

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-  
AFRICANAS

UM FILETE DE VOZES ...  
A NARRATIVA ORAL NA FORMAÇÃO DO CONTO LITERÁRIO BRASILEIRO

Eliane Muratore

Porto Alegre  
2006

Eliane Muratore

**UM FILETE DE VOZES ...**  
**A NARRATIVA ORAL NA FORMAÇÃO DO CONTO LITERÁRIO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas do Programa de Pós-Graduação em Letras

Orientadora: Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre  
2006

## Agradecimentos

Eu jamais teria sequer começado essa dissertação, muito menos conseguido concluí-la se não fosse o incentivo constante e a crença nas minhas possibilidades, da **Ana**, minha amiga e orientadora. Para ela, o meu eterno obrigado.

Também não estaria aqui sem os professores que participaram da minha vida, em especial **Márcia Ivana, Rosalia, Jane, Fischer, Maria Eunice** (antropologia), que ouviram, sugeriram, incentivaram e apoiaram, principalmente nos últimos três anos: muito obrigado a vocês.

Ao **Demétrio**, que leu, corrigiu, xingou, apoiou, ajudou e, acho eu, nunca duvidou que eu chegaria aqui: dizer obrigada é muito pouco, mas é só o que sei dizer.

Para **Ricardo e Fabíola**, amigos muito especiais e presenças constantes nos últimos tempos, pessoalmente e pela internet: para vocês todo o meu carinho.

Tenho uma dívida enorme para com meus colegas do pós, um grupo muito especial, para mim o melhor de todos, que fizeram com que o mestrado tenha valido não um título, mas grandes amizades.

Seria impossível não agradecer para **Gilse** e **Rubens** por todos os livros espalhados pela casa, por gostarem de ler e estudar, pelas portas nunca fechadas; se todos os pais fossem assim seria muito mais fácil ensinar literatura. E para **Rejane** e **Lili** pelos anos de cumplicidade dividindo o mesmo vício: ler.

Serei sempre grata à **UFRGS**, ao **PPG-LET**, ao **Instituto de Letras**, à **PUC**, à **UCS** e aos colégios onde estudei, fundamentais na minha formação e à **CAPES** pelo ano de apoio financeiro.

Em um momento de muita dúvida sobre as minhas escolhas ouvi as frases certas de uma professora que palestrava, **Heidrum**, que me devolveu o interesse e me permitiu continuar amando a literatura. Além disso, despertou meu interesse por outro alemão, outro professor: **Hans**, em quem vi como gostaria de ser se pudesse saber tanto. Aos dois, desconhecidos que passaram pela minha vida, minha gratidão intelectual.

Sem bibliotecas, livrarias e sebos esse trabalho jamais teria existido por isso um enorme obrigado para o **Mauro**, meu *personal booker*, e para os guris da **Nova Roma**, uma livraria muito especial.

Para aqueles entre meus inúmeros amigos que participaram, incentivaram e perguntavam incessantemente se eu já tinha terminado: muito obrigada e **SIM**,  
**ACABEI!!!!**

I am a part of all that I have met.

Alfred Lord Tennyson

Eu quase que nada não sei mas

desconfio de muita coisa.

Guimarães Rosa

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é identificar a presença de características e marcas da narrativa oral, sobretudo dos contos populares, nas primeiras narrativas literárias produzidas por escritores brasileiros, no período compreendido entre 1838 e o início do século XX. A caracterização das narrativas orais e dos contos populares é feita baseando-se em Walter Ong, Nelly Novaes Coelho, Jorge B. Rivera, Robert Scholles & Robert Kellogg. As narrativas literárias analisadas, principalmente contos, são as seguintes: 'Os três desejos', de Firmino Rodrigues Silva; 'Minhas aventuras numa viagem de ônibus', de Martins Pena; 'A dança dos ossos', de Bernardo Guimarães; 'O baile do judeu', de Inglês de Souza; 'Idéias de canário', de Machado de Assis; 'O testamento do Tio Pedro', de Garcia Redondo; e 'O hóspede', de Lúcio de Mendonça.

Palavras-chave: narrativa oral, conto popular, conto literário, conto brasileiro, oralidade.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to identify the presence of characteristics and patterns of oral narrative, mainly from folk-tales, in the early literary narratives produced by Brazilian writers, from 1838 to the beginning of the twentieth century. The characterization of oral narratives and folk-tales is based on theoretical works by Walter Ong, Nelly Novaes Coelho, Jorge B. Rivera, Robert Scholles & Robert Kellogg. The literary narratives analyzed, mainly short-stories, are the following: 'Os três desejos', by Firmino Rodrigues Silva; 'Minhas aventuras numa viagem de ônibus', by Martins Pena; 'A dança dos ossos', by Bernardo Guimarães; 'O baile do judeu', by Inglês de Souza; 'Idéias de canário', by Machado de Assis; 'O testamento do Tio Pedro', by Garcia Redondo; and 'O hóspede', by Lúcio de Mendonça.

Key – words: oral narrative, folk-tale, short story, Brazilian short story, orality.

# SUMÁRIO

<b>1. A VOZ INICIAL.....</b>	<b>9</b>
<b>2. ESSE FILETE DE VOZ.....</b>	<b>14</b>
2.1.Contando histórias.....	18
2.2.O romantismo na valorização da oralidade.....	24
2.3 Histórias populares no Brasil.....	28
<b>3. CULTURA, LITERATURA, CONTO. TUDO MUITO POPULAR.....</b>	<b>31</b>
3.1 Olha o conto.....	34
3.2 Se não gostou que... ..	38
3.3. Chegando, conhecendo e entendendo o conto popular.....	41
<b>4. OLHANDO DE PERTO.....</b>	<b>50</b>
4.1. O motivo em Firmino Rodrigues Silva.....	53
4.2. A narração e a linguagem popular em Martins Pena.....	56
4.3.O contador de histórias e o espaço mágico em Bernardo Guimarães.....	59
4.4. A retomada do motivo mítico em Inglês de Sousa.....	62
4.5. A repetição de estrutura em Machado De Assis.....	65
4.6. A indeterminação espaço-temporal em Garcia Redondo.....	68
4.7 Um conto popular recontado por Lúcio Mendonça.....	71
<b>5. A VOZ FINAL.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>77</b>
<b>ANEXO A – Os três desejos .....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO B – Minhas aventuras numa viagem de ônibus .....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXO C – A dança dos ossos.....</b>	<b>93</b>
<b>ANEXO D – O baile do judeu.....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXO E – Idéias de canário.....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO F – O testamento do Tio Pedro.....</b>	<b>121</b>
<b>ANEXO G – O hóspede.....</b>	<b>125</b>

# 1. A voz inicial

Contar histórias é a mãe de todas as artes literárias e todo aquele que lê certamente já se perguntou sobre seu poder tão durador. (Robert Fulford)

Para mim só existe um jeito de escrever: o certo. Aquele em que as palavras, mais do que um amontoado de signos/símbolos, riscos num papel, assumem uma função maior: a de nos contar uma história, de narrar grandes feitos, ou pequenas derrotas, ou as tristezas e belezas da vida assim como as alegrias e decepções. Palavras que só cumprem seu destino quando provocam, desesperam, tentam, emocionam. Elas não podem ser jogadas, atiradas na esperança que acabem significando alguma coisa. Têm que ser colocadas, amorosamente, delicadamente no papel, sem esquecer as suas relações com o que vem antes ou depois, para que então nos levem pra longe, nos transformem.

Por isso, talvez deva começar com um ponto, final é claro. E iniciar onde os outros acabam, onde o eco silencia, a poeira se acomoda e as aranhas se aconchegam. E espanando as teias poeirentas, a letra desbotada e o cheiro, mistura de mofo e naftalina, talvez uma criação possa surgir. Esse ponto final é o silêncio dos contadores populares que vêm tendo sua voz silenciada há longo tempo. Mas ela permanece viva nos contos populares recolhidos e conservados em antologias e nos fios de voz que ainda encontramos em alguns contos literários.

Esse trabalho, antes de ser apenas um requisito para a conquista de um título, é o resultado de uma opção por um tema não muito trabalhado no nosso meio acadêmico, mas que tem ganhado destaque nos últimos anos. Um assunto que fascina e espanta na mesma proporção: fascina porque de uma certa maneira ainda é novo, pouco estudado; espanta pois quanto mais nós estudamos e lemos sobre ele, mais vamos nos perdendo nas dificuldades que aparecem. Dar um exemplo dessa problemática é fácil, é só tentar definir o que vou trabalhar.

Posso dizer que vou trabalhar com literatura popular – definição difícil, vaga; posso tentar explicar dizendo que trato de culturas populares – assunto mais espinhoso ainda; literatura oral – contradição nos próprios termos; narrativas orais – não define muito, saída pela tangente. E na verdade é tudo isso, misturado com a Literatura – aquela ensinada nas escolas e estudada nos cursos de Letras.

Minha proposta é estudar um pouco mais a fundo como se dá a passagem gradual, nunca abrupta (mais uma transformação na verdade), das narrativas orais,

contos populares principalmente, para a narrativa literária, no âmbito da literatura brasileira: como os nossos autores fizeram essa transição, quais as características do conto popular e quais os traços de oralidade que foram preservados nos primórdios do conto no Brasil. Essas são as questões que norteiam meu trabalho, as quais tento responder da melhor maneira possível no texto que segue.

O conto, enquanto forma literária, sempre apresentou grande dificuldade para ser definido. Não que não existam definições, na verdade é a grande quantidade delas que complica a tentativa de uma definição mais precisa. O conto muitas vezes é definido em oposição a outras formas literárias como o romance e a novela, o que não me parece o ideal para uma forma tão usada atualmente, principalmente porque a novela, enquanto forma literária, parece ter perdido espaço. Por isso me agrada muito a definição de Mário de Andrade de que conto é tudo aquilo que o seu autor chamou de conto, ou uma versão mais atual dessa idéia “ [...] é conto tudo o que convencionalmente tem sido chamado de conto.”(COSSON, 1997, p.152)

O conto popular-padrão que uso como modelo já é um conto recolhido e impresso em antologias, e não suas manifestações orais, que teriam que incluir conceitos como performance, entre outros. Esse conto popular-padrão inclui também outras formas da literatura popular que acabam sendo chamadas de contos nas coletâneas que as preservam. Em momento algum deste trabalho eu analiso um conto popular, ele é usado só como um padrão com que os contos literários analisados dialogam.

Ao decidir o recorte que faria para a delimitação do meu *corpus* de trabalho, resolvi trabalhar com autores que tivessem publicado contos até o final do século XIX, mas acabei avançando um pouco pelo século XX e incluindo um conto do novo século – de 1901. Contudo acho que essa minha transgressão é justificada uma vez que esse conto não apresenta diferença marcante entre ele e os outros selecionados. Também foi publicado tão no início do novo século que tudo remete ao período anterior. Assim sendo meu *corpus* é formado por contos de contistas brasileiros, publicados entre 1838 e 1901, no Brasil. Procurei não selecionar dois contos de um mesmo autor, buscando sempre escolher contos representativos das diferentes características do conto popular presente no literário, e, no segundo recorte que fiz, me dei o privilégio de usar o meu gosto pessoal como parâmetro do que continuaria ou não na seleção. Isto significa que essa é, antes de tudo, uma seleção pessoal delimitada em relação à data de publicação, com as vantagens e desvantagens que tal recorte possa ocasionar.

O texto que segue é a apresentação de um centro francês de literatura oral – CliO, que se propõe a promover e desenvolver o conhecimento e as práticas artísticas ligados à oralidade, na França. Ele resume muito bem a importância da oralidade e das narrativas nascidas na oralidade, salientando a adaptabilidade das narrativas orais a outras formas artísticas. Sendo a mais óbvia de todas, o conto.

A circulação das palavras se parece com a da água: a palavra também penetra profundamente, se acalma, adormece, permanece ou viaja nas nossas memórias assim como a água nas profundezas da terra. Sem água não existe terra fértil, sem linguagem não existe sociedade, sem água e sem linguagem não haveria vida.

Assim, este rio maravilhoso que é a linguagem atravessa o tempo e o espaço; em um ciclo sempre renovado, que liga o passado ao presente, o aqui ao além. Cada membro de uma comunidade lingüística contribui, como o grão de areia ao leito do rio, à qualidade da linguagem que o transporta. Cada contador cuida desta circulação sem a qual nossos laços com o universo se distenderiam rapidamente.

Simple e de fácil uso na sua primeira expressão falada, universal nas suas mensagens, a literatura oral se adapta aos usos e às formas artísticas de sua época.

Assim, ela serve de base a formas mais elaboradas ou mais prestigiadas tais como: a ópera, o teatro ou ainda a pastoral, o mistério e o melodrama. Preservando a beleza e o espírito dessas narrativas, respeitando sua simplicidade e suas mensagens por nossa vez, damos a elas novas formas artísticas e espetaculares, adaptadas as nossas mentalidades e usos contemporâneos. (LA SALLE, 2005)

Por estar mergulhada num ambiente de oralidade, onde a voz, a palavra usada e a performance são figuras de destaque, peço a permissão para me apropriar do discurso dos contadores, cantadores e outras figuras da oralidade. Deixo de lado – um pouco – o tom acadêmico para não perder de vista aquilo que me atrai.

## 2. Esse filete de voz

Filete de vozes. Repositório das canções populares, das melodias que os povos têm, em comum, para as circunstâncias de nascimento e de morte. Espelho musical do Mundo: indivisível amálgama feito, ao longo dos tempos, dos afluentes de sonhos e de poesias. "Que lugar pode ser mais propício para tudo o que se queira dizer de terno, num empenho de todas as forças para imitar a música." O filete de voz, para nós, traça, retraça. É sempre, como o fio, inacabamento necessário.(LISBOREL, 1997, p.383)

Parece impossível, mas essa definição tão poética encontra-se em uma obra de referência. Foi no *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel, no verbete "As fiandeiras", que encontrei esse trecho, que apesar de curto, sintetiza muito do que gostaria de demonstrar: o filete de voz, que encontramos em obras literárias, que como um fio une a criação artística individual com a criação coletiva, nascida com a humanidade. Um fio que "traça" e "retraça", fazendo e desfazendo, como um "inacabamento necessário" para as histórias dos homens.

E assim me volto para a noção de oralidade, a primeira necessária para que se entenda as narrativas e suas vozes. Oralidade pode ser definida como “a parte oral ou uso falado de uma língua” (HOUAISS,2001) mas designa também um ambiente de cultura oral, caracterizando assim todo o contexto, todas as ligações provenientes do uso exclusivo da fala. Conforme Ong (1998, p.19), existe a oralidade primária, quando não há conhecimento da escrita, e a oralidade secundária, “na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos [...]” mas com conhecimento e uso da escrita.

Pensar em oralidade em um mundo imerso na cultura escrita como o nosso exige uma capacidade de abstração em conjunto com imaginação que não se mostra fácil de atingir. Oralidade, ou melhor, uma sociedade baseada na oralidade não é composta por só aqueles que não sabem ler ou escrever, analfabetos como os encontrados no Brasil. A oralidade pressupõe um desconhecimento de símbolos e signos escritos, não uma alheação dos seus significados. Numa sociedade com essas características tudo é diferente, a própria disposição mental acaba sendo necessariamente distinta da nossa, pois a contagem do tempo, de distâncias, de quantidades, necessita de uma lógica peculiar.

Foi em sociedades, chamadas ágrafas ou primitivas, que a narrativa surgiu. Surgiu simplesmente, a “primeira maneira que a humanidade inventou para expressar sua relação com a vida e o mundo e de que ainda não abriu mão até hoje”

nas palavras de Paulo Guedes<sup>1</sup>, que conclui, “a narrativa cumpre a função de nos responder de onde viemos, quem somos, para onde vamos”.

Na verdade, é a partir do encontro entre dois seres humanos que já dominavam a fala, quando e onde quer que isso tenha ocorrido, que a primeira narrativa é criada. Existiu aí o narrador e o ouvinte, posições que acabam sendo intercambiadas várias vezes, mas sendo sempre fundamentais. Não existem narrativas sem narrador (qualquer que seja) ou sem ouvinte (ou leitor, ou platéia).

As narrativas nascem orais e assim se desenvolvem, mas, acompanhando as sociedades onde são criadas, podem ou não passarem a ser escritas, ou até se apropriarem de outros suportes, o que vem ocorrendo continuamente através dos anos. Como diz Barthes (1973, p.19):

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação...

No seu modo amplo de entender a narrativa, Barthes (1973, p.19) também enfatiza a importância, a ligação entre a narrativa e o ser humano:

---

<sup>1</sup> Essa frase encontra-se em um e-mail enviado por Paulo Coimbra Guedes em 13/12/2005.

Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

Se ao ser humano foi dado o dom de narrar, realizado através da voz, e de apreciar essas narrativas, nada mais lógico do que, quando os homens dominam a tecnologia da escrita, eles tentem preservar essa voz em seus textos. Por isso a definição dada por Scholes & Kellogg (1977, p.1-2) em *A natureza da narrativa* :

Entendemos por narrativa todas as obras literárias marcadas por duas características: a presença de uma estória<sup>2</sup> e a de um contador de estórias. [...] Para uma obra literária ser narrativa, não é preciso nada mais nada menos do que uma estória e um contador.

Essa afirmação leva-nos diretamente à figura do contador de histórias, figura sempre importante, em todas as civilizações. Mais privilegiado em algumas culturas do que em outras, mas mesmo assim constante, o contador de histórias vive, na verdade, dentro de todos nós. E surge, sempre que necessário, para auxiliar-nos a narrar os fatos mais marcantes da vida ou criar uma outra vida. Sobre essa função tão fundamental, Cecília Meireles (1972, p.41-42) diz que:

---

<sup>2</sup> A palavra estória é assim grafada na obra em questão, pois durante um certo tempo, no Brasil, foram usadas as duas formas: história e estória; com acepções ligeiramente diferentes: história era usado para se referir a fatos verídicos e estória para narrações ficcionais. Atualmente recomenda-se apenas a grafia história, tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular, e demais acepções.

O ofício de contar histórias é remoto. Em todas as partes do mundo o encontramos: já os profetas o mencionam. E por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida.[...]

O negro na sua choça, o índio na sua aldeia, o lapão metido no gelo, o príncipe em seu palácio, o camponês à sua mesa, o homem da cidade em sua casa, aqui, ali, por toda parte, desde que o mundo é mundo, estão contando uns aos outros o que ouviram contar, o que serviu a seus antepassados, o que vai servir a seus netos, nesta marcha da vida.

Conta-se e ouve-se para satisfazer essa íntima sede de conhecimento e instrução que é própria da natureza humana. [...]

## 2.1 Contando histórias

É considerado instintivo tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, é inerente ao ser. De acordo com o Dicionário Eletrônico de Língua Portuguesa Houaiss (2001), a palavra *instinto* tem sete possíveis acepções, mas vou reproduzir aqui somente as três primeiras:

**1** impulso interior que faz um animal executar inconscientemente atos adequados às necessidades de sobrevivência própria, da sua espécie ou da sua prole

**2** padrão inato, não aprendido, de comportamento, comum aos membros de uma espécie animal

**3** esquema de comportamento herdado, próprio de uma espécie animal, que pouco varia de um indivíduo para outro ou no tempo e que parece cumprir uma finalidade. (Rubrica: psicologia)

Ao juntar-se essas três definições de *instinto*, pode-se ter uma excelente definição do que é contar histórias: um impulso interior, padrão inato de comportamento que é comum a todos os membros de uma espécie, pouco variando entre sociedades ou no tempo, e que cumpre uma finalidade necessária à sobrevivência.

Contar histórias é uma das necessidades básicas do homem. Assim como comer, beber, procriar, o ato de contar histórias faz parte do ser humano e o acompanha desde sempre.

É a maneira de preservar a história, de passar o tempo, de aprender com a experiência alheia. Das sociedades primitivas às mais sofisticadas, disfarçado ou ocupando um lugar de destaque, o ato de contar histórias está sempre presente. Nas sociedades onde a escrita não era importante, seja por ser desconhecida ou por ser pouco valorizada, os grandes artistas da narrativa eram sempre reverenciados, admirados, pois, apesar de ser um comportamento próprio do ser humano, nem todos têm a mesma habilidade no momento de realizá-lo. Quando essas antigas histórias foram finalmente passadas para o papel, sua característica oral foi preservada.

É importante não esquecer de que essas mudanças ocorreram no mundo inteiro, mas em momentos diferentes, pois cada povo e/ou sociedade faz, quando faz, essa transição/transposição em épocas distintas. Na Europa, no primeiro momento, a escrita (o domínio das letras e seus instrumentos) e a leitura foram

restritas a pequenos grupos (religiosos, autoridades). Assim sendo, a maioria da população continuou a depender da narração de histórias para lembrar seu passado, sua história, para aprender, para se distrair. Com o tempo, a função unicamente utilitária da escrita é superada e surgem os primeiros escritores. Seus textos possuem ainda muito do estilo oral, são carregados de marcas de oralidade e profundamente influenciados pelas histórias ouvidas. Uns dos exemplos mais famosos desse tipo de texto são a *Ilíada* e a *Odisséia*, obras comprovadamente de criação oral, que quando passadas para a escrita conservam ainda a voz de seu cantador/contador mais conhecido: Homero.

Quando as cidades começam a crescer, na Idade Média européia, transformando fortemente a vida de seus habitantes, surge também uma nostalgia dos tempos passados. Com isso, e também a formação de estados nacionais e conseqüente preocupação com a história da Nação e suas tradições, o interesse dos estudiosos desperta para “existência” do povo, que começa a ser visto como repositório da herança, dos costumes das eras passadas.

As narrativas tradicionais<sup>3</sup> sempre existiram. A transmissão oral das narrativas, de geração em geração, é uma característica do ser humano e, praticamente, todos os povos, sociedades e culturas a utilizaram. Mas, em função dos diferentes valores entre diferentes sociedades, elas foram perdendo ou não o seu *status*, passando, em alguns casos, de narrativas históricas de um passado

---

<sup>3</sup> Também chamadas de narrativas populares ou narrativas orais. Populares a partir do momento em que o povo é visto como quem realmente conserva as antigas tradições e costumes, orais pela maneira como são transmitidas essas narrativas.

glorioso para simples histórias para crianças. No século XVI, na Europa, os estudiosos se preocupavam mais com culturas exóticas do que com as tradições populares. Surge então um pequeno interesse pela recolha dos costumes populares, numa perspectiva normativa, reformativa e educativa. Quem sai em busca desses costumes são sacerdotes que depois os usam como indicadores dos erros e das superstições das classes mais baixas, que tentam mudar.

É necessário fazer-se o registro da recolha realizada por Charles Perrault, na França no século XVII. Perrault, ilustre membro da Academia Francesa, era muito conhecido pela participação que teve no episódio da Querela dos Antigos e dos Modernos. Na verdade, a guerra intelectual entre os defensores ardorosos da poética clássica, os Antigos, e os que afirmavam pertencerem a um século tão ou mais grandioso do que a época clássica, principalmente em termos literários, os Modernos, tem seu começo marcado pela leitura, por Perrault, de um poema de sua autoria onde expõe seus argumentos modernos.

Perrault, ao valorizar o novo, em detrimento aos clássicos, marca um rompimento com a formalidade clássica e permite que a originalidade comece a ser valorizada na França de Luis XVI. Nessa valorização de novas formas e modelos, a recolha de contos entre o povo, não deixa de ser uma valorização tanto de uma forma nova quanto de uma origem nova para o literário. Ele publica seu primeiro livro de contos *Contes de Ma Mère l' Oie*, em 1697, em Paris. Sem imaginar o sucesso que alcançariam, e que acabaria sendo lembrado por essa obra, Perrault atribui a seu filho a autoria desse livro. O “moderno” Perrault ao apresentar esses contos,

aos quais acrescenta uma moralidade final, provavelmente para agradar os educadores da época, contradiz-se de uma maneira engraçada, pois acaba glorificando o passado de onde provém a matéria desses contos. Como diz Sainte-Beuve (apud ALMEIDA, 1974, p.277-278) ao comentar os contos de Perrault:

[...] é certo que para o assunto desses contos, Perrault teve de tomá-lo num fundo de tradição popular e não fez mais do que fixar por escrito o que, desde tempos imemoriais, todas as avós contavam.[...] esse fundo de imaginação maravilhosa e infantil pertence necessariamente a uma idade antiga muito anterior, não se inventariam mais tais coisas se não houvessem sido imaginadas há muito tempo; não teriam curso se não tivessem sido acolhidas antes de nós. Não fazemos mais do que variar e vesti-las diversamente.

É a partir das primeiras coletas que a curiosidade vai sendo despertada e surge então, não mais necessariamente entre o clero, o intelectual conhecido por “antiquário”, pois recolhe “antiguidades”<sup>4</sup>. Inicialmente um trabalho de poucos, acaba se popularizando a ponto de existirem clubes e academias, onde os trabalhos podem ser apresentados e debatidos. Mesmo assim, o que atrai tantos estudiosos não é o povo e suas manifestações, mas o bizarro, o exótico, encontrado nas proximidades. Eles não precisam mais viajar para países distantes, pois existem coisas diferentes muito mais próximas.

Isso é resultado do fosso que foi sendo criado durante os séculos XVII e XVIII entre a cultura dos senhores e a cultura do povo, até então misturadas, apesar de

---

<sup>4</sup> Essa é a maneira pela qual era denominado o folclorista e as manifestações folclóricas recolhidas por ele antes da criação do termo folclore, criado em 1846, na Inglaterra.

não totalmente. Como Renato Ortiz chama a atenção em *Românticos e folcloristas* (1992, p.16)

Não se deve pensar que o processo de interação cultural inter-classes era simétrico; a elite participava da pequena tradição do povo, mas este não participava de seu universo. Os homens cultos eram biculturais, falavam e escreviam em latim mas eram capazes de se expressar no dialeto local, que conheciam como segunda ou terceira língua.

Anteriormente, essas duas culturas, culturas de elite e popular<sup>5</sup>, não tinham limites definidos, havendo a participação de nobres nas festas, jogos, crenças e o gosto deles por aquilo que também agradava as classes inferiores: baladas, romances de cavalaria e literatura de cordel. Com o distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular, essa última vai sendo reprimida principalmente pela Igreja e pelos novos poderes do Estado, agora centralizado. Isso resulta em um desconhecimento da cultura popular pela elite no final do século XVIII e uma sucessiva redescoberta por pessoas cultas que “[...]começam a encarar as canções, crenças e festas populares como exóticas, curiosas, fascinantes, dignas de coleta e registro.”(BURKE, 1998, p.301).

Sobre as contradições desse período, estudado em seu livro *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke (1998, p.306) assim as resume:

---

<sup>5</sup> Mais problemas de conceituação: a elite era constituída pelos senhores (nobres) e alguns membros do clero, já o povo era formado por servos, vassalos e membros do clero (posições inferiores). Obviamente a divisão não era tão simplista e havia uma certa mobilidade entre as duas partes. Há também o surgimento da burguesia que embaralha mais ainda os conceitos. Acho importante lembrar que os românticos tinham olhos voltados para a Idade Média, suas lendas e tradições, e a permanência dessas tradições no final do século XVIII.

Mas, se olharmos os trezentos anos discutidos neste livro, a transformação nas atitudes dos homens cultos parece realmente notável. Em 1500, desprezavam as pessoas comuns, mas partilhavam da sua cultura. Em 1800, seus descendentes tinham deixado de participar espontaneamente da cultura popular, mas estavam-na redescobrimdo como algo exótico e, portanto, interessante. Estavam até começando a admirar “o povo”, do qual brotara essa cultura estranha.

## 2.2 O Romantismo e a valorização da oralidade

Uma das características mais marcantes do Romantismo<sup>6</sup> europeu foi a valorização do passado nacional. É no Romantismo que o interesse por coisas autênticas do povo atinge um nível nunca visto antes. Os românticos (e pré-românticos) voltam seus olhos para o interior, para o povo, que apesar, ou por isso mesmo, de sua ingenuidade soube conservar as verdadeiras tradições, as histórias tradicionais, assim como músicas, roupas, danças e outros costumes. Como é impossível colocar todas essas manifestações num museu, os estudiosos começam a recolher, copiar, descrever tudo o que conseguiam encontrar. E como consequência dessa valorização do povo, tem-se a valorização da oralidade, pois uma grande parte do povo dessa época não dominava a escrita.

---

<sup>6</sup> Na verdade ao falar em Romantismo me refiro ao Pré-romantismo e ao Romantismo como um todo, pois me interessa só o viés da valorização do popular, que, tendo começado no Pré-romantismo, continua durante o Romantismo propriamente dito

Seguindo essa tendência, os escritores românticos criam histórias que muito se aproximam das narrativas de tradição oral, ou, em alguns casos, somente as recolhem, catalogando-as e publicando-as. Surgem assim antologias variadas, normalmente ligadas à tradição e identidade regional, sempre tendo sido recolhida por um escritor ou estudioso, mas de fontes absolutamente populares. Os países onde o Romantismo teve maior expressão (ou pelo menos esse tipo de romantismo, voltado para o passado e o povo), como na Alemanha e Inglaterra, são também onde mais antologias e estudos são realizados.

Ortiz (1992, p.18) sintetiza de uma maneira clara e objetiva toda essa mudança, provocada pelos românticos, nas concepções artísticas européias:

...o Romantismo se reveste de uma característica particular. Não importa tanto a idéia de revolta, da idiosincrasia do Eu. Seu impacto, a meu ver, deve ser considerado quando transforma a predisposição negativa, que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento dinâmico para sua apreensão. Isso, paradoxalmente, vai afastá-lo inclusive dos próprios ideais românticos, valorizados pela consciência artística. O popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação. Não é pois o indivíduo o ponto nodal, mas o coletivo. Por isso, para evitar possíveis dúvidas, e associações impróprias, sublinho que na compreensão da problemática da cultura popular, nos deparamos com um determinado tipo de romantismo. Esta é a matriz, que será posteriormente reelaborada pelos estudiosos.

Um dos grandes teóricos dessa nova mentalidade foi J.G. Herder, crítico e filósofo alemão, figura importante do movimento literário *Sturm und Drang*. Herder foi

inovador na filosofia da cultura, da história e da nova estética que estava nascendo.

Na opinião de Kohn (1955 apud JOBIM, 2002)

Herder foi o primeiro a insistir em que a civilização humana vive não só nas suas manifestações universais, mas nacionais e peculiares. As forças criativas do universo se individualizavam primariamente não só no ser humano singular, mas nas personalidades coletivas de comunidades humanas. Os homens eram acima de tudo membros de suas comunidades nacionais; somente como tais poderiam ser realmente criativos, por meio da linguagem e das tradições de seus povos. Canções populares (*folk songs*) e folclore, até então inteiramente deixados de lado, eram vistos por Herder como as grandes manifestações do imaculado espírito criativo.

Seguindo o caminho aberto por Herder, surgem os irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, como importantes nomes do Romantismo alemão, na valorização das manifestações artísticas do povo e, na verdade, tornando-se sinônimo de antologia de contos e canções populares.

É a partir da obra dos Grimm que a associação da poesia ao povo torna-se mais visível. O que é a grande novidade tanto em Herder como nos Grimm, e nos que vêm depois deles, é a ligação das tradições do povo com o espírito da nação: “A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos ‘nativistas’, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional.”(BURKE,1998, p.40) O que acaba conectando a ascensão da cultura popular e o movimento romântico com o surgimento do nacionalismo europeu.

Além da poesia popular, outras formas de literatura popular também passaram a ser admiradas, descobertas, valorizadas. Uma dessas formas era o conto popular transmitido pela tradição oral. Algumas coletâneas de contos populares já haviam sido publicadas na Alemanha antes do lançamento, em 1812, da famosa coletânea dos irmãos Grimm. “Os Grimm não empregaram o termo “conto popular”,[...] mas acreditavam de fato que essas histórias exprimiam a natureza do “povo”, e a elas acrescentaram dois livros de contos históricos alemães. O exemplo dos Grimm logo foi seguido em toda a Europa. (BURKE, p 34). Uma das grandes diferenças entre eles e outros estudiosos era a concepção que tinham sobre a maneira adequada de pesquisar, coletar e publicar a literatura popular.

Além dos irmãos Grimm, outros estudiosos europeus se dedicaram a recolhas e estudos dos contos populares. Na Alemanha, alguns anos antes que os Grimm publicassem sua primeira coletânea, Arnim e Brentano tinham publicado a sua “*A Trompa Maravilhosa*” que, embora não seguisse os mesmos critérios da dos Grimm, também valorizava o lirismo do povo. Em 1822, foi publicada a primeira compilação de contos húngaros; em 1841 foi a vez de uma grande coletânea de contos noruegueses. Na Rússia, Afanasiev publica em 1855 a primeira parte de sua grande obra sobre os contos populares russos, de importância fundamental para o posterior desenvolvimento de estudos sobre o gênero, principalmente de Vladimir Propp, que escreve a sua *Morfologia do conto*, tendo por *corpus* os contos recolhidos por ele. Várias publicações incluíam canções e baladas, e algumas epopéias também foram publicadas, recolhidas nos mais diferentes pontos da Europa: Polônia, Suécia, França (Bretanha), Espanha, Sérvia, Grécia, Itália, Escócia entre outros.

## 2.3 Histórias populares no Brasil

No Brasil o Romantismo, apesar de ser influenciado pelo Romantismo europeu, teve que buscar outras saídas para a valorização do povo e das tradições. Enquanto na Europa os românticos procuravam preservar tradições que remontavam à Idade Média, os nossos românticos voltaram seus olhos para os índios brasileiros, o que havia de mais antigo no Brasil.

Por esse motivo os primeiros estudiosos interessados em cultura popular brasileira só surgiram mais tarde. E as primeiras recolhas de contos e tradições, acompanhadas por posterior publicação, só começaram no final do século XIX. O primeiro a falar de contos populares é Silvio Romero, na sua *História da literatura brasileira*, publicada em 1888, no capítulo sobre tradições populares. Mas Romero já havia publicado anteriormente, em Lisboa (1885), a coletânea *Contos populares do Brasil*, seguindo uma tradição iniciada pelo general Couto de Magalhães com a publicação de *O selvagem* (1876), sobre o índio brasileiro e que incluía 25 lendas tupis. Assim, as obras de Romero e Magalhães são consideradas as primeiras coletâneas de contos populares do Brasil, publicados a partir de recolhas locais, feitas por brasileiros. A segunda edição da obra de Romero é publicada em 1897, já no Brasil, com acréscimos e algumas ressalvas à primeira edição, isto é, ressalvas ao modo como Theophilo Braga, editor responsável, havia tratado o manuscrito

enviado por Romero. Com a demora da publicação de antologias de contos brasileiros não é de estranhar que estrangeiros tenham sido os pioneiros nesse tipo de livro: Charles F. Hartt com o ensaio *Amazonian Tortoise Myths* (1875) e Santa Ana Nery em 1889 com o livro *Le folk-lore brésilien: poésie populaire, contes et legends, fables et mythes accompagnés de douze morceaux de musique*.

Apesar de não serem pioneiros nos estudos e recolhas da literatura popular, outros estudiosos se destacam: Julio Campina, em 1897, publica *Subsidio ao folk-lore brasileiro* com lendas, contos e canções populares; Lindolfo Gomes, já no século XX, publica *Contos populares*, onde apresenta histórias coletadas em Minas Gerais. Como estudioso e compilador de contos populares, não pode ser esquecido Câmara Cascudo, considerado por muitos o nosso grande folclorista, que recolhe, principalmente no nordeste, variadas manifestações da cultura popular, não só publicando-as em livro como também desenvolvendo inúmeros estudos a partir e sobre elas. Tendo publicado seu primeiro livro em 1921, Cascudo se envolve mais com a cultura popular nos anos 30 e, entre seus livros mais importantes, nessa área, estão *Vaqueiros e Cantadores* (1937), *Contos tradicionais do Brasil* (1946) e *Lendas brasileiras* (1945). Além dessas obras, coletâneas do material recolhido por ele, deve-se destacar os títulos teóricos relacionados com o tema: *Antologia do folclore brasileiro* (1944), *Cinco livros do povo. Introdução ao estudo da novelística no Brasil* (1953), *Folclore no Brasil (Pesquisas e notas)* (1967), *Literatura Oral* (1952) entre outros.

No Brasil, assim como na Europa do Romantismo, muitos compiladores modificavam “levemente” suas narrativas para que se tornassem mais fáceis e acessíveis para o público em geral, principalmente quando voltadas para o público infantil. Outros, principalmente escritores interessados na cultura popular, criaram narradores que assim recontavam contos, lendas e “causos” mas sempre com um tratamento mais autoral, não a simples transcrição. Entre eles podemos citar: Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto, Cornélio Pires, Urbano Lago Vilela e Graciliano Ramos.

### 3. Cultura, Literatura, Conto.

## Tudo muito Popular

Se a literatura pode ser definida (entre outras possíveis definições) como o conjunto escrito de narrações bem feitas de histórias – criadas por uma pessoa e narradas para outras<sup>1</sup>, o apego à teoria nos conduz para caminhos cada vez mais distantes dessa relação entre escritor-obra-leitor. Isso não significa uma preferência minha a alguma corrente teórica específica, mas demonstra um descontentamento com a separação exagerada entre os três componentes desse esquema. Além disso, acredito que a relação obra literária-sociedade (aí incluídos

---

<sup>1</sup> Minha definição não inclui a poesia por não ser o meu objeto de estudo. Contudo, compreendo que as obras líricas não devem ser excluídas de uma definição mais ampla de literatura.

autores e leitores) é muito mais produtiva para a compreensão do fato literário do que nos é permitido ver.

Mas onde observar essa relação e como fazer isso abandonando, se não totalmente, ao menos em grande parte, as teorias literárias até então usadas. Vislumbrei uma possibilidade: o estudo da literatura popular. Mas infelizmente meu olhar não alcançou tão longe de forma que eu pudesse ter uma idéia dos problemas que encontraria.

Um dos principais problemas, e aquele que continua incomodando, é a falta de um conceito próprio para a literatura popular. Como essa não é uma literatura que circula elegantemente pela academia, seus conceitos são vagos, imprecisos, feitos mais de interrogações do que de respostas.

Cláudia Neiva de Matos (1992, p.307-308), no ensaio chamado “Popular”, publicado em *Palavras da crítica*, organizado por José Luís Jobim, apresenta muito bem o problema sobre a literatura popular:

O que fazem juntos o popular e o literário? A dificuldade de combiná-los num título de ensaio revela, logo de saída, o caráter problemático de sua abordagem analítica ou teórica. Um sintagma que reunisse os dois termos da questão, distribuindo entre eles as funções adjetiva e substantiva, já tenderia a consagrar uma perspectiva que ainda não atingiu definição, obstruída pelo preconceito e pelo medo do preconceito, pela carência de tradição analítica e pela consciência de lacunas. Objetos ditos “rústicos” são freqüentemente os mais suscetíveis de confundir as abordagens ditas “refinada”.[...] Literatura e popular: de toda maneira, sua articulação obrigará a lidar com

valores heterogêneos, numa elaboração complexa de que certamente ambos os termos sairão modificados.

O incrível, nesse espaço nebuloso da definição de literatura popular, é que é justamente o “popular” que causa o problema: o popular **não é** – ele se constrói mais como uma oposição, uma negação, ao que **é**, do que como um conceito forte e bem estruturado. Popular **é** o que **não é** culto, de elite, regado, modelado e assim vai ... Outro problema decorrente da expressão “literatura popular” é que para muitos ela é a literatura para massas, criada para ser consumida e superada rapidamente, quase descartável, quase não-literatura (olha o **não** voltando). Obviamente, não é esta a literatura popular que procuro conceituar, porque o que me interessa não são as novidades de pouca duração, mas os contos e os poemas que muitas vezes permanecem por anos circulando entre o povo.

Esse tipo de interesse, ou melhor, esse tipo de literatura possui sempre uma ligação com o folclore. A literatura popular e o folclore têm vários pontos de contato, mas não são exatamente a mesma coisa. O folclore abrange um número muito maior de manifestações artísticas e populares, incluindo entre elas a literatura popular.

Um dos pontos interessantes sobre a literatura popular, ou até sobre a cultura popular num todo, é que ela surge freqüentemente em oposição à cultura oficial,

sendo por isso mais marcante e vigorosa onde a divisão de classes é bem definida. Assim sendo é impossível se ter literatura popular se não houver povo e elite<sup>2</sup>, que dividindo elementos comuns como língua, religião, entre outros, manifestam seu pensamento de maneira particular, mas sempre um incluindo o *outro*<sup>3</sup>. O Brasil, com sua enorme diferença entre classes, é um campo fértil para a cultura popular, incluindo-se aí a literatura.

### 3.1 Olha o conto

Uma das formas que a literatura popular toma é o conto, que se não é o mais famoso – parece que o cordel tem mais fama – é ao menos bem conhecido. E aqui, mais uma vez, a nomenclatura surge para atrapalhar. O conto pode ser designado<sup>4</sup> como **conto popular**, **conto tradicional**, **conto maravilhoso** ou até **conto de encantamento**, e estaremos sempre falando do mesmo tipo de conto. Mas vamos às suas definições<sup>5</sup>:

---

<sup>2</sup> Ou qualquer outra divisão social: proletariado e classe dirigente, oficial e marginal, ricos e pobres, etc...

<sup>3</sup> Por dividirem alguns espaços em comum, nem a elite, nem o povo pode ignorar a presença do outro. E essa presença acaba aparecendo em suas produções culturais e artísticas.

<sup>4</sup> Essas designações foram as que encontrei, mais repetidamente, na minha pesquisa.

<sup>5</sup> As definições que transcrevo aqui não dão conta de todas as características de cada designação, até porque cada autor, muitas vezes, usa definições muito pessoais. A minha posição é a que apresento depois das definições dos diferentes autores.

**conto popular** – “É um relato oral e tradicional de contornos verossímeis e também ocorrendo dentro do maravilhoso e do sobrenatural. Pode mencionar fatos possíveis, como também referir-se a animais dotados de qualidades humanas e episódios com abstração histórico-geográfica. O conto é de importância capital no quadro da literatura oral de um país.[...] O conto documenta ainda a sobrevivência, o registro de usos, costumes e fórmulas jurídicas esquecidas no tempo.” (MEGALE, 1999, p. 51.)

**conto maravilhoso** – “Narrativas que, sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens riquezas, poder material, etc ... Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca. [...] Os contos maravilhosos originaram-se das narrativas orientais e enfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas, suas paixões do corpo. (COELHO, 1991, p.14.)

**conto de encantamento** – (subdivisão do conto popular) “Estórias de fadas e duendes, caracterizadas pelo sobrenatural e maravilhoso.” (MEGALE, 1999, p.51.)

**conto tradicional** - é tudo aquilo que narra uma história e que existe desde muito tempo, cuja autoria, desconhecida, não importa. Seus autores (porque sempre o resultado final é uma criação coletiva) ficaram no passado, mas ela está sempre sendo recriada, reatualizada por narradores que incorporam novidades, mas sem abandonar elementos antigos. Por isso alguns desses contos orais, quando ouvidos, nos soam como histórias sem pé nem cabeça, com elementos dispares numa mistura de passado e atualidade. A grande diferença entre esse tipo de conto e o conto literário é essa autoria não definida, não reclamada, mas além dessa diferença há motivos próprios, fórmulas, entre outros traços que o distinguem do conto literário.

Michele Simonsen (1987, p.7), no seu livro *O conto popular*, apresenta uma explicação útil para essa nomenclatura tão variada

O estudo dos contos populares apresenta certas dificuldades de ordem terminológica. Os folcloristas tentaram classificar os contos segundo critérios muitas vezes heterogêneos, ou então multiplicaram excessivamente as subdivisões. Os termos consagrados pela tradição são às vezes impróprios, e nem sempre coincidem de uma língua para outra.

Uma classificação que poderia ser útil é a baseada no catálogo francês Delarue-Tenèze, que Simonsen(1987, p.7) apresenta no mesmo livro, principalmente no que se refere à conceituação e diferenciação dos contos como **maravilhosos** e como **realistas**. O conto maravilhoso é

freqüentemente designado em francês pelo nome de 'conto de fadas', impróprio porque demasiado restrito, já que raramente se trata de fadas. Os contos maravilhosos, de estrutura complexa, comportam elementos sobrenaturais, originalmente não-cristãos (encantadores, metamorfoses, objetos mágicos, etc.). Os contos maravilhosos, aos quais tende-se às vezes a incorporar todos os contos populares, na realidade constituem apenas uma pequena parte do repertório.

Enquanto o conto realista é assim apresentado:

Também neste caso o termo é impróprio, e não é aceito por todos os folcloristas. Os contos realistas, de estrutura semelhante à dos contos maravilhosos, distinguem-se pela ausência do sobrenatural. Nem por isso são realistas, e estão repletos de coincidências, disfarce, golpes teatrais, desfechos improváveis.[...].

Apesar de todas as expressões acima se referirem ao mesmo conto, prefiro usar os termos conto popular ou conto tradicional, pois estabelecem uma relação mais próxima com a idéia de povo e de antiguidade, que parece estar sempre presente nesses contos.

A idéia de povo e antiguidade, presente nesse tipo de conto, leva-nos a pensar na maneira como é criado um conto popular. Na introdução do livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* de Vladimir Propp, Paulo Bezerra (1997, p.XII) apresenta assim a maneira como Propp estuda o seu *corpus*:

Propp estuda as narrativas folclóricas partindo da mesma premissa pela qual se estudam os fenômenos históricos, baseando-se na concepção marxista segundo a qual os processos social, político e cultural são condicionados ao meio de produção, e o conto maravilhoso, enquanto fenômeno cultural e produto da superestrutura, também tem relação direta com o modo de produção desde as suas formas rudimentares, conservando vestígios de formas extintas de vida social de sociedades remotas. Contudo, o conto não está condicionado ao sistema social a que pertence e muitos dos seus motivos só se explicam geneticamente se comparados aos vestígios dos mitos, ritos e costumes de culturas diferentes e mais antigas.

A partir dessa premissa, Propp estuda os contos levando em conta o contexto de sua produção, cujas marcas encontram-se refletidas no texto. Esta é uma forma interessante de aproximação da literatura popular, mas prefiro não esquecer que o conto possui também marcas de outros tempos e outras culturas com que teve contato, na verdade o conto popular não pode ser associado a um só contexto de produção, a uma só sociedade. O conto desenvolve, várias vezes, um percurso longo e acaba conservando um pouco de cada realidade a que pertenceu, modificando seu conteúdo ou sua forma.

Câmara Cascudo (1998, p. 9-10), reconhecido folclorista brasileiro, descreve assim o conto popular

De todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e mais expressivo. E, também, o menos examinado, reunido e divulgado. Para centenas de volumes de versos populares, possuímos três ou quatro coleções de contos tradicionais. [...] Se ele recolhe e estuda a produção anônima e coletiva (Van Gennep) é um dos altos testemunhos da atividade espiritual do Povo, em sua forma espontânea, diária e regular. Ligado, um pouco confundido com a Etnografia, o Folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular. O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando por assimilação, enxertos ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. O princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral. O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões, julgamentos.

Partindo-se da definição de Câmara Cascudo, pode-se pensar como os escritores/autores literários se relacionam com o conto popular, uma vez que ele não pode ser ignorado ou esquecido.

### 3.2 Se não gostou que . . .

O conto popular é sempre de autoria anônima – na verdade no seu início teve um autor, mas com o não-registro escrito e a contribuição dos que contam e o

mantêm vivo, a autoria desaparece – podendo ser considerado como uma criação conjunta de uma parte da sociedade e carregando sempre representações daqueles que o criaram. Mesmo em contos populares, que seguidamente possuem raízes distantes, e que outras tantas possuem elementos mágicos e fantásticos, podemos encontrar elementos que nos mostram como a realidade é vista pelo povo. E é exatamente isso que despertou meu interesse para um estudo aprofundado dessa literatura tantas vezes esquecida.

A ligação entre o que esses autores anônimos sentem e pensam com o que escrevem é muito mais próxima, pois eles não necessitam “vender” sua história, apenas agradar seus ouvintes. E como essas histórias não têm dono, elas podem ser modificadas pelo próximo que irá contar, e assim um mesmo conto é adaptado a várias realidades, sempre se colocando na versão transformada, o narrador, o ouvinte e o meio onde é narrada. Assim, essas histórias nunca morrem, pois são constantemente recriadas, adaptadas, resultando em contos sempre significativos para o meio onde circulam. Poderíamos dizer então que:

O conto popular, apesar de suas formas e temas, ou justamente devido à extraordinária permanência deles, tem sido adequado para expressar as necessidades das mais diferentes sociedades tradicionais, impérios enormes ou pequenos, grupo de caçadores ou de coletores. Por meio de mínimas inflexões, os contistas tiram partido, de acordo com suas necessidades momentâneas, de um repertório amplo, ramificado mas, afinal, comum, uma vez que já é possível estabelecer catálogos internacionais.[...] (GUEUNIER, 1978 apud REYZÁBAL, 1999, p.126)

Obviamente o conto popular, com toda a sua carga de oralidade, é o que podemos chamar de “pai” do conto literário. Há aí uma relação inequívoca de dependência: sem um conhecimento prévio de narrativas orais seria impossível a criação literária. Claro que esse conhecimento pode fazer parte de um tipo de inconsciente coletivo, talvez não necessariamente do indivíduo em si, principalmente levando-se em conta o hábito, até pouco tempo atrás regular, de se entreter as crianças com contos de fadas, lendas, contos folclóricos e mitológicos.

Partindo da tese de Antonio Candido (1997, v.1, p.23) sobre a literatura como sistema, a saber:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura [...].

Acrescentaria que para que essas três condições possam existir é necessário, primeiramente, a existência de uma tradição oral, de narrativas trabalhadas oralmente buscando não só a transmissão de regras e conhecimentos úteis, mas antes, o prazer e o divertimento de seus ouvintes. Seria estranha a existência dos elementos citados por Candido, necessários para a formação do sistema chamado literatura, sem um conhecimento prévio das possibilidades das narrativas. A literatura não pode nascer do nada, ela precisa de uma história anterior, de uma tradição oral.

### 3.3 Chegando, conhecendo e entendendo o conto popular

Existem várias formas de aproximação, análise e classificação do conto popular, e inúmeros teóricos já se dedicaram ao estudo dessa forma de conto, alguns se detendo mais nos aspectos estruturais, outros em qualidades narrativas, outros ainda nos motivos e temas dessa imensa coletânea universal. Provavelmente o mais famoso deles é Propp, estudioso russo que teorizou, baseando-se principalmente nos contos recolhidos por Afanasiev, sobre as funções no conto popular (ou maravilhoso como ele denomina). A partir do estudo de Propp, publicado com o título *A morfologia do conto*, toda uma linha de pensamento e aproximação do conto é criada. Alguns seguem suas proposições, outros a modificam e outros a contestam, mas ela nunca é ignorada.

Como a minha proposta não visa à análise do conto popular, mas sim reconhecer a permanência de suas características e estruturas no conto literário, deixo Propp em seu lugar, dando preferência a outras formas de análise. Como analiso alguns contos produzidos no final do século XIX e procuro neles o que conservaram do conto popular e da oralidade, busquei estudiosos que desenvolveram caracterizações para o conto popular e/ou aqueles que tratavam das marcas da oralidade em textos escritos. Assim acabei utilizando teorias/definições/

caracterizações de diferentes autores, a saber: Walter Ong (WO), Nelly Novaes Coelho (NC), Jorge B. Rivera (JR) , R.Scholes & R.Kellogg (SK).

Para Rivera (1977, p.11-12), que faz a seleção, as notas e a introdução do livro “El cuento popular”, os aspectos básicos encontrados nos contos populares são:

1) Os personagens são pouco numerosos e encarnam de maneira esquemática um princípio ético ou um modo de comportamento prático, que os leva a passar através de certos paradigmas de ação.

2) Um traço típico do conto popular – em especial do conto maravilhoso – é a ambigüidade e versatilidade espacial, o deslocamento natural e sem restrições (ou com restrições codificadas) através de diferentes planos (Inferno-Terra-Céu, Cozinha-Palácio).

3) Os acontecimentos aparecem no conto como o resultado do encadeamento ou acumulação de um grupo de “motivos”, entendendo por estes as unidades menores independentes em que se pode dividir um tipo ou que podem concorrer para sua formação.

4) Convém ter presente que a fábula do conto-tipo precede ao narrador oral com seus elementos de “mundo” já integrados idealmente, mas supondo que o narrador é requisito indispensável de toda literatura, e que sempre julgamos um relato a partir de um “modo de narrar”, a forma ideal do conto-tipo passará a um segundo plano, deslocada pela disposição dos “motivos” ou estrutura da versão no momento em que é narrada.

5) Ausência de descrição. A indiferença por este modo tem seu correlato na falta de imagens, aparentemente desnecessárias ao narrador para fins de narração fantástica. A ação adquire o valor de um estrato natural, para cujos propósitos resulta suficiente a nomeação dos objetos.

6) O epíteto é utilizado em sua mais conotativa (lata) função modificadora. Tanto os contrastes materiais como os morais estão consideravelmente acentuados.

7) Predomina a ação, e em particular, uma ação subordinante, regulada pela casualidade dos motivos. Essa progressão necessária, somada à formalidade do “mundo” criado, contribui para reforçar o saber abstrato do estilo.

8) Se conservam os planos **real** do autor (ainda que não se possa precisar sua filiação) e **fictício** das figuras.<sup>6</sup>

Scholes & Kellogg (1977) apresentam, em *A natureza da narrativa*, as formas características da composição oral, a saber: dicção formular, consistência no significado temático de motivos e enredos, narrador autoritário e de confiança.

Já Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita* (1998), preocupa-se mais com as características do pensamento e da expressão fundados na oralidade, muitas vezes aplicadas à poesia, mas que também podem ser aplicadas à prosa. Algumas dessas características são úteis para o meu estudo: fórmulas básicas (que significam a mesma coisa que a dicção formular de Scholes & Kellogg), a utilização de mais aditivos que subordinativos (principalmente o “e” muito usado para a conexão de ações), mais agregativos do que analíticos (principalmente o uso de epítetos como cita Rivera), mais situacional do que abstrato, privilegiando a proximidade com o cotidiano da vida humana (estando essas duas características muito relacionadas), redundantes (é o que “mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa.”(Ong, 1998,p.51)).

Nelly Novaes Coelho, no livro *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000) ao traçar a história da narrativa até os dias de hoje, apresenta as “características estilísticas e estruturais da narrativa primordial narrativa” (p.102). Esse tipo de

---

<sup>6</sup> Texto original em espanhol, tradução minha.

narrativa tem estreita relação com o conto popular e transcrevo aqui, de maneira resumida, as características que a autora apresenta:

- 1) A efabulação *inicia-se de imediato com o motivo central da história*. Os acontecimentos se sucedem num ritmo narrativo acelerado, ou melhor, num fluir de rio que vai direto ao mar, sem se espriar em afluentes que o desviem do curso. [...]
- 2) O *motivo* da efabulação resulta, geralmente, das *três necessidades básicas* do ser humano: *estômago, sexo e vontade de poder*. Destas derivam as demais atitudes das personagens, situações ou incidentes em que se envolvem.[...]
- 3) O *tempo é indeterminado*, a-histórico. É expresso geralmente pelo pretérito imperfeito – aquele tempo que registra a ação suspensa, sem conclusão: “era uma vez”, “havia outrora”, “um homem ia de viagem”, “certo dia”... [...]
- 4) O *ato de contar* é referido no corpo da própria efabulação e corresponde a uma voz familiar (a do contador de histórias) que serve de mediador entre a situação narrada e o leitor.[...]
- 5) A forma literária básica é o *conto*. Pelo predomínio dessa forma, deduz-se que a intenção dos narradores era transmitir os vários fragmentos de vida ou situações particulares que fossem *exemplares* para a vida de todos os homens. [...]
- 6) A *repetição*, como técnica narrativa, é das mais exploradas na literatura popular ou infantil, tanto em relação ao discurso como em relação à estrutura narrativa. [...]
- 7) A narrativa se faz pelo processo de *representação simbólica* ou *metafórica*(utilização de imagens, metáforas, símbolos, alegorias que representam o real, e assim comunicam com maior plenitude o que o narrador pretende). [...]
- 8) As *personagens* são basicamente *tipos*(desempenham funções no grupo social a que pertencem: o rei, o filósofo, o sábio, ...) ou *caracteres*(representam comportamento ético ou padrões espirituais: o intrigante, o mentiroso, o traidor, o malvado, o caridoso,...). [...]
- 9) Há uma *convivência natural* entre realidade e imaginário (fantástico/mágico/ maravilhoso/sobrenatural), que resulta do *pensamento mágico* predominante no mundo arcaico.

10) O *espaço* (cenário, paisagem, ambiente ...) nas narrativas arcaicas nem sempre é significativo para o andamento da ação, servindo apenas como ponto de apoio à existência das personagens e dos fatos.[...]

11) A *exemplaridade* é um dos objetivos mais evidentes da narrativa primordial novelesca, donde se conclui que as histórias, desde a origem dos tempos, foram o grande instrumento de divulgação de idéias de formação de mentalidades e modelos de comportamento individual, social, ético, político, etc. [...]

12) O *narrador* presente nesses textos é o *contador de histórias* descendente dos narradores primordiais, isto é, aqueles que não inventavam: contavam o que tinham ouvido ou conhecido. [...]  
<sup>7</sup>(p.102-109)

A partir dessas caracterizações, ou melhor, reagrupando essas caracterizações pelos assuntos a que se referem, obtive como resultado o esquema abaixo, onde as iniciais correspondem ao nome dos autores consultados para caracterizar cada assunto:

**PERSONAGENS:** pouco numerosos, são tipos ou caracteres. (JR, NC)

**ESPAÇO:** não significativo, ausência de descrição, deslocamento natural e com poucas restrições entre diferentes planos, convivência natural entre realidade e imaginário, proximidade com o cotidiano humano. (NC, JR, WO)

**AÇÕES:** encadeamento ou acumulação de um grupo de “motivos”, ação subordinante, mais situacional que abstrata, início imediato com o motivo central da história e ação em ritmo acelerado. (JR, NC, WO, SK)

---

<sup>7</sup> Grifos do autor

**NARRAÇÃO:** narrador indispensável, contador de histórias, plano real do autor e plano fictício, narrador autoritário e de confiança, redundante ou repetitivo. (JR, NC, WO, SK)

**LINGUAGEM:** uso do epíteto, dicção formular<sup>8</sup> e uso de fórmulas básicas, mais aditivos que subordinativos, mais situacional que abstrata, representação simbólica ou metafórica, repetição. (JR, NC, WO, SK)

**MOTIVOS:** relacionado com as necessidades básicas do homem, consistência no significado temático de motivos e enredos, proximidade com o cotidiano humano, exemplaridade como objetivo. (JR, NC, WO, SK)

**TEMPO:** indeterminado, a-histórico. (NC)

Será com base nesse esquema que analisarei o meu *corpus* no próximo capítulo. Mas primeiro gostaria de explicar algumas características que, apesar de contempladas acima, parecem necessitar de um aprofundamento, uma explicação. Na verdade essas características se confundem um pouco, pois são relacionadas com a narração e a linguagem (assuntos intimamente ligados).

---

<sup>8</sup> “[...]isto é, sua linguagem é controlada por uma *gramática* tradicional que fornece um número limitado de padrões selecionados da linguagem total da cultura pela qual articulações adequadas são formadas metricamente (no caso de poesia), sintática e semanticamente.” (SCHOLLES & KELLOGG, 1977, p.33-34)

Motivos, que é como nomeio um dos grupos acima, é um termo empregado no sentido de W.Kayser, ou seja, como “as unidades que aparecem nas mais diversas combinações. Chegou-se mesmo a interpretar os contos e lendas como composições caleidoscópicas de tais unidades independentes susceptíveis de revestimento diferente.”(KAYSER, 1968, v.II, p.81).

Quando Nelly N. Coelho comenta a **exemplaridade**, ela chama a atenção para o fato de que esse “é um dos objetivos mais evidentes da narrativa primordial novelesca”. Desde a antiguidade, as narrativas são usadas para perpetuar a história, os usos e os costumes de um povo, e mesmo com o passar do tempo, com o desenvolvimento de outras tecnologias para a divulgação de idéias e exemplos os contos ainda mantêm essas características. Segundo Aubrit (1997, p. 99):

Enraizados em uma tradição imemorial, os contos exprimem o sistema de valores normativo de um grupo. Isso explica não somente que eles sejam utilizados para fins iniciáticos nas sociedades tradicionais, mas também que eles conservem esta função ainda nos nossos dias. “Sem se dar conta, e crendo se divertir, ou se evadir, o homem das sociedades modernas beneficia-se ainda dessa iniciação imaginária trazida pelos contos”, afirma Mircea Eliade nos *Aspectos do mito*.

É muitas vezes através dos contos que uma comunidade elenca as suas regras implícitas e explícitas, mantendo ou mudando sua maneira de pensar e agir. Como diz Walter Benjamin(1996, p.200)

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa.

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

A narrativa primordial engloba também o mito e a lenda, além do conto, e a exemplaridade me parece estar muito fortemente ligada também a essas outras formas narrativas. No conto, além dessa característica, encontramos também o elogio à esperteza, aos truques, que fazem com que os menos favorecidos possam acabar vencendo. Também é expressivo o número de contos onde o humor é mais importante, principalmente nos “causos”, onde a esperteza, inteligência e habilidade são apresentadas de forma exagerada, provocando assim um efeito humorístico único.

O que caracteriza mais fortemente o “causo”<sup>9</sup> ou caso, nome usado no Brasil para esse tipo específico de conto, é a grande distância com a verdade apesar de sempre ser narrado como “história verdadeira”, que teria ocorrido com o contador/narrador do “causo”. Outra característica dessa forma de conto é que, além do acontecimento ter sido verdadeiro, existiriam testemunhas dele, mas que infelizmente já morreram ou foram embora e não podem confirmar o ocorrido. Vários escritores brasileiros recontaram histórias populares em forma de “causo”, sendo muito conhecidas as obras de Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis*, e de Simões Lopes Neto, *Casos do Romualdo*.

---

<sup>9</sup> Prefiro a forma “causo”, pois parece mais específica desse tipo de história, enquanto “caso” é usado para outras situações, com sentido mais amplo.

Outra característica que eu gostaria de explicar melhor é a **redundância** ou **repetição**. Conforme diz Jean Cauvin (1980, p. 12) em *Comprendre les contes*, onde segue a linha de estudos iniciada pela francesa Denise Paulme,

Em um conto, a forma não é transmitida com rigor: desde que o sentido seja compreendido integralmente, pouco importam as palavras que são escolhidas. [...] Ao contrário, a estrutura do desenrolar do conto, o que faz a unidade do ponto de vista, não pode suportar modificações importantes. Esta estrutura é marcada por procedimentos rítmicos que provém de um ritmo profundo. Por ritmo profundo, designamos a percepção da unidade de um texto graças a uma atividade da memória que permite notar como certos elementos se seguem, se repetem ou se opõem. É o que acontece em um conto onde uma prova de mesmo tipo é vencida três vezes pelo herói [...] há a repetição de uma mesma função "serviço prestado", e esta repetição é produtora de um certo ritmo. Da mesma maneira, a conduta oposta do anti-herói põe em evidência por contraste rítmico, a bondade e o sucesso do herói. Este tipo de ritmo facilita a compreensão (uma seqüência pode escapar ao ouvinte, mas a seguinte compensa esta distração) e ajuda a situar os personagens uns em relação aos outros. Ele torna mais leve tanto a memória do contista quanto a dos ouvintes.<sup>10</sup>

Essa explicação para a repetição de estruturas é muito semelhante a que apresenta Ong (ajuda para o contador e o ouvinte), mas a relação com a produção de um ritmo característico é uma idéia nova e bastante interessante, assim como a idéia do ritmo produzido pelo contraste de características opostas do herói e do anti-herói. Toda essa idéia de ritmo é diretamente relacionada com a oralidade, mas permanece no conto popular escrito provavelmente só por tradição, pois seus motivos primários já não existem mais.

---

<sup>10</sup> Texto original em francês. Tradução de Gilse B. Muratore

## 4. Olhando de perto

Walter Benjamin (1996, p.198) afirma em “O narrador” que “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”, valorizando assim tanto os narradores anônimos, quanto os inúmeros escritores que buscam inspiração para seus contos nesse imenso manancial de histórias que, como um rio, nunca deixa de abastecer aqueles que o procuram. Ao desenvolver reflexões sobre a literatura oral, a escritora Cecília Meireles também chama a atenção para a importância do ato imemorial de narrar uma história:

O gosto de contar é idêntico ao de escrever – e os primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem estas infinitas estantes, com vozes presas dentro dos livros, foram vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas. (MEIRELES, 1979, p. 41-2)

Assim acompanhada por Benjamin e Cecília, posso agora me voltar para o conto literário e sua relação com o conto popular. O conto, na verdade, tem sua origem como conto popular passando a conto literário em momentos posteriores da sua história. Essa passagem é o que André Jolles chama de atualização da **Forma Simples** (conto) para a **Forma Artística** (conto literário) no seu livro *Formas simples* (1976).

Barbosa Lima Sobrinho, em *Os precursores do conto no Brasil* (1960), afirma que é consenso a data de 1841 para o primeiro conto escrito no Brasil e que o autor de tal feito seria Norberto de Sousa e Silva. Esse conto pioneiro teria sido publicado num “folheto de 30 e poucas páginas. Intitulava-se *As duas órfãs*.” (1960, p.10). Um pouco mais adiante no texto, que é a introdução do primeiro volume da coleção Panorama do Conto Brasileiro, ele afirma que outros (principalmente Herman Lima) consideram Machado de Assis como iniciador do gênero entre nós, colocando esse início na década de 80 do século XIX. Cogitando que talvez o conto literário com mais qualidade tenha começado realmente só com Machado, Lima Sobrinho não concorda com a datação que H. Lima sugere. Ao continuar discorrendo sobre esse tópico, Barbosa Lima Sobrinho pondera que talvez seja meio arriscado dar uma data

de nascimento precisa porque algumas formas anteriores poderiam ser o começo, uma tentativa de conto.

Nos jornais da época, principalmente os literários, entre 1825 e 1850, publicavam-se muitas vezes traduções de contos europeus e até algumas adaptações desses contos. As sátiras e crônicas que eram publicadas já tinham características de conto e um leitor atual e atento não hesitaria em classificá-las como tal. Essa peculiaridade pode ser notada em alguns contos (denominação atual) de Machado de Assis que, quando publicados, foram chamados de crônicas. É significativo que a maior parte desses contos tenha sido publicada em jornais e que seus autores tenham sido, basicamente, jornalistas; assim, além da facilidade em publicar, esses jornalistas-escritores foram responsáveis pela formação do gosto do público e pela introdução de um novo gênero literário – apreciado até hoje pelo público-leitor brasileiro.

Para o meu trabalho, considero como data de nascimento do conto literário brasileiro, ainda que a produção continuasse sendo esparsa e de qualidade discutível por algum tempo, o ano de 1841. Como alguns contos que selecionei foram publicados no volume *Os precursores do conto no Brasil*, eles foram publicados pela primeira vez antes de 1841, isto é, encontram-se na divisa entre alguma espécie de narrativa e o conto. Considerando que esses textos são bons representantes do período, mesmo sendo híbridos, principalmente o “Minhas aventuras numa viagem de ônibus”, de Martins Pena, com características de crônica, não hesitei em usá-los, nem em chamá-los de contos.

Os contos selecionados, seus autores e datas de publicação são os seguintes:

Os três desejos – Firmino Rodrigues Silva (1838)

Minhas aventuras numa viagem de ônibus – Martins Pena (1839)

A dança dos ossos – Bernardo Guimarães (1871)

O baile do judeu – Inglês de Sousa (1893)

Idéias de canário – Machado de Assis (1895)

O testamento do Tio Pedro – Garcia Redondo (???)

O hóspede – Lúcio de Mendonça (1901)<sup>1</sup>

## 4.1 O motivo em Firmino Rodrigues Silva

Firmino Rodrigues Silva é um dos precursores do conto no Brasil e, como a maioria deles, era jornalista. Junto com Justiniano da Rocha e Josino do Nascimento Silva, foi redator de *O Chronista*, que foi publicado entre 1836 e 1839, notabilizando-se pelas suas páginas dedicadas à literatura. Rodrigues Silva foi também político importante, chegando a senador do Império. O conto que escolhi chama-se “ Os três

---

<sup>1</sup> Todos os contos estão anexados no final do trabalho.

desejos”, e tem como subtítulo a expressão “Costumes brasileiros”, e foi publicado em 1838 em *O Chronista*.

Essa é uma narrativa na qual se pode ver a influência do conto popular no conto literário principalmente pela escolha do motivo, tradicionalmente associado às narrativas de fadas e encantamento: os três desejos. Este motivo, aqui usado na acepção de Kayser(1968), pode ser visto por dois ângulos diferentes: o número três que é exaustivamente usado na contística popular (três filhas, três filhos, três portas) e a expressão “três desejos” comumente usada por gênios, fadas ou outros seres sobrenaturais nos contos populares.

Rodrigues Silva retoma o motivo dos três desejos concedidos por um ente mágico a uma pessoa necessitada, “— Oh! quero melhorar vossa sorte, escolhi entre vossos desejos três, três tão-somente, e eles serão satisfeitos. Disse e misteriosa desapareceu.”(1960, p.141), mas o emprega de maneira inteligente e com isso dá uma feição humorística ao conto. Apesar de ser um conto com raízes na oralidade, ele não nega a sua relação com a literatura, nem leituras anteriores de seu autor, e apresenta longas passagens descritivas que o tornam um pouco monótono para leitores modernos. Mas a oralidade é também lembrada pelo chamamento ao leitor com expressões como: “amigo leitor”, “leitor fluminense”. Além disso, ao descrever Maria, a quem serão concedidos os três desejos, como

[...] a pobre caipira acreditava na história da gata borralheira, das três cidras do amor, dos coroados de Roma, enfim em todos esses

contos da carochinha, de que hoje ingratos zombamos depois de terem feitos as delícias de nossa infância! (SILVA,1960, p.139),

demonstra que os contos populares não estão muito longe de sua memória.

Outra característica do conto popular que encontramos em “Os três desejos” é a indeterminação do lugar e do tempo onde ocorre a ação: sabe-se que é uma noite de junho, que a profissão de Felisberto é ser tropeiro por ter perdido a herança recebida; mas nada se sabe do lugar onde vivem - choupana, aldeia vizinha são as únicas descrições dadas. Mas a melhor parte do conto é a retomada do tradicional conto maravilhoso, através da presença da fada que concede o dom de realização dos três desejos. Esse motivo recebe um tratamento humorístico, sobretudo a partir do momento em que marido e mulher começam a discutir para escolher como aproveitar a oportunidade de formular três desejos. Primeiramente, acham que três desejos já são poucos, poderiam ser mais (isso que não tinham nada), depois quando pedem bobagens e acabam por desperdiçar os desejos, voltando à condição em que estavam no início do conto, ou seja, sem nada. E a última graça do autor é mostrar que na verdade nada havia acontecido, Maria somente havia sonhado com a fada e seus desejos, “Felisberto tinha saído, quando Maria acordou sobressaltada tendo na mão fortemente presa a cauda de Galafre. — Tinha sonhado.” (SILVA, 1960, p. 142), voltando tudo como era no início da narração.

## 4.2 A narração e a linguagem popular em Martins Pena

Martins Pena é estudado na Literatura Brasileira pelas peças teatrais que escreveu. Optando por um gênero teatral que agradava a sociedade brasileira da época, a comédia de costumes, fez grande sucesso durante o Romantismo brasileiro. Tão fortemente está ligado o nome de Martins Pena ao teatro que causa certo espanto saber que ele também produziu contos e crônicas. Mas mesmo no conto, ele não escapa do estilo que o consagrou nos palcos, escrevendo aquilo que poderíamos classificar de conto humorístico de costumes, se tal classificação existisse.

Martins Pena mantém em seu conto a mesma qualidade que aparece nas suas peças: mostrar gente comum, que ao fazer o que faz sempre se coloca em situações extremamente cômicas. Ele possui também uma excelente percepção sobre a linguagem, reproduzindo expressões e maneiras de falar extremamente populares, sem exagero ou usando-as inadequadamente.

No conto selecionado para minha análise, “Minhas aventuras numa viagem de ônibus” o narrador vai contando, como todo bom contador, histórias que diz ter vivido. O narrador relata a sua viagem muito animada, observando e julgando as pessoas que o acompanham. A narração tem um ritmo rápido, com muitos diálogos,

como acontece normalmente nos contos populares, onde longos trechos descritivos só aborrecem os ouvintes e leitores. Nota-se o olhar atento do narrador “[...] Lá, como em marmota animada, vêem-se cenas sérias, ridículas, engraçadas, enfim tudo o que pode acontecer entre pessoas de diferentes condições. [...]” (PENA, 1960, p.245) e um ouvido apurado para a fala empregada pela população em geral, como demonstra nessa passagem: “Ó compadre, dizia um deles para o outro, o Ônis não chega, já é muito tarde, e a comadre já deve estar arrenegada” (PENA, 1960, p. 245). Ou nessa outra, em que, ao imaginar as dificuldades do leitor com o significado da palavra, acrescenta os parênteses com a explicação: “É desaforo! – dizia um deles – estas *surpresas* (empresas) públicas devem ter horas certas, e não fazerem a gente esperar; há mais de um quarto de hora já nós devíamos estar assentados!”(PENA, 1960, p.245).

A ação típica do conto popular, com seu ritmo acelerado e o imediato estabelecimento do assunto a ser tratado, assim como o humor, que é marca presente em todo texto, faz com que essa narrativa lembre em alguns momentos o “causo”, se não fosse pela ausência dos “exageros” típicos desse estilo. Na sua extrema proximidade com o cotidiano e na sutil crítica que faz ao poder público “[...] O modesto cruzado faz o que não tem podido fazer imensidade de livros e sermões; pois nivela as condições, e estabelece uma completa igualdade entre todas as pessoas que o possuem e querem fazer uma viagem nos ônibus.”(PENA, 1960, p.245), ele também se aproxima do conto popular e oral, que em tempos remotos era uma das poucas formas que o povo tinha para, mesmo que só ficcionalmente, criticar a maneira de agir dos que os governavam.

Outra crítica que é feita, talvez de forma mais sutil, é aos brasileiros que usavam a língua francesa no dia-a-dia do Rio de Janeiro. O narrador, ao responder em francês para a mulher velha e feia que senta ao seu lado, dá mostra de exibicionismo, esnobismo e total inadequação social, e a interlocutora “traduz” sua resposta para o português - *Je n' en ai pas* transforma-se em jenipapo - e a situação leva os demais personagens e o próprio leitor ao riso:

Ora, como desta vez eu podia mostrar a minha vizinha que eu não era nenhum tolo, e que sabia meu bocado de francês, respondo em voz alta : *Je n'en ai pas*.

"Eu não peço *jenipapo*, eu peço tabaco", responde-me a velha.

Por esta vez fui o alvo das risadas; o nosso namorado, achando ocasião de vingar-se, ria como um doido, e a minha vizinha fazia coro. (PENA, 1960, p.248)

O texto de Martins Pena reitera a sua propensão para criar situações humorísticas, tão bem realizadas na comédia de costumes. Ao mesmo tempo, revela-se como uma narrativa que não apresenta características da crônica, voltada para o cotidiano, do caso, pelo exagero e pelo fato de que um passeio de ônibus, experiência aparentemente simples, torna-se um acontecimento que “infringe” uma determinada lei, no caso a da boa conduta. (cf. JOLLES, 1976, p. 151)

## 4.3 O contador de histórias e o espaço mágico em Bernardo Guimarães

Bernardo Guimarães é um nome bem conhecido da Literatura Brasileira por ter escrito uma das obras marcantes do Romantismo brasileiro, que recebeu grande destaque ao abordar o tema da escravidão – *A Escrava Isaura*. Além dessa obra, escreveu também outros romances seguindo a temática sertanista, contos, poesia (com destaque para sua poesia erótica e satírica que em nada lembra seus melodramas românticos) e crônicas em jornais.

Para Antonio Candido, Bernardo Guimarães, em alguns momentos, parece já apresentar as características que se tornariam rotineiras no Naturalismo, em outros parece estar escrevendo somente mais um romance romântico onde tudo é exaltado: mulheres, paisagens, o homem. Candido também reconhece a grande qualidade de Guimarães como contador de casos, nomeando assim o capítulo de *Formação da Literatura Brasileira* onde analisa o estilo e a obra desse autor: “Um contador de casos: Bernardo Guimarães”.

Essa característica de contador de casos está presente em “A dança dos ossos”, conto de 1871, publicado em *Lendas e Romances*. Nesse conto, Guimarães recria a figura do contador de “causos” do sertão brasileiro (interior de Minas e Goiás), e, além disso, coloca em cena dois contadores que se intercalam no

transcorrer do conto e trocam de posição: ora narrador, ora narratário. Um é o típico contador interiorano, que conta suas experiências de mundo, “- Aconteceu o que já me aconteceu, como vou lhe contar.”(GUIMARÃES, 1956, p.74), apesar de seu mundo ser pequeno e delimitado por rios e florestas. Os limites desse mundo são os mesmos que criam um espaço mágico, onde ocorre a ação principal do conto, onde o sobrenatural sobrevém e é aceito como possível, nunca como bobagem. O outro contador é o viajante, que vai e que vem, “Eu te conto um caso que me aconteceu. Eu ia viajando sozinho - por onde não importa - de noite, por um caminho estreito, em cerradão fechado, e vejo ir [...]”(GUIMARÃES, 1956, p.79), com experiências diferentes, algumas muito urbanas, que tenta ensinar algo, mas acaba aprendendo, que procura uma resposta que torne o sobrenatural, natural, mas acaba aceitando o que o outro contador, auxiliado pelo lugar em que se encontram, afirma. Essa divisão da figura do contador de casos/histórias já foi comentada por Benjamin em “O narrador” onde ele diz que:

[...]existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneira. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos.”Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.[...](1996, p.198-199)

E é exatamente isso que aparece nesse conto: dois tipos de narrador, duas experiências de vida que se cruzam e se completam. Na verdade, são 4 histórias contadas em um conto só: a primeira é somente a moldura para as outras e onde se encontram os dois contadores, estrutura essa muito utilizada em contos populares.

Depois é contada a história da experiência sobrenatural de Cirino (contador sedentário), que se torna a segunda história do conto, onde o espaço e o tempo (mata fechada, luar fraco, noite de sexta-feira) são tradicionalmente mágicos, propícios para o encontro assustador. O contador viajante procura mostrar que aquilo não era um acontecido e sim uma experiência causada pelo medo, pela bebida e por condições externas, para fortalecer essa opinião conta um caso acontecido com ele (terceira história), em que demonstra que nem tudo é o que parece ser. O contador sedentário, apesar de interessado e atento, retruca com sua última história (quarta história), na qual dá as razões de todos os acontecidos anteriores ao que o assustou, provando e comprovando a veracidade da sua história anterior (segunda história).

O final do conto retoma, mais uma vez, a tradição do desfecho dos “causos” na frase “[...]Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.” (GUIMARÃES, 1956, p.88). E o contador viajante acaba acreditando no sedentário e pedindo ao leitor que acredite também:

Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abusão; é cousa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso. À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa. (GUIMARÃES, 1956, p.88)

Bernardo Guimarães escreveu outras histórias onde retoma temas populares e/ou dá voz a contadores. Mesmo assim “A dança dos ossos” é importante, pois

mostra de maneira inequívoca como todo o contexto que cerca o conto popular pode ser repassado para uma obra literária de maneira a aumentar o interesse e enriquecer a narrativa.

## 4.4 A retomada do motivo mítico em Inglês de Sousa

Inglês de Sousa é conhecido pelo seu romance *O missionário* que, como praticamente toda a sua obra, se passa na região Amazônica. Apesar de ter vivido grande parte da sua vida longe de sua terra natal, o Pará, é no cenário amazônico, em Óbidos, ou nas suas vizinhanças que suas histórias têm lugar. *Contos Amazônicos* (1893) é sua última obra de ficção e é nela que se encontra o conto “O baile do judeu” que escolhi para analisar.

O livro *Contos Amazônicos* é todo ele uma observação acurada da realidade dessa região. Não só no conto escolhido, mas em todos os outros contos também, as marcas de oralidade, as formas da narrativa popular se encontram presentes. São nove contos no total e todos eles poderiam ilustrar a passagem do popular para o literário e a permanência da oralidade na prosa ficcional. A escolha desse conto deve-se ao fato de que ele retoma o mito do boto, apresentando uma outra face do

imbricamento entre narrativa oral e narrativa literária. Mito e lenda estão entranhados na cultura da região e, no imaginário do Brasil inteiro, a figura mítica do boto – misto de peixe e homem - remete imediatamente ao Norte do país.

Em uma nova edição desses contos, publicada em maio de 2004, Sylvia Perlingeiro Paixão, na introdução, esclarece sobre o mito do boto:

O boto, na Amazônia, é um misto de peixe e homem, que surge de dentro das águas em noites de lua cheia, com o propósito de seduzir as jovens, que por ele se apaixonam, envolvidas pela sensualidade dessa figura mítica. Quando na forma humana, o boto apresenta-se como um jovem simpático, atraente e sedutor, dominando as jovens a ponto de fazer com que, enfeitiçadas, abandonem seus lares para seguir o monstro. Como tem um furo na cabeça – marca que o torna reconhecido –, o boto anda sempre de chapéu, o que protege a sua identidade demoníaca. (PAIXÃO, 2004 p. XVIII-XIX)

Esse é o mito retomado por Inglês de Souza no conto “O baile do Judeu”. Além disso, o autor trabalha também com a figura do Judeu, organizador do baile. De uma maneira um pouco ambígua vai ora apresentando os preconceitos que popularmente o povo tem contra judeus (naquela época) e ora criticando o povo que apesar de considerar o Judeu o “homem que havia pregado as bentas mãos e os pés de Nosso Senhor Jesus Cristo numa cruz[...]”(SOUSA, 2004, p.103) não nega sua presença na festa que ele organiza.

E a festa, como deveria ter-se imaginado por causa de seu organizador, acaba em desgraça com o boto raptando a mulher do tenente-coronel. A construção do conto pelo autor, que usa linguagem coloquial e se dirige diretamente ao leitor,

Ora um dia lembrou-se o Judeu de dar um baile e atreveu-se a convidar a gente da terra, a modo de escárnio pela verdadeira religião de Deus Crucificado, não esquecendo no convite família alguma das mais importantes de toda a redondeza da vila. Só não convidou o vigário, o sacristão, nem o andador das almas, e menos ainda o Juiz de Direito; a este, por medo de se meter com a Justiça, e aqueles pela certeza de que o mandariam pentear macacos. (SOUSA, 2004, p.103)

como se estivessem ambos cara-a-cara, é feita como se fosse um jogo, onde os dois motivos, boto e Judeu, são alternadamente trabalhados. O espaço é bem definido - a beira do rio Amazonas -, por necessidade do próprio mito, sempre ligado ao Amazonas, e certas circunstâncias parecem reforçar o que vai acontecer, como o rio estar particularmente cheio, “tendo crescido muito”.

O final do conto, além do desfecho trágico do desaparecimento da moça, retorna ao problema do Judeu, quase que como uma moral – muito comum em contos populares mais antigos – que diz: “Desde essa vez ninguém quis voltar aos bailes do Judeu” (SOUSA, 2004, p.110). Ligando assim o mito popular (boto) à visão cristã do Judeu, que teria matado Jesus.

## 4.5 A repetição de estrutura em Machado de Assis

Machado de Assis dispensa qualquer apresentação, quer seja como contista ou como romancista, mas o Machado de Assis contista popular talvez precise de uma certa introdução. Pode parecer estranho falar do maior escritor brasileiro, na opinião de muitos, como um contista popular, afinal Machado foi o fundador da Academia Brasileira de Letras, foi crítico literário, e produziu algumas das grandes narrativas da literatura brasileira, que são canônicas na nossa história literária. Mesmo assim, dentre seus mais de 200 contos, encontramos vários que possuem clara e forte ligação com o popular. Além do conto que analiso, “Idéias de canário”, posso citar: “Identidade” cujo protagonista é um faraó que troca de lugar com um mendigo para poder conhecer o cotidiano do povo; “O califa de Platina” conto passado no Oriente Médio, com califa, vizir, anão mágico; “Um apólogo” em que Machado retoma uma das formas tradicionais da literatura popular, apresentando um diálogo entre a agulha e a linha para expor uma moralidade; “O dicionário”, que é uma paródia do conto de fadas, e retoma o motivo da disputa, através de provas qualificatórias, por dois ou mais homens, pela mão de uma dama. E esses são somente uma pequena parte da produção “popular” de Machado.

“Idéias de canário” é publicado pela primeira vez em 1885, na *Gazeta de Notícias*. Posteriormente é reunido com outros contos e é publicado em *Páginas*

*recolhidas*. Nele, Machado retoma a estrutura típica do conto popular e até uma marca de oralidade, que é a narração com repetição ou redundância de certos elementos/acontecimentos. Repetição essa usada para uma maior compreensão da história por parte dos ouvintes, e uma memorização mais fácil para o contador, em épocas de oralidade, mas que permaneceu no conto popular e tornou-se uma de suas marcas.

Em “Idéias de canário” Machado usa a repetição como parte principal do conto, pois a história que está sendo contada é a dos três encontros ocorridos entre Macedo e o canário, onde várias situações se repetem, principalmente o diálogo entre eles. Além dessa estrutura peculiar ao conto popular, Machado dá voz ao canário,

Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol. Não atribuo essa imagem ao canário, senão porque falo a gente retórica; em verdade, ele não pensou em cemitério nem sol, segundo me disse depois. [...]  
(MACHADO, 1998, p.428)

o que o transforma em personagem, outra característica dos contos populares.

Ainda sobre a repetição dos diálogos, que possuem algo de filosófico, as perguntas e respostas, apesar de semelhantes na forma, possuem pequenas variações, principalmente no conteúdo, como por exemplo:

Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito. . .

— Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?

— Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?

— *O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.*

[...]

Retifiquei mais de uma observação, — ou por havê-la entendido mal, ou porque ele não a tivesse expresso claramente. A definição do mundo foi uma delas. Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

— *O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.*

[...]

Passeávamos nela antes de jantar, quando ouvi trilar esta pergunta:

— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. [...] Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular. . .

— Que jardim? que repuxo?

— O mundo, meu querido.

— *Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.*

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior. . .

— *De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?* (MACHADO, 1998, p.429, 430, 432)

Nos exemplos acima a repetição da estrutura se dá pela pergunta, sempre relacionada com o mundo, e pela resposta do canário (salientada em itálico) que muda a sua descrição, e seu entendimento, do mundo conforme varia o local onde está. No primeiro momento, ele está em uma loja de belchior, e esse é o mundo. No segundo, o mundo é a gaiola e o jardim onde ele está. Na terceira, e conclusiva resposta, o canário, que está livre, vê o mundo como um espaço infinito e duvida até

que existam lojas de belchior, o seu “primeiro mundo”. Sem essa repetição de estrutura – pergunta e resposta, o conto não alcançaria o efeito que parece ser a intenção do autor: mostrar que as experiências cada vez mais amplas do canário vão mudando o seu conceito de “mundo”, ou seja, esse conceito está preso às vivências. O conto traz em si uma moralidade subjacente às ações que “induzem” o leitor à apreensão do ensinamento que encena através do diálogo entre o professor e o canário. Vemos também, nesse conto, além das características do conto popular, características de Machado como contista literário, o que demonstra a presença do fio que une a criação artística individual à criação coletiva, do povo.

## 4.6 A indeterminação espaço-temporal em Garcia Redondo

Garcia Redondo não é um escritor muito conhecido atualmente no Brasil, apesar de ter sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Engenheiro de formação, mas também professor, contista e teatrólogo, seus principais escritos foram publicados em periódicos do Brasil e de Portugal.

G.Redondo publicou alguns livros de contos: Arminhos (1882), A choupana das rosas (1897), e Novos contos (1910). Sobre o conto “O testamento do Tio

Pedro” não foi possível descobrir quando foi publicado pela primeira vez, nem se em livro ou periódico.

“O testamento do Tio Pedro” começa já com a indeterminação típica do conto popular “À beira da estrada, batida do sol e da chuva, exposta ao granizo, sem árvores em torno, sem uma horta, sem um jardim, isolada na planície limpa, quase árida, ficava a choupana do tio Pedro.”(REDONDO, 1958, p.27), o que significa praticamente qualquer estrada em qualquer lugar. E também já entra no ritmo direto dos contos, com pouca descrição, fornecendo logo de início as informações importantes para o desenrolar da trama:

[...] Ladino, indolente e supersticioso, o velho possuía apenas essa palhoça, uma vaca, que a mulher ordenhava nos felizes dias de cria, e um cão leproso, que latia muito à lua mas que não mordida. Nada mais.

De que vivia o casal? De uma chaga que o tio Pedro tinha na perna e que alimentava, mantendo-a sempre aberta. roxa e pustulosa, com o suco irritante de ervas cáusticas. (REDONDO, 1958, p.27)

A indeterminação continua em relação ao tempo, pois o conto não fornece nenhuma data ou marca temporal, a não ser a moeda usada que é réis e vinténs. Existe a figura do tabelião que em nada ajuda para uma determinação espaço-temporal. Com essas características, o conto de Garcia Redondo é como todos os contos populares, que podem agradar as platéias mais distintas, pois não marcam as diferenças, mas sim as semelhanças, no caso: pobreza, necessidade de dinheiro, morte próxima.

A esperteza dos velhos em aproveitar-se de um ferimento para arrumar dinheiro é tanto um motivo de conto popular, quanto a demonstração do quão realistas alguns contos populares podem ser, onde não há dinheiro, beleza ou poder, a única forma de sobreviver é a esperteza. Os personagens são dois: Tio Pedro e sua mulher, que não é nem nomeada; os outros personagens são meros coadjuvantes para história da chaga do Tio Pedro e da esperteza de sua mulher.

Quando Tio Pedro sente a morte chegar, se revolta por ter permitido que a chaga continuasse aberta, causa de sua morte. E resolve se vingar da mulher, considerada por ele a única culpada de tal situação. Ela, por sua vez, revoltada por perder seu sustento diário, tem uma surpresa ainda maior ao descobrir que não poderia ficar nem com a espingarda, nem com a vaca, somente com o cão. Pois o testamento do Tio Pedro era assim: “Deixo a vaca, uma espingarda e um cão; à minha mulher deixo o cão, e do produto da venda da vaca e da espingarda mandará ela rezar missas pelo descanso da minha alma.”(REDONDO, 1958, p.29).

Garcia Redondo continua seguindo a temática dos contos populares de esperteza onde um quer mostrar ser mais esperto que o outro e companheiros ficam, continuamente, dando golpes uns nos outros. A velha que também era esperta, depois de pensar uma semana, volta ao povoado, para a feira mensal onde se instala para vender a vaca e a espingarda como determinado pelo testamento. E acaba por mostra quem era o mais esperto de todos

Cada vez mais espantado, sem compreender o estratagema da legatária finória, o campônio pôs as mãos nas ilhargas e desatou a rir, a rir, de tal sorte, que atraiu a atenção de toda a feira.

E daí a pouco, toda a gente que ali estava, sabia este caso original e estranho; que a viúva do tio Pedro pedira doze vinténs pela vaca, exigia treze pela espingarda, e trezentos mil réis, "sub conditione, sine qua non", de vender tudo ao mesmo comprador. (REDONDO, 1958, p.30)

No final, Garcia Redonda nos conta que a velha vende seus bens, manda rezar a missa pela alma de Tio Pedro, e ainda fica com um bom dinheiro para se sustentar. O final do conto não só elogia a esperteza da velha, como, em um momento de muito humor, deixa entrever seus pensamentos:

E foi assim que a espertalhona viúva do tio Pedro demonstrou que o cão leproso, que o marido lhe deixara, valia tanto como a chaga que ele alimentara durante três anos, chaga essa que o velho, egoísta e avaro sempre, levava para baixo da terra, talvez com o intuito de explorar com ela, no outro mundo, a caridade das almas imbecis ou demasiado compreensivas. (REDONDO, 1958, p.31)

## 4.7 Um conto popular recontado por Lúcio de Mendonça

Lúcio de Mendonça é outro escritor que, apesar de famoso em seu tempo, foi fundador da Academia Brasileira de Letras, é hoje esquecido por todos. Criado no

interior de Minas, só frequenta o colégio a partir dos 16 anos, tendo aprendido a ler e escrever através de leituras de jornais. Ao morar durante dois anos no Rio de Janeiro, conhece Machado de Assis e outros intelectuais da época, começando então a publicar livro. O primeiro, de poesia, tem o prefácio escrito por Machado de Assis.

Ao voltar para o interior de Minas, em um cargo público, continua escrevendo e publicando em vários jornais. É nesse período que escreve muitos contos, considerados por vários críticos como o melhor de sua produção literária.

Lúcio de Mendonça não só foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, como é considerado o verdadeiro fundador, o “Pai da Academia”. Mas mesmo com toda a sua relação com o governo, a política, chegou a ser ministro do Supremo Tribunal Federal, e a Academia, Lúcio de Mendonça não esquece o conto popular, resquício de seus tempos em Minas.

Ele publica “O hóspede” em 1901, em um livro chamado *Horas do bom tempo*, composto de memórias e crônicas. Não há como saber por que ele resolveu passar para a forma literária um conto cujas versões até hoje correm pelo Brasil a fora, mas foi o que ele fez. Esse conto, ou melhor, o seu enredo básico, surge aqui acolá, com pequenas diferenças, mas tendo seu motivo sempre mantido.

Ele é narrado na forma de “causo” como tendo sido vivido pelo Oliveira, apontado e descrito pelo narrador,

Ele aí está que o diga, o Oliveira, aquele rapagão, de bigode loiro e olhar azul, que viajou como caixeiro de cobranças "cometa", e hoje é repórter. Por sinal que foi a última viagem de cobrança que fez — e de tão horrorizado mudou de vida e profissão. Foi ele mesmo quem me referiu o caso. Aqui o dou pelo custo, sem nada de meu. (MENDONÇA, 1958, p.35)

A diferença entre essa narração e de um “causo” tradicional é que aqui quem conta não é quem viveu a história, mas um outro, um conhecido. As posições então se invertem: o narrador conta o “causo” mas não é dele, ele não pode provar nada; enquanto que habitualmente o “causo” é narrado pelo próprio protagonista, mas que nunca tem testemunhas por perto para atestar a veracidade do acontecido.

E o conto segue, com Mendonça, ao contrário do conto popular, situando sua história no tempo e no espaço:

Ao cair uma tarde chuvosa de março, chegava o cobrador, extenuado e faminto, a uma vendola à beira da estrada, da longa estrada fastidiosa, pêlos campos, que vai de Alfenas ao Machado, no sul de Minas. Junto à venda havia a casa de morada, pequena, tosca e suja, de um velho casal português, que ali se fixava e vendia os produtos da pequena lavoura, cultivada nas suas terrinhas, e os frutos trazidos à noite pêlos escravos da vizinhança. Pousada, não era costume dar-se ali — Alfenas ficava a uma légua, e os donos da casa diziam, despachadamente, que aquilo não era hospedaria. (MENDONÇA, 1958, p.35)

Esta determinação de tempo e espaço é a única parte do conto que foge do conto popular, pois a cadeia de motivos retoma muitas peripécias da história popular: a cobiça dos hospedeiros, a esperteza e a fuga do rapaz, a chegada do filho, e o final trágico.

Em alguns dos contos com motivo semelhante, o hóspede acaba sendo morto, e depois de perpetrado o crime, é que descobrem que era o filho há muito tempo sumido, ou o marido/pai que voltava de um longo tempo fora. A morte sempre é violenta, o que parece contribuir para aumentar o horror final. E além do exemplo do que a cobiça pode causar, existe uma lacuna a ser preenchida pela imaginação: como será a vida depois do acontecido?

Lúcio de Mendonça reconta esse conto de uma forma muito feliz, principalmente na última linha “ Fora, na estrada deserta, vojavam os bacuraus, como almas penadas.” (MENDONÇA, 1958, p.37), evocando imagens de um pássaro de hábitos noturnos e vôo silencioso, e das almas penadas. Essa última parte do conto fica mais interessante ainda quando, em contraste com a cena anterior cheia de sangue, gritos e horror, que é cortada bruscamente, surge a imagem da estrada deserta e os pássaros silenciosos.

# A voz final

A voz — nossa voz que alimenta a meada com o fio de nossa história; a voz em si mesma, mágica roca do tempo — convoca-nos incessantemente, também, à escrita do que se apresenta como gritos e sussurros, chamados e rugidos. A voz segue um desenrolar e marca com sua assinatura os encontros da pessoa consigo própria, ou com ouvintes-leitores que, ao escutá-la, reconhecerão, sem sombra de dúvida, a voz do autor. A voz: eco das origens, fia a inocência essencial do *self*, dos silêncios eternos.[...](LISBOREL, 1997, p.383)

Seguindo esse filete de voz, fio invisível que une o antigo e o novo, passado e presente, consegui retraçá-lo nos contos literários do Brasil do fim do século XIX. Esse fio liga o oral e o escrito, interminavelmente.

Ao tentar identificar as marcas de oralidade e as características do conto popular no início da produção de contos literários brasileiros, encontrei não só

marcas ou características, mas sim contos populares inteiros reescritos por contistas literários. Assim, pude comprovar a ligação inseparável entre o gosto de contar e o gosto de ouvir, a atração insuperável entre os seres humanos e as narrativas.

Todos, sejam eles estudiosos ou leitores, acadêmicos ou analfabetos, ouvintes ou intelectuais, ouvem e lêem histórias com prazer, pois

De todas as maneiras com as quais nos comunicamos com o outro, a história tem se mostrado a mais confortável, a mais versátil – e talvez também a mais perigosa. Histórias tocam todos nós, cruzando culturas e gerações, acompanhando a humanidade através dos séculos. Juntar fatos ou incidentes, criando contos a partir deles é a única forma de expressão e divertimento que a maioria de nós aproveita do mesmo modo, seja aos três ou aos 73 anos de idade.(FULFORD, 2002, p. IX-X)

Cada escritor é, antes de qualquer coisa, um contador de histórias. E para isso precisa, uma ou outra vez, beber no “rio de histórias”, fonte inesgotável de temas e motivos, desde tempos imemoriais. Os contos populares influenciaram nossos primeiros contistas, mas continuam influenciando nossos melhores escritores até hoje. A influência da literatura popular na produção literária brasileira aumentou consideravelmente desde 1901, data da publicação do último conto que analisei. Desde então os modernistas, os autores regionalistas, entre outros, jamais cessaram de recontar e recriar as narrativas populares.

Por isso, encontramos ou reencontramos tantas vezes o mesmo motivo; em outras é modo de narração e a linguagem que reaparecem; também o espaço

mágico, sobrenatural muitas vezes é usado e retrabalhado pelo escritor, despertando em nossas memórias lembranças de contos que algum dia ouvimos. E então, ligando tudo isso, ao fundo, uma voz vai contando a história e, deste modo, unindo o som e a palavra, o popular e o erudito porque

... a voz, como o fio, é representação ambivalente do passado e do presente. No filete da voz amada está a própria essência da voz. Por outro lado, é na voz que, à semelhança de uma figura divina, está a origem de suspiros e estertores, bem como o poder eterno sobre eles. Para Rousseau, no fio dos tempos, o filete de voz dura toda a vida, amortecido sob novas camadas no fundo das vozes. É matéria têxtil que reagrupa as palavras, as pausas, consolidando-as num solo de sons que canta. Voz da velhice, da morte que junta o visível e o legível. Já não dá para escutar, a não ser na escrita, como um fio que engendra nossa voz e que nós seguimos. (LISBOREL, 1997, p.383)

Para nós, leitores modernos do século XXI, essa é a nossa herança narrativa, nossa ligação com narrativas passadas e narrativas futuras, em um movimento contínuo, renovado e vital.

# Referências

- ALMEIDA, Renato. *A inteligência do folclore*. 2.ed. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Collin, 1997.
- ASSIS, Machado de. Idéias de canário. In: GLEDSON, John (sel). *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.2.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed.Petrópolis: Vozes, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BEZERRA, Paulo. O folclore como sistema. In: PROPP, Vladimir. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Contos tradicionais do Brasil*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura no Brasil*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CAUVIN, Jean. *Comprendre les contes*. Paris: Saint-Paul, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COSSON, Rildo. As medidas do conto. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.17, 1997, p.143-153.
- FULFORD, Robert. *The triumph of narrative*. New York: Broadway Books, 2001.
- GÓES, Fernando (sel.). *Maravilhas do conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.
- GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: CAVALHEIRO, E. & MENEZES, R.(org). *Histórias de crimes e criminosos*. São Paulo: CODIL, 1956.
- HOUAISS, Antonio (org.) *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. [Rio de Janeiro]: Objetiva, 2001.

- JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LA SALLE, Bruno. Présentation. Centre Disponible em: <<http://www.clio.org/clio/presentation>>. Acesso em: 12 de dez.2005.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 4.ed. Coimbra: A. Amado, 1968, v.II.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa (sel). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- LISBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997)
- MATOS, Cláudia N. de. Literatura Popular. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago,1992.
- MEGALE, Nilza. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.
- MENDONÇA, Lúcio de. O hóspede. In: GÓES, Fernando (sel.). *Maravilhas do conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, s.d.
- REYZÁBAL, Maria Victoria. *A comunicação oral e sua didática*. Bauru: EDUSC, 1999.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Introdução. In: SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PENA, Luís Carlos Martins. Minhas aventuras numa viagem nos ônibus. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa (sel). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960
- RIVERA, Jorge B.(sel) *El cuento popular*. Buenos Aires: C. E. de América Latina, 1977.
- REDONDO, Garcia. O testamento de Tio Pedro. In: GÓES, Fernando (sel.). *Maravilhas do conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.

SCHOLLES, Robert e KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, Firmino Rodrigues da. Os três desejos. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa (sel). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960

SIMONSEN, Michelle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, Vitor M. de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALMEIDA, Maria Inês & QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Hucitec, 1976

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1973

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOYER, Alain-Michel. *As paraliteraturas*. Porto: RÊS-Editora, s.d.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2002. vols.1 e 2.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

\_\_\_\_\_. *Geografia de mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Oral*. São Paulo: Global, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mouros, Franceses e Judeus*. São Paulo: Global, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CORTAZAR, Augusto Raúl. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

EIKEHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fonte, 1991.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens*. Londrina: EDUEL, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2003.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, s.d.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: UnB, 2003.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERQUIOR, José Guilherme. *O véu e a máscara: ensaios sobre cultura e ideologia*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. São Paulo: Manole, 2000.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1973.

ROMERO, Sílvio (org.). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000.

SAVATER, Fernando. *A infância recuperada*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Marcos (org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STRINATI, Domonic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

## Anexo A

### OS TRÊS DESEJOS

*(Costumes Brasileiros)*

**Firmino Rodrigues da Silva**

— MARIA ... MARIA .. . por que sempre havemos de ser infelizes ? nunca fizemos mal a ninguém, somos tementes a Deus. . . todos os domingos vamos ouvir missa à freguesia, e daqui lá é um queijo.. . e contudo cada vez mais para trás, não é assim?

— Quem sabe! ainda somos moços, e pode muito bem ser que algum dia...

— Sim, algum dia. . . e no entanto soframos. Maria continuou no arranjo de sua casa, direi melhor, de sua miserável choupana, triste retiro, onde ela vivia com seu marido e seus dois filhinhos, Juca e Mariquinhas. Era um desses casebres feitos de pau-a-pique, cobertos de sapé que bordam nossas estradas; um catre feito de guascas entrançadas, sustido por quatro pequenos esteios fincados no chão, um velho tamborete, duas esteiras de tábuas, um rústico cabide, e um derrengado bufete eram os trastes de que se compunha a mobília do interior da choupana. Não esquecerei, para melhor retratar o painel, de dizer que em um canto da casa rosnava Galafre, o fiel Galafre, famoso veadeiro, leal, valente, delícias do senhor, no outro jazia uma lustrosa espingarda de guarda nacional, e no cabide um embrulho de peles de onça entre as quais se achava o guizo da cascavel, talismã misterioso que cura de quebranto e serve de antídoto ao veneno da mesma cobra.

Se quereis, amigo leitor, conhecer a fundo quem era o marido de Maria, dir-vos-eí que era um mineiro por nome Felisberto, alto, robusto, bem apessoado, descendente de uma família que outrora possuía riquíssimas lavras, mas cujos cabedais haviam sido esbanjados pelo pai de Felisberto, perdulário de chapa, que com extraordinária despiedosa largueza despendeu o que nada lhe havia custado a ganhar. Pobre, sem meios de vida, viu-se ele obrigado a ser tropeiro. Talvez, leitor fluminense, vós que sabeis mais do que vai por Londres e Paris, do que de vossa

terra, não compreendais à justa o que vem a ser um tropeiro, pois eu vos explico: — é um homem natural do país que se incumbem de um lote de bestas, que as trata e afaga, que lhes conhece as bondades e as mazelas, que se faz entendido delas, chamando-as cada uma por apropriado apelido; o tropeiro não escolhe pouso sem saber se haverá bom pasto para seus animais; não temendo chuva nem sol, ele se embrenha por essas estradas que parecem intermináveis, ora suando no meio de um lameiro onde a Douradinha se afunda até as cangalhas, e a alivia do peso, ora segue a Ruana pelo despenhadeiro fora a ver se, não podendo salvá-la, ao menos não deixa perder-se a carga. Polido em extremo, o tropeiro não se encontra convosco sem tirar o seu chapéu, amigo de seu companheiro, ele não passa por tremedal ou lamaceiro sem fincar no meio um ramo para que outrem não se veja no mesmo perigo; franco e sincero o tropeiro ferra vosso cavalo em viagem, guia-o ao pasto sem levar nada, enfim apesar de todos estes trabalhos e incômodos ele contenta-se, como um Sparciata, com seu caldo de feijão preto e sua cuia de farinha de milho. Mas de todos os bons predicados do tropeiro não há como a sua probidade e honradez; podeis confiar-lhe os objetos do maior valor, e ele vo-los entregará sem o menor desfalque; também religioso em extremo, não o vereis passar por diante de uma cruz sem tirar-lhe o chapéu e algumas vezes enfeitá-la com alguns ramos agrestes. Contudo, apesar de todas estas qualidades, não brinqueis com ele, porque como é generoso sabe ser vingativo. Ora, se a isto ajuntardes um desabado Gabriel Milietti, ponche de pano azul, camisa de algodão por cima de ceroulas do mesmo estofado, faca de cabo e bainha de prata a cinta, tereis adequada idéia de quem era Felisberto.

Não era tão comum e ordinário o caráter do nosso tropeiro que não valha a pena dar-vos dele notícia; a recordação das riquezas de seus avós esparzia sobre seu semblante algumas sombras de tristeza; comparando o passado com o presente, as faixas de cambraia com as ceroulas de algodão, Felisberto suspirava; afrontando com a vista extensa a serrania que o circundava, domínio outrora de seus antepassados, o infeliz ficava absorto em mil conjeturas para adivinhar como seria possível que de novo a possuísse; ora supunha que os atuais senhores condoídos de suas misérias talvez o agregassem, e por fim o deixariam herdeiro em falta de parentes; ora lembrava-se de comprá-las a força de economias, também às

vezes vinha-lhe à idéia esse meio terrível, a peste que, ceifando toda a gente daquela comarca, o constituísse senhor das tão suspiradas lavras.

Companheira de infortúnio, Maria também deixava levar-se por loucas esperanças, quando boquiaberta, fitos os olhos em seu homem, ela atenta escutava a narração que lhe fazia dos bois, dos carros, das fazendas, dos escravos, das lavras de seus antepassados. Maria em tudo piamente cria, e como não havia de ser assim, se a pobre caipira acreditava na história da gata borralheira, das três cidras do amor, dos coroados de Roma, enfim em todos esses contos da carochinha, de que hoje ingratos zombamos depois de terem feito as delícias de nossa infância! Com uma fé profunda em todo o misticismo de fadas e duendes, Maria julgava obter a realização de suas esperanças somente por intercessão de algum desses entes misteriosos; muita vez, atenta, ela parava para observar essas extraordinárias figuras que os desvairados ramos das árvores nos apresentam, ora sons lúgubres e angélicos retiniam a seus ouvidos, e ela pára, dirige-se para o lugar de onde eles partiam: — oh! sim era o sabiá que carpia seus amores; ora parece-lhe que algum duende transformado em ferrador faz soar a bigorna, de modo que arrepiava os ouvidos, chama devagarinho Felisberto para mostrar-lhe o duende, e Felisberto só vê uma araponga, a monótona araponga, que não cessa o canto sem primeiro outra lhe haver respondido.

Muito se falava na aldeia vizinha do casamento de Felisberto e Maria; ninguém sabia a que atribuir tão estranha união, porque a falar a verdade Maria nada tinha de formosa, nem de engraçada, era até, se me permitis uma expressão que nunca empregam os romancistas que descrevem suas heroínas, era feia, solenemente feia, por isso muita gente a supunha feiticeira, atribuindo à magia o amor que Felisberto lhe consagrava. Como quer que seja, — a choupana era o templo da paz e da esperança.

Era uma noite de junho, o granizo sussurrava no sapé como gotas de chuva que resvalam pelas folhas da bananeira, e um ar frio, que enregelava os membros e fazia apetecer a *caninha*, entrava pelas fendas das mal barreadas paredes, e Maria dispunha no meio da sala uma pequena fogueira feita de gravetos que Juca e Mariquinhas tinham ido buscar ao mato, esfregava as mãos junto do fogo e de vez em quando esvaziava saboreando um copete de *caninha*. Felisberto acompanhava-

a na sua tarefa e um tanto alentado pêlos vapores da *geribita* dava largas às suas esperanças, formando mil castelos no ar, cada qual mais disparatado.

— Ora, disse ele, quando meu avô pensaria que eu, seu único neto legítimo, havia de ser tão infeliz?

— Mas tudo tem fim. . . o nosso vizinho não era ainda mais pobre do que somos ! e hoje é o mais rico fazendeiro destes lugares.

— Sim, mas eu não quero ser garimpeiro.

— Não é por certo das melhores coisas, mas contanto que fiquemos ricos que importa o mais?

Não era sem pensar muito e muito que assim se expressava Maria; ela também desejava, e desejava muito; esse pressentimento de mais lisonjeiro futuro que nos embala em um sonho de ilusões, esse desejo de melhorar de fortuna que de contínuo atormenta, rala o desditoso, essa incerta esperança de que um dia... um dia, e qual será ele? saborearemos o favor da ventura, tudo isso agitava o coração de Maria, todo mistérios. Quantos casos de extraordinária fortuna tinham aparecido, ela os sabia de cor; nada mais sincero havia em seu peito de que uma cega confiança na compaixão de alguma fada amiga, então ela se julgava também abastada, também ditosa.

E o vento zunia por entre as árvores da floresta, Galafre roncava, e Juca e Mariquinhas aproximavam-se um do outro porque mais se aquecessem, e a pouco e pouco as labaredas se extinguíam, e o sono, sorrateiramente, calava pelas pálpebras de Maria e Felisberto. Dormir quando um gênio vela em vossa felicidade! que vos quer fazer ditosos!

Quem era esse estranho que inopinado aparecia na choupana do pobre e que assim lhe falou? Era algum duende amigo ou inimigo dos homens? Não sei, mas o certo é que Maria viu uma delicada e esbelta moça, cujas longas aneladas tranças contrastavam belamente com a deslumbrante alvura de seu rosto e de seus vestidos, trazia na destra uma varinha toda enroscada, varinha misteriosa, de condão; como ela havia entrado é coisa que nunca souberam as comadres da terra, nem de tal nunca rezaram as crônicas.

— Pois então, se sois alguma fada amiga, dizei, — dizei o que pretendeis de nós, perguntou Maria toda atemorizada.

— Oh! quero melhorar vossa sorte, escolhei entre vossos desejos três, três tão-somente, e eles serão satisfeitos. Disse e misteriosa desapareceu.

Absorta Maria não sabia o que pensasse; — mas seja verdade ou mentira o que é que custa desejar?

— Pois bem, Felisberto, eu queria ser rainha, ser rica, e que Mariquinhas fizesse um bom casamento.

— Cala-te tola, agora não há mais rainhas, lá o ser rica é alguma coisa, mas olha, de que nos servem cabedais sem saúde... pois eu queria ser rico, possuir aquela fazenda, olha... sim aquela fazenda do capitão-mor, e ter muita saúde.

— E o casamento de Mariquinhas e o Juca, e você não tem vontade de ter um cavalo?

— Ora em sendo ricos, tudo isso teremos, mas lembra-me uma coisa e é que podemos ser ricos, ter saúde e viver pouco.

— Viver pouco! não, essa é boa, então de que serve a riqueza! mais vale pobre vivo que defunto rico.

— Não, pois então pediremos riqueza, saúde e vida, até... até 70 anos.

— É pouco, é pouco, pois se podemos pedir mais... que se peçam pelo menos cento e vinte.

— Mas as lavras. Juca, Mariquinhas! Oh! que maldita fada, podia dar mais ensanchas aos nossos desejos; se ela pode dar três, bem podia ter dado vinte.

— E uma coisa só, Felisberto: não estavam estas brasas tão boas para assar uma lingüiça?

Palavras não eram ditas que imediatamente vem por entre o sapé correndo uma coisa, aí vem, aí vem, ei-la mais perto... tí-bá, caiu no meio da fogueira. Que será? era uma lingüiça.

— Oh! cos mil diabos! lambareira de uma figa, tanto deste à taramela que por fim estamos bem avisados; três eram pouco, e agora como há de ser com dois? oh! para vingar-me queria que este penduricalho se te pregasse na ponta do nariz; maldita! — Ai, ai, que mal lhe fiz? gritou Maria levando ambas as mãos ao nariz, para ver se arrancava uma formidável lingüiça, que à maneira de crista de peru lhe pendia do nariz, fazendo uma graciosa curva até ao peito.

Arranca, não arranca, qual! a lingüiça estava sensível incorporada com ela; puxa para aqui, puxa para ali... nada, não sai.

— Ora mulher, temos ainda uma coisa que pedir, pois bem, desejo que esta lingüiça te caia do nariz.

Meu dito, meu feito, imediatamente caiu o penduricalho. . .

O sol já entrava pelas frestas da janela, Juca vinha entrando com uma bilha d'água do próximo regato. Mariquinhas trazia na cabeça um feíxinho de gravetos, Felisberto tinha saído, quando Maria acordou sobressaltada tendo na mão fortemente presa a cauda de Galafre. — Tinha sonhado.

## Anexo-B

### Minhas aventuras numa viagem nos ônibus

Martins Pena

DEPOIS DE UM BAILE, o que eu gosto mais é de uma viagem nos ônibus. Lá, como em marmota animada, vêem-se cenas sérias, ridículas, engraçadas, enfim tudo que pode acontecer entre pessoas de diferentes condições. O modesto cruzado faz o que não tem podido fazer imensidade de livros e sermões; pois nivela as condições, e estabelece uma completa igualdade entre todas as pessoas que o possuem e querem fazer uma viagem nos ônibus. Abençoados ônibus!

Fiquei tão entusiasmado que estou quase fazendo uma minuciosa pintura deles... porém, não; isto levaria muito tempo; vou antes dar a relação da minha última viagem.

Eu fui um domingo pela manhã às Laranjeiras com a intenção de voltar à tarde em um ônibus; assim o fiz. Às 6 horas já eu caminhava para comprar o meu bilhete, porém o ônibus ainda não tinha chegado, e eu tive de esperar com mais dois sujeitos que lá estavam.

"Ó compadre, dizia um deles para o outro, o Ônis não chega, já é muito tarde, e a comadre já deve estar arrenegada."

"Não faça caso... oh! ele ali vem!"

O compadre tinha razão, o ônibus vinha chegando.

"É desaforo! — dizia um deles — estas *surpresas* (empresas) públicas devem ter horas certas, e não fazerem a gente esperar; há mais de um quarto de hora já nós devíamos estar assentados!"

Enfim o ônibus chega, e cada um de nós comprou o seu bilhete. Depois que as pessoas que vinham dentro saíram, eu e os dois compadres entramos, e nos assentamos. Daí a cinco minutos chegou uma bela menina acompanhada de seu paizinho, e fui tão feliz que ela se assentou junto de mim. Oh! que deliciosa coisa é estar no ônibus assentado junto de uma bela moça! sobretudo quando ela não traz chapéu !!...

Em menos de dez minutos o ônibus estava com as pessoas que podia levar, e entre elas (ainda me lembra com zanga) estava um rapaz que me pareceu o namorado da minha vizinha, e que se tinha assentado defronte dela. Eu estive quase furando-lhe os olhos com a bengala; porém contive-me.

Já íamos principiari a nossa viagem, quando vimos um embrulho rolando pela estrada com direção a nós, e em pouco tempo o conhecemos que era uma pobre mulher gorda como uma baleia que corria a botar os bofes pela boca, para poder achar ainda um bilhete. Coitadinha! ficou lograda! que caretas que fez! Como eu tive pena dela, aconselhei-a que viesse rolando até a cidade, e em troco deste bom conselho deu-me uma descompostura formal. E dêem lá conselhos!

"O Senhor Juca ainda não pagou", disse o recebedor, dirigindo-se para o namorado de minha vizinha.

"Aqui está o dinheiro", e puxando por uma nota de 5\$ que ele teve o cuidado de fazer que a sua amada visse, entrega ao recebedor.

"Eu já lhe dou o troco."

"Não é preciso, não é preciso, eu não faço caso de 5\$." E depois de mostrar este heróico desprezo, olhou impavidamente para a sua amada. Bravo, bravíssimo, disse eu, isto vai às mil maravilhas! Assim é que se namora!

Por mais esforços que fizesse o recebedor para que o nosso namorado recebesse o troco, não foi possível.

Enfim partimos com grande satisfação dos dois compadres, e ainda não tínhamos dado vinte passos, quando o ônibus passando por uma vala deu um forte salto, e a minha vizinha com o solavanco caiu por cima de mim! Se eu fosse administrador dos ônibus, mandava fazer valas por todo o caminho, e morava dentro de um deles.

Logo que principiámos a nossa viagem, eu senti que me pisavam o pé; no princípio pensei que seria acaso; porém eu recuava o meu pé, e o outro acompanhava-o sempre pisando. Por fim, estando já um pouco zangado com a teima, olho e vejo que era o nosso namorado que porfiava a pisar no meu pé, pensando pisar no da sua amada! Na verdade, tive vontade de dar uma risada; porém achei que era mais divertido desfrutá-lo um pouco, e logo que tive esta idéia, arrumo o pé que estava livre em cima do pé do sujeito. Oh! se vissem o prazer que

brilhou nos seus olhos! Ele fazia trejeitos, revirava os olhos, lambia os beiços, enfim todas as asneiras que é capaz de fazer um namorado. O brincado já não me ia agradando muito, porque os calos principiavam a doer-me; e o namorado, achando pouca sensibilidade no pé, pisava cada vez mais forte; por fim, já não podendo aturá-lo por ter machucado o meu melhor calo, disse-lhe muito arrebatadamente: "O senhor pretende alguma coisa? se me quer falar, não é preciso pisar-me." Todos olhavam espantados para mim, o sujeitinho ficou branco como a cal, e a minha vizinha olhou para mim com tanta raiva que quase lhe disse : Minha bela senhora, ainda que eu tenha muita sensibilidade nos pés, pode pisar neles todas as vezes que quiser. Porém como não queria envergonhá-la, e como também o paizinho já olhava de través para mim, calei-me, e no meio de seus arrufos, e das ameaças que me fazia o namorado, chegamos ao Largo do Machado. Aí principiou uma contestação entre os dois compadres.

"Ó compadre", dizia um deles apontando para uma bandeira holandesa que estava em um mastro, "sabes que bandeira é aquela ?"

"Sei, respondeu o outro, é bandeira francesa."

"Pois não é; a bandeira francesa é perpendicular, e esta é às avessas."

"Às avessas! Ah! Ah! essa não é má! replica-lhe o outro; assim não é que se diz, compadre. Você deve dizer: a bandeira francesa é perpendicular, e a holandesa *oriental* (horizontal)."

Uma risada geral apoderou-se de todas as pessoas que vinham no ônibus, e os dois compadres, desconfiando, por isso saíram, e continuaram a sua viagem a pé, fazendo deste modo esperar a comadre.

"Pára! pára!" gritaram de uma porta na Rua do Catete. O ônibus pára, e entra uma mulher velha e feia como uma bruxa; ela se assenta a meu lado; mas enfim havia compensação, se tinha uma velha de um lado, tinha uma moça de outro.

"O senhor gasta?" diz-me a velha puxando pela manga de minha casaca.

Eu calado.

"O senhor tem tabaco ?" torna a insistir a bruxa.

Ora, como desta vez eu podia mostrar a minha vizinha que eu não era nenhum tolo, e que sabia meu bocado de francês, respondo em voz alta : *Je n'en ai pas*.

"Eu não peço *jenipapo*, eu peço tabaco", responde-me a velha.

Por esta vez fui o alvo das risadas; o nosso namorado, achando ocasião de vingar-se, ria como um doido, e a minha vizinha fazia coro.

No meio destes e outros muitos acidentes, chegamos ao Largo do Rossio. Cada um tomou para seu lado. A minha ex-vizinha deu o braço ao paizinho, e encaminharam-se para a Rua dos Ciganos, e o namorado, que tinha talvez que fazer, e não podia acompanhá-la, ficou olhando com olhos de lula, até que ela desapareceu.

Eu fui para casa, jurando passear nos ônibus todas as vezes que pudesse.

## Anexo-C

### A dança dos ossos

Bernardo Guimarães

A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás.

Eu viajava por esses lugares, e acabava de chegar ao porto, ou recebedoria, que há entre as duas províncias. Antes de entrar na mata, a tempestade tinha-me surpreendido nas vastas e risonhas campinas, que se estendem até a pequena cidade de Catalão, donde eu havia partido.

Seriam nove a dez horas da noite; junto a um fogo aceso defronte da porta da pequena casa da recebedoria, estava eu, com mais algumas pessoas, aquecendo os membros resfriados pelo terrível banho que a meu pesar tomara. A alguns passos de nós se desdobrava o largo veio do rio, refletindo em uma chispa retorcida, como uma serpente de fogo, o clarão avermelhado da fogueira. Por trás de nós estavam os cercados e as casinhas dos poucos habitantes desse lugar, e, por trás dessas casinhas, estendiam-se as florestas sem fim. No meio do silêncio geral e profundo sobressaía o rugido monótono de uma cachoeira próxima, que ora estrugia como se estivesse a alguns passos de distância, ora quase se esvaecia em abafados murmúrios, conforme o correr da viração. No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma.

Só o homem nas grandes cidades, o tigre nas florestas e o mocho nas ruínas, as estrelas no céu e o gênio na solidão do gabinete, costumam velar nessas horas que a natureza consagra ao repouso.

Entretanto, eu e meus companheiros, sem pertencermos a nenhuma dessas classes, por uma exceção de regra estávamos acordados a essas horas.

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias e nem figuram nas estatísticas que dão ao império não sei quantos milhões de habitantes.

O mais velho deles, de nome Cirino, era o mestre da barca que dava passagem aos viandantes.

De bom grado eu o compararia a Caronte, barqueiro do Averno, se as ondas turbulentas e ruidosas do Parnaíba, que vão quebrando o silêncio dessas risonhas solidões cobertas da mais vigorosa e luxuriante vegetação, pudessem ser comparadas às águas silenciosas e letárgicas do Aqueronte.

- Meu amo decerto saiu hoje muito tarde da cidade, perguntou-me ele.

- Não, era apenas meio-dia. O que me atrasou foi o aguaceiro, que me pilhou em caminho. A chuva era tanta e tão forte o vento que meu cavalo quase não podia andar. Se não fosse isso, ao por do sol eu estava aqui.

- Então, quando entrou na mata, já era noite?...

- Oh!... se era!... já tinha anoitecido havia mais de uma hora.

- E Vm. não viu aí, no caminho, nada que o incomodasse?...

- Nada, Cirino, a não ser às vezes o mau caminho, e o frio, pois eu vinha ensopado da cabeça aos pés.

- Deveras, não viu nada, nada? é o primeiro!... pois hoje que dia é?...

- Hoje é sábado.

- Sábado!... que me diz? E eu, na mente que hoje era sexta-feira!... oh! Senhorinha!... eu tinha precisão de ir hoje ao campo buscar umas linhas que encomendei para meus anzóis, e não fui, porque esta minha gentinha de casa me disse que hoje era sexta-feira... e esta! E hoje, com esta chuva, era dia de pegar muito peixe... Oh! Senhorinha!... gritou o velho com mais força.

A este grito apareceu, saindo de um casebre vizinho, uma menina de oito a dez anos, fusca e bronzeada, quase nua, bocejando e esfregando os olhos; mas que me mostrava ser uma criaturinha esperta e viva como uma capivara.

- Então, senhorinha, como é que tu vais-me dizer que hoje era sexta-feira?... ah! cachorrinha! deixa-te estar, que amanhã tu me pagas... então hoje que dia é?...

- Eu também não sei, papai, foi a mamãe que me mandou que falasse que hoje era sexta...

- É o que tua mãe sabe ensinar-te; é a mentir!... deixa, que vocês outra vez não me enganam mais. Sai daqui: vai-te embora dormir, velhaquinha!

Depois que a menina, assim enxotada, se retirou, lançando um olhar cobiçoso sobre umas espigas de milho verde que os caboclos estavam a assar, o velho continuou:

- Veja o que são artes de mulher! A minha velha é muito ciumenta, e inventa todos os modos de não me deixar um passo fora daqui. Agora não me resta um só anzol com linha, o último lá se foi esta noite, na boca de um dourado; e, por culpa dessa gente, não tenho maneiras de ir matar um peixe para meu amo almoçar a amanhã!...

- Não te dê isso cuidado, Cirino; mas conta-me que te importava que hoje fosse sexta ou sábado, para ires ao campo buscar as tuas linhas?...

- O quê!... meu amo? Eu atravessar o caminho dessa mata em dia de sexta-feira?!... é mais fácil eu descer por esse rio abaixo em uma canoa sem remo!... não era à toa que eu estava perguntando se não lhe aconteceu nada no caminho.

- Mas o que há nesse caminho?... conta-me, eu não vi nada.

- Vm. não viu, daqui a obra de três quartos de légua, à mão direita de quem vem, um meio claro na beirada do caminho, e uma cova meio aberta com uma cruz de pau?

- Não reparei; mas sei que há por aí uma sepultura de que se contam muitas histórias.

- Pois muito bem! Aí nessa cova é que foi enterrado o defunto Joaquim Paulista. Mas é a alma dele só que mora aí: o corpo mesmo, esse anda espatifado aí por essas matas, que ninguém mais sabe dele.

- Ora valha-te Deus, Cirino! Não te posso entender. Até aqui eu acreditava que, quando se morre, o corpo vai para a sepultura, e a alma para o céu, ou para o inferno, conforme as suas boas ou más obras. Mas, com o teu defunto, vejo agora, pela primeira vez, que se trocaram os papéis: a alma fica enterrada e o corpo vai passear.

- Vm. não quer acreditar!... pois é coisa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim Paulista não estão dentro dessa cova e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquele que passar aí em noite de sexta-feira!...

- Que acontece?...

- Aconteceu o que já me aconteceu, como vou lhe contar.

## II

Um dia, há de haver coisa de dez anos, eu tinha ido ao campo, à casa de um meu compadre que mora da aqui a três léguas.

Era uma sexta-feira, ainda me lembro, como se fosse hoje. Quando montei no meu burro para vir-me embora, já o sol estava baixinho; quando cheguei na mata, já estava escuro; fazia um luar manhoso, que ainda atrapalhava mais a vista da gente.

Já eu ia entrando na mata, quando me lembrei que era sexta-feira.

Meu coração deu uma pancada e a modo que estava me pedindo que não fosse para diante. Mas fiquei com vergonha de voltar. Pois um homem, já de idade como eu, que desde criança estou acostumado a varar por esses matos a toda hora do dia ou da noite, hei de agora ter medo?

De quê?

Encomendei-me de todo o coração à Nossa Senhora da Abadia, tomei um bom trago na guampa que trazia sortida na garupa, joguei uma masca de fumo na boca, e toquei o burro para diante. Fui andando, mas sempre cismado; todas as histórias que eu tinha ouvido contar da cova de Joaquim Paulista estavam-se-me representando na idéia: e ainda, por meus pecados, o diabo do burro não sei o que tinha nas tripas que estava a refugar e a passarinhar numa toada.

Mas, a poder de esporas, sempre vim varando. À proporção que ia chegando perto do lugar onde está a sepultura, meu coração ia ficando pequenino. Tomei mais um trago, rezei o Creio em Deus Padre, e toquei para diante. No momento mesmo em que eu ia passar pela sepultura, que eu queria passar de galope e voando se fosse possível, aí é que o diabo do burro dos meus pecados empaca de uma vez, que não houve força de esporas que o fizesse mover.

Eu já estava decidido a me apear, largar no meio do caminho burro com sela e tudo, e correr para a casa; mas não tive tempo. O que eu vi, talvez Vm. não acredite; mas eu vi como estou vendo este fogo: vi com estes olhos, que a terra há de comer, como comeu os do pobre Joaquim Paulista... mas os dele nem foi a terra que comeu, coitado!

Foram os urubus, e os bichos do mato. Dessa feita acabei de acreditar que ninguém morre de medo; se morresse, eu lá estaria até hoje fazendo companhia ao Joaquim Paulista. Cruz!... Ave Maria!...

Aqui o velho fincou os cotovelos nos nós joelhos, escondeu a cabeça entre as mãos e pareceu-me que resmungou uma Ave-Maria. Depois, acendeu o cachimbo, e continuou:

- Vm. se reparasse, havia de ver que o mato faz uma pequena aberta da banda, em que está a sepultura do Joaquim Paulista.

A lua batia de chapa na areia branca do meio da estrada. Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho, uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira.

Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. Dai começaram aqueles ossos todos a dançar em roda da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando pulos no ar, e caindo no mesmo lugar, enquanto os ossos giravam num corrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte num sapezal.

Eu bem queria fugir, mas não podia; meu corpo estava como estátua, meus olhos estavam pregados naquela dança dos ossos, como sapo quando enxerga cobra; meu cabelo, enroscado como Vm. está vendo, ficou em pé como espetos.

Daí a pouco os ossinhos mais miúdos, dançando, dançando sempre e batendo uns nos outros, foram-se ajuntando e formando dois pés de defunto.

Estes pés não ficam quietos, não; e começam a sapatear com os outros ossos numa roda viva. Agora são os ossos das canelas, que lá vêm saltando atrás

dos pés, e de um pulo, trás!... se encaixaram em cima dos pés. Daí a um nada vêm os ossos das coxas, dançando em roda das canelas, até que, também de um pulo, foram-se encaixar direitinho nas juntas dos joelhos. Toca agora as duas pernas que já estão prontas a dançar com os outros ossos.

Os ossos dos quadris, as costelas, os braços, todos esses ossos que ainda agora saltavam espalhados no caminho, a dançar, a dançar, foram pouco a pouco se ajuntando e embutindo uns nos outros, até que o esqueleto se apresentou inteiro, faltando só a cabeça. Pensei que nada mais teria que ver; mas ainda me faltava o mais feio. O esqueleto pega na caveira e começa a fazê-la rolar pela estrada, e a fazer mil artes e piruetas; depois entra a jogar peteca com ela, e a atirá-la pelos ares mais alto, mais alto, até o ponto de fazê-la sumir-se lá pelas nuvens; a caveira gemia zunindo pelos ares, e vinha estalar nos ossos da mão do esqueleto, como uma espoleta que rebenta. Afinal o esqueleto escanchou as pernas e os braços, tomando toda a largura do caminho, e esperou a cabeça, que veio cair direito no meio dos ombros, como uma cabaça oca que se rebenta em uma pedra, e olhando para mim com os olhos de fogo!...

Ah! meu amo!... Eu não sei o que era feito de mim!... Eu estava sem fôlego, com a boca aberta querendo gritar e sem poder, com os cabelos espetados; meu coração não batia, meus olhos não pestanejavam. O meu burro mesmo estava tremer e encolhia-se todo, como quem queria sumir-se debaixo da terra. Oh! se eu pudesse..fugir naquela hora, eu fugia ainda que tivesse de entrar pela goela de uma sucuri adentro.

Mas ainda não contei tudo. O maldito esqueleto do inferno - Deus me perdoe! - não tendo mais nem um ossinho com quem dançar, assentou de divertir-se comigo, que ali estava sem pingo de sangue, e mais morto do que vivo, e começa a' dançar defronte de mim, como essas figurinhas de papelão que as crianças, com uma cordinha, fazem dar de mão e de pernas; vai-se chegando cada vez mais para perto, dá três voltas em roda de mim, dançando e estalando as ossadas; e por fim de contas, de um pulo, encaixa-se na minha garupa...

Eu não vi mais nada depois; fiquei atordoado. Pareceu-me que o burro saiu comigo e como maldito fantasma, zunindo pelos ares, e nos arrebatava por cima das mais altas árvores.

Valha-me Nossa Senhora da Abadia e todos os santos da corte celeste! gritava eu dentro do coração, porque a boca essa nem podia piar. Era à toa; desacorçoei, e pensando que ia por esses ares nas unhas de Satanás, esperava a cada instante ir estourar nos infernos. Meus olhos se cobriam de uma nuvem de fogo, minha cabeça andar a roda, e não sei mais o que foi feito de mim.

Quando dei acordo de mim, foi no outro dia, na minha cama, a sol alto. Quando a minha velha, de manhã cedo, foi abrir a porta, me encontrou no terreiro, estendido no chão, desacordado, e o burro selado perto de mim.

A porteira da manga estava fechada; como é que esse burro pôde entrar comigo para dentro, e que não sei. Portanto ninguém me tira da cabeça que o burro veio comigo pelos ares.

Acordei como o corpo todo moído, e com os miolos pesando como se fossem de chumbo, e sempre com aquele maldito estalar de ossos nos ouvidos, que me perseguiu por mais de um mês.

Mandei dizer duas missas pela alma de Joaquim Paulista, e jurei que nunca mais havia de pôr meus pés fora de casa em dia de sexta-feira.

### III

O velho barqueiro contava esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de escrevê-lo, e acompanhava a narração de uma gesticulação selvática e expressiva e de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos. A hora avançada, o silêncio e solidão daqueles sítios, teatro desses assombrosos acontecimentos, contribuíram também grandemente para torná-los quase visíveis e palpáveis. Os caboclos, de boca aberta, o escutavam como olhos e ouvidos transidos de pavor, e de vez em quando, estremeando, olhavam em derredor pela mata, como que receando ver surgir o temível esqueleto a empolgar e levar pelos ares alguns deles.

- Com efeito, Cirino! disse-lhe eu, foste vítima da mais pavorosa assombração de que ha exemplo, desde que andam por este mundo as almas do outro. Mas quem sabe se não foi a força do medo que te fez ver tudo isso? Além disso, tinhas ido

muitas vezes à guampa, e talvez ficasse com a vista turva e a cabeça um tanto desarranjada.

- Mas, meu amo, não era a primeira vez que eu tomava o meu gole, nem que andava de noite por esses matos, e como é que eu nunca vi ossos de gente dançando no meio do caminho?

- Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumiada por um luar escasso.

Acontece ainda para teu mal que, no momento mais crítico, quando ias passando pela sepultura, empaca-te o maldito burro. Faço idéia de como ficaria essa pobre alma, e até me admiro de que não visses coisas piores!

- Mas então que diabo eram aqueles ossos a dançarem, dançarem tão certo, como se fosse a toque de música,- e aquele esqueleto branco, que trepou na garupa, e me levou por esses ares?

-Eu te digo. Os ossinhos que dançavam, não eram mais do que os raios da lua, que vinham peneirados por entre os ramos dos arvoredos balançados pela viração, brincar e dançar na areia branca do caminho. Os estalos, que ouvias, eram sem dúvida de alguns porcos do mato, ou qualquer outro qualquer bicho, que andavam ali por perto a quebrar nos dentes cocos de baguassu, o que, como bem sabes, faz uma estralada dos diabos.

-E a caveira, meu amo?... de certo era alguma cabaça velha que um rato do campo vinha rolando pela estrada...

-Não era preciso tanto; uma grande folha seca, uma pedra, um toco, tudo te podia parecer uma caveira naquela ocasião.

Tudo isto te fez andar à roda a cabeça azoinada, e o mais tudo que viste foi obra de tua imaginação e de teus sentidos perturbados. Depois, qualquer coisa, talvez um maribondo que o picou.

- Maribondo de noite!... ora, meu amo!... exclamou o velho com uma gargalhada.

-Pois bem!... fosse o que fosse; qualquer outra coisa ou capricho de burro, o certo é que o teu macho saiu contigo aos corcovos; ainda que atordoado, o instinto da conservação fez que te agarrasses bem à sela, e tiveste a felicidade de vir dar contigo em terra mesmo à porta de tua casa, e eis aí tudo.

O velho barqueiro ria com a melhor vontade, zombando de minhas explicações.

- Qual, meu amo, disse ele, réstea de luar não tem parecença nenhuma com osso de defunto, e bicho do mato, de noite, está dormindo na toca, e não anda roendo coco.

E pode Vm. ficar certo de que, quando eu tomo um gole, ali é que minha vista fica mais limpa e o ouvido mais afiado.

- É verdade, e, a tal ponto, que até chegas a ver e ouvir o que não existe.

- Meu amo tem razão; eu também, quando era moço, não acreditava em nada disso por mais que me jurassem. Foi-me preciso ver para crer; e Deus o livre a Vm. de ver o que eu já vi.

-Eu já vi, Cirino; já vi, mas nem assim acreditei.

-Como assim, meu amo?...

-É que nesses casos eu não acredito nem nos meus próprios olhos, senão depois de estar bem convencido, por todos os modos, de que eles não enganam.

Eu te conto um caso que me aconteceu.

Eu ia viajando sozinho - por onde não importa - de noite, por um caminho estreito, em cerradão fechado, e vejo ir, andando a alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir. Aperto um pouco o passo para reconhecer o que era, e vi clara e perfeitamente dois pretos carregando um defunto dentro de uma rede.

Bem poderia ser também qualquer criatura viva, que estivesse doente ou mesmo em perfeita saúde; mas, nessas ocasiões, a imaginação, não sei por quê, não nos representa senão defuntos. Uma aparição daquelas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror.

Contudo o caso não era extraordinário; carregar um cadáver em rede, para ir sepultá-lo em algum cemitério vizinho, é coisa que se vê muito nesses sertões, ainda que àquelas horas o negócio não deixasse de tornar bastante suspeito.

Piquei o cavalo para passar adiante daquela sinistra visão que me estava incomodando o espírito, mas os condutores da rede também apressaram o passo, e se conservavam sempre na mesma distância.

Pus o cavalo a trote; os pretos começaram também a correr com a rede. O negócio ia-se tornando mais feio. Retardei o passo para deixá-los adiantarem-se: também foram indo mais devagar. Parei; também pararam. De novo marchei para eles; também se puseram a caminho.

Assim andei por mais de meia hora, cada vez mais aterrado, tendo sempre diante dos olhos aquela sinistra aparição que parecia apostada em não me querer deixar, até que, exasperado, gritei-lhes que me deixassem passar ou ficar atrás, que eu não estava disposto a fazer-lhes companhia. Nada de resposta!... o meu terror subiu de ponto, e confesso que estive por um nada a dar de rédea para trás a bom fugir.

Mas negócios urgentes me chamavam para diante: revesti-me de um pouco de coragem que ainda me restava, cravei as esporas no cavalo e investi para o sinistro vulto a todo galope. Em poucos instantes o alcancei de perto e vi... adivinhem o que era?... nem que dêem volta ao miolo um ano inteiro, não são capazes de atinar com o que era.

Pois era uma vaca!...

- Uma vaca!... como!...

- Sim, senhores, uma vaca malhada, que tinha a barriga toda branca - era a rede, - e os quartos traseiros e dianteiros inteiramente pretos; era os dois negros que a carregavam. Pilhada por mim naquela caminho estreito, sem poder desviar nem para uma banda nem para outra, porque o mato era um cerradão tapado o pobre animal ia fugindo diante de mim, se eu parava, também parava, porque não tinha necessidade de viajar; se eu apertava o passo lá ia ela também para diante, fugindo de mim. Entretanto se eu não fosse reconhecer de perto o que era aquilo, ainda hoje havia de jurar que tinha visto naquela noite dois pretos carregando um defunto em uma rede, tão completa era a ilusão. E depois se quisesse indagar mais do negócio,

como era natural, sabendo que nenhum cadáver se tinha enterrado em toda aquela redondeza, havia de ficar acreditando de duas uma: ou que aquilo era coisa do outro mundo, ou, o que era mais natural, que algum assassinato horrível e misterioso tinha sido cometido por aquelas criaturas.

A minha história nem de leve abalou as crenças do velho barqueiro que abanou a cabeça, e disse-me, chasqueando:

- A sua história está muito bonita; mas, perdoe que lhe diga, eu por mais escuro que estivesse a noite e por mais que eu tivesse entrado no gole, não podia ver uma rede onde havia uma vaca; só pelo faro eu conhecia. Meu amo decerto tinha poeira nos olhos.

Mas vamos que Vm., quando investiu para os vultos, em vez de esbarrar com uma vaca, topasse mesmo uma rede carregando um defunto, que este defunto saltando fora da rede lhe pulasse na garupa e o levasse pelos ares com cavalo e tudo, de modo que Vm., não desse acordo de si, senão no outro dia em sua casa e sem saber como?... havia de pensar, ainda, que eram abusões?

-Esse não era o meu medo: o que eu temia, era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova!

O que dizes era impossível.

-Impossível!... e como é que me aconteceu?... Se não fosse tão tarde, para Vm. acabar de crer, eu lhe contava por que motivo a sepultura de Joaquim Paulista ficou sendo assim mal-assombrada. Mas meu amo viajou; há de estar cansado da jornada e com sono.

-Qual sono!... conta-me; vamos a isso. Pois vá escutando.

#### IV

O tal Joaquim Paulista era um cabo do destacamento que naquele tempo havia aqui no Porto. Era bom rapaz e ninguém tinha queixa dele.

Havia aqui, também, por este tempo, uma rapariga, por nome Carolina, que era o desassossego de toda a rapaziada.

Era uma caboclinha escura, mas bonita e sacudida, como ela aqui ainda não pisou outra; com uma viola na mão, a rapariga tocava e cantava que dava gosto; quando saía para o meio de uma sala, tudo ficava de queixo caído; a rapariga sabia fazer requebrados e sapateados, que era um feitiço. Em casa dela, que era um ranchinho ali da outra banda, era súcias todos os dias; também todos os dias havia soldados de castigo por amor de barulhos e desordens.

Joaquim Paulista tinha uma paixão louca pela Carolina; mas ela andava de amizade com um outro camarada, de nome Timóteo, que a tinha trazido de Goiás, ao qual queria muito bem. Vai um dia, não sei que diabo de dúvida tiveram os dois, que a Carolina se despartou do Timóteo e fugiu para a casa, de uma amiga, aqui no campo Joaquim Paulista, que há muito tempo bebia os ares por ela, achou que a ocasião era boa, e tais artes armou, tais agrados fez à rapariga, que tomou conta dela.

Ali! pobre rapaz!... se ele adivinhasse nem nunca teria olhado para aquela rapariga. O Timóteo, quando soube do caso, urrou de raiva e de ciúme; ele estava esperando que, passados os primeiros arrufos da briga, ela o viria procurar se ele não fosse buscá-la, como já de outras vezes tinha acontecido. Mas desta vez tinha-se enganado.

A rapariga estava por tal sorte embeijada com o Joaquim Paulista, que de modo nenhum quis saber do outro, por mais que esse rogasse, teimasse, chorasse e ameaçasse mesmo de matar uma ou outro. O Timóteo desenganou-se, mas ficou calado e guardou seu ódio no coração.

Estava esperando uma ocasião.

Assim passaram-se meses, sem que houvesse novidade. O Timóteo vivia em muito boa paz com o Joaquim Paulista, que, tendo muito bom coração, nem de leve cismava que seu camarada lhe guardasse ódio.

Um dia, porém, Joaquim Paulista teve ordem do comandante do destacamento para marchar para a cidade de Goiás. Carolina, que era capaz do dar a vida por ele, jurou que havia de acompanhá-lo. O Timóteo danou. Viu que não era possível guardar para mais tarde o cumprimento de sua tenção danada, jurou que ele havia de acabar desgraçado, mas que Joaquim Paulista e Carolina não haviam

de ir viver sossegados longe dele, e assim combinou, com outro camarada, tão bom ou pior do que ele, para dar cabo do pobre rapaz.

Nas vésperas da partida, os dois convidaram ao Joaquim para irem ao mato caçar. Joaquim Paulista, que não maliciava nada, aceitou o convite, e no outro dia, de manhã, saíram os três a caçar pelo mato.

Só voltaram no outro dia de manhã, mais dois somente; Joaquim Paulista, esse tinha ficado, Deus sabe aonde.

Vieram contando, com lágrimas nos olhos, que uma cascavel tinha mordido Joaquim Paulista em duas partes, e que o pobre rapaz, sem que eles pudessem valer-lhe, em poucas horas tinha expirado, no meio do mato; que não podendo carregar o corpo, porque era muito longe, e temendo que o não pudessem encontrar mais, e que os bichos o comessem, o tinham enterrado lá mesmo; e, para prova disso, mostravam a camisa do desgraçado, toda manchada de sangue preto envenenado.

Mentira tudo!... O caso foi este, como depois se soube.

Quando os dois malvados já estavam bem longe por essa mata abaixo, deitaram a mão no Joaquim Paulista, o agarraram, e amarraram em uma árvore. Enquanto estavam nesta lida, o coitado do rapaz, que não podia resistir àqueles dois ursos, pedia por quantos santos há que não judiassem com ele, que não sabia que mal tinha feito a seus camaradas, que se era por causa da Carolina ele jurava nunca mais pôr os olhos nela, e iria embora para Goiás, sem ao menos dizer-lhe adeus. Era à toa. Os dois malvados nem ao menos lhe davam resposta.

O camarada de Timóteo era mandingueiro e curado de cobra, pegava ai no mais grosso jaracussu ou cascavel, as enrolava no braço, no pescoço, metia a cabeça, delas dentro da boca, brincava e judiava com elas de toda a maneira, sem que lhe fizessem mal algum. Na hora em que ele enxergava uma cobra, bastava pregar os olhos nela, a cobra não se mexia do lugar. Em cima de tudo, o diabo do soldado sabia um assovio com que chamava cobra, quando queria.

A hora que ele dava esse assovio, se havia por ali perto alguma cobra, havia de aparecer por força. Dizem que ele tinha parte com o diabo, e todo mundo tinha medo dele como do próprio capeta.

Depois que amarraram bem amarrado o pobre Joaquim Paulista, o camarada do Timóteo desceu pelas furnas de uns grtões abaixo, e andou - por lá muito tempo, assoviando o tal assovio que ele conhecia. O Timóteo ficou de sentinela ao Joaquim Paulista, que estava caladinho, coitado encomendando sua alma a Deus. Quando o soldado voltou, trazia em cada uma das mãos, apertada pela garganta, uma cascavel mais grossa do que esta minha perna. Os bichos desesperados batiam e se enrolavam pelo corpo do soldado, que nessa hora devia estar medonho que nem o diabo.

Então Joaquim Paulista compreendeu que qualidade de morte lhe iam dar aqueles dois desalmados. Pediu, rogou, mas debalde, que, se queriam matá-lo, pregassem-lhe uma bala na cabeça, ou enterrassem-lhe uma faca no coração por piedade, mas não o fizeram morrer de um modo tão cruel.

- Isso querias tu, disse o soldado, para nós irmos para à forca! nada! estas duas meninas é que hão de carregar com a culpa de tua morte; para isso é que fui buscá-las; nós não somos carrascos.

- Joaquim, disse o Timóteo, faze teu ato de contrição e deixa-te de histórias.

- Não tenhas medo, rapaz!... continua o outro. Estas meninas são muito boazinhas; olha como elas estão me abraçando!.. Faze de conta que são os dois braços da Carolina, que vão te apertar num gostoso abraço...

Aqui o Joaquim põe-se a gritar com quanto força tinha, a ver se alguém, acaso, podia ouvi-lo e acudir-lhe. Mas, sem perder tempo, o Timóteo pega num lenço e atocha-lhe na boca; mais que depressa o outro atira-lhe por cima os dois bichos, que no mesmo instante o picaram por todo o corpo. Imediatamente mataram as duas cobras, antes que fugissem. Não levou muito tempo, o pobre rapaz estrebuchava, dando gemidos de cortar o coração, e deitava sangue pelo nariz, pelos ouvidos e por todo o corpo.

Quando viram que o Joaquim já quase não podia falar, nem mover-se, e que não tardava a dar o último suspiro, desamarraram-no, tiraram-lhe a camisa, e o deixaram ai perto das duas cobras mortas.

Saíram e andaram todo o dia, dando voltas pelo campo.

Quando foi anoitecendo, embocaram pela estrada da mata, e vieram descendo para o porto. Teriam andado obra de uma légua, quando enxergaram um vulto, que ia andando adiante deles, devagarinho, encostado num pau e gemendo.

- É! ele, disse um deles espantado; não pode ser outro.

- Ele!... é impossível... só por um milagre.

- Pois eu juro em como não é outro, e nesse caso toca a dar cabo dele já.

- Que dúvida!

Nisto adiantaram-se e alcançaram o vulto

Era o próprio Joaquim Paulista!

Sem mais demora- socaram-lhe a faca no coração, e deram-lhe cabo dele. - Agora como há de ser?, diz um deles não há remédio senão fugir, senão estamos perdidos...

- Qual fugir! o comandante talvez não cisme nada; e no caso que haja alguma cousa, estas cadeiazinhas desta terra são nada para mim?...

Portanto vai tu escondido, lá embaixo no porto, e traz uma enxada; enterremos o corpo ai no mato; e depois diremos que morreu picado de cobra.

Isto dizia o Timóteo, que, com o sentido na Carolina, não queria perder o fruto do sangue que derramou.

Com efeito assim fizeram; levaram toda a noite a abrir a sepultura para o corpo, no meio do mato, de uma banda do caminho que, nesse tempo, não era por ai, passava mais arredado. Por isso não chegaram, senão no outro dia de manhã.

- Mas, Cirino, como é que Joaquim pôde escapar das mordeduras das cobras, e como se veio a saber de tudo isso?...

- Eu já lhe conto, disse o velho.

E depois de fazer uma pausa para acender o cachimbo, continuou:

- Deus não queria que o crime daqueles amaldiçoados ficasse escondido. Quando os dois soldados deixaram por morto o Joaquim Paulista, andava por aquelas alturas um caboclo velho, cortando palmitos. Aconteceu que, passando por ai não muito longe, ouviu voz de gente, e veio vindo com cautela a ver o que era: quando chegou a descobrir o que se estava passando, frio e tremendo de susto, o pobre velho ficou espiando de longe, bem escondido numa moita, e viu tudo, desde

a hora em que o soldado veio da furna com as cobras na mão. Se aqueles malditos o tivessem visto ali, tinham dado cabo dele também.

- Quando os dois se foram embora, então o caboclo, com muito cuidado, saiu da moita, e veio ver o pobre rapaz, que estava morre não morre!... O velho era mesinheiro muito mestre, e benzedor, que tinha fama em toda a redondeza.

Depois que olhou bem o rapaz, que já com a língua perra não podia falar, e já estava cego, andou catando pelo mato umas folhas que ele lá conhecia, mascou-as bem, cuspiu a saliva nas feridas do rapaz, e depois benzeu bem benzidas elas todas, uma por uma.

Quando foi daí a uma hora, já o rapaz estava mais aliviado, e foi ficando cada vez a melhor, até que, enfim, pôde ficar em pé, já enxergando alguma coisa.

Quando se podendo andar um pouco, o caboclo cortou um pau, botou na mão dele, e veio com ele, muito devagar, ajudando-o a caminhar até que, a muito custo, chegaram na estrada.

Aí o velho disse:

- Agora você está na estrada, pode ir indo sozinho com seu vagar, que daqui a nada você está em casa.

Amanhã, querendo Deus, eu lá vou vê-lo outra vez. Adeus, camarada; Nossa Senhora te acompanhe.

O bom velho mal pensava, que, fazendo aquela obra de caridade, ia entregar outra vez à morte aquele infeliz a quem acaba de dar a vida. Um quarto de hora, aos que se demorasse, Joaquim Paulista estava escapo. Mas o que tinha de acontecer estava escrito lá em cima.

Não bastava ao coitado do Joaquim Paulista ter sido tão infeliz em vida, a infelicidade o perseguiu até depois de morto.

O comandante do destacamento, que não era nenhum samora, desconfiou do caso. Mandou prender os dois soldados, e deu parte na vila ao juiz, que daí a dois dias veio com o escrivão para mandar desenterrar o corpo. Vamos agora saber onde é que ele estava enterrado. Os dois soldados, que eram os únicos que podiam saber, andavam guiando a gente para uns rumos muito diferentes, e como nada se achava, fingiam que tinham perdido o lugar.

Bateu-se mato um dia inteiro sem se achar nada.

Afinal de contas os urubus é que vieram mostrar onde estava a sepultura. Os dois soldados tinha enterrado mal o corpo. Os urubus pressentiram o fétido da carniça e vieram-se ajuntar nas árvores em redor. Desenterrou-se o corpo, e via-se então uma grande facada no peito, do lado esquerdo. O corpo já estava apodrecendo e com muito mau cheiro. Os que o foram enterrar de novo, aflitos por se verem livres daquela fedentina, mal apenas jogaram à pressa alguns punhados de terra na cova, e deixaram o corpo ainda mais mal enterrado do que estava.

Vieram depois os porcos, os tatus, e outros bichos, cavoucaram a cova, espatifaram o cadáver, e andar espalhando os ossos do defunto ai por toda essa mata.

Só a cabeça é que dizem que ficou na sepultura.

Uma alma caridosa, que um dia encontrou um braço do defunto no meio da estrada, levou-o para a sepultura, encheu a cova da terra, socou bem, e fincou ai uma cruz. Foi tempo perdido; no outro dia a cova estava aberta tal qual como estava dantes. Ainda outras pessoas depois teimavam em ajuntar os ossos e enterrá-los bem. Mas no outro dia a cova estava aberta, assim como até hoje está.

Diz o povo que enquanto não se ajuntar na sepultura até o último ossinho do corpo de Joaquim Paulista, essa cova não se fecha. Se é assim, já se sabe que tem de ficar aberta para sempre. Quem é que há de achar esses ossos que, levados pelas enxurradas, já lá foram talvez rodando por esse Parnaíba abaixo?

Outros dizem que, enquanto os matadores de Joaquim Paulista estivessem vivos neste mundo, a sua sepultura havia de andar sempre aberta, nunca os seus ossos teriam sossego, e haviam de andar sempre assombrando os viventes cá neste mundo.

Mas esses dois malvados já há de muito tempo foram dar contas ao diabo do que andavam fazendo por este mundo, e a cousa continua na mesma.

O antigo camarada da Carolina, esse morreu no caminho de Goiás; a escolta que o levava, para cumprir sentença de galés por toda a vida, com medo que ele fugisse, pois o rapaz tinha artes do diabo, assentou de acabar com ele; depois contaram uma história de resistência, e não tiveram nada.

O outro, que era currado de cobra, tinha fugido; mas como ganhava a vida brincando com cobras e matava gente com elas, veio também a morrer na boca de uma delas.

Um dia em que estava brincando com um grande urutu preto, à vista de muita gente que estava a olhar de queixo caído, a bicha perdeu-lhe o respeito, e em tal parte e em tão má hora lhe deu um bote, que o maldito caiu logo estrebuchando, e em poucos instantes deu a alma ao diabo. Deus me perdoe, mas aquela fera não podia ir para o céu. O povo não quis por maneira nenhuma que ele fosse enterrado no sagrado, e mandou atirar o corpo no campo para os urubus.

Enfim eu fui à vila pedir ao vigário velho, que era o defunto padre Carmelo, para vir bendizer a sepultura de Joaquim Paulista, e tirar dela essa assombração que aterra todo este povo. Mas o vigário disse que isso não valia de nada; que enquanto não se dissessem pela alma do defunto tantas missas quantos ossos tinha ele no corpo, contando dedos, unhas, dentes e tudo, nem os ossos teriam sossego, nem a assombração acabaria, nem a cova se havia de fechar nunca.

Mas se os povos quisessem, e aprontassem as esmolas, que ele dizia as missas, e tudo ficaria acabado. Agora que há de contar quantos ossos a gente tem no corpo, e quando é que esses moradores, que não são todos pobres como eu, hão de aprontar dinheiro para dizer tanta missa?...

Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abuso; é cousa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.

À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa.

## Anexo-D

### O BAILE DO JUDEU

Inglês de Souza

Ora um dia lembrou-se o Judeu de dar um baile e atreveu-se a convidar a gente da terra, a modo de escárnio pela verdadeira religião de Deus Crucificado, não esquecendo no convite família alguma das mais importantes de toda a redondeza da vila. Só não convidou o vigário, o sacristão, nem o andador das almas, e menos ainda o Juiz de Direito; a este, por medo de se meter com a Justiça, e aqueles pela certeza de que o mandariam pentear macacos.

Era de supor que ninguém acudisse ao convite do homem que havia pregado as bentas mãos e os pés de Nosso Senhor Jesus-Cristo numa cruz, mas, às oito horas da noite daquele famoso dia, a casa do Judeu, que fica na rua da frente, a umas dez braças quando muito da barranca do rio, já não podia conter o povo que lhe entrava pela porta adentro; coisa digna de admirar-se, hoje que se prendem bispos e por toda parte se desmascaram lojas maçônicas, mas muito de assombrar naqueles tempos em que havia sempre algum temor de Deus e dos mandamentos de sua Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana.

Lá estavam em plena judiaria, pois assim se pode chamar a casa de um malvado Judeu, o tenente-coronel Bento de Arruda, comandante da guarda nacional, o capitão Coutinho, comissário das terras, o dr. Filgueiras, o delegado de polícia, o coletor, o agente da companhia do Amazonas; toda a gente grada, enfim, pretextando uma curiosidade desesperada de saber se, de fato, o Judeu adorava uma cabeça de cavalo mas, na realidade, movida da notícia da excelente cerveja Bass e dos sequilhos que o Isaac arranjava para aquela noite, entrava alegremente no covil de um inimigo da Igreja, com a mesma frescura com que iria visitar um bom cristão.

Era em junho, num dos anos de maior enchente do Amazonas. As águas do rio, tendo crescido muito, haviam engolido a praia e iam pela ribanceira acima, parecendo querer inundar a rua da frente e ameaçando com um abismo de vinte pés de profundidade os incautos transeuntes que se aproximavam do barranco.

O povo que não obtivera convite, isto é, a gente de pouco mais ou menos, apinhava-se em frente à casa do Judeu, brilhante de luzes, graças aos lampiões de querosene tirados da sua loja, que é bem sortida. De torcidas e óleo é que ele devia ter gasto suas patacas nessa noite, pois quanto aos lampiões, bem lavadinhos e esfregados com cinza, hão de ter voltado para as prateleiras da bodega.

Começou o baile às oito horas, logo que chegou a orquestra composta do Chico Carapanã, que tocava violão; do Pedro Rabequinha e do Raimundo Penaforte, um tocadour de flauta de que o Amazonas se orgulha. Muito pode o amor ao dinheiro, pois que esses pobres homens não duvidaram tocar na festa do Judeu com os mesmos instrumentos com que acompanhavam a missa aos domingos na Matriz; por isso dois deles já foram severamente castigados, tendo o Chico Carapanã morrido afogado um ano depois do baile e o Pedro Rabequinha sofrido quatro meses de cadeia por uma descompostura que passou ao capitão Coutinho a propósito de uma questão de terras. O Penaforte, que se acautele!

Muito se dançou naquela noite e, a falar a verdade, muito se bebeu também, porque em todos os intervalos da dança lá corriam pela sala os copos da tal cerveja Bass que fizera muita gente boa esquecer os seus deveres. O contentamento era geral, e alguns tolos chegavam mesmo a dizer que na vila nunca se vira um baile igual!

A rainha do baile era, incontestavelmente, a D. Mariquinhas, a mulher do tenente-coronel Bento de Arruda, casadinha de três semanas. Alta, gorda, tão rosada que parecia uma portuguesa, a D. Mariquinhas tinha uns olhos pretos que haviam transtornado a cabeça de muita gente; e o que mais nela encantava era a

faceirice com que sorria a todos, parecendo não conhecer maior prazer do que ser agradável a quem lhe falava. O seu casamento fora por muitos lastimado, embora o tenente-coronel não fosse propriamente um velho, pois não passava ainda dos cinqüenta; diziam todos que uma moça nas condições daquela tinha onde escolher melhor, e falava-se muito de um certo Lulu Valente, rapaz dado a caçoadas de bom gosto, que morrera pela moça, e ficara fora de si com o casamento do tenente-coronel; mas a mãe era pobre, uma simples professora régia! O tenente-coronel era rico, viúvo, sem filhos, e tantos foram os conselhos, os rogos e agrados, e, segundo outros, ameaças da velha, que D. Mariquinhas não teve outro remédio senão mandar o Lulu às favas e casar com o Bento de Arruda; mas, nem por isso perdeu a alegria e a amabilidade, e na noite do baile do Judeu estava deslumbrante de formosura, com seu vestido de nobreza azul-celeste, as suas pulseiras de esmeraldas e rubis, os seus belos braços brancos e roliços, de uma carnadura rija; e alegre como um passarinho em manhã de verão. Se havia, porém, nesse baile alguém alegre e satisfeito de sua sorte, era o tenente-coronel Bento de Arruda que, sem dançar, encostado aos umbrais de uma porta, seguia com o olhar apaixonado todos os movimentos da mulher, cujo vestido, às vezes, no rodopiar da valsa, vinha roçar-lhe as calças brancas, causando-lhe calafrios de contentamento e de amor.

Às onze horas da noite, quando mais animado ia o baile, entrou de repente um sujeito baixo, feio, de casacão comprido e chapéu desabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco. Foi direto a D. Mariquinhas, deu-lhe a mão, tirando-a para uma contradança que ia começar.

Foi muito grande a surpresa de todos, vendo aquele sujeito de chapéu na cabeça e mal-amanhado, atrever-se a tirar uma senhora para dançar, mas logo cuidaram que aquilo era uma troça e puseram-se a rir com vontade, acercando-se do recém-chegado para ver o que faria. A própria mulher do Bento de Arruda ria-se a bandeiras despregadas, e, ao começar a música, lá se pôs o sujeito a dançar, fazendo muitas macaquices, segurando a dama pela mão, pela cintura, pelas espáduas, uns quase-abraços lascivos, parecendo muito entusiasmado. Toda a gente ria, inclusive o tenente-coronel, que achava uma graça imensa naquele

desconhecido a dar-se ao desfrute com sua mulher, cujos encantos, no pensar dele, mais se mostravam naquelas circunstâncias.

- Ora já viram que tipo? Já viram que gaiatice? É mesmo muito engraçado, pois não é? Mas quem será o diacho do homem? E esta de não tirar o chapéu? E parece ter medo de mostrar a cara... Isto é alguma troça do Manduca Alfaiate ou do Lulu Valente! Ora, não é, pois não se está vendo que é o imediato do vapor que chegou hoje! É um moço muito engraçado, apesar de português! Eu, outro dia, o vi fazer uma em Óbidos, que foi de fazer rir as pedras ! Agüente, D. Mariquinhas, o seu par é um decidido! Troque para diante, seu Rabequinha, não deixe parar a música no melhor da história!

No meio de estas e outras exclamações semelhantes, o original cavalheiro saltava, fazia trejeitos sinistros, dava guinchos estúrdios, dançava desordenadamente, agarrando a dona Mariquinhas, que já começava a perder o fôlego e parara de rir. O Rabequinha friccionava com força o instrumento e sacudia nervosamente a cabeça. O Carapanã dobrava-se sobre o violão e calejava os dedos para tirar sons mais fortes, que dominassem a vozeria; o Penaforte, mal contendo o riso, perdera a embocadura e só conseguia tirar da flauta uns estrídulos sons desafinados, que aumentavam o burlesco do episódio; os três músicos, eletrizados pelos aplausos dos circunstantes e mais pela originalidade do caso, faziam um supremo esforço, enchendo o ar de uma confusão de notas agudas, roucas e estridentes, que dilaceravam os ouvidos, irritavam os nervos e aumentavam a excitação cerebral de que eles mesmos e os convidados estavam possuídos.

As risadas e exclamações ruidosas dos convidados, o tropel dos novos espectadores que chegavam em chusma do interior da casa e da rua, acotovelando-se para ver por sobre a cabeça dos outros; e sonatas discordantes do violão, da rabeça e da flauta, e sobretudo os grunhidos sinistramente burlescos do sujeito de chapéu desabado, abafavam os gemidos surdos da esposa de Bento de Arruda, que começava a desfalecer de cansaço e parecia já não experimentar prazer algum naquela dança desenfreada que alegrava tanta gente. Farto de repetir pela sexta

vez o motivo da quinta parte da quadrilha, o Rabequinha fez aos companheiros um sinal de convenção, e bruscamente, a orquestra passou, sem transição, a tocar a dança da moda.

Um bravo geral aplaudiu a melodia cadenciada e monótona da varsoviana, a cujos primeiros compassos correspondeu um viva prolongado. Os pares que ainda dançavam retiraram-se, para melhor poder apreciar o engraçado cavalheiro de chapéu desabado, que, estreitando então a dama contra o côncavo peito, rompeu numa valsa vertiginosa, num verdadeiro turbilhão, a ponto de se não distinguirem quase os dois vultos que rodopiavam entrelaçados, espalhando toda a gente e derrubando tudo quanto encontravam. A moça não sentiu mais o soalho sob os pés, milhares de luzes ofuscavam-lhe a vista, tudo rodava em torno dela; o seu rosto exprimia uma angústia suprema, em que alguns maliciosos sonharam ver um êxtase de amor.

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu e o tenente-coronel, que o seguiu assustado, para pedir que parassem, viu, com horror, que o tal sujeito tinha a cabeça furada. E em vez de ser homem era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele, mas um senhor boto que afetava, por um maior escárnio, uma vaga semelhança com o Lulu Valente. O monstro arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal da cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua sempre valsando ao som da varsoviana, e, chegando à ribanceira do rio, atirou-se lá de cima com a moça imprudente, e com ela se atufou nas águas.

Desde essa vez ninguém quis voltar aos bailes do Judeu.

## Anexo-E

### **IDÉIAS DE CANÁRIO**

Machado de Assis

UM HOMEM dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegaram a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração.

No princípio do mês passado, — disse ele, — indo por uma rua, sucedeu que um tálburi à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior. Nem o estrépito do cavalo e do veículo, nem a minha entrada fez levantar o dono do negócio, que cochilava ao fundo, sentado numa cadeira de abrir. Era um frangalho de homem, barba cor de palha suja, a cabeça enfiada em um gorro esfarrapado, que provavelmente não achara comprador. Não se adivinhava nele nenhuma história, como podiam ter alguns dos objetos que vendia, nem se lhe sentia a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas.

A loja era escura, atulhada das cousas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas que de ordinário se acham em tais casas, tudo naquela meia desordem própria do negócio. Essa mistura, posto que banal, era interessante. Panelas sem tampa, tampas sem panela, botões, sapatos, fechaduras, uma saia preta, chapéus de palha e de pêlo, caixilhos, binóculos, meias casacas, um florete, um cão empalhado, um par de chinelas, luvas, vasos sem nome, dragonas, uma bolsa de veludo, dois cabides, um bodoque, um termômetro, cadeiras, um retrato litografado pelo finado Sisson, um gamão, duas máscaras de arame para o carnaval que há de vir, tudo isso e o mais que não vi ou não me ficou de memória, enchia a loja mas imediações da porta, encostado, pendurado ou exposto em caixas de vidro, igualmente velhas. Lá para dentro, havia outras coisas mais e muitas, e do mesmo aspecto, dominando os objetos grandes, cômodas, cadeiras, camas, uns por cima dos outros, perdidos na escuridão.

la a sair, quando vi uma gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto, para ter o mesmo aspecto da desolação geral, faltava-lhe estar vazia. Não estava vazia. Dentro pulava um canário. A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade. Era o último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes. Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol. Não atribuo essa imagem ao canário, senão porque falo a gente retórica; em verdade, ele não pensou em cemitério nem sol, segundo me disse depois. Eu, de envolta com o prazer que me trouxe aquela vista, senti-me indignado do destino do pássaro, e murmurei baixinho palavras de azedume.

— Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis? Ou que mão indiferente, não querendo guardar esse companheiro de dono defunto, o deu de graça a algum pequeno, que o vendeu para ir jogar uma quiniela?

E o canário, quedando-se em cima do poleiro, trilou isto:

— Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...

— Como — interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado. Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?

— Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.

— Perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi sempre aquele homem que ali está sentado.

— Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.

Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as idéias. A linguagem, posto me entrasse pelo ouvido como de gente, saía do bicho em trilos engraçados. Olhei em volta de mim, para verificar se estava acordado; a rua era a mesma, a loja era a mesma loja escura, triste e úmida. O canário, movendo a um lado e outro, esperava que eu lhe falasse. Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito. . .

— Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?

— Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?

— O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.

Nisto acordou o velho, e veio a mim arrastando os pés. Perguntou-me se queria comprar o canário. Indaguei se o adquirira, como o resto dos objetos que vendia, e soube que sim, que o comprara a um barbeiro, acompanhado de uma coleção de navalhas.

— As navalhas estão em muito bom uso, concluiu ele.

— Quero só o canário.

Paguei-lhe o preço, mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco, e ordenei que a pusessem na varanda da minha casa, donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul.

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando.

Não tendo mais família que dois criados, ordenava-lhes que não me interrompessem, ainda por motivo de alguma carta ou telegrama urgente, ou visita

de importância. Sabendo ambos das minhas ocupações científicas, acharam natural a ordem, e não suspeitaram que o canário e eu nos entendíamos.

Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal tornava ao trabalho, para reler, acrescentar, emendar. Retifiquei mais de uma observação, — ou por havê-la entendido mal, ou porque ele não a tivesse expresso claramente. A definição do mundo foi uma delas. Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

— O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.

Também a linguagem sofreu algumas retificações, e certas conclusões, que me tinham parecido simples, vi que eram temerárias. Não podia ainda escrever a memória que havia de mandar ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs, não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las. Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário. De manhã, um dos criados tinha a seu cargo limpar a gaiola e por-lhe água e comida. O passarinho não lhe dizia nada, como se soubesse que a esse homem faltava qualquer preparo científico. Também o serviço era o mais sumário do mundo; o criado não era amador de pássaros.

Um sábado amanheci enfermo, a cabeça e a espinha doíam-me. O médico ordenou absoluto repouso; era excesso de estudo, não devia ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo. Assim fiquei cinco dias; no sexto levantei-me, e só então soube que o canário, estando o criado a tratar dele, fugira da gaiola. O meu primeiro gesto foi para esganar o criado; a indignação sufocou-me, caí na cadeira, sem voz, tonto. O culpado defendeu-se, jurou que tivera cuidado, o passarinho é que fugira por astuto...

— Mas não o procuraram?

— Procuramos, sim, senhor; a princípio trepou ao telhado, trepei também, ele fugiu, foi para uma árvore, depois escondeu-se não sei onde. Tenho indagado desde ontem, perguntei aos vizinhos, aos chacareiros, ninguém sabe nada.

Padeci muito; felizmente, a fadiga estava passada, e com algumas horas pude sair à varanda e ao jardim. Nem sombra de canário. Indaguei, corri, anunciei, e nada. Tinha já recolhido as notas para compor a memória, ainda que truncada e incompleta, quando me sucedeu visitar um amigo, que ocupa uma das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes. Passeávamos nela antes de jantar, quando ouvi trilar esta pergunta:

— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doudo; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular. . .

— Que jardim? que repuxo?

— O mundo, meu querido.

— Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior. . .

— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

## Anexo-F

### O Testamento do Tio Pedro

Garcia Redondo

À beira da estrada, batida do sol e da chuva, exposta ao granizo, sem árvores em torno, sem uma horta, sem um jardim, isolada na planície limpa, quase árida, ficava a choupana do tio Pedro. Ladino, indolente e supersticioso, o velho possuía apenas essa palhoça, uma vaca, que a mulher ordenhava nos felizes dias de cria, e um cão leproso, que latia muito à lua mas que não mordia. Nada mais.

De que vivia o casal? De uma chaga que o tio Pedro tinha na perna e que alimentava, mantendo-a sempre aberta. roxa e pustulosa, com o suco irritante de ervas cáusticas. Quatro farrapos em torno, a perna exposta à porta, mostrando aos transeuntes a nojenta úlcera coberta de pus e de moscas, e eis a fonte de renda que dava a pitação ao casal. De resto, uma velha carabina auxiliava a caridade pública, fornecendo para os dias de festa pratos saborosos de caça do campo. O podengo mantinha-se à custa do próprio esforço, perseguindo o tatu na planície e mendigando ossos, aqui e ali, nas herdades da vizinhança. Quanto à vaca, tinha sempre na frente do seu estômago a vasta extensão da campina onde retouçava o broto tenro da barba de bode.

A chaga do tio Pedro, começara pequenina e insignificante. Um dia, ao saltar uma cerca, um espinho entrara-lhe na perna esquerda, um pouco acima do tornozelo. Tio Pedro sentiu a dor mas não fez caso. No dia seguinte, a perna estava vermelha, bastante quente e inflamada e todavia no lugar onde entrara o espinho só havia um ponto escuro, um pequenino ponto azulado que lembrava a picada de um alfinete.

Depois, esse ponto começou a purgar e a engrandecer, mas o calor passara. Volvido um mês, o ponto escuro já tinha o diâmetro de uma moeda de níquel de 100 réis, mas apresentava indícios de querer cicatrizar. Foi quando a mulher do tio Pedro

- uma velhinha encarquilhada, mais ladina ainda que o marido - atentando no tamanho da chaga que lembrava o do níquel, teve a idéia luminosa e prática de extrair níqueis da ferida. E expôs a sua idéia ao marido, que a achou esplêndida. Começaram então os dois na faina ardorosa de impedir a cicatrização da chaga. Ao princípio, lembraram-se da urtiga, cujos pelos excretam um líquido urente, que irrita e queima; e aplicada a planta à chaga, esta efetivamente aumentou. Mas a urtiga produzia dores, coisa de que o tio Pedro não gostava. Procuraram então outras ervas que alimentando a chaga, não produzissem dores. Com labor e paciência, acharam. Estava garantida a subsistência do casal.

Vagarosamente, maciamente, com a lentidão da lesma, começou essa chaga a se alastrar pela perna acima como um líquen; ao fim de alguns meses, tinha rodeado o tornozelo e, passado um ano, já invadia a região da tíbia e do perônio até o meio. Mas não doía e chamava o níquel. Todavia, à medida que a chaga aumentava, tio Pedro diminuía em peso e descorava; mas, como na choupana não havia balança nem espelho e o apetite era bom, tio Pedro não se apercebia da fuga das cores nem do desfalque em quilogramas. Pelo seu lado, a ardilosa mulher do tio Pedro, que tinha o defeito orgânico de ser míope, também não via... senão a ferida, essa amada úlcera, que não fechava nunca e que lhe proporcionava meios de ter o estômago farto e de dormir noites tranqüilas.

Demais, a magreza e a palidez macilenta do velho aumentavam o efeito da chaga, armando a compaixão do transeunte, forçando-o a dar com maior liberalidade a esmola.

Nessa exploração feliz o casal atravessou três anos sem sofrer provações. A ferida chegava então ao joelho, começava a dobrar a rótula e ameaçava invadir a coxa mal fornida de carnes. Quase reduzido a pele e osso, o tio Pedro já sentia uma fraqueza que o intimidava. Foi quando ele percebeu que o peso lhe minguava e que, com a fuga do peso, o alento desaparecia.

Teve então idéia de impedir a marcha ascendente da úlcera, reduzi-la mesmo, fazendo-a retroceder até o meio da perna. Assim como assim, tanto vinha o níquel com uma chaga de dois palmos, como uma de quatro polegadas. Mas, ou porque a ferida já se habituara a subir ou porque a mulher do tio Pedro não descobrisse a erva que devia fazê-la descer, o certo é que a chaga alastrou sempre e, depois de

galgar o joelho, invadiu francamente a coxa. E o pior é que quando mais mezinhas lhe aplicavam para fazê-la secar e retrair-se, mais ela purgava, avançando sempre.

No começo do inverno, quando a primeira geada cobriu a planície, crestando as ervas tenras e devorando assim a provisão da vaca, tio Pedro percebeu que já lhe era difícil sair da cama e arrastar-se até a porta da choupana para expor a úlcera. Teve então a primeira suspeita de seu próximo fim e chamando a mulher pediu-lhe que procurasse um tabelião e o levasse à choupana.

Um tabelião!... para quê?

Teria o tio Pedro uma fortuna oculta, conservada pela sua avareza no fundo de algum buraco, sem que a mulher o soubesse jamais?

O velho nada explicou e a mulher, sempre ladina, alentada pela esperança de uma riqueza inesperada, que depois da morte do marido viesse suprir a falta de chaga pingue, prestes a desaparecer para sempre, nada inquiriu. Foi ao povoado e de lá trouxe o tabelião.

O que se passou entre o notário e o moribundo, a mulher do tio Pedro só o soube depois que o velho fechou os olhos para sempre.

O finado tinha feito o testamento e este testamento era assim redigido:

"Deixo a vaca, uma espingarda e um cão; à minha mulher deixo o cão, e do produto da venda da vaca e da espingarda mandará ela rezar missas pelo descanso da minha alma."

Era só isto. Nada de mais conciso, nada de mais providente, nada de mais liberal.

Sorridente e irônico, o tabelião perguntou à viúva se ela, como legatária e testamenteira, estava resolvida a satisfazer as disposições um tanto extravagantes e mesmo ilegais do testamento do seu defunto marido. E a velha encarquilhada, sem mostrar pesar nem espanto, respondeu serenamente "que sim".

Oito dias depois, realizava-se a feira mensal no povoado e a mulher do tio Pedro, de espingarda ao ombro, como uma vivandeira, tangendo na sua frente a vaca e acompanhada pelo cão, seguiu para a feira e ali procurou lugar azado para realizar a venda das coisas que levava. Um comprador apresentou-se e indagou o preço da vaca.

- Doze vinténs, respondeu, muito séria, a mulher do tio Pedro.

- Doze vinténs!... repetiu o camponês, olhando admirado para a velha.

- Sim, senhor, doze vinténs, nem mais nem menos, mas tem uma condição, respondeu a velhinha, sem se perturbar com o olhar desconfiado do campônio.

- E qual é a condição?

- É esta: quem comprar a vaca há de comprar também a espingarda e o cão.

- Hom'essa!

- É como lhe disse: a vaca só será vendida juntamente com o cão e a espingarda.

- E qual é o preço, boa mulher, da espingarda e do cão?

- A espingarda - treze vinténs, o cão trezentos mil réis.

Cada vez mais espantado, sem compreender o estratagema da legatária finória, o campônio pôs as mãos nas ilhargas e desatou a rir, a rir, de tal sorte, que atraiu a atenção de toda a feira.

E daí a pouco, toda a gente que ali estava, sabia este caso original e estranho; que a viúva do tio Pedro pedira doze vinténs pela vaca, exigia treze pela espingarda, e trezentos mil réis, "sub conditione, sine qua non", de vender tudo ao mesmo comprador.

Como a vaca era nova, com fama de boa leiteira, valia bem os trezentos mil e quinhentos réis (que era o preço de tudo), o camponês, depois de muito indagar inutilmente pela razão da original exigência da velha, fechou o negócio, pagando a quantia pedida, e da feira partiu levando a vaca, o cão e a espingarda.

Então a viúva do tio Pedro, visivelmente satisfeita e com a consciência tranqüila, foi em demanda da casa do vigário da freguesia e perguntou ao bom padre:

- Senhor vigário, seria V. Revma. capaz de dizer, por quinhentos réis, uma missa por alma do meu Pedro, que Deus haja na sua guarda?

O vigário, que ignorava o que se passara e que sabia das circunstâncias precárias da velha, respondeu logo:

- Com todo o prazer, boa mulher! onde não há el rei o perde.

- Pois então, aqui tem os quinhentos réis, senhor vigário, e queira dizer a missa por alma do defunto Pedro.

Daí partiu logo para a casa do tabelião, com o fim de provar perante testemunhas que havia satisfeito as disposições testamentárias de seu finado marido.

E foi assim que a espertalhona viúva do tio Pedro demonstrou que o cão leproso, que o marido lhe deixara, valia tanto como a chaga que ele alimentara durante três anos, chaga essa que o velho, egoísta e avaro sempre, levava para baixo da terra, talvez com o intuito de explorar com ela, no outro mundo, a caridade das almas imbecis ou demasiado compreensivas.

## Anexo-G

### O HÓSPEDE

Lúcio de Mendonça

Ele aí está que o diga, o Oliveira, aquele rapagão, de bigode loiro e olhar azul, que viajou como caixeiro de cobranças "cometa", e hoje é repórter. Por sinal que foi a última viagem de cobrança que fez — e de tão horrorizado mudou de vida e profissão. Foi ele mesmo quem me referiu o caso. Aqui o dou pelo custo, sem nada de meu.

\*  
\* \* \*

Ao cair uma tarde chuvosa de março, chegava o cobrador, extenuado e faminto, a uma vendola à beira da estrada, da longa estrada fastidiosa, pêlos campos, que vai de Alfenas ao Machado, no sul de Minas. Junto à venda havia a casa de morada, pequena, tosca e suja, de um velho casal português, que ali se fixava e vendia os produtos da pequena lavoura, cultivada nas suas terrinhas, e os frutos trazidos à noite pêlos escravos da vizinhança. Pousada, não era costume dar-se ali — Alfenas ficava a uma légua, e os donos da casa diziam, despachadamente, que aquilo não era hospedaria. Mas, com o Oliveira, o caso era especial. Trazia já as suas oito léguas bem puxadas e uma fome de carrapato, e, depois, com tanta carga d'água, não havia meio de continuar a viagem. Pediu pousada e ceia — pagando — acrescentou.

— Ceia, arranja-se-lhe — disse o Manuel, o taverneiro velho. — Lá a cama é que está mais difícil, que não recebemos hóspedes para dormir.

E com o olhar consultava a mulher, a mulheraça, anafada e pachorrenta, aboborada para dentro do balcão.

— Não, por isso não seja — opinou ela. — Dá-se-lhe o quarto do Jêquim.. .

— Bem lembrado — concordou o vendeiro. — Temos ali assim um quarto agora desocupado, que é o do nosso rapaz, que anda por fora, lá para o Carmo do Rio Claro. Tem cama e colchão, que é preciso para dormir... Se lhe serve...

— Serve, serve — aceitou logo o Oliveira. — E dêem-me alguma coisa que se coma. Estou morto de fome!

— Enquanto se punha o jantar, desarreiou a besta, guardou os arreios no quarto que lhe destinaram, contíguo à saleta de frente, e com a janela para a estrada, e levou o animal ao pasto, um pastinho fechado, muito perto. E voltou para cuidar de si. Antes, porém, de sentar-se à mesa, onde já fumegava o feijão com couves e a canjiquinha, pediu que lhe trouxessem uma peneira.

— Uma peneira, ora essa!

— É cá para uma precisão.

Trouxeram-na, e ele então sacou do bolso das calças um maço de dinheiro em papel, uma bolada de notas úmidas da chuva que apanhara, e estendeu pelo crivo da taquara as cédulas grandes, de duzentos, de cem, de cinqüenta mil réis, uma boa meia dúzia de contos. Passou a peneira para a ponta da mesa que não chegava a toalha, e entrou a servir-se da ceia do prato de louça azul, com a colher de ferro. Ao levar à boca uma colherada, surpreendeu à porta da saleta o olhar aceso com que lhe comiam o estendal das notas, a velha portuguesa, que o servia, e o marido, que entrara com uma garrafa de vinho. Tão cobiçoso era o olhar de ambos que soou na alma do rapaz um frio de medo e um clarão de pressentimento.

Logo, ali mesmo resolveu acautelar-se, arrependido da imprudência de ter mostrado tanto dinheiro.

Acabando de ceiar, declarou que muito cedo, ao romper do dia, seguia para Alfenas, e por isso deixava paga a hospedagem. Deram-lhe o boa-noite, e se recolheu, com uma vela de sebo, ao quarto do Joaquim. Mal se viu só, tratou de ajuntar as notas que espalhou na peneira, tornou a enfiá-las no bolso, e apenas a casa sossegou em silêncio, ali por volta da meia-noite, saltou pela janela, com os arreios e a mala à cabeça, foi ao pastinho fechado, selou a besta e tocou para a cidade, ao belo clarão da lua que despontava.

Nem bem se perdera ao longe o estrupido da besta que levava o cobrador, quando novo tropel de animal soou no terreiro da venda — era outro cavaleiro, que saltou do lombilho abaixo e em três tempos desarreiou o cavalo em que veio, e, com um chupão dos beiços apinhados, tocou-o para o campo.

— Diabo, minha janela aberta — murmurou consigo — melhor! Entro sem precisar bater e acordar os velhos a esta hora.

E, agarrando-se com o braço direito, ao peitoril da janela, saltou para dentro, levando na outra mão o lombilho, o baixeiro e o freio, e logo tornou a fechar a janela, que o frio não era graça.

\*  
\* \*

À alta madrugada, quando começava a amiudar o canto dos galos, dois vultos cautelosos, sorrateiros, surgiram no interior da saleta da frente. Um deles, o mais alto, impeliu de manso a porta, apenas cerrada, e penetrou no quarto. Da cama, ao fundo, ouvia-se a respiração compassada e forte de um bom sono ferrado. Aproximou-se o vulto, guiado pelo resfolegar do que dormia e pela tênue claridade da saleta onde o outro vulto, agachado e tremulo, sustentava e velava com a mão

encarquilhada um candeeiro de azeite. Súbito, no silêncio da habitação, soaram, soturnas, repetidas, machadadas, rápidas, uma, duas, três, muitas, regulares a princípio, depois desatinadas.

— Anda traze a luz! — estertorou uma voz estrangulada.

Entrou no quarto o outro vulto, a velha gorda, com a candeia acesa. Apenas a luz bateu na cama, numa horrível massa de roupas e carnes ensangüentadas, dois gritos sufocados misturaram o seu horror:

— O Jêquim!

— O filho! O meu rapaz!

\*  
\* \*

Fora, na estrada deserta, vojavam os bacuraus, como almas penadas.