura de um povo, o respeito pelas sextas-feiras, principalmente da ~~quaresma~~, suscita no leitor o medo (não só nele, mas também no personagem): e “por uma ~~natural~~ associação de idéias, pensou, incrédulo, nas mulas sem cabeça” (então eram ~~mulas~~) como também “dizia-se às sextas-feiras da quaresma”, “depois da meia-noite”. E

“aflito para chegar a casa” (já havia batido meia-noite e era justamente uma sexta-feira na quaresma), está preparado o cenário para a narrativa.

Em seguida aparecem os signos “apressadamente”, “velozmente”, levando o leitor, mesmo apavorado por causa da situação em que se encontrava Venâncio, a acompanhar a narrativa.

O medo do leitor atento se intensifica com a conjunção “e” iniciando a oração “e estava quase a entrar na cidade”, e torna mais forte com a conjunção subordinativa temporal “quando”, (no momento exato) ouviu, não longe, relinchos de alimária”. E, agora, o que fazer? Aqui a hesitação foi plantada e, indubitavelmente, estabelece-se o fantástico, visto que esta é uma das condições para que ele exista.

Na linha quatorze: “avistou uma tremenda mula sem cabeça, toda em chamas, que corria em sua direção”. Nesse momento, o que era apenas um pensamento se torna realidade: ele a vê no espaço real dele. Assim, fugir não se cogitava. Não tinha dúvida. A única saída: enfrentar a “tremenda mula sem cabeça”.

O tempo, nesta história, é perturbador, pois as ações são tão ligeiras que chegam a ser angustiantes, tanto para o leitor quanto para o personagem. Elas não favorecem a quem está diante do elemento “estranho”... “porquanto a alguns metros de distância” a correr.

Na narrativa, foram listados verbos no pretérito perfeito: “ouviu”, “avistou”, “teve”, “desferiu”, “fez”, “desapareceu”, “soube” para dar veracidade às ações de Venâncio (fazendo uso do nome que lhe foi dado). Provavelmente, por causa é que a expressão “quando este o avistou” cria no leitor a expectativa de que mesmo “sem cabeça”, o animal incompleto começaria a luta sozinho.

Entretanto, a narrativa toma curso diferente e quem na verdade ataca ferozmente é o personagem: “desferiu-lhe com a foice que trazia, e com a qual fôra fazer uma roçada num golpe, um golpe tão certo e tão firme, que lhe fez voar a pata dianteira”. “O monstro soltou

o relincho terrível e desapareceu para as bandas do Rio das Mortes”. Foram três as ações realizadas pelo animal “atacou”, “relinchou” e “desapareceu”.

O narrador não diz exatamente como foi o ataque, por isso essa ação (atacou) sugere ao leitor que o fato narrado não acontecera, haja vista que o terrível monstro não lutou com o animal, ao contrário, ele desapareceu, fugiu para “as bandas do Rio das Mortes”.

Ao considerarmos o verbo “desapareceu” na oração “e desapareceu para as bandas do Rio das Mortes”, não nos dá a certeza de sua condição verdadeira “deixar de existir”, “fugir” embora pareça dar alívio também ao leitor que vivencia a história.

Na seqüência da narrativa, o último parágrafo iniciado pela expressão temporal “pela manhã”, sugere ao leitor que a sinistra história acabou. Mas, nesse tempo (pela manhã), foi encontrada, “perto do local da sinistra ocorrência”, “sobre a relva a mão de uma mulher” e, “a uns duzentos metros, mais ou menos,” “o corpo de uma pobre lavadeira do bairro”. Ela estava “caída de bruços numa vala, morta, uma perna partida e a mão decepada”.

No entanto, na narrativa, foi dito que lhe fora arrancada a pata dianteira, mas não que lhe havia partido a perna. Mesmo assim, a mula é expressão feminina e o corpo encontrado foi de “uma pobre lavadeira”. O maravilhoso aconteceu.

8.5 - A Missa das Almas

Esta lenda, como já foi assinalado no nosso trabalho, figura nas Lendas Brasileiras - Cartleya Alba (1945), assim, também ela não é são-joanense.

Consoante com o que expusemos sobre as lendas, no início do nosso trabalho, e, confirmando a existência delas a partir de um “fundo” real, ressaltamos o lugar onde a mesma se desenvolveu: Matriz Nossa do Pilar, edificada por três vezes desde 1704. Nela eram celebradas as missas das almas, às cinco horas, na madrugada de sábado.

Assim temos dois fatos verídicos nessa lenda: a existência da Matriz e a celebração dessa missa, somando-se a essa a religiosidade do povo que madruga para lotar a Matriz em busca às almas. Nesse espaço, a narrativa se faz, trazendo consigo a marca da semelhança que auxilia no contraponto do irreal.

Ao afirmarmos que o fantástico se faz pela dúvida e pelo questionamento do leitor a partir de elementos existentes na narrativa, iniciamos a nossa análise pela preposição “de”, já vindo da lenda: a missa seria para as almas ou das almas? Essa dúvida será solucionada no final da narrativa, onde estará o maravilhoso.

A princípio, trataremos sobre o tempo que se apresenta nesta narrativa, a fim de justificarmos a presença do maravilhoso.

Há uma dúvida, dessa vez por parte da personagem - “Quê! Já 5 horas?”, e por causa desse tempo duvidoso, a narrativa prossegue conduzindo o leitor à observação das ações da personagem. Podemos dizer que o leitor já está tendo dúvida levada pelo fato de o personagem não ter confirmado as horas no relógio, e ainda assim, sonolenta, ter saído vestida com a saia preta para a igreja.

A narrativa conduz o leitor a acompanhá-la, tendo em vista as ações da personagem que “Ainda sonolenta e tiritando de frio”, “vestiu”, “passou”, “rumou”, verbos no pretérito perfeito que concluem suas ações.

A narrativa continua intrigando e causando estranhamento o leitor uma vez que “Na sua miopia octogenária não reparou nas feições dos que lá se encontravam,” expressão que nos leva a um leitor desatento, mas não ao atento. E em seguida, com a conjunção adversativa “mas”, desvirtua-se o que aparentemente era normal, mesmo sendo míope a personagem. Mas percebeu que “o templo se achava repleto e o padre, no altar-mor, se movia de um para outro com tal leveza como se fôsse feito de fumaça”.

Em “Como se fosse feito de fumaça”, podemos considerar o efêmero (fumaça) relacionado com a leveza do padre, transmitindo idéia que ele não estava pisando o chão. Este é um momento de dúvida, de questionamento para o leitor: Como pode? O padre está flutuando? A personagem parece estar alheia a esse fato, que é estranho aos olhos do leitor. Ela deixava que o rosário fosse correndo lentamente entre seus dedos.

Perante a imagem da Virgem, os olhos do personagem evadiam-se para um espaço surreal, mítico, mas a conjunção subordinativa “quando” traz a personagem ao tempo e lugar reais. Ela “Ouviu o relógio bater horas”. “E quando soaram as doze horas da noite,” todos que estavam no templo como que por encanto.. O medo tomou-lhe o corpo. “Então prêsna naquêlê recinto solitário, em plena treva, e, compreendendo, afinal, que participara de um ofício celebrado e assistido por mortos, tomada de indescritível pavor, rolou pesadamente ao solo, desacordada...” O fantástico-maravilhoso aconteceu nesse momento. O personagem tão somente aceitou o fato estranho.

A expressão de tempo “no dia seguinte” suscita no leitor a idéia de que tudo tivesse acabado, o mistério fora esclarecido, mas resta ainda uma dúvida proposta pela narrativa - o que teria acontecido com Virgínia?

Ela fora encontrada pelo sacristão, desmaiada “sobre a frialdade dos ladrilhos”.

17 - O sacrílego

Esta é uma lenda considerada são-joanense.

Desde o início da narrativa, as expressões temporais “meia-noite” e “já,” em “Meia-noite já havia soado” suscitam no leitor o medo. Essa é uma hora morta.

O medo toma conta do leitor “quando um desconhecido bateu à casa do padre Antônio”. Entendemos ser estranho naquela hora, alguém bater à casa do padre..

Essa narrativa está repleta de questionamentos. Encontramos o primeiro questionamento no segundo parágrafo: “Vinha buscá-lo. Para que?” Nesse momento, o narrador indetermina o sujeito (“Despertaram o prestimoso sacerdote”) provocando a dúvida no leitor.

Para tornar verossímil a narrativa, das três perguntas feitas pelo padre ao desconhecido: “Confissão? Extrema-unção? Onde?”, apenas para a última teve resposta. “Igreja de São Francisco”, espaço real onde também se desenvolverá a narrativa. Padre Antônio ficou perplexo porque não era comum ir à igreja naquela hora. Fato estranho, requisito tanto para o padre Antônio quanto para o leitor que a hóstia não tivesse se manchado visto que assim que é colocada na boca de um fiel, em segundos, ela se mancha.

O estranhamento é intensificado, pois, ao chegarem defronte a igreja: “estava toda iluminada, como em dia de festa”. Aquela não era um dia de festa, ou ainda, uma noite de festa.

O leitor ainda questiona: Por que a igreja estaria acesa àquela hora? Então já passava de um quarto da meia-noite.

Num clima de mistério, a narrativa prossegue: “Nenhum vivente”. A narrativa continua envolvendo o leitor atento num mistério e dúvidas: O padre “abriu-lhe, a custo, a boca fria e rígida, e extraiu-lhe a hóstia” Como ele poderia ter conseguido? Entretanto a ação se realizou.

Ao considerarmos que o tempo da narrativa é um tempo vivido pelo personagem, ressaltamos o uso dos pretéritos a fim de afirmar que é ficção a história. Nesse momento, na narrativa, não houve lugar para o presente. “Padre Antônio levantou-lhe a tampa, descobriu o rosto do defunto, abriu-lhe a boca... e extraiu-lhe a hóstia”. Foram ações rápidas e concluídas. Parece que para dar maior veracidade àquele acontecimento.

Já na rua, aparentemente um espaço real, o padre caiu em si e percebeu a ausência do desconhecido. E, nesse momento, viu o templo: “estava fechado e as luzes apagadas.” Não pode dizer que o mistério tenha se desfeito. E, padre Antônio: “Achou tudo aquilo fantástico, desconcertante.”

A história continua misteriosa, o desconhecido reaparece para agradecer ao padre. E, na expressão de tempo que demarca momento crucial da narrativa, “até ali” o padre não tinha reparado nas feições do desconhecido. A acentuação da ligação no tempo pode ser considerada como um recurso narrativo que, reforça o caráter lendário da história: “mas agora”. Como também suscitar no leitor a idéia de que o mistério fosse desvendado. Numa sequência de tempo “agora” e “depois”, a narrativa conduz o leitor a uma lúcida ação do padre “notou” O prenúncio de que toda a dúvida será esclarecida foi instalado: “depois que ele lhe estendera as mãos frias, horripelmente frias, num aperto angustioso, notou que aquela fisionomia não lhe era estranha.” Com esforço, foi se lembrando das características daquele representante do outro mundo que estava à sua frente. “Ele já vira alguém com aqueles mesmos cabelos empastados, aqueles olhos amortecidos, aquela boca repuxada e sem cor...”

“o que jazia, momentos antes, dentro do caixão - o defunto!” O maravilhoso se fez. Padre Antônio estava diante de um ser de outro mundo.

Padre Antônio, antes de se recuperar do susto, “viu o indivíduo estranho empalidecer ainda mais, tornar-se de súbito vaporoso e desfazer-se, em poucos instantes, como a fumaça no vento, na solidão da noite...”

Finalizamos esta análise reforçando a idéia do tempo em que o maravilhoso aconteceu: “na solidão da noite”.

8.8 - O Segredo

Segundo afirmações em sua obra *Vida Literária* (1961), Lincoln de Souza diz que esta é uma variante do conto de Boccaccio. No *Decâmeron*, O coração de Guilherme Castagno é servido como alimento à própria amante. Assim, não podemos considerá-la romanesca.

A fim de tornar verossímil a narrativa, o narrador começa a história descrevendo ao leitor o lugar em que se desenvolveu a história: “Num pequeno sobrado em que funcionou, há muitos anos, um departamento do Ministério da Agricultura.”

O narrador apresenta também o casal que lá morava, atribuindo-lhe características que começam a despertar no leitor certa inquietação: Rogério, nome que significa afamado, homem forte, másculo e moço. Ele era um “opulento capitalista” e sua esposa, Jacinta, “era o símbolo da mísera escravaria às suas ordens”.

O narrador apresenta ainda a escrava Julieta. Este nome é oriundo do latim e significa símbolo de juventude. A beleza e juventude foram motivos para despertar interesse em Rogério. De maneira branda por que, desde o primeiro dia começou a tratar a escrava, despertou imediatamente os ciúmes da esposa”, o que fez com que D. Jacinta quisesse vender a escrava. Mas Rogério não concordou com a esposa.

Podemos dizer que esta situação de discordância de Rogério com a esposa sugere que o leitor questione: o que acontecerá ao triângulo que possui interesses diferentes?

Entretanto, a narrativa prossegue, envolvendo o leitor num grande suspense. A palavra negativa “não” leva à dúvida ao leitor: “Não deu a menor demonstração do que acabava de sentir”. Dona Jacinta verificou o quê? “que Julieta era algo mais que uma simples escrava”...

Mas o leitor sente medo pelo fato de D. Jacinta ter mudado de comportamento, porque, de repente, deixou de ser má e tornou-se boa. É um comportamento duvidoso: tornou-se até mais carinhosa para com o marido, a quem, dali por diante, deixou de falar na presença de Julieta.”

A presença dos verbos “tornou-se” e “deixou” no pretérito perfeito conduz o leitor à certeza das ações verdadeiramente concluídas. É fato, então, que D. Jacinta teve um procedimento diferente depois que descobriu algo sobre o marido em relação à escrava Julieta.

A narrativa prossegue especificando um tempo supostamente real: “um mês depois”. O narrador mesmo não interferindo na narrativa, prepara o leitor para um acontecimento, visto que, anterior a este tempo, não houve nenhum outro especificado. O leitor estranha esse tempo. Mas era uma ocasião especial, aniversário de Rogério. Mesmo assim, estranho, mais estranho ainda a mulher querer fazer o jantar. O leitor fica tenso porque “A mulher, quis ela própria, fazer o jantar.” A palavra “própria” garante a personagem de poder absoluto.

Num clima de terror e de suspense a narrativa continua. “Aliás, não foi um jantar apenas melhorado (...) no dia, mas um verdadeiro banquete.” Ela fez-lhe pratos variados.

Essa situação seria normal para festejar um aniversário se D. Jacinta não possuísse os qualificativos que lhe foram atribuídos: perversa, “terror da escravaria”, ciumenta.

Estranho é que, dentre os pratos diversos, Rogério gostou de um. Só ele o comeu, repetindo-o mais de uma vez. O prato era picadinho de coração.

A narrativa em terceira pessoa prossegue misteriosa. Rogério chamou, gritou por Julieta, sem resposta. Mandou procurá-la e ela não foi encontrada.

O mistério se esclarece quando, ao interrogar a esposa sobre a escrava, Rogério tem como resposta: - “Bem, o coração tu o jantaste... O resto não sei... pergunta ao Bento ...” Mas Rogério não perguntou ao Bento. O terror se faz nas palavras: “.o coração tu o jantaste.”

O narrador discorre sobre o crime: “tudo fora feito em segredo”. Foi tão hediondo o crime que o narrador usou o substantivo “a desgraçada”, a fim de enfatizar a condição da escrava.

Um outro questionamento persegue o leitor: por que o segredo?

O narrador clarifica que, apesar de ser do conhecimento dos escravos, não falavam que os três Julieta, D.Jacinta e Bento, tinham ido “para uma capoeira próxima da cisterna”, não sabiam o que tinham feito com Julieta, que não retornou de lá.

Por ser durante o dia, o narrador parece preparar o leitor para o esclarecimento de um crime hediondo, que se realizaria à noite.

O narrador esclarece a dúvida do leitor: Bento, ao ser interpelado pelos escravos sobre “o que tinham ido fazer os três no lugar de onde não mais voltara a bonita mulatinha,” lhes respondeu que lá havia um segredo. E que ele não poderia falar sobre, senão “pagaria com a vida”. Nesse momento, o leitor se lembra de D. Jacinta e do coração da escrava servido a Rogério.

Para os escravos, o lugar ficou sendo O segredo. Esse nome se estendeu aos arredores que, ainda hoje, um bairro nobre possui.

13 - O Defunto Que O Diabo Levou

Reafirmamos as palavras do escritor Lincoln de Souza que esta lenda é dada como sendo local de Aracaju.

Esta lenda é bastante enigmática, pois traz em si no terceiro parágrafo, o verbo “mudou” em “o destino mudou-lhe o itinerário”, que suscitará no leitor, um primeiro questionamento, o qual conduzirá a narrativa para o fantástico maravilhoso.

Começamos a análise desta lenda abrindo parênteses para um possível questionamento por parte do leitor a partir do título, interrogando a estrutura sintática. Como o sintagma “defunto” está, no título da lenda, em posição de sujeito, mas ele é o sujeito? E o diabo? Qual é sua função sintática? No entanto, durante a narrativa, constatamos que o diabo foi quem levou o defunto, desta feita, ele é o sujeito da ação.

Em se tratando de uma propriedade da lenda, a narrativa se desenrola na terceira pessoa, não responsabilizando o narrador por quaisquer atos.

Nesta narrativa, reais são a igreja do Carmo e o sobradão construído em 1888 e, hoje, conhecido e nomeado Solar da Baronesa.

A narrativa tem início com a descrição horrenda do personagem, já causando medo e repulsa no leitor: Coronel da antiga Guarda Nacional. O coronel Carlota era um riquíssimo proprietário de escravos, já idoso, calvo, gordo, perverso. Ele martirizava os escravos só para vê-los delirar de sofrimento. “Muitos deles fugiam ou se suicidavam, quando lhe caíam nas mãos.” Ele era o opressor da família, quiçá ter envenenado a própria filha por ter lhe recusado, pois recusou casar-se com “um fazendeiro branco, de idade avançada, poderoso e autor de muitas mortes.”

Nesse clima tenso e de grande medo, a narrativa segue seu curso, até mesmo depois da ocorrência do malvado, fato que não causou tristeza alguma.

O tempo nesta narrativa é fundamental para o desenvolvimento do maravilhoso. As expressões “nesse dia”, impreciso de data, “só mais tarde” e “quando esta voltou” obrigam o leitor a permanecer no sobradão, lugar onde um estranho acontecimento se passou: o defunto reapareceu. O leitor poderia questionar: Por que a família deixou o corpo sozinho? Foi por algum instante mesmo? Quem o levou? Para onde?

A narrativa prossegue abrindo o sexto parágrafo com o verbo na terceira pessoa, no modo perfeito “houve o justificado alarme”. E fez-se o que tinha que ser feito. No entanto,

ficou claro quem exatamente procurou pelo morto, onde procuraram e por quanto tempo. A única e rápida justificativa foi a de ter havido a intervenção do sobrenatural. Em “ele falava tanto de Deus...” o advérbio “tanto” remete ao leitor a idéia de que o Coronel falava muito de Deus, era o que “-comentavam”. O coronel maltratava os escravos e a própria família, então, o que de bom ele falaria? “Ele era um velho tão mau.”

Essa narrativa nos sugere que o tempo dos acontecimentos ocorreu num único dia: o dia da morte do Sr. Carlota, pois, “Nesse dia”, expressão temporal determinada pela contração da preposição e pronome “esse”, faz com que o leitor se atente para ele. Foi nesse dia que o cadáver desapareceu da sala onde estava sendo velado.

Ressaltamos também o verbo “viajar”, quando nos indica ida e volta. No entanto, na narrativa, o destino troca a viagem do personagem, que a princípio era para o sertão, e, depois “o destino mudou-lhe o itinerário, mandando-o viajar para o cemitério.” Tendo em mente o que entendemos sobre o verbo viajar”, o leitor que está atento à narrativa, poderia questionar: e a volta?

Apontamos, por fim, o verbo “levou”, presente no título desta lenda, e que, também, sugere que o leitor questione: levou para onde?. Esse verbo, no pretérito perfeito, confirma que a ação se realizou. Mas para onde o diabo o levou? Parece-nos que a essa pergunta não há resposta, pois, no final da narrativa, esse verbo reaparece na forma de gerúndio sem determinação precisa e clara sobre o lugar para onde o diabo teria levado o defunto. “... um cavaleiro de esporas fosforescentes, alto, magro, anguloso, chispando fogo e levando à garupa em um cavalo fantástico o cadáver do velho coronel...”

Isto quer dizer que o mistério sobre o sumiço do coronel se desfaz; o maravilhoso acontece num espaço imaginário.

A expressão “dizem que” indetermina mais uma vez o narrador, mantendo-o afastado de qualquer cumplicidade com a narrativa. Essa expressão é ainda reforçada pela conjunção “e”, no sentido de que a prosa continua e o leitor atentamente a acompanha.

A fantasia num espaço e num tempo próprios começa em “longe, muito longe da cidade, por uma deserta encruzilhada, passou a horas mortas, numa carreira louca, um cavaleiro de esporas fosforescentes”.

Suficientamos a presença dos adjetivos “deserta”, “mortas”, “louca”, “fosforescente”, “fantástico”, “lúgubre” em “deserta encruzilhada”, “a horas mortas”, “numa carreira louca”, “esporas fosforescentes”, “um cavalo fantástico”, “lúgubre mortalha” que intensificam o efeito de realidade no leitor que nesse mundo imaginário, esclarece onde o defunto estava como também a companhia de quem.

Os verbos “passou” e “esvoaçava” têm em si a representação da efemeridade que é reforçada com o substantivo vento em “esvoaçava sinistramente ao vento...”, levando o leitor a compreender que o diabo não ia deixar o defunto. Estavam juntos, segundo a confirmação de suas aparições.

Como a lenda traz em si, de forma subentendida certa utilidade, um conselho nessa lenda ao leitor sobre o temor a Deus e a conseqüência de uma vida de maldades.

Acreditamos que nessa lenda, os recursos narrativos espaço-tempo se entrelaçam, criando o maravilhoso acontece. Pontuamos que o espaço é mágico, místico e o tempo é eterno: “naquela noite, longe, muito longe da cidade, por uma deserta encruzilhada, passou um cavaleiro numa carreira louca, um cavaleiro de esporas fosforescentes, alto, magro, anguloso, levando fogo e levando à garupa de cavalo fantástico...”

III - Senhor do Mont'Alverne

Segundo o autor do livro *Contam que...* esclarece que há tempo ela deixou de o ser quando descobriram nos arquivos da Ordem dos Franciscanos que a imagem foi adquirida em Portugal, como também dados sobre seu custo.

Próprio de um narrador, ele começou apresentando o fato que desencadeará a história analisada. E, como ponto real, a reunião na Igreja de São Francisco de Assis (edificada em 1776) da confraria da irmandade.

O objetivo dos irmãos franciscanos, nessa reunião, foi de decidir onde seria esculpida a imagem do Senhor do Mont'Alverne, que deveria ser colocada no altar-mor da Igreja de São Francisco. Contudo, nessa assembléia nada se resolveu.

O mistério tem início quando um peregrino (...velhinho de barbas de neve), desconhecido na cidade, “e que à míngua de recursos, pedia pousada por uma noite” na casa da Ordem de São Francisco. Ao leitor perspicaz, o tempo para a realização do fantástico já foi definido. Então, o encarregado, personagem sem nome e sem fazer qualquer pergunta- parecia fantástico-, destinou ao peregrino um aposento – lugar onde o fantástico-maravilhoso aconteceria. Esse aposento poderia ser um quarto, um cômodo qualquer já que era no porão. Não houve nenhum diálogo entre o peregrino e o encarregado, situação que não deixa de causar estranhamento ao leitor.

Também estranha foi a forma rápida como o peregrino agiu, seqüencialmente “... ele se acomodou, fechando a porta a chave”. E ainda, “Não trazia nenhuma bagagem, um simples bernal sequer, nada.” As palavras de sentido negativo (não, nenhuma, sequer, nada) insistem em seqüência, como que alertando o leitor para algo que estaria por vir.

Parece-nos que aquele momento de tensão se diluirá no parágrafo seguinte, iniciado pela expressão de tempo “No outro dia”. Mas, engano; o suspense continua com o pronome indefinido ninguém em “ninguém viu o estranho personagem”.

No decorrer da narrativa, o mistério que toma conta do espaço escolhido então definido “ O quarto que lhe deram,” suscita no leitor a enunciação dos mistérios que envolvem palavras e expressões, formando um tecido simbólico permitindo a reflexão e o posicionamento, pela capacidade que a história tem de envolver o leitor.

No lapidar de um símbolo, o narrador conduz o leitor a perceber que o quarto continuava com suas janelas e portas fechadas. E que essa situação persistiu por dois dias. O leitor, mais medroso do que curioso, questiona:- O que teria acontecido dentro do quarto?

Atentamos para o tempo aqui. Ele é cronológico aos olhos dos envolvidos na história. Como já dissemos, o maravilhoso aconteceu numa noite, tempo próprio desse fenômeno acontecer. Tanto que dois dias após a chegada do peregrino, o quarto continuava com suas portas e janelas fechadas. E nesse tempo, ninguém mencionou sobre o peregrino, aparentemente trancado no quarto.

Num clima de mistério e de tensão, a narrativa continuou até o momento em que constataram que “o misterioso peregrino havia desaparecido e, em seu lugar, uma imagem do Senhor do Monte’Alverne, de tamanho natural, pregado à cruz, encheu de pasmo e de assombramento a todos os presentes, tal a sua maravilhosa perfeição”. O mistério foi elucidado. O quarto, espaço geográfico, havia se transformado num ambiente onde a troca entre imaginário, fantasioso se tornou realidade - a imagem do Senhor do Mont’Alverne. E, em tempo imediato, “acreditou-se logo” que o peregrino fosse santo e que havia realizado um milagre.

E, no intuito de reafirmarmos que essa narrativa tem em si o real além da fantasia, encontra-se, na atualidade, no altar-mor, na Igreja de São Francisco de Assis, a imagem do Senhor do Monte'Alverne.

Retrato

Esta lenda também não está junto às de São João del-Rei, visto que segundo o autor *Revista Literária* (1961), ela é contada no Rio e em Pernambuco. No Rio é contada, citando-se o nome do padre que foi o protagonista da estranha aventura. Em Pernambuco, a lenda se passa com um médico e não com um padre, como é contada em São João del-Rei.

A narrativa tem, em seu começo, um clima de estranhamento e suspense na aparição de uma estranha, sem nome, personagem que interrompe a leitura do padre Ernesto. O narrador assim a descreve: “uma senhora de certa idade, em cuja fisionomia se estampavam beleza e distinção, modestamente trajada, foi pedir-lhe que confessasse o filho, que se encontrava doente, guardando o leito.” A maneira como a senhora se aproxima do padre continua aumentando o estranhamento no leitor.

É uma dúvida paira sobre o leitor: - a senhora procurou o padre e nem sequer se apresentou? O narrador inseriu-a na narrativa sem dar-lhe um nome.

O narrador não dá fala ao padre, ao contrário, toma-a. Como se suspeitasse sobre a intenção do leitor, ele parece justificar o encontro em: “Ele não a conhecia, como aliás não conhecia quase ninguém, visto ser de fora e ter chegado à cidade havia pouco.”

E ainda, a desconhecida senhora diz para o padre: “-Eu daqui sigo para o Barro, em busca de um remédio e como, ao meu regresso, já não o encontrarei mais em casa” e, “desde o começo do senhor e muito de coração lhe agradeço a caridade”.

Sendo a dúvida elemento básico para a sustentação do fantástico, pela persiste no leitor, pois o mesmo questiona: -em se tratando de uma mãe que fora buscar socorro para o filho, por que não acompanhou o padre ao invés de dar-lhe o endereço e ir para outro bairro? Ainda mais intensa a dúvida na justificativa da mãe “porque me demoro”. Mas o filho estava presente, por que ela demoraria? Mesmo dizendo que ia buscar remédio para o filho, não esclareceu a dúvida do leitor. Que remédio seria a ponto de não poder acompanhar o padre? O artigo indefinido “um” confirma ao leitor essa indefinição “um remédio”, o que aumentou a dúvida. O remédio não fora nomeado, especificado. E ainda a senhora se despede do padre, o que pode sugerir a não volta dela.

O prenúncio do maravilhoso acontece no momento em que os olhos do padre “deram com a ampliação fotográfica de um busto de mulher, na parede da sala de visitas, cercado de flores”. Ele reconheceu nela a mãe de Alfredo, a mesma senhora que o procurou na véspera saindo para confessar ao filho.

Ainda num clima de suspense e de mistério, o padre pediu a uma das filhas para ver a mãe dela. O mistério não se desfez, pois a moça disse ao padre – “Ah! Impossível! Nossa pobre mãe...” Por causa desta resposta, aumenta a dúvida no leitor. –Porque seria impossível? Será que a mãe desapareceu naquele dia em que buscou o padre? O padre também estranhou a resposta da moça e perguntou:- “Impossível”?

A dúvida é esclarecida na última linha da narrativa com a fala da filha. “_Faz hoje, precisamente, três meses que ela morreu...” E nesse momento, num ambiente onde estava a mãe da morta, o maravilhoso aconteceu.

112 - O Irmão Moreira

Esta é uma das lendas que mesmo sendo são-joanense, como foi explicitado nesta pesquisa, provavelmente deve ser contada em outras partes do Brasil até mesmo no exterior.

A narrativa tem início com a descrição do personagem e nos dois primeiros parágrafos, o narrador descreve o personagem cujo nome intitula a lenda: Francisco Moreira da Rocha, conhecido por Moreira. Ele era “um incorrigível estróina, cuja vultosa fortuna dissipava à larga com bebidas, mulheres fáceis, jogatinas e tôda sorte de pândegas e libertinagens.” Ele fora descrito como um verdadeiro “bon vivant”.

O clima de mistério e suspense, na narrativa, tem início logo no terceiro parágrafo, com a expressão “certa vez” precedida da conjunção adversativa “porém”, conduzindo o leitor a perceber que a história tomará um curso avesso à rotina do “bon vivant”.

O mistério continua nas palavras do narrador, suscitando o medo no leitor: “errava a noite mortas pelas imediações da Igreja do Carmo” e com a conjunção temporal “quando”, determinando um tempo como se fosse naquele exato momento, prevendo que algo estava para acontecer. Esta idéia é intensificada com o adjunto adverbial “inesperadamente”, sugerindo um acontecimento ruim, prendendo o leitor assustado na narrativa. O leitor questiona: - O que vai acontecer?

Na seqüência dos misteriosos acontecimentos, a narrativa se desenvolve envolvendo mais o leitor: “saindo de uma esquina, passou rente a êle uma estranha mulher, alta, elegante, de grandes olhos perturbadores, elegantíssima em rico vestido negro, como um anjo envolto em crepe”. Novamente o leitor questiona: Por que ela saiu de uma esquina? Mas, esquina, não é lugar de pouca visibilidade para quem dela sai?

Moreira acompanhou a mulher que nada falou, apenas sorriu. Esclarecemos que “sorrir” é uma ação praticada pelo ser humano. Num clima de suspense o narrador descreve

uma estranha casa para onde a estranha mulher levou Moreira a “uma casa muito branca, certamente de mármore e cercada de ciprestes”. Imediatamente, o leitor se interroga: Não estaria ao narrador apenas descrever que a casa era branca? Por que o advérbio de intensidade em “muito branca?” E os tijolos, não existiam? E o tipo de árvore que cercava a casa? Ciprestes? Não seriam árvores próprias de cemitério quando nele existiam lápides na parede?

Certamente, ao leitor não passou despercebida a comparação “como um sonâmbulo”, estado em que se encontrava Moreira quando acompanhou a bela desconhecida.

A narrativa prossegue abrindo o parágrafo com a expressão temporal “No outro dia”, prenúncio de que a história tomaria outro curso. Assim, o espaço irreal, mágico, estranho *deserto modo assombroso, apesar da cor branca, dá lugar ao real, exatamente onde Moreira, com corpo dolorido, os membros lassos, entorpecidos, despertou*. Magicamente, todo o espaço havia se transformado. Moreira se encontrava agora num espaço físico “sobre uma lousa num cemitério do Carmo”.

Desta feita a dúvida que pairava no leitor sobre lugar para onde Moreira tinha levado a desconhecida; o maravilhoso se fez deixando para trás o fantástico puro sustentado pela tensão e medo do leitor, sem esclarecimento: Moreira esteve em companhia de um ser desconhecido mundo.

Em função do que aconteceu com Moreira como também do seu temor a Deus, Moreira procurou um padre a quem confessou seus pecados. Apresentou-se de forma rápida, essencial. Nesse momento na narrativa “procurou depressa um padre, a quem contou o que aconteceu”, “assentou de levar vida pura e piedosa”; “retirou do banco seus haveres e entregou-os com a pobreza e instituição de caridade.”

Trazendo à tona a religiosidade própria da cidade de São João del-Rei, o narrador compara os atos de Moreira aos de São Francisco de Assis, “... tomando um hábito e

com o nome apenas de Irmão Moreira, saiu para o mundo, esmolando para os necessitados.”
 Como Jesus, segundo a bíblia, curando os enfermos com o simples contato de suas mãos:
 Ao chegar à casa de Pedro, Jesus viu que a sogra dele estava de cama, com febre. Tomou-lhe
 a mão e a febre a deixou. Ela se levantou e começou a servi-lo” (Mt 8,14-15) (p.1166).

O fato é que, ainda nos dias de hoje, há um quadro pintado a óleo numa das paredes
 da Santa Casa da Misericórdia, da qual ele foi caridoso por mais de cinquenta anos.

3.5- A Casa da Pedra

Lenda são-joanense que traz em si a magia e o mistério da natureza, resgatando a
 história daqueles que “rasgavam a extensa das Minas Gerais, a “cata do ouro”.

O autor pontua que para ele, no título desta lenda, no lugar da contração da preposição
 “de”, o correto seria “de”, mas sabemos que o povo são-joanense diz e escreve “da”, motivo
 pelo qual ele a mantém a contração no título da lenda.

E nós compartilhamos com essa posição do autor e, também a trataremos como “Casa
 da Pedra”³, cremos que ela está determinada pelo “da”, porque é nela que os acontecimentos
 ocorrem, como também está sacralizada pelos são-joanenses

Esta lenda conta ainda, com a verdade da estada, em São João del-Rei, dos Emboabas
 paulistas, cada qual à sua maneira, se entregava a mineração aurífera.

O narrador, nas páginas 73, 74 e 75, narra a história mencionando a obra de Bernardo
 Guimarães, “Maurício ou os Paulistas em São João del-Rei”, em que o autor apresenta um
 personagem, entre os paulistas, de nome Gil, rapaz antes trabalhador,... a olhos vistos, que
 começou e depois foi para a companhia de um índio a quem salvou.

³ Para o Autor, o certo deve ser Casa “de” Pedra. Em São João del-Rei, porém, todos, mesmo os mais cultos,
 escrevem Casa “da” Pedra, razão por que é aqui adotada esta última forma.

Tornara-se público que Irabuçu era conhecedor de uma fabulosa mina onde “apanhava aos punhados, para levar ao seu salvador”. Entretanto, Minhoto, um dos portugueses, ajudava Gil e resolveu pegar o índio, a fim de se tornar senhor da mina e fazer mal ao seu amigo, “estanciando-lhe a fonte de riqueza”. E, numa tarde, quando ia para mina, ao tentarem pegá-lo, “este desapareceu como que por encanto sob uma moita, de onde saiu, numa carreira fantástica, um enorme gato do mato, que pôs os portugueses em debandada, levando o índio transformado em animal”.

Fernando, sobrinho e secretário, do capitão-mor, Diogo Mendes, mandou Minhoto levar o índio a sua presença porque o ouro da mina deveria ser todo de El-Rei, sem que Minhoto tivesse direito a nada.

Irabuçu foi preso e levado à presença do capitão-mor e sua gente, só consentiu levá-los à mina “ante a ameaça de torturarem sua filha”.

O percurso começou com Irabuçu “amarrado como uma fera, lá foi êle, o pobre velho, ajudado por seis portuguêses, armados até os dentes (...) Chegaram por fim ao cair da noite, em frente a uma grande furna muito alta, cujo interior...”

Nesse momento um recurso narrativo foi usado, o narrador cede a palavra a Bernardo Guimarães que é quem vai narrar a trágica aventura dos portugueses e do índio até o fim.

O narrador inicia a história propiciando um clima de suspense e pavor em relação à escuridão da noite que caía do lado de fora da caverna.

Em seguida, ele envolve o leitor com uma exuberante, atraente descrição da “Casa da Mina” e, nela, menciona que um monstruoso lustre está “prêso à cúpula da gruta por um elemento proporcionalmente tão delgado, que faz estremecer”. Podemos dizer que é a própria riqueza envolvendo o leitor na sua história.

Segundo o narrador, os personagens não estavam ali para “admirar semelhantes maravilhas”, por isso todos passavam por ele sem dar-lhe atenção.

Ousamos ainda dizer que a caverna representa aspectos que definem os objetivos do espírito-mor, ela é o lugar por excelência em que tudo se exprime.

A “Casa da Pedra” é uma narrativa que envereda pelo caminho da sociedade da época, mas ela ancora num espaço historicamente determinado: “Era naqueles velhos tempos coloniais em que paulistas e portugueses (...) rasgavam a extensa província das Minas Gerais, de seu lado... Diogo Mendes.”

A narrativa introduz tanto o leitor quanto os personagens, através do fabuloso lugar onde os acontecimentos se realizarão. Acharmos pertinente ressaltar que, nesta lenda, espaço e tempo estão entrelaçados, por isso a inexistência da medida absoluta de tempo. Tanto o “aqui”, “ali”, “além”, “mais além” são respectivamente lugares: *fazendo sentido no instante e no contexto* em que são enunciados. “Aqui trata-se de um olhar mutilado”; “ali cavava-se no tronco em ruínas”; “além ressaltava da parede um magnífico púlpito”; “mais além um renque de colunas decepadas se estendiam a perderse na escuridão”. Sabemos, porém, que todo este universo é ficcional, e o espaço, apesar de ser físico, é o modo como ele é percebido pelo leitor que o torna irreal.

A descrição do espaço está em cada parágrafo da narrativa e os personagens, introduzidos nesta estonteante descrição dizem-se às vezes, maravilhados, outras vezes desorientados: “E tudo isso se revestia (...) topázio e ametista”. “Era uma gruta de calcites curioso brinco, em que a natureza parece comprazer-se (...) fendas dos rochedos” (p. 73).

Apesar de toda beleza que a gruta possuía, ela parecia um verdadeiro labirinto onde os corredores que se perdiam na escuridão, e parecia dar entrada a novos e vastíssimos compartimentos”.

Na mina, os personagens foram surpreendidos por animais, acalmados pelo índio com um grito, que aos personagens assustou. Imediatamente dois “sanhudos” e “truculentos”

“anguçus”, rompendo das grutas interiores, passavam velozes como o raio por entre os portugueses e desaparecendo de novo na escuridão”. E, diabolicamente, o índio diz que “são os gatinhos que vigiam o ouro de Tupan.”

O clima de terror e de medo toma conta dos personagens que já enfraquecidos falam:

- “Se temos de morrer sem falta, - murmurou um, com voz desfalecida – é melhor morreremos aqui mesmo; não dou mais –nem um passo para adiante”.

- “Se temos que morrer – replicou outro, um pouco mais animado”.

“Tanto faz morrer aqui como acolá; vamos companheiros!... pelo que vejo já estamos no inferno em corpo e alma, e tão inferno é aqui como lá adiante”. O terror que eles sentiam era tanto que, por desespero de se acharem perdidos, se encorajavam e acompanharam o

A preparação para o fantástico-maravilhoso conduz o leitor a observar que, durante o percurso, o narrador sutilmente lhe apresenta expressões simbólicas que não podem passar despercebidas. Enquanto os personagens se deliciam da exuberância dos pontos de stalactites, ele diz; “Já dois fochos se tinham perdido, e não havia um minuto a perder”. E, depois, ao avançarem pelos labirintos de furnas, “corredores, escaninhos irregulares, em que se achava dividida a gruta, à maneira de alvéolos de uma colméia gigantesca”, a narrativa abre no terceiro parágrafo, com uma frase inquietante e causadora de dúvida ao leitor: “Já o primeiro facho estava prestes a extinguir-se, ainda eles não haviam chegado ao tão suspirado fim de tamanhas fadigas e perigos.”

Na narrativa, a construção do estado da alma dos personagens, ambiciosos por encontrarem o ouro, conduzem-nos à recriação do real mórbido através de signos, imagens metafóricas. Nesse ambiente, o narrador trabalha os elementos criados pela natureza na linguagem do texto, os stalactites e estalagmites, e pela qual poderia entrar um homem machado”.

A narrativa continua trazendo consigo o leitor pela mão, porque o seduz construindo um pensamento detalhado, ou se baseia numa linha tênue entre a realidade e a ficção, através da descrição minuciosa de todo ambiente onde se dará o fantástico maravilhoso. No decorrer da lenda, o mistério que toma conta do espaço escolhido para traçá-la, provoca, no leitor, a enunciação dos mistérios que envolvem expressões de intenso pavor. Os caminhos, por onde passavam, traziam certas aparições que a princípio retardam a chegada ao destino previsto. E, por esses caminhos a narrativa carrega figuras de linguagem que despertam no leitor os seus sentidos, introduzindo na história:

“... desprega-se da abóbada e cai no meio deles uma jibóia enorme, de mais de braça comprida e grossa como a perna de um homem, fazendo um ruído surdo como corda que despenca do alto de um mastaréu, e desdobrando-se rapidamente correu a esconder-se nas fendas, entre as anfratuosidades dos rochedos”(p.83)

A narrativa tem como pano de fundo a metáfora, entretanto, tomamos esse trecho para analisarmos as figuras de linguagem presentes nele, tais como a comparação: “como a perna de um homem” e “corda que despenca do alto de um mastaréu”.

O desespero é parte dos personagens que chegam quase a chorar de medo. A ideia fixa de voltar também fazia parte deles, mas reforçamos que esse medo os encorajava a seguir.

Mais uma vez “a chama do facho oscilou violentamente, e as sombras, que ali estavam, dançaram pelas paredes como um grupo de duendes”.

E, em “acabaram por apagar completamente o facho, que ardia na mão de Irabuçu...” reafirmamos ser o prenúncio do fantástico-maravilhoso. Reafirmamos que o tempo é um recurso da narrativa propício para que o maravilhoso aconteça: “acharam-se todos imediatamente mergulhados na mais completa e profunda escuridão!... Os ecos do tiro prolongando-se anda largo tempo em lúgubres mugidos pelas abóbadas soturnas! (...) já perdidos na escuridão dos túmulos.”

Os portugueses clamavam pela ajuda do índio Irabuçu, e ele só dizia: - "Irabuçu aqui
acompanhem!... respondeu uma voz sepulcral, que parecia romper das entranhas da
terra. Em vão, os portugueses conseguiram acompanhar Irabuçu. E, aos apelos dos
portugueses, só recebiam, como resposta, os ecos das cavernas.

O narrador agora é aquele que antes havia passado o discurso a outro, ressalta que "E
que, mais tarde, um sábio dinamarquês procedia a estudos mineralógicos no interior da
da Pedra, (...) com as ossadas muito brancas dos sete desgraçados, sobre as quais
serpentes deslizaram de manso.."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do estudo sobre o desenvolvimento das teorias sobre o fantástico lato sensu e *stricto sensu*, bem como sobre o maravilhoso, pudemos observar que estas teorias foram *validadas* pelas leituras das doze lendas. Da mesma maneira, constatamos que a dúvida *presente* no decorrer das narrativas persistiu e o sobrenatural tão somente foi aceito.

Nesse caminho, algumas idéias conclusivas puderam ser mostradas nas análises das *mesmas*. E no fantástico, onde existem estranhos acontecimentos que podem, sem dúvida, ser *explicados* pelas leis da natureza, mas que apesar disso não deixam de suscitar o medo tanto *quanto* nos personagens ao se defrontarem com o sobrenatural, fez-se presente nas *mesmas* pode ser comprovada quando nos lembramos do medo que Chica sentiu ao olhar no *escuridão* e ver “qualquer coisa medonha”; Tia Tude sentiu medo ao ver “um fêmur de um *animal* ainda sujo de terra fresca”; Moreira quando se viu numa lápide do cemitério do *mesmo*.

Compreendemos que o fantástico-maravilhoso, assim definido por Todorov, é *resultado* do sobrenatural sem questionamento tanto por parte do leitor quanto do *personagem*.

Reafirmamos o exposto acima dizendo que a primeira condição para a existência do *fantástico* está na hesitação do leitor, pois sabemos existirem narrativas que possuem *elementos* sobrenaturais e nem por isso o leitor se interrogará sobre sua natureza, porque não *questiona* “ao pé da letra.”

Assim sendo, o fantástico existe na narrativa quando o leitor considera o mundo das *criaturas* como um mundo de criaturas vivas e hesita entre um esclarecimento natural e

do sobrenatural dos acontecimentos evocados na narrativa. Quanto a presença do maravilhoso nas lendas, sustentamos a aceitação do sobrenatural tanto por parte do personagem quanto do leitor.

Concordamos com Todorov em dizer que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação e, no momento em que o leitor, quando não o personagem, opta por uma solução, o fantástico dá lugar a outro gênero: o maravilhoso, comprovada a sua existência em lendas contadas no livro *Contam Que...*

Confirmamos a teoria de que o maravilhoso é uma narrativa que se apresenta como fantástica, mas que termina por uma aceitação do sobrenatural sem questionamentos. Não podemos comprovar esse fantástico-maravilhoso nas lendas no momento em que o mistério da narrativa desenvolveu, continuou e a aparição do sobrenatural foi aceita questionar.

Considerando o modo como o fluxo de informações se estabelece entre o leitor e o autor nas teorias do fantástico, podemos afirmar que, no maravilhoso, os elementos ou os elementos alheios ao mundo real são o que são, isto é, não tem como haver um jogo oculto entre o leitor e o autor.

Concluimos também que o elemento tempo é de fundamental importância para nos situar no mundo fantástico maravilhoso, visto que o maravilhoso aconteceu sempre às horas certas, em todas as lendas, e nunca à luz do dia. O dia foi apenas a preparação carregada de expectativa para a realização do maravilhoso à noite.

Enfim, esperamos que esta pesquisa possa contribuir como subsídio teórico para que os pesquisadores, amantes da literatura e do folclore, possuidores de uma visão teorizada sobre lendas, no espaço mágico do fantástico-maravilhoso, possam e assim, compreendê-las, investigar os aspectos de uma narrativa num mundo fantástico.

Constatamos, ainda, que nem em todo conto, quando contado, aumenta-se um ponto. É o caso das lendas, que mesmo sendo contadas por pessoas diferentes e em

formas diferentes, elas não têm acréscimo algum. O que acontece é tão somente uma pequena mudança em seus elementos constituintes como, por exemplo, o fêmur de um defunto por um crânio mortuário e, ainda, o título *A criança desaparecida* pelo *A princesa branca do vestido branco*. E, sobre o tema supra mostramos que em nossas lendas não encontramos as ninfas, as duendes que habitam nas histórias estrangeiras. Nós convivemos numa sociedade onde existem a mula-sem-cabeça, as almas penadas, os santos, os demônios, entre

Acreditamos que os seres humanos incorporam em suas vidas as lendas, sob forma de arte e como manifestação da arte e da literatura.

Dessa forma, as mais belas lendas cantaram tristezas, ruínas, angústias, lutas e

Depois de pesquisas sobre lendas, podemos dizer que uma lenda pode ter espaço ou ainda, restringir-se a uma região qualquer, pode, às vezes, ter o cenário limitado para episódios idênticos, causando diferentes emoções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADALA JUNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica arte e política*. São Paulo: Abril S.A Cultural e Editorial, 1975.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas. São Paulo: Pontes, 1966.
- BIBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 2002.
- BRETT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CEARA, Sebastião de Oliveira. *Galeria das personalidades notáveis de São João del-Rei*. São João del-Rei. 1994.
- _____. *Efemérides de São João Del-Rei*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.
- CEAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- CONTÁSTICO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 611.
- CRANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1993.
- CRUZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo. Editora Schiwarz, 1989.
- FRANÇALVES, Hortência de Abreu. *Manual de monografia, dissertação e tese*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FRANÇALVES, Geraldo. *São João Del-Rei Século XVIII*. História Sumária. São João Del-Rei: Edição do autor, 1996.
- FRANÇALVES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- FRANÇALVES, Osman. *Arte e Literatura*. Revista de Literatura. Florianópolis. SC. 2005.

- CHIAPPINI, Ligia. *O Foco da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1985.
- COELHO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- FREITAS, Saul. *Folclore: Teoria e Método*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1986.
- FRANCO, Marco Antonio Palermo; VASCONCELLOS, Paulo Alexandre. A lenda e o maravilhoso na literatura. *Lumen*, São Paulo: s.n., v.1,n.1,p.25-49,dez.1994.
- FRANCO, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOMES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Marcio Cícero de. *Da Literatura Fantástica (Teoria e Contos)*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2003.
- _____. Idelette Muzart Fonseca dos. José Lins do Rego na memória popular: lenda, mito e narrativa mítica. *Revista USP*, São Paulo: s.n,n.13,p.157-163,mar./maio 1992.
- _____. Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, Tempo e Espaço Literário*. Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. Lincoln de. *Vida Literária*. Rio de Janeiro. Irmãos Pongetti-Editôres, 1961.
- _____. Contam que... S.L.:s.n.
- _____. Antônio Gaio. *História da Educação em São João del-Rei*. São João del-Rei. FUNREI (Fundação de Ensino Superior), 2000.
- _____. *Visita à Colonial cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: FUNREI Fundação de Ensino Superior), 2001.
- _____. Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- _____. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANEXOS

A Criança Desaparecida

Em vão, durante todo o dia, aquêles bando de escravos varava campos e matas, em todas as direções, à procura do filho mais novo dos senhores, que desde cedo desaparecera.

Durante a tarde inteira brincara com os irmãos, no pátio da fazenda –dizia-se –depois afastara para os lados da senzala e, daquêles momentos em diante, ninguém mais lhe soube o paradeiro.

À noite, após baldada busca, em intervalos mais ou menos longos, de hora em hora mandava à velha porteira da fazenda um escravo cansado, faminto, coberto de pó, julgando que outro companheiro mais feliz já houvesse encontrado e conduzido a casa o pequeno menino. Era, porém, grande a surpresa quando todos iam ficando a par da triste realidade.

E todos foram voltando, todos - até o último...Desceram ao fundo dos precipícios, atravessaram serras, percorreram capoeiras e selvas, foram até a pirambeira perto da lavoura de cana-de-açúcar, sondaram todos os fundões do córrego, indagaram dos lavradores da rendondeza, dos moradores da estrada: tudo inútil. Ninguém o encontrara, ninguém o vira, ninguém!

A agonia da pobre mãe, mais do que a do pai, era indescritível. Soluçava, rezava, chorava. *Queria o filho, vivo ou morto, tãssse como tãssse - queria - o!* “Procurassem-no mais, procurassem-no sempre!...” – exclamava num pranto lacinante. Não, não era possível, Deus, aquêles anjo de três anos, perdido na noite imensa, na mata imensa, povoada de felinos vorazes!... *E, quando, com infinita dificuldade a impediram de sair, como um louco, lançou-se no despenhadeiro da divisa, eis que ouviram, lá fora, uma voz débil,*

masse imperceptível, de criança. Era êle! Era ele que voltava, assim mesmo como pela manhã, vindo, limpo cabeceando de sono e pedindo à mãe que o fizesse dormir.

Em vão, crivaram-no de perguntas.

- Foi uma moça, mãe... - e não sabia dizer mais nada.

No domingo seguinte, tôda a família dirigiu-se ao arraial para, como de costume, ouvir missa. Penetraram no modesto templo rural. Desta vez com mais fervor, porque iam dar também graças a Deus pelo verdadeiro milagre, que fôra a reconquista do ente querido já vindo como morto.

Na igreja, os olhinhos espertos do garoto passeavam distraídos pelos anjos dourados das paredes, pelos painéis apocalípticos do fôrro, pelos omatos fulgurantes dos nichos... Eis então quando, cheios de infantil surpresa, viram lá longe, lá longe...

- Mãe!... - e puxou-lhe de leve o vestido de cassa. - Olha: está lá a moça que me levou para casa!

- Onde, meu filho? Onde? E levantou depressa a vista do rosário, na ânsia de conhecer a criatura que, de tão nobre, nem lhe quisera aparecer para um abraço comovido de gratidão.

- Está lá, mãe...lá em cima...Olha!...

E o pequenino indicador do inocente, com assombro de todos, apontou, no altar-mor, a imagem de Nossa Senhora das Graças que, no seu nicho todo azul, banhada na luz pálida dos cários, envolta em seu manto de estrelas, parecia sorrir...

Embuçada no seu negro capote, com o escuro lenço em volta do queixo cobrindo-lhe a cabeça tôda branca, encorujada e pergaminheta, era o tipo clássico da velha capoteira, finalmente desaparecido.

Pela manhã, muito cedo, entrava na igreja do Carmo, molhava os dedos nodosos na água benta, persignava-se, ajoelhava-se e entrava a bater contas sobre contas do seu rosário. Mal acabava a missa do Carmo, ia ainda apanhar a da Matriz. À noite, não fazia novenas nem terços, chovessem pedras. Confessava-se quase todos os dias e castigava freqüentemente. Os próprios padres já se aborreciam com o crescente beatismo daquela velhota abominável. Chamava-se Gertrudes, mas tôda gente a conhecia por Tia Tude. Tia Tude benzia contra o quebranto, ensinava remédios, fazia companhia a enfermos e, não exercia o papel de alcoviteira. Vivia do produto de rendas, por ela tecidas, e de monstruosas bonecas de pano, que fazia com trapos pedidos às costureiras. Entrava em tôdas casas, dava-se com todo mundo. Almoçava um dia com um, jantava outro dia com outro, e sabia de todos e de tudo. Nada havia que ela ignorasse, nem mesmo os fatos mais íntimos, passados entre quatro paredes, sem testemunhas e guardados com absoluta descrição. Parecia que a velha bruxa adivinhava. De casa em casa, ia ela contando, como um jornal falado, as novidades da terra, ao mesmo tempo, tomando nota do que via para passar adiante. Não contente com o que farejava durante o dia, ela, à noite, postava-se por trás da persiana do seu misero casebre no Morro da Fôrca e, sem que ninguém a visse, ficava horas e horas a espiar quem passavam na rua, o ouvido atento às suas conversas.

A vida alheia era o seu fraco.

Uma noite, como de costume, estava no seu pôsto de bisbilhoteira, quando alguém, que ela não tinha visto aproximar-se, lhe bateu à porta. Tia Tude abaixou-se, deslizou-se sobre uma gata para os fundos, sem fazer o mínimo ruído, e de lá voltou ali atrás da persiana, ao seu desprezível mister.

- Quem é? -- perguntou, a mêdo, do lado de dentro, sem se mostrar.

- Um desconhecido, que lhe vem pedir o favor de guardar um objeto até amanhã.

Tia Tude, prestimosa como sempre – “Pois não!” – abriu um palmo apenas de janela, ~~estendeu~~ o braço esquelético e recolheu o que lhe entregavam: uma tocha.

Não deixou a velha de ficar intrigada com o caso. O relógio bateu horas e ela, depois ~~abrir~~ a porta a chave, deitou-se.

No dia seguinte, logo cedo, a primeira coisa que fêz foi correr os olhos pelo objeto que ~~entregara~~ o desconhecido, e que ela colocara cuidadosamente a um canto da sala. Seu ~~coração~~ foi tremendo: em lugar de uma tocha, ali estava, ainda sujo de terra fresca, nada ~~mais~~ que um fêmur de defunto!...

Tia Tude, transida de pavor, viu nisso um aviso celeste. Contam que nunca mais a sua ~~porta~~ abriu para falar da vida alheia.

Chica Mal-Acabada

Era tal o ciúme daquela criatura que, todos os domingos, na igreja ao invés de ouvir ~~o~~ a missa, metia um espelhinho no livro de orações e, fingindo que rezava, punha-
~~se a~~ espionar, de baixo, o amante, que tocava violino no côro.

Chamava-se Francisca das Dores, mas só era conhecida pela alcunha de Chica-Mal-
~~acabada~~, tal seu físico de anã e as suas feições grosseiras de botocuda.

Certa vez, uma companheira a surpreendeu no templo com os olhos fincados no ~~espelho~~. Compreendendo tudo, advertiu-a à saída: aquilo era um enorme pecado. Deus podia

Um domingo, estava ela, como sempre, a olhar o amante pelo espelho, quando viu qualquer coisa medonha, indescritível. Soltou um grande grito que alarmou os fieis, caiu ao chão, desmaiada. Levaram-na para casa, ainda sem sentidos. Quando voltou a si, passou mais uma hora de sossego: a visão diabólica perseguia-a já fora do espelho, por toda parte. Recolheram-na ao pavilhão dos loucos da Santa Casa de Misericórdia, num estado incoerente. Estava, às vezes, calma, conversando com uma amiga quando, de repente, tapava os olhos com as mãos e se punha a gritar de um modo arrepiante:

- É êle! É êle! È ele!... E rolava por terra, numa crise tremenda, espumando, batendo-se e batendo a cabeça contra o assoalho, despedaçando o vestido... Depois, quando o acesso, caía num profundo estado de prostração, deitava-se e dormia logo.

A noite, as crises redobravam de intensidade. A horas mortas, todos dormiam, quando os enfermos desesperados de “É êle! É êle! È ele!...” despertavam e punham em sobressalto os enfermeiros, irmãs de caridade e empregados da pia instituição. Os guardas então seguravam-na com firmeza, a fim de evitar que ela cometesse desatinos. Fórmulas e mais fórmulas que o médico receitava, benzeduras de padres levados pelas amigas, amuletos de feiticeiros que o enfermo lhe colocava no pescoço, de nada valiam: cada vez piorava mais. Três meses depois, estava quase um cadáver. Foi nesse estado de extrema fraqueza, que uma pneumonia a acometeu. No último dia de vida, a impressão mais forte que lhe ficou na mente foi a seguinte: quando lhe veio a derradeira crise. Antes mesmo que tivessem tempo de contê-la, saltou da cama aos costumeiros gritos de “É êle! É êle! È ele!...” e, em segundos meteu os dedos nos olhos, arrancou o olho direito, em seguida o esquerdo, e os levou às mãos ensangüentadas, dando gargalhadas sinistras, numa volúpia sinistra. Depois caiu por terra, arquejando com aquêles fundos buracos no rosto, jorrando sangue, a fazer correr espuma e baba...

Quando a levantaram, estava morta.

A Mula sem Cabeça

Venâncio voltava tarde do arraial do rio das Mortes e estava quase a entrar na cidade quando ouviu, não longe, relinchos de alimária. Por uma natural associação de idéias, pensou, incrédulo, nas mulas sem cabeça – dizia-se – às sextas-feiras da quaresma, depois da meia-noite, erravam pelas encruzilhadas, deitando fogo e atacando os que encontravam em seu objeto.

Aflito para chegar a casa (já havia batido meia-noite e era justamente uma sexta-feira da quaresma) Venâncio caminhava então apressadamente quando, nas proximidades do primeiro do Betume, avistou uma tremenda mula sem cabeça, tôda em chamas, que corria velozmente em sua direção, porquanto o animal em poucos segundos já estava a alguns metros de distância, Venâncio não teve outro recurso senão enfrentá-lo e, quando êste o alcançou, desferiu-lhe com a foice que trazia, e com a qual fora fazer uma roçada num sitio, um golpe tão certo e tão firme, que lhe fez voar longe a pata dianteira. O monstro soltou um relincho terrível e desapareceu para as bandas do Rio das Mortes.

Pela manhã, soube Venâncio que, muito cedo, perto do local da sinistra ocorrência, encontraram sobre a relva a mão de uma mulher. Como havia rastro de sangue, foram-no seguindo e, a uns duzentos metros, mais ou menos, deram com uma pobre lavadeira do bairro, caída de bruços numa vala, morta, uma perna partida e a mão direita decepada.

A Missa das Almas

A veneranda senhora Virgínia Cabral despertou de seu profundo sono, com as conhecidas badaladas do sino da Matriz de N. S. do Pilar, chamando os fieis para o tradicional ofício religioso denominado “Missa das Almas”.

- “Quê! Já 5 horas?” – E, sem consultar o relógio, ainda sonolenta e tiritando de frio, vestiu às pressas sua eterna saia preta de viúva, passou o xale em volta dos ombros e rumou para a igreja.

Na sua miopia de octogenária, não reparou nas feições dos que lá se encontravam, mas percebeu que o templo se achava repleto e o padre, no altar-mor, se movia de um para outro lado com tal leveza como se fosse feito de fumaça.

O rosário ia correndo lentamente entre os seus velhos dedos descarnados, os seus olhos se perdiam num êxtase beatífico ante a imagem da Virgem, quando ouviu o relógio da torre bater horas. Começou mentalmente a contá-las. Céus, não estaria enganada?! – Quatro... cinco... seis... sete... Sentiu tremer-lhe todo o corpo. Oito... nove... E quando soaram as doze horas – doze horas da noite e não do dia - como por encanto, tudo desapareceu: padre, sacristão, fieis, - as luzes se apagaram e as portas se fecharam por si!... Em a nave imensa, um silêncio de túmulo!

Então, prêsna naquêle recinto solitário, em plena treva, e compreendendo, afinal, que participara de um ofício celebrado e assistido por mortos, tomada de indescritível pavor, rolou pesadamente ao solo, desacordada...

E quando, no dia seguinte, o sacristão abriu a igreja, para a costumeira Missa das Almas, d. Virgínia continuava ali, junto à porta principal, por onde certamente procurara cair, lívida como um cadáver, ainda sem sentidos, sobre a frialdade dos ladrilhos...

O Sacrílego

Meia-noite já havia soado, quando um desconhecido bateu à porta da casa do Padre Antônio, lá para as bandas do Tijuco.

Vinha buscá-lo. Para que? Só a êle poderia dizer. Via-se estampada no semblante do misterioso indivíduo uma aflição imensa. Despertaram o prestimoso sacerdote, que não tardou a ir ao encontro de quem o procurava.

- Desculpe incomodá-lo, senhor reverendo, mas é tão necessária a sua intervenção!... Trata-se de salvar uma alma. Não podia deixar para amanhã.

- Ora, meu filho, nada tem que desculpar. Eu me sinto verdadeiramente feliz quando posso socorrer os que precisam de mim. Confissão? Extrema-unção? Onde?

- Igreja de São Francisco de Assis.

Padre Antônio ficou perplexo, sem atinar... Fazer o que, num templo, àquela hora?

O outro, compreendendo a estranheza esclareceu:

- Imagine que um pobre pescador comungou sem que se houvesse confessado, momentos antes de morrer. Venho aqui pedir-lhe a grande esmola de retirar a hóstia da boca do cadáver.

- Mas já deve ter-se delido...

- Não. Afianço-lhe que não.

Padre Antônio pensou na intervenção divina.

- Está bem! Vestiu-se, tomou o breviário, colocou o chapéu na cabeça e pôs-se a caminho, acompanhado do desconhecido. O bom religioso não sabia explicar a causa, mas sentia qualquer coisa de anormal, uma certa inquietação de espírito, que lhe provocava arrepios, de quando em quando...

Um quarto de hora depois, defrontavam a igreja: estava aberta e tôda iluminada, como em dia de festa. Entraram. Nenhum vivente. Bem ao centro da nave, sôbre a mesa, um caixão pobre, coberto de chita preta, ordinária, sem dourados. Caminharam para ele. Padre Antônio levantou-lhe a tampa, descobriu o rosto do defunto, abriu-lhe, a custo, a boca fria e rígida, e extraiu-lhe a hóstia. O desconhecido tinha razão: não se dissolvera, estava perfeita. Depois de guarda-la no altar mor e rezar por alma do morto, diante do caixão, cada vez mais impressionado, o piedoso sacerdote voltou para casa.

Só na rua, refletiu que não vira o sacristão nem à entrada nem à saída da igreja. Parou, intrigado, e volveu o olhar em direção ao templo: estava fechado e as luzes apagadas. Achou tudo aquilo fantástico, desconcertante... E pôs-se a caminho, de novo, quando ouviu alguém chamá-lo. Era o desconhecido. Esquecera-se de agradecer-lhe.

Até ali, Padre Antônio não havia reparado nas suas feições, mas agora, depois que ele lhe estendera as mãos frias, horripelmente frias, num aperto angustioso, notou que aquela fisionomia não lhe era estranha. Ele já vira alguém com aquêles mesmos cabelos empastados, aquêles olhos amortecidos, aquela boca repuxada e sem cor... Onde? Quando? Aquêles rosto... Ah! – lembrou-se e quase desmaiou, num pavor, num arrepio de morte: o homem que o fôra chamar, o que estava li a sua frente não era outro senão o que jazia, momentos antes, dentro do caixão o defunto!...

E Padre Antônio, antes mesmo de voltar a si de seu grande assombro, viu o individuo estranho empalidecer ainda mais, torna-se de súbito vaporoso e desfazer-se, em poucos instantes, como a fumaça ao vento, na solidão da noite...

O Segredo

No pequeno sobrado em eu funcionou, há tempos um departamento do Ministério da Agricultura, situado atrás da igreja de São Gonçalo Garcia, residia outrora um opulento capitalista, de nome Rogério, casado com uma senhora cuja perversidade era o terror da mísera escravaria às suas ordens.

Entre os escravos havia uma jovem mulata chamada Julieta, cuja beleza e juventude alvoroçaram, logo que chegou, os sentidos do senhor, homem forte, másculo e ainda relativamente mûço.

A maneira branda por que, desde o primeiro dia, começou a tratar a nova escrava, despertou incontinente os ciúmes da esposa, dona Jacinta, que exigiu o mais depressa possível a venda da rapariga, com o que não concordou Rogério, visto as razões secretas que tinha para conserva-la em seu poder.

Suspeitando de seu espôso, pôs-se dona Jacinta a espioná-lo, habilmente, e foi sem grande dificuldade que ficou sabendo que Julieta era algo mais que uma simples escrava...

Não deu a menor demonstração do que acabava de verificar. Tornou-se até mais carinhosa para com o marido, a quem, dali por diante, deixou de falar na venda de Julieta.

Um mês depois, Rogério fazia anos. A mulher quis, ela própria, fazer o jantar. Aliás, não foi um jantar apenas melhorado que dona Jacinta apresentou no dia, mais um verdadeiro banquete. Era grande a variedade de pratos que enchiam a mesa, mas, entre todos, aquêle de que mais gostou Rogério foi um de picadinho de coração, muito de seu agrado e de que só ele comeu e repetiu mais de uma vez, deliciado.

Findo o repasto, horas depois, precisou de Julieta. Chamou-a em voz alta. Não teve resposta. Estaria no quintal? Gritou da varanda, com mais força. A rapariga não respondia.

Mandou que a procurassem. Ninguém a encontrou. Desconfiado de que a mulher a tivesse vendido à sua revelia, interpelou-a arditamente:

- Será que a mandaste a alguma parte, Jacinta?

- A Julieta?

- Sim, a Julieta! – exclamou Rogério, já de mau humor.

- Bem, o coração tu o jantaste... O resto não sei... pergunta ao Bento...

Tudo fôra feito em segredo: o assassinio, a abertura do peito, a retirada do coração, com a desgraçada ainda viva, fortemente amarrada e com a bôca entupida de pano, para que não se ouvissem seus gritos. Em seguida, o entêrro ali mesmo, onde se consumara o hediondo crime.

Os escravos sabiam que Julieta tinha ido, durante o dia, com a senhora e o Bento – escravo mau que aplicava os castigos – para uma capoeira próxima da cisterna. Depois disso, nunca mais a viram. Curiosos, perguntaram ao odiado companheiro e algoz o que tinham ido fazer os três no lugar não mais voltara a bonita mulatinha.

- Ali há um segredo... Não posso dizer... Pagaria com a vida...

E o local da tragédia ficou sendo, para os escravos, O Segredo, - denominação esta que, mais tarde, se estendeu aos arredores e até hoje se conserva.

O Defunto Que O Diabo Levou

O Coronel Carlota (coronel da antiga guarda nacional) era um riquíssimo traficante de escravos, já idoso, calvo e gordo, que residia com a família num sobradão quase centenário, à época, nas proximidades da Igreja do Carmo.

A enorme riqueza material desse homem contrastava, porém, com sua imensa miséria moral. Era um indivíduo perverso, de tal maneira perverso, que martirizava os infelizes escravos que lhe pertenciam, não porque cometessem algum delito, mas unicamente para vê-los delirar de sofrimento. Muitos dêles fugiam ou se suicidavam, quando lhe caíam nas garras. Aliás, não era só os desgraçados pretos as vítimas desse tarado satânico – a família também sofria terrivelmente sob seu jugo implacável. Era corrente que a filha mais velha fora por ele próprio envenenada, por apenas recusar um fazendeiro bronco, de idade avançada, enfermizo e autor de muitas mortes, o qual, só pelo seu ouro, o coronel queria para genro.

Prosperavam os negócios do desumano traficante de escravos e preparava-se ele para uma viagem ao sertão, quando o destino mudou-lhe o itinerário, mandando-o viajar para o cemitério.

A notícia de sua morte não causou nenhuma tristeza, como era de esperar, dada a antipatia que a cidade em peso lhe votava. Quase ninguém subia as escadas do antigo sobrado, pra ver a máscara do morto ou levar pêsames à família. A repulsa era evidente.

Ora, nesse dia, um estranho acontecimento se passou, de que só mais tarde se veio a saber. Foi o caso que, tendo ficado, um instante o cadáver sozinho na sala, uma grande surpresa a esperava: o defunto havia desaparecido!

Houve o justificado alarme. A família aturdida, assombrada, não achava explicação para o fato a não ser a intervenção do sobrenatural. “Era um velho tão mau, que falava tanto de Deus...” – Comentavam.

Baldadas tôdas as buscas, e a fim de evitar escândalo, colocaram no caixão, para fazer peso, um grosso tronco de bananeira e depois o fecharam. Quando alguém, que chegava, pedia licença para ver o morto, diziam:

- Queira desculpar, mas não é possível.

Está-se decompondo horrivelmente... Tivemos ordem de não abrir mais o caixão.

À tarde, os funerais foram feitos, com meia dúzia de pessoas, apenas, a acompanhar o corpo.

E dizem que, naquela noite, longe, muito longe da cidade, por uma deserta encruzilhada, passou a horas mortas, numa carreira louca, um cavaleiro de esporas fosforescentes, alto, magro, anguloso, chispando fogo e levando à garupa de um cavalo fantástico o cadáver do velho coronel, envolto em lúgrube mortalha, que esvoaçava sinistramente ao vento...

Senhor do Mon't Alverne

A mesa da Confraria da irmandade de São Francisco de Assis reunira-se, pela segunda vez, na casa da respectiva Ordem, a fim de deliberar a respeito de uma imagem do Senhor de Mont' Alverne, que ia ser colocada no altar-mor da referida igreja.

Tomando parte na assembléia brasileiros e portugueses, por um natural impulso de patriotismo, queriam os primeiros que a imagem fosse esculpida aqui, os segundos, em Portugal.

Ainda dessa vez não foi possível acordo, ficando o caso para ser discutido em outra assembléia.

Eis senão quando, à casa da Ordem foi bater um peregrino, desconhecido na cidade e que, à míngua de recursos, pedia pousada por uma noite. Atendido pelo encarregado, foi-lhe destinado um aposento no porão, onde ele depressa se acomodou, fechando a porta a chave. Não trazia nenhuma bagagem, um simples bornal sequer, nada.

No outro dia, ninguém viu o estranho personagem. O quarto que lhe deram estava com a porta e janelas fechadas. Não quiseram incomodar aquêlê pobre velhinho de barbas de neve: talvez estivesse muito cansado. Ao segundo dia, porém, o quarto continuava na mesma

situação. Como, desde que chegara, não o viram sair ao menos uma vez, nem ouviram o mínimo ruído lá dentro, suspeitaram que ele houvesse adoecido, a ponto de não poder erguer-se do leito, ou mesmo que tivesse morrido. Já inquietos, então, bateram à porta. Silêncio absoluto. Tornaram a bater com violência, depois. Nenhum rumor, nenhum sinal de vida. Forçaram a porta: estava fechada a chave. Certos já de um sombrio acontecimento, resolveram arrombá-la. Para fazê-lo, chamaram a polícia e testemunhas e, ao primeiro golpe do machado que um soldado vibrara, a fechadura saltou. A escuridão no interior era quase completa. Abriram imediatamente as janelas: o misterioso peregrino havia desaparecido e, em seu lugar, uma imagem do Senhor de Mont'Alverne, de tamanho natural, pregado à cruz, encheu de pasmo e de deslumbramento a todos os presentes, tal a sua maravilhosa perfeição.

Acreditou-se logo que o peregrino não era senão um santo, que realizara aquela milagre. A nova correu célere pela cidade. E de todos os pontos, numa verdadeira romaria, vinha gente ver a imagem, que poucos dias depois foi transportada, com grande solenidade, para a igreja e São Francisco de Assis, onde até hoje se acha, no respectivo altar-mor.

O Retrato

Padre Ernesto lia com fervor seu breviário, quando uma senhora de certa idade, em cuja fisionomia se estampavam bondade distinção, modestamente trajada, foi pedir-lhe que confessasse o filho, que se achava doente, guardando o leito.

Ele não a conhecia, como aliás não conhecia quase ninguém visto ser de fora e ter chegado à cidade havia pouco. Sem demora, largou o livro, pôs o chapéu na cabeça e saiu. Na rua, ela falou-lhe:

- O senhor não dirá que foi chamado expressamente para vê-lo. Proceda de maneira que sua presença não o impressione. Ele está sofrendo do coração e qualquer abalo o pode vitimar. Residimos na Rua Santo Antônio, na quarta casa do lado esquerdo de quem vem do largo do Rosário. Não tem número, mas não haverá dificuldade em encontrá-la. Eu daqui sigo para o Barro, em busca de um remédio e como, ao meu regresso, já não o encontrarei mais em casa, porque me demoro, desde já me despeço do senhor e muito de coração lhe agradeço a caridade. Boa noite.

- Boa noite. Vá com Deus!

- Amém.

Padre Ernesto ia pelo caminho pensando no que devia dizer, a fim de justificar sua presença e não alamar o enfêrmo. Após andar cerca de vinte minutos, estava em frente da casa indicada. Bateu à porta. Veio atendê-lo uma jovem, tôda de luto fechado. Depois de cumprimentá-la:

- Posso fazer uma visitinha a nosso querido doente?

- Pois não! Faça o favor de entrar.

Entrou. À beira do leito do rapaz:

- Estou hoje correndo o bairro, sr... Como se chama?

- Alfredo, um seu criado.

- Agradecido. Mas, como ia dizendo, sr. Alfredo, estou correndo o bairro, para travar conhecimento com as minhas ovelhas. Sou novo aqui. O senhor é católico, já sei...

- Católico, apostólico, romano.

- Muito bem. E tem-se confessado regularmente?

- Tenho, mas este mês...

- Compreendo: as coisas mundanas o têm absorvido mais que a religião... E se, por acaso, morresse de repente, agora, amanhã?!

Não sabemos nunca o dia de nossa partida...

E, se tal acontecesse, não iria em pecado? Já pensou nisso, seu Alfredo?

- Francamente, não pensei... O senhor tem razão.

- Bem. Já que aqui estou, não quereria aproveitar a ocasião e resgatar essa falta?

Rapaz bastante religioso, não relutou: confessou-se.

No dia seguinte, foi grande o espanto de Padre Ernesto quando soube que a ovelha da véspera amanhecera morta, com espanto também do próprio médico, visto que o estado do doente não parecia grave.

A família que simpatizara com o confessor de Alfredo, chamou-o para a encomendação do corpo, em casa. Padre Ernesto foi. Após o ofício fúnebre, os seus olhos deram com a ampliação fotográfica de um busto de mulher, na parede da sala de visitas, cercado de flores.

Reconhecendo nela a mãe de Alfredo, que tão providencialmente o fora chamar para confessa-lo na véspera de sua morte, falou a uma das moças da casa:

- É verdade, a senhora sua mãe ... Imagino-lhe a angústia! Desejaria conforta-la no transe que atravessa. Posso Vê-la?

- Ah! Impossível! Nossa pobre mãe...

Padre Ernesto franziu a testa, sem compreender

- Impossível?

E fixou novamente o olhar no retrato da senhora que o procurara.

- Sim, infelizmente, - disse a moça.

E numa infinita tristeza, com os olhos inundados de lágrimas:

- Faz hoje, precisamente, três meses que ela morreu...

O Irmão Moreira

Filho de uma das mais distintas famílias sanjoanenses era, Francisco Moreira da Rocha um incorrigível estróina, cuja vultosa fortuna dissipava à larga com bebidas, mulheres fáceis, jogatinas e toda sorte de pândegas e libertinagens.

Sua fama correra todos os quatro pontos cardeais da cidade. Era o teor dos ares honestos. Não havia quem lhe desconhecesse as aventuras escandalosas, e a vida dissoluta que levava parecia jamais ter fim.

Certa vez, porém, errava as horas mortas pelas imediações da igreja do Carmo quando, inesperadamente, saindo de uma esquina, passou rente a ele uma estranha mulher, alta, ondulante, de grandes olhos perturbadores, elegantíssima em rico vestido negro, como um lírio envolto em crepe...

Moreira acompanhou-a, fascinado. Falou-lhe. Ela sorriu, sem responder. E, como um sonâmbulo, sem que desse por onde andava, entrou em casa dela – uma casa muito branca, inteiramente de mármore e cercada de ciprestes...

No outro dia, com corpo dolorido, os membros lassos, entorpecidos, despertou. Não no leito de plumas em que se deitara na véspera, nem nos braços de seda daquela misteriosa criatura, que nem uma única palavra sequer pronunciara, mas sobre uma lousa fria do cemitério do Carmo!...

Moreira compreendeu, imediatamente, transido de pavor, que a mulher com quem ele dormira não era senão o demônio, ao qual sua alma talvez já pertencesse de todo. Numa inquietação que aumentava cada vez mais, sob uma crise de nervos raiando pela loucura, procurou depressa um padre, a quem contou o eu lhe sucedera. Depois de confessar seus

pecados e profundamente arrependido, assentou de levar vida pura e piedosa. Para começar, no mesmo dia retirou do banco seus haveres e distribuiu-os com a pobreza e instituições de caridade. Em seguida, tomando um hábito e com o nome apenas de Irmão Moreira, saiu para o mundo, esmolando para os necessitados, pregando o bem curando enfermos, como Jesus, com o simples contacto de suas mãos.

A Casa da Pedra

Era naqueles velhos tempos coloniais em que paulistas e portugueses – êstes apelidados emboabas, ns ao norte e outros ao sul, rasgavam a extensa província das Minas Gerais, à cata do ouro.

Em São João del-Rei, emboabas e paulistas, cada qual de seu lado e por sua conta, se entregavam à mineração aurífera, sendo capitão-mor, na época, Diogo Mendes que, em companhia da filha e de Fernando, seu sobrinho e secretário, residia no local que é hoje o arraial de Matosinhos.

Entre os paulistas – segundo conta Bernardo Guimarães em seu livro “Maurício ou os paulistas em São João del-Rei” – havia um, de nome Gil, rapaz antes trabalhador, mais desprotegido da fortuna, que passou a enriquecer a olhos vistos, depois que foram para sua companhia um bugre, por ele salvo da morte após um sério conflito entre paulistas e aborígenes, chamado Irabuçu, e Jundaíba, as filha.

Propalava-se que Irabuçu sabia de uma fabulosa mina onde, diariamente, apanhava ouro aos punhados, para levar ao seu salvador. Um dos portuguêses, pelos patrícios apelidado Minhoto, que votava a Gil ódio tremendo, entendeu de deitar as mãos ao velho índio,

auferindo com isso dois proveitos: - ficar senhor da mina, ande o selvagem o conduzira sob ameaça de morte, e fazer mal ao inimigo, estancando-lhe a fonte de riqueza.

Sem demora, tratou de pôr em execução o plano que havia traçado. Aliciou patrícios, que sitiaram o índio, quando uma tarde partia para a mina, mas êste desapareceu como que por encanto sob uma moita, de onde saiu, numa carreira fantástica, um enorme gato do mato, que pôs os portugueses em debandada, julgando o índio transformado em animal. Outras ciladas lhe preparou Minhoto, mas em vão. Irabuçu, cercado no campo, sem possibilidade de escapar, quando todos os imaginavam seguro, desaparecia misteriosamente. Ninguém mais, então, queria saber de capturá-lo, julgando-o pactuar com o demônio. A vista disso, o Minhoto foi à casa do capitão-mor, a fim de, com a gente deste, destemida e bem municuada, aprisionar Irabuçu, repartindo entre ele, o capitão-mor e o secretário o ouro recolhido da mina.

Recebeu-o Fernando, o qual, depois de o ouvir com interêsse, fê-lo ciente de que o ouro da mina seria todo de el-rei, não cabendo a êle, Minhoto, um grão sequer. E sem reparar no desespero do patrício, que se julgava miseravelmente roubado, deu ordens para que lhe trouxessem Irabuçu, a fim de que êste revelasse o local da mina de onde saía o ouro, sem que a el-rei fosse ter o devido quinto.

Prêso Irabuçu e levado à presença do capitão-mor e sua gente, negou-se êle a fazer qualquer declaração a respeito, muito menos a levá-los à mina. Ameaçaram-no de suplícios horríveis e, por fim, de morte. Nada o demovia de sua firme decisão. Foi só ante a ameaça de torturarem sua filha Judaíba que Irabuçu aquiesceu...

Amarrado como uma fera, lá foi êle, o pobre velho, escoltado por seis portugueses, armados até os dentes, em direção ao fabuloso Sésamo.

Depois de penosa caminhada de léguas e léguas, feita com o propósito de despista-los, porquanto a mina distava da povoação apenas alguns quilômetros, chegaram por fim, ao cair da noite, em frente a uma grande fuma muito alta, cujo interior...

Cedamos, porém, a pena a Bernardo Guimarães, que vai, no seu estilo vigoroso, descrevê-la e narrar a trágica aventura dos portugueses e do índio no interior dessa fuma, conhecida hoje por Casa da Pedra:

“Irabuçu acendeu na fogueira o seu archote e foi entrando pela caverna. Os emboabas o acompanharam de perto, benzendo-se e rezando quanta oração sabiam

Para fora da lapa nada mais se via; a escuridão da noite, que começava a descer, e a fumaça da fogueira tudo escondiam. Estavam segregados completamente da luz do céu, e franqueavam os lóbregos umbrais do reino das trevas.

Acompanhemo-los e vamos também admirar, à luz do archote de Irabuçu, as maravilhas dessa imensa e misteriosa gruta.

O pavimento é plano, liso, coberto de areia e de folhiço, como um solo de aluvião; os emboabas penetram com facilidade pela gruta a dentro. Logo à entrada, entre os brancos pilares da arcada imensa, que serve de pórtico aos outros, observa-se um curioso e estupendo fenômeno. Um enorme rochedo está como pendurado da abóbada, à semelhança de lustre colossal, colocado à entrada daquele templo subterrâneo. Mas o monstruoso lustre está envolto em crepe pardacento, usas luzes estão extintas, e é mister brandir o archote em volta dele para admirar-lhe as dimensões titânicas, e ver como e acha preso á cúpula por um ligamento proporcionalmente tão delgado, que faz estremecer. Está ali como a espada de Dâmocles, suspensa por um fio, aquela massa enorme de milhares de quintais, como ameaçando esmagar, pulverizar com sua queda os imprudentes mortais que ousarem passar-lhe por baixo, para devassarem os mistérios daquele ditos tenebrosos.

Mas Irabuçu e seus companheiros não estão ali para admirar semelhantes maravilhas; passam por embaixo do imenso candelabro sem prestar-lhe atenção, internam-se mais alguns passos e acham-se no recinto de um vasto salão, amplo e circular, á maneira da nave de magnífica rotunda. Curvava-se sôbre suas cabeças uma abóbada de pasmosa elevação, e, de

profunda que era, mal seria apercebida ao fraco clarão do archote, se não fôra o cintilar das pedras úmidas, polidas e pontiagudas, de que estavam crivados o teto e as paredes da gruta.

À luz daquele archote demasiado escassa para alumiar tão vasto recinto, o interior da lapa, já de si mesmo curiosos e surpreendente, tomava um aspecto solene e fantástico, que inspirava, a um tempo, pavor e assombro. Os muros e a abóbada pareciam cobertos de ornatos e esculturas caprichosas, de frisos, relevos, cornijas, colunas, nichos e volutas em desordenada profusão. Aqui via-se altar mutilado; ali cavava-se no muro um trono em ruínas; além ressaltava da parede um magnífico púlpito; mais além um renque de colunas decepadas se estendiam a perde-se na escuridão. E tudo isso se revestia de brilhantes e variadas cores reverberando à luz do facho com reflexos de ouro e rubis, de esmeralda e safira, de topázio e ametista.

Era uma gruta de estalactites, curioso brinco, em que a natureza parece comprazer-se dando as mais singulares e caprichosas figuras a essas rochas formadas no côncavo das cavernas pela congelação de gôtas de águas infiltradas durante séculos através das fendas dos rochedos.

Além de tudo isso, uma multidão de cordas de grossura enorme descendo perpendicularmente da abóbada, em uma altura talvez de mais de vinte braças, vinham embeber-se no chão. Dir-se-iam cordões, que suspendiam imensas cortinas destinadas a velar os mistérios daquele estupendo e maravilhoso santuário. Eram raízes de árvores seculares, que, cravando-se pelas fendas da abóbada e achando em baixo o espaço vazio, alongando-se até o solo, onde vinham beber a seiva, para alimentar a robusta e vicejante selva, que cobrindo o corixe da gruta, balanceava lá em cima- a mais de cinqüenta braças de altura-a coma a verde-negra às auras livres do céu.

Em tudo se parecia aquêlo antro com o interior de um templo ciclópico, por onde roçara a asa estragadora dos séculos, ou passara a mão vandálica do bárbaro, destroçando e mutilando tudo.

A luz avermelhada do archote batendo nas miríades de pontas de estalactites, que incrustavam toda a abóbada, reverberando em chispas cintilantes, produzia o mais deslumbrante efeito.

Os portugueses não puderam conter um grito de surpresa e assombro e estacaram por instantes diante de tamanha maravilha.

- Que é isto, santo Deus!... – exclamavam uns. Tudo isso é ouro e pedraria!... é aqui!... estamos enfim na mina...

Outros, porém, pensando estar em um palácio de fadas, e acreditando que o bugre não era mais que um formidável encantador, começaram a tremer por sua sorte, receando ali ficarem encantados por todo o sempre.

Para se moverem foi mister que Irabuçu os acordasse daquela estupefação. Já dois fachos se tinham consumido, e não havia um minuto a perder.

O índio avançou contornando o vasto salão, como procurando entrada a outros aposentos. Viam-se, com efeito, em torno aqui e acolá, grande número de fendas e arcadas de varias dimensões, e pareciam dar entrada a novos e vastíssimos compartimentos. O bugre penetrou pelo mais espaçoso desses corredores, seguido de perto pelos portugueses. Via-se de um lado, suspenso na muralha, um púlpito quase perfeito, de linda e graciosa estrutura. Os emboabas cuidaram ver dentro dêle um monge de joelhos e debruçado, com a fronte envolta em seu capuz. Já se ajoelhavam e persignavam, quando subitamente troou-lhes aos ouvidos uma voz horrível, antes um pavoroso mugido.

-Tupassumunga! – bradara Irabuçu com tóda a fôrça de seus pulmões.Os ecos das profundas cavidades reproduziram por largo tempo o grito estranho, em surdos e temerosos rugidos.

Imediatamente dois sanhudos e truculentos canguçus, rompendo das grutas interiores, passaram velozes como o raio por entre os portugueses, e desaparecendo de novo na escuridão.

De susto ou abalroados, quase todos caíram por terra, e trêmulos, cobertos de suor gélido, não pensaram senão em encomendar a alma a Deus.

- Não tenha mêdo, meus brancos! - disse Irabuçu, com um sorriso calmo e satânico; estes bichos moram aqui; são uns gatinhos que vigiam o ouro de Tupan; foi para tocá-los para fora que Irabuçu gritou.

Estas palavras, proferidas em tons de diabólica ironia, não eram muito próprias para tranqüilizar os emboabas.

Se temos de morrer sem falta, - murmurou um, com voz desfalecida –é melhor morrermos aqui mesmo; daqui não dou mais nem mais um passo par adiante.

- Se temos de morrer – replicou outro, um pouco mais animado – tanto faz morrer aqui como acolá; no inferno em corpo e alma, é tão inferno é aqui como lá mais adiante.

O terror, tendo tocado ao seu cúmulo, converteu-se em coragem, como se julgam irremissivelmente perdidos, e que se chama coragem do desespero.

Guiados pelo índio, os emboabas avançaram resolutamente através de um Dédalo de furnas, corredores, escaninhos irregulares, em que se achava dividida a gruta, à maneira de alvéolos de uma colméia gigantesca. Êsses diversos compartimentos eram separados entre si por grossas massas de estalactites, que pendendo do teto vinham quase tocar ao chão, como feixes de colunas carcomidas pela base, ou como os canudos de um órgão emborcado, e

também por grandes camadas de estalagmites, que se erguiam do solo como restos de pilastras derruídas, ou de muros arruinados.

Já o terceiro facho estava prestes a extinguir-se, ainda eles não haviam chegado ao tão suspirado alvo de tamanhas fadigas e perigos.

- Ainda estará muito longe essa maldita mina?

- Bugre endiabrado!... – bradou um dos emboabas. – olha, não vá nos faltar o lume!... se ficarmos às escuras não sei como daqui nos havemos de safar...

Ficaremos sepultados em vida debaixo destas catacumbas, - acrescentou outros. – Voltemos, meus caros; isto não vai bem...

- È ali!... é ali!... - exclamou Irabuçu, apontando para uma solapa estreita, que se divisava a alguns passos de distância, na base de um enorme congesto de estalagmites, e pela qual poderia entrar um homem agachado.

- Ali!... Naquele buraco! Deus me defenda de lá entrar!... ali só lagarto e cobra...

Apenas um dos emboabas acabava de proferir estas palavras, desprega-se da abóbada e cai no meio dêles uma jibóia enorme, de mais de braça de comprida e grossa como a perna de um homem, fazendo um ruído como corda que despenca do alto de um mastaréu, e desdobrando-se rapidamente correu a esconder-se nas trevas, entre as anfratuosidades dos rochedos. O medonho réptil acordara sobressaltado pelo eco daquelas vozes estranhas e, deslumbrado pela luz, querendo fugir, se precipitara de uma alta cornija, onde estava a dormir tranqüilamente. Os portugueses murmuravam a tremer a oração de São Bento, advogado contra animais venenosos, e perderam de novo o ânimo de avançar.

- Meus Deus! Meu Deus!... que será de nós!...

- Exclamavam, quase a chorar de medo. – Se essa mina está lá nas profundezas dos infernos, guardada por tigres e serpentes, escusado é procurarmos lá ir. – Voltemos quanto

antes! – Irabuçu, meu velho, por piedade, tira-nos daqui para fora; deixemos isto para amanhã... livra-nos dêste inferno!

- Essa cobra não tem veneno – respondeu tranqüilamente Irabuçu ; - aqui há muita; é bom dar um tiro; elas fogem espantadas e não incomodam mais a gente.

- Pois vá! – disse um deles; e, sem refletir, trêmulo de impaciência, de frenesi e de terror, com a mão convulsa engatilhou a escopeta e disparou o tiro.

O eco refrangido de gruta em gruta reboou como uma descarga atoadora; o ar agitou-se convulsionado, a chama do facho oscilou violentamente, e as sombras, que ali estavam, dançaram pelas paredes como um grupo de duendes. Uma nuvem de morcegos e corujas surdindo de todos os cantos revoaram em turbilhões, açoitando com as asas as faces daqueles hóspedes imprudentes, e acabaram por apagar completamente o facho, que ardia na mão de Irabuçu... Acharam-se todos subitamente mergulhados na mais completa e profunda escuridão!...

Os ecos do tiro, prolongando-se anda largo tempo em lúgubres mugidos pelas abóbadas soturnas, pareciam estar entoando um fúnebre de *profundis* sobre aquêles infelizes ainda vivos e já envoltos na escuridão dos túmulos.

- Acode-nos Irabuçu!... só tu nos podes salvar!... vem dar-nos a mão!... por piedade, vem livrar-nos dêste inferno!... Estas e outras exclamações faziam os míseros emboabas com voz tão suplicante e lastimosa, que cortaria o coração de outro qualquer que não fosse Irabuçu.

- Irabuçu! Aqui vai!... acompanhem!... respondeu uma voz sepulcral, que parecia romper das entranhas da terra.

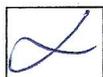
-Irabuçu! Irabuçu! – bradava ainda os míseros estorcendo-se nas ânsias do desespero. “Mas só lhes respondiam os ecos das cavernas subterrâneas remurmurando uns sons confusos e medonhos.”

E dizem que, mais tarde, um sábio dinamarquês procedia a estudos mineralógicos no interior da Casa da Pedra, quando foi dar, numa sala estreita, profundamente escura, que a luz de um archote mal iluminava, com as ossadas muito brancas dos sete desgraçados, sôbre as quais enormes serpentes deslizavam de manso...

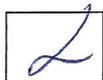
AUTORIZAÇÃO

Autorizo, o empréstimo e a reprodução total ou parcial de meu trabalho.

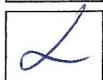
Ficando a pessoa interessada, responsável pela citação na íntegra, da fonte consultada.



Empréstimo



Reprodução total



Reprodução parcial


P/ Autor do Trabalho