UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Histórias de botijas e os labirintos do universo assombroso na Paraíba

Maria do Socorro Cipriano

Recife
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Histórias de botijas e os labirintos do universo assombroso na Paraíba

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História do Norte-Nordeste do Brasil da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), para a obtenção do título de doutorado em História.

Orientadora: Regina Beatriz Guimarães Neto

Recife – PE
2010

Cipriano, Maria do Socorro

História de botijas e os labirintos do universo assombroso na Paraíba / Maria do Socorro Cipriano. -- Recife: O Autor, 2010.

274 folhas, il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010.

Inclui bibliografia.

1. História Cultural. 2. Literatura infanto-juvenil. 3. Cordel, folhetos de. 4. Narrativa. I. Título.

981.34 CDU (2. ed.) UFPE
981 BCFCH2010/48
CDD (22. ed.)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

ATA DO EXAME DE QUALIFICAÇÃO DA ALUNA MARIA DO SOCORRO CIPRIANO.

Aos 17 (dezessete) dias do mês de dezembro de 2009 (dois mil e nove), no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão para julgamento do Exame de Qualificação da aluna **Maria do Socorro Cipriano**. Feita à apresentação do projeto de Tese intitulado: ***"Histórias Fantásticas: assombrações, botijas e tesouros encantados"*** e realizada as argüições, foi concedido à referida aluna o conceito ***"A"***, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Regina Beatriz Guimarães Neto (orientadora), Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Antonio Torre Montenegro. Assina também a presente ata a Coordenadora, Profª. Drª. Tanya Maria Pires Brandão.

Recife, 17 de dezembro de 2009.

Profª. Drª. Regina Beatriz Guimarães Neto.

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro.

Profª. Drª. Tanya Maria Pires Brandão.

Ao meu esposo João Lira Braga Neto, com quem partilho outras belas histórias de encantamento...

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Severino e a minha mãe Lourdes, que com amor educaram os meus sentidos para as coisas simples e belas da vida, tornando-me sensível ao tema desta tese.

Aos irmãos Ronaldo, Romero, Romelson e Wellington, pelo amor e carinho com me envolveram nesse percurso.

Às minhas cunhadas Claudinha, Liliane, Nereide e Leila, e aos meus queridos sobrinhos, Rafael, Nicolas, Guilherme, João, Pedro e Lorena, por eles existirem.

Às minhas primas-amigas queridas Mary, Nalva e Sheila que de forma amorosa compreenderam as minhas ausências.

A Alômia, amiga com quem, no cultivo de uma bela amizade, dividi as alegrias e também alguns momentos "sofríveis" deste percurso.

A Mariângela, amiga delicada e afetuosa, sempre presente.

A Auricélia, com quem compartilho as experiências da tese e uma amizade fraterna.

A Elisa, que também está presente nesta tese pela amizade e provocações teóricas.

A Socorro Rangel, amiga, que mesmo à distância encontra-se neste trabalho através de suas marcas de afeto e de paixão pela história.

A Eduardo Guimarães, amigo co-piloto nas viagens para Recife.

Martha Lúcia, amiga, que com sua "magia" torna o universo acadêmico mais alegre.

Às amigas Edna, Joedna, Margareth, Marinalva, Rilma, Rose, Sílvia Cristina, que de maneiras diversas, porém afetuosas, estão presentes neste percurso.

Aos amigos Patrícia, Antonio, Adoniran e também aos demais colegas, chefes, coordenadores e alunos do Departamento de História da UEPB, pela compreensão e pelas palavras de apoio.

Aos entrevistados Laudelino (Seu Lau), Inácio, Antonio Monteiro, Marcos Cabeleireiro, Pedro Cabeleireiro, Maria D' Paz e Seu Edvaldo e, em especial, ao meu tio Sérgio, pelo carinho com que contaram "suas histórias".

À minha orientadora Regina Beatriz, que, com delicadeza, carinho, respeito, mas também com enorme seriedade e (cria) atividade teórica, seguiu o percurso dessa tese, sempre acreditado e vibrando com os avanços.

Ao professor Antonio Montenegro, que não somente acolheu-me carinhosamente na pós-graduação, mas instigante e atento contribuiu com importantes questões metodológicas para meu trabalho.

Ao Professor Durval Muniz de Albuquerque Jr., com quem partilhei algumas etapas de minha vida acadêmica, que se entrelaça a este texto pelos afetos múltiplos de sua perspicácia teórica.

Ao Professor Alarcon Agra do Ó, amigo com quem tive o prazer de dividir as experiências no doutorado e que nessa etapa final, também partilho as alegrias da finalização deste trabalho, agradecendo ainda, suas preciosas contribuições ao texto.

À professora Geralda Medeiros Nóbrega, pela enorme delicadeza e também por ser um exemplo de dedicação e seriedade acadêmica. Além da importante apreciação a esta tese, fez uma cuidadosa revisão da versão final do texto.

Aos professores Antonio Paulo Rezende, Elio Chaves Flores e Elisabeth Christina Lima, que por generosidade aceitaram participar de minha Banca de Defesa, como suplentes.

Às meninas da secretária, Carminha e Sandra, que com carinho e competência amenizaram os percalços burocráticos.

E finalmente à CAPES, que contribuiu para que esta tese fosse realizada.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo problematizar as narrativas sobre botijas e outras histórias de encantamentos como um construto do universo assombroso na Paraíba. Situadas no âmbito da História Cultural, as narrativas foram apropriadas para fazer pensar a relação entre o mundo *crível* e o *incrível,* entendendo que essa dimensão fantástica, sendo constitutiva da vida, possibilita aos sonhadores e achadores de tesouros encantados seguir nessa procura pelos seus signos, ao percorrer suas vias labirínticas, e configurar seus múltiplos trajetos; levando-os a expressar simbolicamente suas visões de mundo e revelar tensões, medos, desejos e sonhos de felicidade pessoais ou de suas comunidades. Vistas aqui como uma artefato cultural e histórico, as botijas foram constantemente reinventadas por tradições: invasores holandeses, jesuítas, cangaceiros, senhores de engenho, sítios arqueológicos. Como a elaboração deste trabalho foi norteada com base nas práticas culturais, articulando o espaço e o tempo, dois períodos foram prioritariamente demarcados: como marco cronológico inicial tomou-se a passagem do final do século XIX para as duas primeiras décadas do século XX, quando ocorre a emergente produção da literatura de cordel, propiciando esta um espaço fértil para o universo de crenças, entrecruzado pelas múltiplas imagens do invisível; o outro situa-se no *tempo presente*, partindo do espaço do *crível,* tornado inteligível pelas ressonâncias de narrativas sobre as botijas e outros relatos de encantamento que acabam reatualizando um mundo assombroso também em nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: Botija encantada; tesouro; assombração; cordel, narrativa**.**

ABSTRACT

This thesis aims to discuss the narratives about jugs and other enchanting stories as a construct of the astonishing universe in Paraíba. Such narratives, part of the Cultural History, were incorporated in order to make people think about the relation between the believable and unbelievable world. This fantastic dimension, being constitutive of life, enables the dreamers and enchanting treasure finders to continue in search for their signs by tracking their labyrinthine ways, and establishing their multiple courses. This will lead them to express symbolically their world views as well as to reveal tensions, fears, wishes and personal happiness dreams or of their communities. Jugs, as a cultural and historical artifact, were constantly reinvented by traditions: Dutch invaders, Jesuits, outlaws, sugar plantation owners, archaeological sites. As the production of this work was based on cultural practices, encompassing space and time, two periods were specifically determined: as initial chronological milestone, the passage from the final XIX century to the first two decades of the XX century was taken into account. It is when the emergent production of *cordel* literature occurred promoting, thus, a fertile ground for the beliefs universe intercrossed by multiple images of the invisible. The second period takes place at the present time, arising from the believable space, once it becomes comprehensible due to resonances of the narratives about the jugs and other enchanting reports which end up updating an astounding world in our contemporaneity as well.

Keywords: Enchanting jug; treasure; astonishment; *cordel*; narrative.

ÍNDICE

Introdução - uma "astronomia apaixonada"..... 12

1 – Capítulo I: Mundo da Assombração: narrativas de encantamento..... 31

1.1 - Uma poética do assombramento..... 32

1.2 - "Quando a roda grande entrar na roda pequena": profecias, secas, carestias 51

1.3 - O Diabo e suas assombrações..... 65

1.3.1 - as (arte) manhas do diabo..... 65
- *o diabo: entre o humano e o bestial*..... 84
- *diabo sedutor*..... 89
- *a mulher e o diabo*..... 92
- *o negro e o diabo*..... 97

1.4- Histórias de encantamento: os labirintos da riqueza..... 101

1.4.1 - ruídos da terra e os sinais de riqueza..... 101

1.4.2 - os reinos encantados: outros portais..... 114

2 – Capítulo II: A invenção da botija e seus espaços de encantamentos..... 126

2.1 – As tradições da botija..... 127

2.1.1 - Gilberto Freyre: a botija como símbolo da riqueza colonial..... 135

2.1.2 - Lins do Rego e a sua botija..... 140

2.1.3 - as botijas dos senhores e dos cangaceiros..... 145

2.1.4 - as botijas dos jesuítas..... 154

2.1.5 - as botijas dos índios..... 156

2.2 – A botija e seus espaços de encantamento..... 160

2.2.1 - encantamento e desencantamento das botijas..... 166

2.2.2 - desencantamento da botija: entre avarentos e merecedores..... 171
- *o avarento e sua fortuna*..... 173
- *o merecedor da botija e sua sorte "cotó"*..... 182

2.2.3 - botija inventariada..... 186
- *entre o malogro da botija e o elogio do "quengo"*..... 189

2.2.4 - os sonhos e os sonhadores de botijas..... 192

3 - Capítulo III: O incrível no mundo crível: uma relação aparentemente contraditória entre duas sensibilidades..... 205

3.1 - A Justiça e a botija que virou pedra..... 206

3.2 - Os modos de aparecer e de falar dos fantasmas..... 224

3.2.1 - o fantasma: ser do além? 224

3.2.2 - Retorno dos fantasmas: expiação, pecados..... 236

3.2.3 - Para além das porteiras do engenho: outras aparições e mensagens ... 244

Considerações Finais..... 257

Bibliografia Geral..... 261

Bibliografia sobre Cordel 268

Fontes..... 270

Introdução – uma “astronomia apaixonada”

> *Não tenho certeza de nada, a não ser da santidade dos afetos do coração e da verdade da imaginação – o que a imaginação capta como beleza deve ser verdade – tenha ou não existido antes.* (John Keats, carta a Benjamim Bailey, 22 de novembro de 1817)

Na minha infância, nas tardes de domingo, ia com meu pai ao pequeno aeroporto de minha cidade para ver a decolagem e o pouso dos monomotores. Eu era absolutamente apaixonada pelos aviõezinhos de verdade e por isso ele comprava-me os de mentirinha, feitos de plástico vermelho, envoltos em bala de açúcar. Cresci com o olhar fixo para o céu, e privilegiada, passei parte da infância num lugar onde era possível contar as estrelas. Ainda nesse lugar, foram justamente elas que chamaram a minha atenção, num acontecimento inusitado que marcou não somente a minha memória, mas a de todos.

Em 1973, quando eu morava neste lugar chamado Ligeiro, localizado na cidade de Campina Grande, Paraíba, o dia entardeceu de forma abrupta. Era sábado, 30 de junho, e boa parte das famílias já havia retornado da *Feira Central* ou de seus trabalhos, quando o sol empalideceu e o começo da tarde ganhou cores amareladas e sombrias. Não me recordo com que me ocupava naquela tarde, só lembro que de repente as mulheres da vizinhança, inclusive minha mãe, juntaram-se às crianças e a alguns homens do lugar em frente à minha casa e, alvoroçados, por causa daquele acontecimento, puseram-se a clamar por Deus, desesperadamente. As mulheres, chorando, diziam que o fim do mundo havia chegado e que o sol iria desaparecer, dando início aos *Três dias de escuro*; diziam que durante estes dias, as estrelas cairiam, o céu se rasgaria e passaríamos por vários outros tormentos até a vinda de Cristo. Meus irmãos, eu e as outras crianças não entendíamos muito bem o significado daquele fenômeno, embora diante de todo aquele tumulto ali gerado, imaginávamos que coisas tenebrosas estavam por acontecer. Apesar do desespero, era fascinante crer que o céu se abriria, desnudando-se diante de nós, e todos os mistérios poderiam ser revelados: num instante, aquele mundo brilhante, feito de objetos intocados se transformaria em

pedaços. Ficamos, assim, à espera das estrelas cadentes, quando de fato, elas começaram a cair...

Quando alguém identificou a primeira estrela, o clamor aumentou, e, naquele momento, principalmente, as mulheres desesperavam-se e choravam copiosamente, pedindo perdão e proteção a Deus para si e para suas respectivas famílias; pediam para que não fôssemos devorados pela Besta-Fera. Isto mesmo, acreditava-se que a besta do apocalipse bíblico - que tanto havia sido divulgado pelos santos populares - apareceria durante os referidos três dias de escuro para devorar todos aqueles que não estivessem devidamente protegidos por Deus.

É preciso dizer que para nos proteger da Besta-Fera, o dono da casa teria que ter escrito, em carvão, na porta de sua casa, os dizeres "Jesus, Maria e José" e, que este carvão deveria ser encontrado no piso da própria casa. Felizmente o meu pai seguira fielmente este ritual, ou seja, cavara o piso da cozinha de nossa casa e tendo lá encontrado o bendito pedacinho de carvão, selou o pacto de proteção, que nos livraria dos suplícios trazidos pelos *Três dias de escuro* - período que antecederia o Juízo Final. Não fosse isto, a Besta-Fera poderia, ainda, aparecer para comer as unhas e a boca de minha mãe, por ela ter usado esmalte e batom. Era assim que os profetas populares anunciavam o fim do mundo - ou o que a eles era atribuído, escrito nos folhetos de cordel e nas *missões*[1] -, ainda no começo da década de 70. Neste período, Frei Damião, por meio de seus sermões, ameaçava os fiéis por seus pecados, pecados estes especialmente cometidos pelas mulheres que seguiam alguns ditames da moda.

Enfim, voltando àquela tarde: as crianças passaram a correr atrás das estrelas à medida que elas começaram a aparecer, sobrevoando nossas cabeças. Eram muitas. As estrelas eram sementes de um arbusto conhecido como Algodão de Seda[2], tão leves e

[1] Frei Damião morreu em 31 de maio de 1997, aos 98 anos. Considerado sucessor de Padre Cícero, suas *missões* ocorriam através de peregrinações que ele e seu assistente, frei Fernando Rossi, faziam por muitas cidades do Nordeste; sendo comum uma multidão aglomerar-se em frente à Igreja central da cidade onde ele passava. Mesmo já em idade avançada, na década de 70, ele ainda doutrinava este público atento - composto de adultos e crianças -, sobre o Fim do Mundo, sobre preceitos morais que recaíam principalmente sobre o comportamento feminino (adultério, calça comprida, pílula, etc), mas também sobre temas políticos, chegando mesmo a apoiar o Presidente Collor de Mello. Não somente sua morte, mas o período de seu internamento, que culminou com a morte no Hospital Português do Recife, foram acompanhados pela imprensa e pelos poetas de cordel, como mostra o trabalho de Osvaldo Meira Trigueiro em seu artigo *Agonia e morte de Frei Damião: dos jornais para a boca do povo*. Revista Comunicação & Problemas. Vol.1, ano 1, n. 1, Recife, mar/1965. Universidade Católica de Pernambuco, p. 1 – 14. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-frei-damiao.pdf >. Consultado em: 020/02/2008.

[2] As sementes que foram tomadas como estrelas vinham de uma planta conhecida como Algodão de Seda, cujo nome científico é *Calotropis Procera*, pertencente à família Asclepiadaceae, comum em vários Estados brasileiros. Seus frutos são leves e cheios de ar e "são intumescidos, obliquamente ovóides, que

brilhantes, que iluminadas pelos finos raios de sol ainda restantes, voavam alto e devagar com o vento daquele começo de tarde. O eclipse durou menos de sete minutos, um tempo muito curto, mas que para as pessoas ali reunidas parecia uma eternidade. À medida que o sol aparecia e as crianças colhiam entre suas mãos as sementinhas voadoras, as pessoas iam se acalmando e retornando para suas casas. A pequena comunidade do Ligeiro voltava aos poucos à sua normalidade cotidiana, sem, no entanto, jamais esquecer aquele dia em que o mundo quase acabou.

Esta é uma das histórias que se juntou a outras, alimentando minha infância de fantasias. Histórias sobre assombração, sobre bichos e tesouros encantados. Um aglomerado de histórias aparentemente sem sentido e sem conexão umas com as outras, chamadas de "histórias de Trancoso"[3], que eu ouvira dos meus avós, dos meus pais, de um vizinho (Sr. Zé), nas noites em que, apesar da existência da rádio e da televisão, éramos tomados pelo medo e pela sedução da fantasia. Passada essa fase, durante anos, lembrei-me vagamente daquele episódio do eclipse. Coisas de gente simples que se deixava levar por histórias fantásticas; coisas de gente imaginativa que não sabia separar a fantasia da realidade?! À medida que me tornava adulta, e mesmo quando iniciei a graduação em história, olhava com estranhamento para aquela tarde, distanciava-me enormemente daquelas crianças, que, um dia, correram com as estrelas. Pelo menos, era o que eu pensava...

Após concluir meu mestrado em história, passei a ministrar aulas em algumas cidades do interior da Paraíba e, em contato com pessoas do local, novamente deparei-me com muitas daquelas narrativas que, pensava, não existissem mais com tanto vigor. Mas estavam lá, outra vez, os relatos que compunham o mundo assombroso, acionando as memórias da minha infância, em especial, os que se referiam às botijas. As botijas e todo o seu universo encantado desconcertavam-me, tanto pela sua sobrevivência como pela sua dispersão, pois apesar de possuírem elementos comuns, as narrativas emergiam de muitos lugares, partilhadas por experiências distintas.

---

racham quando maduros para liberar as sementes que são de coloração marrom, com um penacho de fibras brancas no final". MOREIRA FILHO, Emilson Costa/VIANA, Bruno Leal. Ver *site*: www.cca.ufpb.br/lavouraxerofila/pdf/fs, consultado em 20 de julho de 2009.

[3] As "histórias de Trancoso" se popularizaram no Brasil como "histórias de carochinha", que equivalem a histórias fantasiosas ou inventadas e de cunho popular. De certa forma, essa definição não é totalmente equivocada, uma vez que os contos do português Gonçalo Fernando Trancoso - nascido em meados do século XVI - tratam do maravilhoso e da fábula, "e a visão dicotômica da moral, em predomínio absoluto do Bem, atesta um contista ainda preso, tanto quanto os seus mestres, aos padrões medievais" (MOISÉS, 1981, p.39). *Contos e Histórias de Proveito e Exempla* (1575), composto por trinta e oito contos, foi escrito a partir de influência da literatura erudita e popular, predominando, contudo, esta última.

Assim como na poesia de Manuel Bandeira, quando ele cita seu encantamento diante da nudez da moça que se banhava, também eu fiquei *alumbrada* diante daquelas narrativas dos alunos e moradores das cidades onde lecionava. Desta vez, encarando-as de um outro lugar, social e institucional, o da disciplina da história: enxergava-as agora pelas lentes da historiadora que procura se formar nas artes deste ofício, ao decidir pelo tema de doutorado sobre as botijas em narrativas.

Em *Proust e os signos*, Deleuze chama a atenção para essa memória e sua relação com o passado. De forma surpreendente, o narrador de Proust, ao sorver o chá e provar dos bolinhos *madeleine*, é afetado pela emoção e, nesse momento, sua memória faz aparecer, naquela xícara de chá, todo o seu passado[4]. Ao intercambiar presente/passado, a *madeleine* permitira, assim, um reencontro com aquele tempo perdido, através da memória involuntária, fazendo-o recordar toda uma Combray esquecida. De maneira similar ao narrador de Marcel Proust, as histórias de Trancoso fizeram-me redescobrir aquele episódio do eclipse, não para resgatá-lo, não para "ressuscitá-lo" em sua pureza, como se ele estivesse ali, intacto, à minha espera, mas para interpretar seus signos, para decifrá-lo, para fazer dele um "aprendizado temporal". Pois, como afirma Deleuze: "todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos" (DELEUZE, 2003, p. 4).

Diante do exposto, a preocupação desta tese é problematizar as botijas e outros relatos de encantamento como um construto deste universo assombroso na Paraíba. Apesar do terreno movediço em que elas se localizam, ou talvez por isso mesmo, gostaria de tratar o tema, atentando justamente para a tensa relação entre o que é visto como real e fantasia, na qual se inscrevem, tendo como base essa aparente cisão entre o crível e o incrível, que formula o mundo do encantamento em nossa contemporaneidade.

Não ignoro as dificuldades em lidar com noções metodológicas caras aos historiadores. As noções de espacialidade e de temporalidade aqui, ligadas ao tema do encantamento/histórias fantásticas, juntamente com o uso de fontes consideradas "menos palpáveis" tornaram-se um desafio durante o trajeto deste trabalho, que se tece nas histórias sobre o maravilhoso[5]. Trata-se, então, de uma *história cultural*, e isso

[4] O episódio que trata dos bolinhos *madeleine*, referido por Deleuze, consta *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. (PROUST, 2006, p. 71-74).

[5] Para LE GOFF "A irrupção de um maravilhoso leigo e de grande importância para a história do imaginário real só aconteceu no século XII em diante, quando os grandes círculos narrativos dos reis da

exige uma postura diferenciada frente às ferramentas metodológicas da historiografia e, principalmente, implicando um outro olhar. Olhar atravessado, que tenta captar fragmentos soltos, talvez desperdiçados pelo tempo sem tempo, ou por um tempo não cronológico.

No início da pesquisa, pensando ser possível capturar as botijas dentro de espaços e tempos determinados e fazendo *uso* dos modelos de operação historiográfica de forma apressada, busquei enquadrar o tema em recortes históricos que revelaram-se, ao longo deste trabalho, pouco seguros e, à medida que o trabalho avançava foram desmontados. Isto é, mesmo que, a princípio, concebesse a problemática sobre as botijas a partir de um tempo descontínuo; esperava poder demarcá-la entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, fase que eu associava às mudanças culturais que refletiriam nas visões sobre a crença nas botijas. Contudo, surgiram novas problematizações e o tema foi sendo alargado, distanciando-se da proposta inicial. Caí dentro de minhas próprias armadilhas teórico-metodológicas, pois não percebia ainda quão desafiador o tema se apresentava. De muito longe, chegava à memória a leitura de Machado de Assis: aquela idéia que um dia se pendurou em forma de "x" a perguntar "decifra-me ou devoro-te", quando, enfim, dei-me conta de que se abria diante de mim um labirinto a ser percorrido. Resolvi, então, desafiá-lo...

Em pleno século 21, em muitas comunidades da Paraíba, as histórias sobre botijas - tesouros enterrados que são doados aos vivos por almas penadas - são contadas não somente pelos mais velhos, como "histórias de antigamente", mas também por jornais, como acontecimentos inusitados que provocam fissuras naquilo que é representado como real. São histórias ressignificadas pelos contos, pelos livros de memórias, pela própria literatura de cordel, ou mesmo, podem ser alvos de uma acirrada disputa judiciária, como ocorreu na cidade de Mamanguape[6]: um processo que durou mais de uma década, resultante do roubo de uma botija.

As narrativas sobre botijas podem ser definidas como mais um elemento que constitui o universo do encantamento, espaço labirinticamente tecido por narrativas sobre assombração, no qual se localizam desde visagens, lobisomens, diabos, bruxas, Besta-fera até animais extraordinários e reinos invisíveis. Invisíveis aos nossos olhos,

---

Idade Média Ocidental irão se constituir em definitivo na tradição oral e depois e depois na civilização de um texto vulgar" (LIMA, 2010)

[6] O processo sobre o roubo de uma botija será analisado no terceiro capítulo.

guiados por uma idéia de razão, ainda tributária da tradição cartesiana e iluminista, que possibilitou à história um estatuto de ciência.

A história, institucionalizada com base nessa lógica de pensamento que se fortaleceu no século XIX, acreditava que a produção do conhecimento seria possível a partir da relação entre o sujeito e o objeto, entre o observador e o observado, entre o conhecedor e aquele a ser conhecido. O historiador, ao estabelecer uma relação de neutralidade com o seu tema de pesquisa, uma vez munido de um método adequado, conseguiria atingir o conhecimento verdadeiro e absoluto, livre, portanto, de interferências subjetivas que pudessem causar qualquer ruído à sua produção[7]. Contudo, especialmente a partir da década de 1930, algumas críticas mais contundentes acabaram por abalar esse estatuto[8]. Críticas estas que atingem o seu ápice com Michel de Certeau. Ele denuncia os "não-ditos" desse *fazer história* e, apontando para a constituição de toda uma "operação historiográfica", mostra como as bases dessa prática emergem com a própria cultura ocidental moderna, que, por sua vez, possibilitou à história silenciar sobre seu processo de produção escriturística.

A história, assim constituída, passaria a olhar o passado como um corpo a ser lido, nomeado, codificado a partir de um lugar de autoridade: o lugar de quem sabe sobre o outro. Operando um "corte" entre o eu do saber e o outro a ser analisado, o passado seria para essa história um corpo morto à espera de ser marcado pela verdade de outrem. Então, ao problematizar esse postulado da história, operado na sociedade moderna ocidental, Certeau mostrou, ainda, como o historiador é quem fabrica a história e faz escolhas, estabelecendo as pertinências, ao descartar os resíduos do passado, ao

---

[7] Segundo Montenegro, as Ciências Humanas do século XIX, ao conceberem a verdade baseada na concepção positivista como um dado, como algo concreto à espera de ser descoberto, produziu uma forma de conhecimento tão abrangente que, ao "significar uma correspondência entre o conceito ou a palavra e o mundo", possibilitou uma gramática própria, que acabou sendo assimilada pelo senso comum e com isso, "expressões como objetivo, evidente, claro, popularizaram-se como sinônimos de verdade" (2009, p. 140-141).

[8] Em seu livro, *A escrita da história*, Michel de Certeau debate, principalmente, com o historicismo de R. Aron, por este, na década de 30, ter feito uma primeira denúncia acerca do silêncio sobre a existência de uma "filosofia" ou de uma "subjetividade do autor" na produção do conhecimento. Entretanto, mesmo que as denúncias de Aron e, posteriormente, outras críticas efetivadas, após a década de 60, por Michel Foucault e Paul Veyne tenham contribuído no sentido de desmontar o lugar da neutralidade, apontando o ofício do historiador como sendo uma prática interessada, um outro "silêncio", um outro "não-dito", ainda pairava por sobre esse campo da história a "instituição de saber". Certeau discute, então, a indissociável relação entre o saber e a instituição social. Para ele, mais do que questionar a objetividade em história, do que duvidar da verificação dos dados, do que duvidar do próprio "fato" ou até aceitar as "multiplicidades filosóficas individuais", entende que os métodos, os temas, os livros, ou seja, toda a produção histórica dependente do lugar institucional; uma rede operada pela "pertinência epistemológica ao exame da função social exercida pela história, pelo grupo dos historiadores, pelas práticas e pelas leis deste grupo, por sua indeterminação no jogo das forças públicas" (DE CERTEAU, p. 68-69).

esquecer seus dejetos, tecendo com isso, um tecido limpo, inteiro. Contudo, esses restos apartados e esquecidos tenderiam a retornar e a perturbar o presente: "resistências, de 'sobrevivências', de 'atrasos' perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um progresso ou de um sistema de interpretação" (2000, p. 16). E são, justamente, para estas "sobrevivências" que o autor propõe que se volte o historiador.

As narrativas sobre botijas seriam, por assim dizer, vistas nesta tese de doutoramento, as sobras esquecidas, talvez ainda "invisíveis" ao olhar de historiadores mais sisudos, pois elas ainda perturbam a coerência e a ordem de uma dada historiografia. Mas, o burburinho de suas narrativas fantásticas, tal como o canto das sereias - as mesmas que encantaram Ulisses – desorganiza, desafia e seduz os historiadores, atraindo-nos para um mar desconhecido, como outrora fizeram com aquele navegante.

Ao se referir ao encantamento das sereias, Maurice Blanchot afirma:

> Consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começa de fato (2005, p. 3).

Problematizando o feitio do encanto e a aventura de Ulisses, pergunta o autor: "havia, pois, um princípio malévolo naquele convite às profundezas? Seriam as sereias, como habitualmente nos fazem crer, apenas vozes falsas que não deveriam ser ouvidas, o engano e a sedução aos quais somente resistiam os seres desleais e astutos?" (BLANCHOT, 2005, p. 5).

Estas questões postas por Blanchot são pertinentes ao tema das botijas, porque estas suscitam uma mesma relação de encantamento com aqueles que as escutam. E aqui, não me refiro, apenas, aos crentes da botija, àquelas pessoas e comunidades que a procuram incessantemente, na expectativa de enriquecerem, mas falo da sedução que seus *cantos* oferecem ao próprio historiador. Parafraseando Blanchot, vale a pergunta: que "promessas enigmáticas" elas podem oferecer? Seriam as botijas, assim, como as sereias, relatos mentirosos, "vozes falsas que não deveriam ser ouvidas" pelos historiadores?

A resposta a essa última pergunta pode ser não! Não, se as suas narrativas forem encaradas de outro modo; se, ao fazer delas a sua narrativa, os historiadores podem

fazer delas um acontecimento, pois, "A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento", como afirma Blanchot (2005, p.8). Entende-se que no caso da botija, as narrativas fabricam o seu próprio real, e chegam a elaborar um espaço cartográfico próprio por meio dos relatos.

Assim, para adentrar esse universo do encantamento, no qual se localizam as botijas, para caminhar por suas veredas, por suas vias tortuosas, é necessário estar conectado a todo um universo de crenças que materializa esse mundo informado pelo inusitado e pelo incrível. Ao falar de crença, procuro entender *crença* aqui como Certeau a define: "não o objeto do crer (um dogma, um programa etc.), mas o investimento das pessoas em uma proposição, o *ato* de enunciá-la considerando-a verdadeira – noutros termos – uma 'modalidade' da afirmação e não o seu conteúdo" (DE CERTEAU, 1994, p. 278). É necessário, pois, reconhecer os signos que emitem, é preciso considerar as histórias, que, durante muito tempo, a sociedade moderna, industrializada, tentou ignorar; que a própria História, enquanto ciência preocupada com fatos e provas palpáveis, tentou expurgar.

Ser tocada por essas crenças e por essas narrativas, enquanto historiadora, impulsionava-me a pensar esse universo do encantamento, operacionalizando outra forma de fazer história, tal como Michel de Certeau já chamava a atenção, ao apontar para uma história das margens[9]. É ele quem nos alerta para a necessidade de efetivar um "desvio" para os lados, para as franjas: trabalho feito de grãos, de coisas miúdas, de detalhes que aparentemente nos parecem sem importância (CERTEAU, 2000, p.79). Mas esse deslocamento dos grandes temas para o fragmento implicaria também uma mudança no trato não somente documental, mas, igualmente, numa mudança em relação ao procedimento metodológico, dizia ele.

Trabalhar metodologicamente com esses restos que foram apartados do discurso hegemônico implica um trabalho entre as brechas, trabalho fragmentado, *folheado:* "uma metade, contínua, se apóia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber", estabelecendo, dessa forma, um *saber sobre o outro*, combinado "pelas 'citações', pelas referências, pelas notas e por todo o aparelho de remetimentos permanentes a uma linguagem primeira", uma escritura da história que se revela como sendo um desdobrado (CERTEAU, 2000, p.101).

[9] Como afirma Albuquerque Júnior, é na "terceira margem", a do presente, que se coloca o historiador para escrever a história, à medida que "o passado, como a História, é uma invenção do presente, embora ancorada nos signos deixados pelo passado" (2007, p.33).

É deste delicado movimento metodológico que trato agora, ao perguntar: o que têm as botijas com aquelas estrelinhas cadentes que eu tocara nos idos de 1973? Meu olhar se dirige para as pequenas estrelas, as mais ilusórias (as sementinhas), e não para o firmamento, intacto e intransponível. É também este o caso das botijas, ao tomá-las como elemento do campo do maravilhoso e ao optar por uma história do fragmento, do insólito e da dispersão. E se é assim, as botijas existem justamente por esse poder de não se deixarem aprisionar; poder de se esconder e ao mesmo tempo de se achar e de se mostrar em lugares e tempos distintos.

As narrativas sobre botijas que compõem todo um universo encantado, também, ao se apresentar como um mundo do múltiplo e do disperso, *folheado,* impõe um desafio: precisa ser decifrado, "interpretado". Interpretação efetivada a partir de um olhar, uma vez que, essa história sobre as botijas também não estará pronta num passado longínquo; ela será fabricada a partir de um "ponto de vista" - lugar demarcado pelo historiador. É este quem opera essa dimensão temporal, é o seu trabalho, enquanto narrador, "quem tem o poder de ser o todo *dessas* partes, sem totalizá-las, a unidade de todas essas partes, sem unificá-las" (DELEUZE, 2003, p.161). O narrador costura os fragmentos, ele faz a renda: enreda a história.

História em movimento, pois, é o que desejamos fazer. História sem origem, sem ponto de origem ou de chegada; história do "entre", em direção ao *devir*, como nos ensinou Deleuze, "uma linha do devir só tem um meio" (DELEUZE, 1994, p.91). É necessário reconhecer aqui a botija como um tema nômade. E tratar de um tema nômade implica lidar com os limites de uma pesquisa e de toda a maquinaria teórico-metodológico envolvida em sua elaboração.

Para abordar o universo assombroso, no qual se inserem as botijas, torna-se imprescindível, então, dispensar os formalismos metodológicos que operam com cronologias e espaços apriorísticos, matizados por marcos de uma história oficial. Nesse universo do maravilhoso não há lugar para um herói, mas para muitos, inclusive, para muitos anti-heróis; não há lugar para um tempo, mas para múltiplos tempos; não há lugar para as histórias racionais, mas para histórias insanas, diabólicas; para histórias sonhadas. Devaneios. Essas histórias que deixam buracos no terreno *estriado*, como sinais de invasão, de afrontamento. Sendo por isso, uma história vibrante, viva.

Essa história das botijas segue na contramão das linearidades, das homogeneidades; elas desafiam o mundo racional, o mundo organizado pelos saberes institucionalizados. Como explicar espectros que viveram há centenas de anos, muitas

vezes, vindo acordar pessoas para lhes mostrar locais onde deixaram enterradas suas fortunas? Como entender a sobrevivência de seres invisíveis, como monstros, demônios, exalando seus cheiros e seus barulhos, numa comunicação, quase que harmoniosa, com os vivos, ainda no presente?

Nesse mundo assombrado, perturbado por visões, as batalhas mais violentas não se dão apenas entre os homens e as visagens, elas também ocorrem no campo das narrativas. Pois é esta que cria o vivido, que possibilita a sedimentação de todo o universo de crenças, formulado, entrecruzado pelas múltiplas imagens do invisível. Narrativas que formulam imagens verbais e iconográficas. Elas singularizam as experiências nesse espaço do invisível, criando imagens fabulosas que atacam os lugares de poder, o *logos*; postulando como sendo real, o fragmento, a dispersão. São as narrativas que inventam as botijas.

É neste sentido que a história sobre as botijas se distancia da história das mentalidades. O trabalho não pretende dar conta de uma "mentalidade coletiva" que perpassaria séculos, de forma quase estática, ao contrário, trata da formulação de imagens verbais e simbólicas dinâmicas, na medida em que elas existem para alguns grupos sociais e podem ser localizadas em determinados lugares do Brasil. Porém, também não se busca aqui uma uniformidade dessas crenças para todo o período analisado e nem se espera encontrá-las em todo o país. Por exemplo, na literatura de cordel, a botija pode ser significada de forma diferente para o trabalhador do campo ou para o pescador, observando-se com isso que diferentes expectativas se delineiam no cotidiano dos diversos grupos sociais. Com isso, também não se pretende uma história que paira sobre a vida cotidiana, que sobrevoa as práticas sociais ou políticas; não é fazer uma história a partir desses elementos em si mesmo (D'ASSUNÇÃO, 2004, p.99). Ao contrário, enquanto possibilidade histórica significa fazer conexões com as produções simbólicas, com os modos de crer, de imaginar.

Fazer uma história sobre botijas também não significa avaliar qualitativamente ou quantitativamente as imagens escritas predominantes, seja nos cordéis, nos contos, nos relatos de sonhos e que formulam um cenário do aparecimento da botija, envolto, por sua vez, em fantasmas, diabos, animais encantados. Ao tratar das botijas, não vislumbro, pois, uma história material. Não me interesso por qualificar o material ou os relatos como sendo "verdadeiros" ou não. Interessa-me, então, perceber quão verdadeiras essas fortunas encantadas se apresentam para as vidas de seus crentes; o quanto elas mobilizaram e ainda mobilizam as pessoas. Interessa-me a dimensão

simbólica das histórias que informa seus achadores e sonhadores, e seguir nessa procura pelos seus signos, percorrendo suas vias labirínticas e configurar seus múltiplos trajetos.

Este percurso, seguir os labirintos ou os sinais das botijas, segue os rastros de Deleuze, no sentido em que este problematiza o real: "erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações" (2003, p.86). Pensar, pois, a botija nessa perspectiva exige do historiador que este se coloque como um poeta do *devaneio*, como entende Bachelard, ao perceber no poema de Charles Cros a continuidade do trabalho de um marceneiro: "os belos objetos construídos por mãos habilidosas são naturalmente 'continuados' pelo devaneio do poeta' (...) seres imaginários saem do 'segredo' do móvel de marchetaria" (2003, p.99). Uma forma de desdobrar a botija, de fazer brotar desta infinitos tesouros. E ainda, parafraseando Bachelard, fazer de suas jóias, de suas pedras, de suas moedas, uma outra história.

Esta tese, então, trata de toda essa arquitetura assombrosa, tendo como ponto de referência, a Paraíba, uma vez que, muitas de suas cidades se transformam em suportes, fornecem um *solo* para a existência da botija, enquanto tema nômade. Afinal, "o nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (...) mas, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam" (DELEUZE, 1997, p.50).

Assim, é justamente a partir da segunda década do século XX, quando as assombrações começam a ser desalojadas através das reformas urbanistas, guiadas pelo desejo de um projeto modernizador; quando se fortalece os discursos contra o "atraso", contra as "crendices populares" e tudo que, no período, fosse considerado superstição, um outro espaço para o invisível é criado: a literatura de cordel.

As figuras do mundo incrível, antes cantadas pelos trovadores, divulgadas pela tradição oral, passaram agora a ser narradas poeticamente por toda uma maquinaria literária que se institucionaliza através de seus poetas, de seus editores e de seu comércio[10]. É aí que as narrativas sobre as botijas sobrevivem. Capturadas desse passado, elas são inscritas nesse espaço a partir de outros signos do sobrenatural. Mas como isso foi possível?

Antes, é necessário afirmar que tal mudança implica um marco nessa passagem da cultura do *ouvir* para o *ver*. Ainda que essas mudanças não representem um corte

[10] Sobre essa demarcação cronológica da consolidação da literatura de cordel, ver: ABREU, 2006; HATA, 1999; TERRA, 1983; SLATER, 1984.

com a tradição oral, esse mundo da "palavra ouvida", esse universo dos cantadores e dos contadores de história que norteava as experiências cotidianas, começava a ser perturbado por novas formas de encarar a realidade. O que significa uma mudança bastante considerável, se pensarmos que, até então, era conferido à palavra um estatuto de verdade e de poder, de "potencialidade mágica", como afirma Walter Ong: "a redução das palavras a sons acaba por determinar não apenas os modos de expressão, mas também os processos mentais" (*apud* MATOS, 2005, p.154). Assim, essa forma de *ser* no mundo vai sendo ressignificada, quando em fins do século XIX, o poeta Leandro Gomes de Barros publica as poesias que ouvira dos poetas – principalmente da cidade de Teixeira (PB) -, que antes só existiam na memória desses cantadores. Passadas ao mundo escriturístico, essas narrativas ganham um novo estatuto de verdade, ao serem regidas por outras regras de produção e de circulação[11].

E o que faz essa literatura de cordel? O universo assombrado, ao ser inscrito no cordel, opera essa passagem do mundo da oralidade para o da escrita. O assombramento agora não é apenas dito, mas *legível* e *visível*. Pois como diria Paul Ricoeur: "a narrativa coloca diante dos olhos, dá a ver" (2007, p.277). O cordel dá visibilidade, então, aos seres do mundo assombroso; ele os dá materialidade, à medida que estes passaram a ser desenhados por uma escritura e por uma iconografia acessível aos consumidores. Consumidores estes, informados por uma tradição do invisível, que agora já não conseguiam explicar - como faziam no passado - os seus próprios fantasmas do presente. A literatura de cordel engendrou uma nova estética do assombroso para agregar os medos, as descrenças, os desejos; para explicar as mudanças sócio-culturais de uma sociedade que, na primeira metade do século XX, tornava-se cada vez mais *visual*.

Mas, habitar esse mundo da imagem significa não somente lidar com imagens icônicas, fazer isso é compartilhar uma sensibilidade do ver, ou seja, fabrica-se aí um outro regime de verdade que confere à imagem um estatuto de realidade.

---

[11] Paul Zumthor problematiza o que seria uma ruptura entre a escrita e a oralidade, ao apontar para a *performance* como uma tênue fronteira ente a *letra* e a *voz*. Ao voltar para a Idade Média, ele percebe que "em vez de uma ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre modos de comunicação assim confrontados. O par voz/escritura é atravessado por tensões, oposições conflitantes e, com o recuo do tempo, mostra-se frequentemente aos medievais como contraditório (...) só muito lentamente a prática medieval da escritura se emancipou das dependências vocais" (ZUMTHOR, 1993, p.114).

E essa passagem de um *regime de verdade* a outro, num sentido mais amplo é tributária de uma utopia da razão, esse sonho colorido que foi projetado para a sociedade moderna e ocidental, no século XVIII. Projeto este que se revelou bastante frustrante, com o passar do tempo, como mostrou Max Weber. Sua noção de "desencantamento do mundo" referida em sua obra *A Ética Protestante*, implica num olhar pessimista sobre a racionalização dessa sociedade que, ao ser dessacralizada, perderia sua áurea de encantamento, de magia, do sobrenatural: "*o desencantamento do mundo* provocado pela análise científica de suas forças e mecanismos, a desmistificação de tudo que era espiritual e sagrado, o triunfo do domínio sobre o mistério**"** (DIGGINS, 1999, p. 184).

Também Walter Benjamim teria alardeado o desaparecimento do "contador de histórias", como um fenômeno provocado pelo fim de um "mundo artífice", onde o desempenho das tarefas manuais poderia ser acompanhado por narrativas, onde existia tempo para ouvir o artesão da palavra *fiar* suas narrativas. A "arte de narrar", segundo ele, estaria "definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade - está em extinção", um processo que caminha "concomitante com toda uma evolução das forças produtivas" (1994, p. 201).

De certa maneira, Gilberto Freyre, ao tratar do "desassombramento" da sociedade senhorial do açúcar, na passagem do Império para a República, também participa dessa mesma noção de desencantamento. Para o autor, a modernização da cidade do Recife teria afugentado todos os seres assombrosos, restando a estes esconderem-se em algumas ruínas arquitetônicos remanescentes do passado colonial. Dessa forma, os fantasmas senhoriais teriam sido derrotados nessa batalha contra a modernidade.

Para Freyre, à medida que o "Recife Velho" passa por um processo de modernização, tornando-se cada vez mais "progressista", ele vai-se desencantando, o que resulta na criação de uma nova cartografia para a cidade. Baseada nesses novos valores e nessa nova estética, os nomes de lugares assombrados e que eram até então, referidos por suas peculiaridades, passam a ser renomeados. Nomes mais modernos que soterrariam a memória da cidade assombrada: o antigo sítio de nome *Encanta-Moça*, quando da proposta moderníssima de uma companhia aérea para a construção do campo de aviação teve seu nome trocado para Santos Dumont; *Rua dos Sete Pecados Mortais* que passa a ser chamada Rua Tobias Barreto; assim como várias outras ruas e lugares que o autor lamenta a extinção dos antigos nomes, a exemplo da *Rua do Encantamento*,

localizada “por trás da do Vigário”, seu nome entrelaça histórias de casa mal-assombrada, mulheres e frades. Segundo Freyre tais mudanças diziam das vergonhas que seus contemporâneos que queriam livrar-se do passado de superstições (FREYRE, 2000, p. 43-44).

Contudo, teria esse mundo racionalizado e crível esgotado todas as fontes daquele mundo do incrível? Teria sido assim tão eficaz a ação do *desassombramento* do qual fala Freyre? Ou do *desencantamento* do qual fala Weber? Se reiterarmos esses postulados, teremos que ignorar uma outra questão: por que as botijas ainda continuam sendo narradas, desejadas, acreditadas, procuradas ainda no século XXI?

O próprio Freyre reclama um lugar respeitável para as questões do sobrenatural no âmbito da academia. No Prefácio à primeira edição do seu livro *Recife Velho* (1951), ele afirma que “não há contradição radical entre Sociologia e História, mesmo quando a História deixa de ser de revoluções para tornar-se de assombrações” (p. 2000, 25). Inteirado com novas produções no campo da sociologia de seu tempo, ele apontava para a possibilidade de estudos acadêmicos na área do sobrenatural.

Em Prefácio à segunda edição do referido livro, em 1970, ainda falando à academia ou dialogando com uma dada historiografia regional que privilegiava temas políticos e econômicos, ele dirige provocações mais ousadas, chegando a afirmar que: “as assombrações no Recife não têm tido menor repercussão folclórica do que as célebres ‘revoluções libertárias’: a de 17, a de 24, a Praieira. Ao contrário: o folclore recifense talvez fale mais de assombrações do que de revoluções” (FREYRE, 2000c, p.22)

Aos olhos de Freyre, no caso específico de Recife, além do apagamento dos nomes das ruas da cidade, haveria um outro apagamento realizado pela própria história ou “historiadores rasteiros não vêem história por entenderem que história é só a que se refere a batalhas e governos, a heróis e patriotas, a mártires e revoluções políticas. Só o que vem impresso nos livros ou registro nos papéis oficiais” (FREYRE, 200c, p. 43).

Atualmente, essa visão histórica, ao qual refere-se Freyre, tem sido cada vez mais questionada, ao passo que há um crescente investimento no campo cultural, que, por sua vez, abre espaço para a problematização de temas no âmbito do incrível, como é o caso desta tese. E como ignorar essas histórias?

As narrativas sobre as botijas, por exemplo, continuam existindo para as muitas comunidades da Paraíba, são elas narrativas e todo o seu universo do invisível que

pretende discutir esta tese. Elas, como sugerido anteriormente teriam sobrevivido ao desassombramento.

As botijas constituem uma geografia imaginada, onde as pessoas até localizam os elementos constitutivos do encantamento; onde elas mapeiam, cartografam, apontam para lugares específicos do assombro, do invisível, no qual estariam as riquezas encantadas, mas, como ela existe enquanto um universo narrativo cultural, ela sofre constantes alterações, acréscimos, tráficos; essa geografia é constantemente burlada, reorganizada, desfeita, refeita. As narrativas se inscrevem a partir desse espaço e escrevem esse espaço. As botijas se elaboram como um ponto de entrecruzamento de histórias, um ***intermezzo*** (DELEUZE, 1997).

As botijas escrevem no *espaço estriado* este espaço institucional, demarcado, os seus "traços": "Ali morava um homem que arrancou uma botija, diz um depoente" (Sr. Inácio). Para onde foi? – Pergunto. "Não sei, dizem que sumiu (...) mudou-se". Os achadores de botija somem, mudam-se no meio da noite. Como saber? Os "cacos", os "rastros" é que indicam que por ali a botija existiu... ou, então, dizem que as botijas se "se encantaram", "se perderam no tempo" (depoente Sérgio).

Histórias como estas não se encerram no lugar, ao contrário, mobilizam mais pessoas, mais sonhos; fabricam outras narrativas que correm por diversas direções. Elas potencializam o lugar, tornando o lugar estriado em *espaço liso*. Mas nesse espaço elas não se fixam num ponto, elas correm os pontos, sem fixar, mas somente para ganhar força, potência e continuar sua errância.

Assim, as muitas histórias versam sobre riquezas e animais encantados; sobre as bestas-feras, as almas penadas, os lobisomens, os diabos, as mulas-sem-cabeça e outros sinais que ativam os sentidos dos vivos, a exemplo das luzinhas, dos sons e dos cheiros. Esses signos do mundo invisível edificaram todo um mundo da assombração, no qual os signos se inscrevem. Espaço assombroso este que não somente se estende aos antigos engenhos e às fazendas e mesmo a em certos pontos das cidades, que ainda se encontravam em estágio de urbanização, no começo do século passado; mas esse universo também engendra o presente, ainda que de maneira diversa, inscreve-se nas fontes orais, nos contos recolhidos por folcloristas, e, principalmente, na literatura de cordel.

Então, ao longo deste trabalho, através das narrativas sobre botijas e seu universo assombroso será problematizada a relação entre o mundo *crível* e o *incrível*, entendendo que essa dimensão fantástica, sendo constitutiva da vida, possibilita às

pessoas pensar, falar sobre os seus mundos; levando-as a revelarem, através de práticas culturais, tensões, medos, desejos e sonhos de felicidade pessoais ou de suas comunidades. Vistas aqui como uma artefato cultural e histórico, as botijas foram constantemente reinventadas por tradições: invasores holandeses, jesuítas, cangaceiros, senhores de engenho, sítios arqueológicos. Como a elaboração deste trabalho foi norteada com base nas práticas culturais, articulando o espaço e o tempo, dois períodos foram prioritariamente demarcados: como marco cronológico inicial tomou-se a passagem do final do século XIX para as duas primeiras décadas do século XX, quando ocorre a emergente produção da literatura de cordel, propiciando esta um espaço fértil para o universo de crenças, entrecruzado pelas múltiplas imagens do invisível; o outro situa-se no *tempo presente,* partindo do espaço do *crível,* tornado inteligível pelas ressonâncias de narrativas sobre as botijas e outros relatos de encantamento que acabam reatualizando um mundo assombroso também em nossa contemporaneidade. A análise parte, então, do vigor e da intensidade das muitas histórias sobre botijas, que ocupam os *sites*[12], a literatura[13], depoimentos orais[14], cordéis e até um curta-metragem[15]. A intensidade dessas histórias também tem inspirado, nos últimos anos, algumas pesquisas no campo da Antropologia simbólica[16] e mesmo no da história cultural[17].

[12] Os *sites* se constituem em ricas fontes para este estudo, no sentido de possibilitar a problematização do tema tanto através de artigos acadêmicos, que dialogam com as riquezas encantadas, como de contos sobre botijas, ao exemplo do *Bestiário* e o próprio *Recife Assombrado*, que são aqui interessantes se pensarmos como as narrativas sobre as assombrações operam na contemporaneidade, ao sofrerem um deslocamento do universo fantástico do passado para o mundo virtual da Internet.

[13]Alguns trabalhos são muito significativos para esta tese, obras como *A Sociologia do Açúcar*, de Câmara Cascudo; *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados e mucambos* e *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre; especialmente *Menino de Engenho* e *Banguê*, de José Lins do Rego, que tratam do universo assombroso dos engenhos, tematizando o encantamento e o fantástico. Outras como os cordéis como fontes importantes para este trabalho, ao forjarem o mundo do encantamento, através dos poetas populares que cruzam suas histórias com discursos outros de saber. Ainda que todas essas fontes possam ser analisadas como narrativas criadoras de um universo fantástico, uma vez que mesmo as narrativas, inscrevendo-se em campos de saber distintos, encontram-se em uma dimensão imaginada, também são um elemento constitutivo da narrativa histórica.

[14]As narrativas, ao abordarem os rituais de achamento das botijas, sinalizam para relações sócio-culturais e que instauradas, demarcam e elaboram a própria cartografia do universo do encantamento.

[15] O curta-metragem *Santa Helena em Os Phantasmas da Botija*, de Tiago Scorza e Petrônio Lorena, que aborda de forma bem humorada as narrativas sobre as botijas, as assombrações, os sonhos que compõem as histórias do universo imagético das botijas, sob a ótica dos moradores de uma pequena cidade da Paraíba; o documentário *O País de São Saruê*, direção de Vladimir Carvalho, também possibilita vislumbrar esse universo da riqueza encantada na década de 60, ainda que através de sua visão, esse universo apresente-se bastante comprometido com outras noções de riqueza e entrelaçamentos sócio-políticos, norteadas por uma crítica social ao contexto de época.

[16]O texto da antropóloga Julie Antoinette Cavignac discute vários temas ligados às narrativas de "encantamento", entre eles, as botijas e os reinos encantados, oferecendo uma enorme contribuição a esse campo temático, ao mapear os lugares onde as histórias são contadas na cidade de Carnaúba do Dantas, no Rio Grande do Norte. *VOZES DA TRADIÇÃO; reflexões preliminares sobre o tratamento do texto narrativo* - REVISTA DE HUMANIDADES - ISSN 1518-3394UFRN -

Particularmente, as botijas se impõem no presente, tanto pelas notícias de novos "achamentos" quanto pela ressignificação dessas antigas práticas históricas.

A tese segue, portanto, a rota dessas narrativas, não para chegar até as botijas - tesouro que encerra segredos prontos a serem revelados -, mas para seguir o labirinto que as oculta. E para adentrar esse universo é necessário que a historiadora, tal como o amante apaixonado, ao qual se refere Proust, que passa a interpretar a sua amada em todos os "seus gestos e suas carícias" (DELEUZE, 2003, p.8), esteja atento ao seu objeto de estudo; que ele passe a interpretar e capturar esses outros "mundos possíveis", mundos, dos quais o historiador não faz parte, mundos que lhe escapam, mas, ao mesmo tempo, que constituem o tema de seu estudo.

O primeiro capítulo ***O Mundo da Assombração: narrativas de encantamentos*** está dividido em quatro tópicos: 1- **Uma poética do assombramento**; 2 -**"Quando a roda grande entrar na roda pequena": profecias e fins dos tempos**; 3 -**As (arte)manhas do diabo**; 4- **Narrativas de encantamento: os labirintos de riqueza**. Nesse capítulo, para que o leitor inadvertidamente não se decepcione face à ausência das histórias sobre botijas, faz-se necessário esclarecer que tal ausência implica uma estratégia metodológica. Pois, para entender o tecido narrativo que as constitui, é necessário antes problematizar seu universo de possibilidades e os signos que dão sentido à sua permanente elaboração. As botijas só são críveis no mundo do invisível, no mundo assombroso. Assim, procura-se entender como a partir da primeira metade do século XX, na Paraíba, as assombrações, ao terem seus antigos espaços de ação questionados e redimensionados através das transformações urbanísticas e dos emergentes discursos que primam pela idéia de progresso e de disciplinarização, inscrevem-se agora na literatura de cordel, em cujo campo de ação elas são potencializadas, reinventadas. O agenciamento de todo esse universo assombroso pela literatura de cordel ocorre neste período, em que esta se institucionaliza, através de seus

---

CERESHttp://www.seol.com.br/mneme. Além desse texto, existem mais duas dissertações: OLIVEIRA, Luiz Antonio de. *O martírio encenado: memórias, narrativas e teatralização do passado no Litoral do Rio Grande do Norte.* Departamento de Antropologia, UFPE, 2003; SALLES, Thiago de Oliveira. *Sobre Botijas.* Departamento de Antropologia. UFPE, 2007.

[17] No campo da história, a monografia de Maria do Carmo da Silva, ao abordar o tema, analisa as várias narrativas sobre botijas, pedras e grutas que esconderiam tesouros na cidade de Tororó, no Rio Grande do Norte, articulando a história às relações de poder coronelísticas e o contexto de conflitos sexuais entre fins do século XIX e meados do XX naquela cidade. SILVA, Maria do Carmo. *Botijas de Histórias, Moedas de memórias: histórias de antigamente gravitando no Tororó – Currais Novos (RN).* Trabalho monográfico defendido na Universidade de Caicó – RN, 2001.

poetas, de seus editores, de suas tipografias. O assombroso se apresenta aí como um território de luta entre o bem e o mal: agrega a Besta Fera, os diabos, os castigos dos Fins dos Tempos e todos os elementos que conduzem à luxúria, à avareza, à infelicidade; mas também, o carneiro, o galo, os rugidos da terra seriam os signos que levam à fartura, à riqueza, à felicidade. Mesmo assim, é apropriado afirmar que os signos que os informam não podem ser compreendidos dentro de uma lógica polarizada, sob o risco de empobrecê-los, ao contrário, eles possibilitam múltiplas leituras. Tanto os do bem como os do mal, por assim dizer, fazem parte de uma mesma tessitura de crenças. Por exemplo, um encontro com o diabo, potencialmente, pode levar a pessoa à perdição e/ou à fortuna, dependendo das negociações estabelecidas entre o crente e aquele ser. A imagem formulada sobre o diabo dependerá dos ganhos ou perdas estabelecidos no pacto entre os mesmos; depende, portanto, de como esse diabo é significado na relação com a pessoa.

O segundo capítulo ***A invenção das botijas e seus espaços de encantamentos*** encontra-se organizado através dos tópicos: 1 - **As tradições da botija;** 2 - **A botija e seus espaços de encantamentos;** 3 - **O ritual de *achamento*: entre a fortuna e a "sorte cotó";** 4 - **Os sonhos e os sonhadores de botija.** Aborda, de forma mais direta, as narrativas sobre botijas, apontando para as suas várias *tradições* que, por sua vez, mesmo reafirmando os rituais de achamento, fazem-nas se desdobrar em múltiplas histórias, articulando os mais diversos temas, tais como: as botijas e suas relações com os colonizadores, os senhores de engenho, o cangaço, os jesuítas, os sítios arqueológicos; temas que implicam atribuições de sentidos diferentes para as botijas, Essas histórias, ao se instituírem em diferentes tempos, ou de ditas de outra forma, inscritas a partir de seus vários começos, ainda assim, podem dialogar entre si, a exemplo das botijas dos senhores e dos cangaceiros, que imbricam relações de tensão e de negociação. Nesse capítulo, também são discutidos e operacionalizados os espaços nos quais as botijas se constituem. Espaços múltiplos. Espaços encantados, imaginados e produzidos pelas relações culturais, através das tensões entre "os ricos e os pobres" desse universo. Problematiza-se ainda a maneira como esses pobres conseguem romper suas situações de misérias através de seus sonhos; como o próprio *encantamento* enquanto um espaço do devir, do "entre", possibilitará uma quebra nesse mundo que é apresentado pelas narrativas como dual, onde as hierarquias sociais parecem como estáveis.

O terceiro capítulo ***O incrível no mundo crível: uma relação aparentemente contraditória entre duas sensibilidades,*** encontra-se organizado através dos tópicos: 1- **A Justiça e a botija que virou pedra;** 2 - **Os modos de aparecer e de falar dos fantasmas.** Problematizar a relação entre dois mundos que coexistem, entre duas sensibilidades que se encontram e se entrecruzam: o mundo crível e o incrível. Entrelaçados por relatos de botijas encantadas, por almas penadas, por espíritos errantes, a Justiça será aí pensada não apenas como lugar teatralizado para uma "pitoresca" história de pessoas simplórias e supersticiosas; o lugar será tornado enquanto espaço fantasmagado no sentido em que a sua gramática e o texto serão perturbados, quando não apropriados pelos signos do invisível. Daí a mediação necessária através de Certeau para interpretar esse *ser* como um "fora-do-texto" e ao mesmo tempo como uma inscrição sub-reptícia e fantasmagórica *no* texto do discurso jurídico. Ainda imerso nessa questão que extrapola o âmbito da Justiça e dando continuidade às indagações sobre esse *ser*, algumas perguntas perpassam o capítulo: o que querem esses fantasmas com o mundo dos vivos? De onde eles vêm? Tais questões se voltam para as várias maneiras dos fantasmas se anunciarem, modos de aparecer e de falar enquanto uma operação poética fundando no "mundo crível" que é um outro de *si*: o "outro mundo". O mundo dos vivos torna-se, então, um espaço dos "vultos", das imagens corpóreas; também de barulhos, de mudanças inesperadas de temperatura do ambiente, das cores e odores, e, ainda de ações mais silenciosas das aparições, quando esta "presença" – em forma de "pré-sentimento" – apenas mira o vivo sem ser vista. Portanto, a discussão suscita elementos de contiguidade entre os dois universos aparentemente contrapostos, explicitando assim, como os fantasmas, as botijas, os assombros, continuam sendo "ditos" mesmo pelos discursos mais céticos e como as pessoas re-editam as histórias contadas pelos antepassados. Entrelaçadas às narrativas do mundo incrível, elas aparecem, aí, em forma de "citação", tal como as falas das *possuídas*, discutidas por Certeau.

Capítulo I – Mundo da Assombração: narrativas de Encantamentos

Deus criou este mundo. O homem, todavia,
Entrou a desconfiar, cogitabundo...
Decerto não gostou lá muito do que via...
E foi logo inventando o outro mundo (Mário Quitana, *Dos Mundos*).

1.1- **Uma poética do assombramento**

> Só se ouvia falar em tempestades que arrombaram açudes; em chuvas de pedras que matavam rebanhos; em coriscos que cortavam baraúnas e matavam vaqueiros; em onças que devoravam caçadores; em caboclos que se escondiam em camarinhas; em salteadores que se emboscavam nas estradas; em almas penadas que mostravam botijas ou pediam orações; no espírito maligno – satanás, que se escondia no interior das casas, disfarçado num bode ou num cachorro; em "mulas de padre" que corriam à noite, em lobisomens chocalhantes que rondavam os lares; em negros fugitivos que faziam desordens; em praças do governo que iam aos sítios cometer arbitrariedades; em caiporas que pediam fumos aos viandantes; em ladrões de cavalos que assaltavam os almocreves; em capangas que matavam à traição; nas epidemias que dizimavam famílias inteiras; no horror das secas, na falta d'água para o gado; no recrutamento forçado; na carestia da vida; na prostituição das senzalas (CÂMARA, 2006, p.93).

Visagens, desastres naturais, carestias, violências. Esse trecho do livro de Epaminondas Câmara, *Os Alicerces de Campina Grande,* é um convite para adentrarmos o espaço e o tempo do "assombro": tempo dos encantamentos, das botijas, das almas penadas, das visagens, dos diabos e de outros seres assustadores. Contudo, interessa menos a constatação desse medo do que os signos que oferecem a ele um território possível. O próprio olhar do narrador abre uma brecha que permite outros pontos de observação. Nesse sentido, adentremos juntamente com o autor.

Epaminondas Câmara, ao entrecruzar em seu relato sobre as assombrações e as tensões sociais, acaba por conferir ao seu discurso o estatuto de verdade. Pretendendo fazer uma história da cidade de Campina Grande, que abrangesse o início de sua formação, a partir do início da colonização até o período em que se torna cidade[18], o autor entende que não poderia deixar escapar detalhes como a "rudeza" e as superstições de seus primeiros habitantes. Para isso, reservou o tópico *Usos e costumes*. O texto escrito na década de 1940 também não poderia ter outro tom, afinal, como historiador dedicado aos fatos e à precisão das datas como o era, não se furtaria à obrigatoriedade de esclarecer aos leitores sobre sua descrença em relação ao que definiu

[18] Como anunciado no próprio título do livro, a história de Campina Grande teria início em 1697, com a fundação de seu povoado, estendendo-se até 1864, quando se tornou cidade.

como sendo "imaginações confusas e fantasmagorias horripilantes" (CÂMARA, 2006, p.94).

Em seu livro *Datas Campinenses*, ao se referir sobre o desenvolvimento da cidade, o autor menciona o trem como um símbolo dos tempos modernos para afirmar que somente a partir de 1907, com a ferrovia, é que Campina inicia sua renovação urbana, pois, até então, a cidade teria apresentado uma pequena diferença em relação a 1864 e continuava com "o mesmo *modus vivendi*, a mesma rotina, os mesmos costumes. E tudo se renovou com a ferrovia, que influiu sobretudo para integrar sua gente e suas cousas a um sentido mais moderno, ou menos antiquado, se quisermos falar com mais franqueza" (1988, p.50). Mas, e quanto àquele mundo fantasioso e crédulo, encerrar-se-ia com tais transformações na primeira década do século XX?

Apesar de seu recorte cronológico bem definido, essa ruptura com o passado da assombração não ocorreria abruptamente, como talvez gostaria o autor. Muito daquele universo do sobrenatural vivenciado pelos antigos habitantes se estenderá pela cidade campinense, apesar da urbanização a que se submeterá. No entanto, é preciso atentar para tais transformações e ler a obra de Câmara, considerando a sua perspectiva. Considerando um olhar de quem via sua cidade crescer vertiginosamente e que, na década de 40, período em que escreve, era a segunda maior exportadora de algodão do mundo, ultrapassando inclusive outras cidades que anteriormente haviam se destacado; olhar de quem via a cidade criando para si outra feição moderna, bem como incorporando novos elementos a ele ligados: o trem, o cinema, o banco, novo mercado; assim como, as mudanças advindas com os discursos higienistas que resultavam numa nova configuração espacial para a cidade e seus habitantes[19].

À medida que todos esses acontecimentos reconfiguravam antigos espaços, deixando para trás o que fora um dia a *urbs* por onde "circulavam mais animais do que gente", uma nova cidade se erigia diante de seus olhos. Câmara olha do seu presente e deste ponto em que se encontra, busca uma ruptura com aquele passado incômodo. Por isso mesmo, o autor faz parecer que os tempos das superstições ficaram naquele passado rural. Campina tornar-se-ia cada vez mais próspera, ao contrário de alguns povoados,

[19] Sobre as mudanças urbanas da primeira metade de século em Campina Grande e as várias maneiras como seus habitantes transitavam nos espaços urbanos, burlando regras, criando alternativas de sobrevivência, e, principalmente formulando diferentes cartografias para a cidade, ver SOUZA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de Souza. *Territórios de confronto*. Campina Grande: EDUFCG, 2006. Para uma análise sobre as construções simbólicas da chegada do trem e as mudanças de hábitos que este advento ocasiona, ver ARANHA, Gervácio B. *Trem e modernidade na Paraíba e região do Norte: tramas político-econômicas e práticas culturais.* Doutorado em História, Campinas, Unicamp. Dezembro/2001.

como os da zona do Cariri, cujos senhores de "grandes cabedais" destinavam seus recursos à compra de escravos ou para enterrar dinheiro[20], e que agora começavam a declinar (CÂMARA, 2006, p.25).

Epaminondas Câmara não está sozinho na construção de uma ruptura entre a cidade moderna e a cidade do passado assombroso[21]. Um outro conterrâneo, ao rememorar sua infância, também estabelece essa mesma cisão. O advogado e cronista Hortênsio de Souza Ribeiro, ao falar sobre os rituais praticados durante a Festa de São João, em que o ato de acender as fogueiras era visto como um sentido simbólico de espantar o diabo, ressignifica esse costume décadas depois. A crença de que "o diabo vinha dançar no terreiro das casas onde não ardiam fogueiras" (RIBEIRO, 1979, p. 49) é, por ele, atribuída a práticas de pessoas supersticiosas e pertencentes às camadas mais pobres, em seu caso, "plantada pela negra Chica, filha de mãe Celina" - certamente, referindo-se a pessoas que trabalharam em sua casa de infância, em Campina Grande[22].

Tendo nascido nas últimas décadas do século XIX, Ribeiro vivenciou as mudanças ocorridas na cidade e sua inserção nos novos tempos. Esta sua afirmativa parte de uma visão mais ampla sobre o assombramento em Campina:

> Há meio século atrás Campina era uma terra povoada de lendas e superstições. Os seus costumes eram simples, havia cordialidade nas relações sociais, os seus habitantes como que constituíam uma só família. Pairava sobre a cidade fundada pelo sertanista Oliveira Ledo o gênio tutelar de um Vigário Sales (RIBEIRO, 1979, p. 142).

A fala do autor somente reforça a afirmativa de Maurice Halbwachs de que a memória é seletiva, pois ao remeter-se às lembranças de infância, balizadas pela idéia de ruptura com o passado de atraso de Campina, Ribeiro desenha para a cidade a paisagem quase paradisíaca, na qual as visagens aparecem como um elemento banal e natural que constitui uma história antiga da cidade. Ao se distanciar no tempo, ele

[20] Mesmo em Campina Grande, com o desenvolvimento alcançado no comércio, o Branco do Brasil foi inaugurado em 1923 (CÂMARA, 1988).

[21] Fábio Gutemberg, referindo-se à Campina Grande, mostra como a partir da década de 1960 edifica uma memória com "dimensões quase míticas" sobre Campina, com base em "memoralistas, administradores e moradores" que viram, por sua vez, as décadas de 30 e 40 como período de grandes progressos na cidade, inclusive chegando a ser considerada como *capital do sertão nordestino* ou *centro comercial do Nordeste* (GUTEMBERG, 2006, 187).

[22] Em *Menino de Engenho*, uma passagem que envolve a Maria Gorda, uma velha negra arredia, de quem ninguém se aproximava, faz-nos perceber que essa crença era bastante conhecida, ainda no começo do século: "Na noite de São João era na sua porta somente que não acendiam fogueira. O diabo dançava com ela a noite inteira. Eu mesmo pensava que a negra tivesse qualquer coisa infernal, porque nela nada senti, nunca, de humano, de parecido com gente. Todos na rua temiam a Maria Gorda" (REGO, p. 2001, 71).

agrega pedaços de memórias sobre aquela "terra povoada de lendas e superstições", restos de suas lembranças, vividas na *Rua 15 de Novembro*. Em sua narrativa, os relatos sobre lobisomens, as caiporas, as mulas-sem-cabeça são incorporadas a outras histórias marcantes, tais como a passagem de Frei Caneca pela Cadeia Pública da cidade, em 1824, e até mesmo eventos mais antigos, como a atuação de Teodósio de Oliveira Ledo, fundador da cidade, que lhe aparece como personagem heróico, inscrito nessa história para afirmar uma imagem idílica da cidade onde os habitantes se harmonizavam numa "só família" (RIBEIRO, 1979, p.142). Compreende-se que sendo o advogado Ribeiro um leitor e seguidor de A. Comte, a figura de herói não seria outra senão aquele que enfrentou e dominou os índios; dificilmente ele poderia questionar o massacre desses nativos nessa região, muitos deles trazidos para a freguesia de Campina Grande pelo sertanista[23].

Assim, Ribeiro lança ao passado um olhar positivista, ao falar sobre acontecimentos ocorridos na entrada do século 20, tratando como ingênuos temores da vida cotidiana. As ruas sem iluminação, onde "as visagens campinenses, os malassombramentos por via de regra abundavam nas ruas sem lampião"[24]. Ele cita várias ruas interditadas pelo medo, como as da matriz, da floresta, do cemitério. Com medo das visagens, na rua onde era situada a Cadeia Velha, atual Rua Floriano Peixoto, onde existia uma "frondosa gameleira", à noite ninguém se atrevia a passar por baixo de uma gameleira, diz ele (RIBEIRO, 1979, p. 142-143).

Segundo afirma o autor, nesse período o lobisomem assustava até a própria polícia. O lobisomem expelia "fogo pela boca e pelas ventas", ressoava seus cascos pelas ruas, apavorando os moradores, quando um deles resolveu chamar a patrulha. No entanto, ao se deparar com o lobisomem, os homens "apesar de armados até os dentes (...) fugiram covardemente" (RIBEIRO, 1979, p. 143).

---

[23] Teodósio de Oliveira Ledo chega à Paraíba em fins do século XVII, acompanhado de seu pai Custódio de Oliveira Ledo e de seu irmão Constantino de Oliveira Ledo. Pouco depois, em 1694, da morte de seu irmão, Teodósio de Oliveira assume o cargo de capitão-mor das Piranhas, Cariris e Piancós, pelo reconhecimento de seus "merecimentos e qualidades militares, além da experiência que tinha na guerra e nos sertões". Foi responsável pelas "Entradas" da Paraíba, que resultaram na dominação e massacre de muitos índios, tendo no ano de 1698 vencido uma guerra com os Tapuias. Em carta escrita pelo próprio e que chega ao conhecimento do Conselho Ultramarino, ele afirma que dos 72 que havia aprisionado, matou "alguns" índios que considerou "inválidos" à coroa - certamente aqueles que representavam alguma resistência no grupo que ele aprisionara. Em relação a este fato, o Conselho teria estranhado e censurado o tratamento dado aos "infelizes tapuias". Consta na apresentação do pesquisador do IHGP, SEIXAS, Wilson Nóbrega. A Conquista do sertão Paraibano. In: A Paraíba nos 500 Anos do Brasil. Anais do Ciclo de debates do IHGP. João Pessoa - Paraíba. Abril – 2000, p. 99. Ver http://ihgp.net/pb500.htm, consultado em 03 de maio de 2009.

[24] A luz elétrica foi inaugurada em Campina Grande pela Empresa J. Brito & Cia em 1920, passando depois a ser chamada de Empresa Luz e Força de Campina Grande. (CÂMARA, 1998, p. 96)

Como citado anteriormente, até começo do século XX, as visagens pareciam estar por toda parte. Os lobisomens, por exemplo, representavam um medo real para muitos. Na pequena cidade de Puxinanã (PB), poucas pessoas apareceram para assistir ao *desafio* entre os poetas Antonio Marinho do Nascimento e Josué da Cruz, evento que se daria na residência do Sr. Victor Casimiro. O boato sobre "um lobisomem em forma de bode" assustava, por aqueles dias, as pessoas dos arredores, fazendo com que estas se negassem a sair de casa principalmente naquela noite, em que, para piorar, havia uma chuva torrencial. Sob a insistência do dono da casa, que prometeu pagar aos cantadores, apesar da ausência das pessoas, o cantador Antonio Marinho improvisou a seguinte estrofe:

> Senhor Josué da Cruz
> Comecemos o pagode:
> Tem gente que até deseja
> Vir nos ouvir mas não pode
> Uns por causa do escuro
> Outros com medo do bode[25].

Situando, então, esses fragmentos da narrativa sobre assombração para uma realidade mais ampla, e ainda falando das mudanças nos centros urbanos, comuns a muitas cidades da Paraíba, na primeira metade do século XX, é possível captar elementos das práticas culturais. Pois como foi citado, certamente os acontecimentos narrados não eram restritos àquelas cidades. Outras também partilhavam semelhantes experiências, a exemplo do que nos conta o historiador paraibano Horácio de Almeida, ao mencionar a aura misteriosa que cercava a cidade de Areia, desde os tempos coloniais.

Referindo-se à derrubada de uma outra gameleira, árvore centenária, situada na área central daquela cidade, o autor descreve-a como emblema de uma época de crenças em fantasmas, lobisomens e outras crenças, acrescentando que tais fenômenos sobrenaturais abrangiam todas as classes, de senhores e de escravos, pois "segundo a mítica folclórica local, os lobisomens e as mulas de padres, às caladas da noite, costumavam fazer escaramuças ao redor da árvore misteriosa". Abaixo de suas raízes, haveria um rio subterrâneo, onde habitavam peixes "colossais" (ALMEIDA, 1958, p.206-209). Reminiscência de uma memória advinda do passado colonial. Munido de um misto de saudosismo e do reconhecimento da ignorância dos habitantes de Areia,

[25] Consta em ALVES SOBRINH, José, *Cantadores, Repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003, p.146.

que não souberam preservar sua memória, o autor lamenta a derrubada da gameleira em 1931.

Essas mudanças são acompanhadas e divulgadas pelos meios de comunicação da época, fazendo parecer muito maior o fosso criado entre o urbano e o rural. O que parecia contraditório, pois, principalmente com a construção das vias férreas, as distâncias pareciam encurtar o espaço e o tempo. A circulação de jornais, de revistas, e, também dos cordéis rompiam as fronteiras não somente entre as cidades do Estado, mas também possibilitava uma comunicação mais eficaz com Estados vizinhos. Imbuídas desta atmosfera modernizadora, desde a década de 20 do século passado, as autoridades tentavam criar uma nova feição para a Paraíba sintonizada com o projeto de modernização nacional. E isso significava, ao mesmo tempo, que essa modernidade representava, então, um afastamento de tudo aquilo que lembrasse o passado atrasado e supersticioso que marca o passado histórico da cidade.

Com as transformações urbanísticas realizadas nas principais cidades, nas décadas de 20 e 30, aquela imagem tão desoladora sobre as *urbes* será ressignificada. Contudo, a elaboração de uma imagem moderna para a Paraíba não foi erigida apenas através do advento da iluminação pública, da abertura de vias, da reorientação espacial de suas principais cidades, resultando, por sua vez, no redimensionamento dos antigos espaços escuros e da consequente desestabilização de toda a ordenação do invisível, das "superstições" que aí residiam. A elite intelectual também se esmerou na arquitetura dessa imagem de modernização, empenhando-se na abolição de uma mentalidade considerada por muitos como sendo de atraso e, por assim dizer, incoerente com os rumos que tomava o Estado no decorrer do século XX[26].

Suponhamos que esse ideário de progresso tenha sido alcançado, como aparece nos discursos de época, ainda assim, vale indagar: para onde foram os lobisomens que atacavam os passantes nas antigas ruas escuras das cidades ainda no começo do século XX? Para onde foram as visagens que habitavam as frondosas gameleiras das cidades de Areia e de Campina Grande, por onde os mais corajosos não se atreviam passar em certas horas da noite? E a Comadre Florzinha? E as almas penadas, para onde foram?

É possível pensar na elaboração de outros espaços para o mundo dos assombros! Nas primeiras décadas do século passado se edifica toda uma economia da literatura do

[26] Para uma problematização sobre a relação entre a construção da memória e progresso para Campina Grande, ver "Epílogo: cidade, cidades" (SOUSA, 2006, p. 183-189).

cordel[27]. É essa literatura e toda a sua maquinaria que abrem espaço para uma poética do invisível, é ela que reinventa um lugar para o encantado: seres invisíveis, seres bestiais, castelos encantados. Seres que saem, aos poucos, das antigas ruas escuras, dos becos apertados, das fazendas e dos engenhos coloniais para um outro lugar: lugar poético do cordel, onde o *incrível* torna-se *crível*, onde o fantástico torna-se possível, aceitável.

É através do cordel que se torna possível viver esse medo do assombroso sem pudores. Leitura de todas as camadas sociais, no cordel, a superstição, o medo de fantasmas não eram proibidos, ao contrário, tudo se transformava em um medonho palco do assombroso, do encantamento, no qual mistura-se o real e o fantástico. O texto do cordel se transformava num tecido colorido a cozer todas as arestas dissipadas anteriormente pelos discursos higienistas que emanavam da imagem da modernização desejada para o Estado, especialmente, após a década de 20.

No entanto, essa dimensão do medo e do assombroso no cordel se instaura de uma maneira bastante peculiar. Se por um lado há uma exacerbação do assombroso, por outro há também sua reatualização a partir da ação do risível. Uma maneira de desmontar ações das autoridades? Longe querer minimizar a complexidade das táticas de escritas do texto poético cordelínio, deve-se ao menos, perceber essa dimensão subversiva no cordel, no qual as hierarquias sociais se invertem e no qual o medo é capitalizado pelo riso: ri-se dos padres, dos senhores, do diabo; ri-se também dos não espertos, dos traídos e traidores; ri-se dos crentes e dos descrentes também. Instaura-se, portanto, um pacto da (des) ordem, à medida que o cordel é lido por todas as classes sociais.

Poetas começam a editar seus folhetos e alguns chegam a criar suas oficinas. Segundo Ruth Terra, na Paraíba houve quatro tipografias, embora duas tenham se destacado nas três primeiras décadas do século XX (Terra, 1983, p.24): na capital, Chagas Batista cria, em 1913 a *Popular Editora,* estabelecida à Rua da República, n. 65, vindo a se tornar uma das mais promissoras do ramo no período (ALVES SOBRINHO, 2003, p.22-23); em Guarabira, seu irmão Pedro Batista Guedes está à frente da filial.

[27] Segundo Márcia Abreu, é entre o final do século XIX e a década de 1920 que a literatura de cordel ou a "literatura de folhetos", como ela prefere chamar, consolida-se, pois, nesse período, "definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura" (ABREU, 2006, p. 104). Afirma Ruth Terra que foi com João Martins de Athayde que na década de 20, "estabelece-se uma nova relação entre poetas e impressores, verificando-se a passagem do autor proprietário para editor proprietário, e são introduzidas modificações em muitos aspectos", tais como as ilustrações das capas dos cordéis. (TERRA, 1983, p. 26)

Este último era genro do poeta Leandro Gomes de Barros. Ele permaneceria naquela cidade, pelo menos até 1923, e convivendo com várias outras tipografias que surgiram naquele período.

A década de 20, ao que parece, foi um dos períodos mais importantes para a produção de cordéis, não somente para muitas cidades da Paraíba, mas também para outras localidades, nos Estados vizinhos, principalmente a cidade de Recife, onde se estabelecerá o próprio Leandro Gomes de Barros, com sua tipografia, a partir de 1908[28]. Ainda na Paraíba, emergem tipografias nas cidades de Santa Luzia, de Itabaina; no Rio Grande do Norte, Currais Novos, Nova Cruz (ALVES SOBRINHO, p. 23). Em Pernambuco, Timbaúba dos Mocós e Bezerros.

A produção dessa literatura e o contexto no qual ela se fortalece permitem-nos perceber como a criação poética se dava entre esses dois lugares de constituição: por um lado, a criação de um espaço poético matizado por temas circunscritos a uma cultura de cunho popular; por outro, cada vez mais inseridos nesse sistema de produção e de circulação dos cordéis, voltados para o consumo, divulgados principalmente nas feiras, nas praças e nas estações de trens. Os folhetos também eram vendidos em pontos específicos, como é o caso da Livraria Editora de Pedro Batista, estabelecida quando Pedro Batista muda-se para João Pessoa - na época, chamava-se *Parayba*.

Assim, ao mesmo tempo em que se erigiam projetos urbanísticos com pretensões de regulamentação de comportamentos, disciplinando espaços, iluminando e desassombrando algumas das principais cidades da Paraíba, na literatura de cordel, espaços outros de sustos e de assombros estavam sendo elaborados, através de um outro regime de verdade: literatura de cordel como território do assombramento em meio à modernização. Os poetas e seus leitores, sub-repticiamente, seguem provocando estragos naquele mundo que se pretendia organizado e separado das sombras; que se desejava apartado de suas casas mal assombradas, de suas ruas estreitas e escuras. Em suas histórias, suas invenções, vão criando todo um universo possível, por onde transitam seres monstruosos, santos, visagens.

A assombração não é, portanto, um resquício de um tempo, de um passado de atraso. Ela funciona dentro de uma maquinaria que consolida o sobrenatural, o invisível

[28] Leandro Gomes de Barros nasceu em Pombal, na Paraíba. Aos 11 anos muda-se para a cidade de Teixeira. Aos quinze anos de idade, por volta de 1880, muda-se novamente, desta vez para Pernambuco. Neste, mora a princípio em Vitória do Santo Antão (PE), onde casou e iniciou a publicação de cordéis. Em 1906 foi para Jaboatão, e finalmente em 1909, para a cidade do Recife, onde se estabelece com sua tipografia manual, vendendo para várias cidades do Nordeste, e vindo morrer em 1918.

através de outro regime de verdade, estabelecendo outros tipos de regularidades, que neste caso, expressam-se na literatura de cordel. É na contramão da elaboração de uma imagem moderna para a Paraíba, que o mundo assombroso passa a subsistir na literatura.

E esse processo de urbanização e de desorganização dos espaços do invisível foi observado na cidade de Recife por Gilberto Freyre. Nesta, em conseqüência do ocorrido, os fantasmas teriam se refugiado nos casarões abandonados, nos antigos sobrados e nas sobras dos lugares que ainda se mantinham intocados pela revolução urbana que acometera a cidade, período em que ele denominou de "desassombramento"[29].

No entanto, na Paraíba, ainda que os fantasmas da primeira metade do século XX tenham sido forçados a se ocultar sob as sombras dos recantos das cidades que se modificavam rapidamente, ainda que tenham sido reduzidos significativamente, os espaços de trânsitos das visagens, há de se dizer que sua ação não fora tão neutralizada como parece.

A tese de Freyre também é pertinente no que diz respeito à relação entre a modernização urbanística e o assombro em muitas cidades da Paraíba. Contudo, é necessário ressaltar que apesar de tais mudanças terem implicado deslocamentos e recuos daquele universo de crenças, nem por isso o assombro perde sua força de ação. A assombração ganha um novo espaço de atuação, que é o da literatura de cordel, tornando-se esta o lugar primordial do mundo invisível. É na literatura que lobisomens, almas penadas, diabos, animais encantados, reinos encantados e histórias de botijas são ditas e vividas com enorme vigor; nela se dão as batalhas entre cangaceiros, santos, personificações demoníacas e pessoas comuns.

O cordel, ao criar um espaço legítimo para o assombro, atribui feições sobrenaturais até mesmo aos eventos registrados pela imprensa com conotações mais factuais, a exemplo dos casos de parricídio, de violências contra a mãe, morte de políticos; também os eventos naturais como os eclipses, as secas. Problemas sócio-econômicos também não escapam às mesmas visões: a fome, a alta dos preços, a inserção de novas culturas agrícolas como o agave e outros. Então, ao invés de a

[29] Para o autor, o "desassombramento" ocorrido na segunda metade do século XIX em Recife foi um grande inimigo de todos os fantasmas coloniais, inclusive, das almas dos senhores que vagavam livremente pela antiga cidade sombria. Com a reorganização do espaço físico, com a iluminação das ruas, emblema da modernidade, ocorre uma ruína do mundo das almas penadas e de todos os seres que transitavam pelas antigas cidades escuras. FREYRE, 2000b).

assombração ser extirpada daquele mundo que se pretendia moderno, ela foi, aí, *reinventada.*

Mas, como entender essas histórias agora narradas pelo cordel, que atraíam um público consumidor cada vez mais crescente, se não a partir de uma transformação na sociedade que pressupõe uma passagem da cultura do ouvir para uma cultura escrita? Mudança significativa esta, pois aos poucos, dá-se início a uma disputa no campo cultural entre o contador de história – pelo menos, os "contadores tradicionais", o narrador oral - e o texto literário[30].

Para entender como isso ocorre, é necessário historicizar essa economia literária, que reatualiza o campo do sobrenatural, possibilitando aos seus crentes engendrar no presente retalhos de memórias passadas.

Para começar, algumas peculiaridades sobre o trato com a literatura de cordel devem ser evidenciadas, inclusive, para que possamos entender sua própria constituição discursiva. Problematizar o tema do mundo da assombração é também lidar com o lugar fugidio em que ele se inscreve. É, inclusive, lidar com a dispersão dessas fontes que lhe servem de esteio para a análise, como é o caso do cordel[31]. As dificuldades começam com as tentativas de datação, de demarcação espacial e até mesmo de autoria desses textos, a saber, nas primeiras produções não constavam o nome do poeta e nem a data de publicação. Outro fator que torna difícil a identificação do autor ocorre quando, de alguma maneira, seus direitos autorais são vendidos para o proprietário de uma outra tipografia, passando este por sua vez, a assinar os folhetos como sendo seus, a exemplo do que ocorreu com a produção de Leandro Gomes de Barros, que, após a sua morte, teve seus direitos autorais vendidos ao poeta João Martins de Athayde[32], e depois da morte deste, também os direitos autorais adquiridos por José Bernardo da Silva. Alguns

[30] Alguns estudos demarcaram o começo do século XX e principalmente o pós-Segunda Guerra Mundial, como um período de desaparecimento do *contador de histórias* em vários paises da Europa. Similar acontecimento também foi anotado em vários outros paises do mundo, inclusive na África e América: "em muitos casos a leitura em voz alta substituiu a narrativa oral tradicional" (MATOS, 2005, P.96).

[31] Segundo Hélder Pinheiro e Ana Lúcio em Portugal, literatura de cordel eram "folhetos, livros impressos em papel barato, vendidos a baixos preços, pendurados em barbantes", normalmente "comprados por pessoas letradas e, lidos para não letrados" (PINHEIRO/LÚCIO, 2001, p.13). Também no Brasil os cordéis eram lidos, em voz alta, nas feiras livres ou em casas, diante de uma platéia ávida por escutar as narrativas construídas sobre os mais diversos temas.

[32] João Martins de Athayde nasceu em Cachoeira de Cebola (PB), 1888, e morreu em Carpina (PE), 1959. Este cordel foi reeditado por João Bernardo da Silva, em 1953.

proprietários chegavam mesmo a substituir o acróstico, a exemplo do próprio Athayde com relação a alguns folhetos de Leandro[33].

Apesar dessas dificuldades intrínsecas ao uso do cordel como fonte, este se constitui como espaço de enunciação de saber fundamental para a análise, ao versar sobre uma enorme gama de temas que compõem a vida de seus poetas e leitores, possibilitando-nos uma melhor compreensão da dimensão do próprio universo da assombração. Principalmente na primeira metade do século XX, essa cosmogonia matizada por toda uma rede de crenças e de signos comuns aos consumidores é compartilhada por muitas outras comunidades de crença, à medida que o folhetista se desloca para outros povoados e até para outros Estados.

Esse desprendimento em viajar faz do cordelista um cavaleiro andante, sempre em busca de aventuras, de fortunas; de lançar-se às histórias de amor, de morte, de vingança. Viajante da palavra. Como se para contar histórias fosse necessário vivê-las. Não por acaso, o poeta prima por narrar histórias de jovens que "saem pelo mundo em busca de aventuras". Este é um dos jargões que normalmente iniciam um cordel, quando um herói resolve enfrentar monstros, animais encantados, ou mesmo saem em busca de fortunas. Daí tudo se torna possível: um pobre filho de pescador que enfrenta monstros como em *O Herói Juvêncio e o Reino das Sete Portas* (COSTA, s/d); um vaqueiro que enfrenta uma novilha encantada, *A história da novilha de ouro* (CAMPOS, s/d). Se os heróis são caçadores, então vão a "terras distantes" e perdem-se "por bosques cheios de horror" como ocorre em *Os três caçadores e o macaco da montanha* (ARÊDA , s/d) ou mesmo aquele agricultor que ao sair "pelo mundo" depara-se com um tesouro ou uma idéia fabulosa que o leva ao enriquecimento, *O compadre pobre e o rico ambicioso* (PONTES, 1973). Às vezes, as viagens podem se dar num outro tempo, no tempo da imaginação, declaradamente, a exemplo do cordel *O Reino do Meio do Mundo e a Princesa Miriam* (LIZ, s/d) ou *Viagem a São Saruê (*SANTOS).

Em que pese a polêmica sobre sua origem no Brasil, Márcia Abreu questiona uma relação direta entre os cordéis produzidos em Portugal e os do Brasil, sublinhando características peculiares para este último[34]. Outra questão que torna-se importante

[33] Acróstico é uma forma de grafar a assinatura do autor. Seu nome aparece na última estrofe, com letras dispostas na vertical, iniciando cada verso.

[34] A partir de uma ampla pesquisa, Márcia Abreu questiona a origem do cordel no Brasil como uma relação direta dos cordéis produzidos em Portugal. Embora sua tese tenha sido defendida em 1993, mesmo assim, muitos estudiosos atribuem ainda a emergência do cordel no Brasil ao cordel lusitano. Abreu defende para o cordel do "Nordeste brasileiro" um perfil bem particular, começando por questionar o próprio nome, ao que ela substitui por "literatura de folhetos". Aponta ainda outras características

frisar aqui diz respeito à diferença entre a literatura e o repentista[35]. A Paraíba foi um lugar privilegiado para a emergência do folheto de cordel. Segundo Candace Slater, antes das publicações da poesia popular em folhetos, existia uma escola específica para a formação dos cantadores, conhecida como a Escola de Teixeira, que atuou no século XVIII, e já neste período, os cantadores circulavam nas fazendas e nos engenhos de açúcar. Os ouvintes eram os próprios donos das fazendas, os empregados e os vizinhos. Num período de poucos alfabetizados, a oralidade se impunha aos poetas, mas, muitos destes, "costumavam anotar suas composições em tiras de papel ou em cadernos, como forma de registro de seus poemas, sem intenção de editá-los. Muitos rejeitavam a publicação, acreditando ser melhor conservá-los exclusivamente para apresentações orais" (ABREU, 2006, p.92).

Sem que houvesse uma interrupção dessa prática das cantorias e de suas poesias, o começo da impressão da poesia popular, segundo alguns pesquisadores, teria surgido no final do século XIX. O começo dessa história está bastante ligado ao poeta Leandro Gomes de Barros, um dos poetas mais lidos ainda hoje e que teria começado a publicar em torno de 1893. E em seu esteio, Chagas Batista que inicia suas publicações em 1902 e João Martins de Athayde, em 1908:

> Mas Leandro foi sem dúvida o primeiro a produzir regularmente folhetos, possibilitando assim esta literatura em toda sua especificidade. Toma forma um conjunto de textos em permanente reedição. Tem início um processo peculiar de produção e comercialização e constitui-se um público para essa literatura (TERRA, 1983, p.40).

Nascido na cidade de Pombal, na Paraíba, Leandro de Barros muda-se para Teixeira (PB), passando, provavelmente, a viver sob influências de importantes cantadores que lá atuavam, tais como Francisco Romano, conhecido como Romano da Mãe d'Água, Inácio da Catingueira, Silvino Pirauá Lima, Bernardo Nogueira, Hugolino do Sabugi, Nicandro Nunes da Costa. Nesse período, os poetas cantadores se

próprias dessa literatura no Brasil, a exemplo da própria estrutura poética, a sextilha, uma contribuição de Sílvio Pirauá de Lima desde o século XIX, e que permanece até hoje (ABREU, 2006).

[35] Patrícia Araújo aponta uma diferença entre o cordelista e o cantador de viola. Enquanto este, em sua maioria, "fazia do improviso um meio de expor sua produção cultural", o cordelista vendia sua poesia escrita, "já levava seus folhetos e declamava os versos para vender ao seu público e atraí-lo" (ARAÚJO, 2007, p.24).

encontravam para desafios e improvisos, cujos registros foram dificultados também pelo fato de alguns serem analfabetos, a exemplo do poeta e escravo Catingueira[36].

Certamente por Leandro Gomes de Barros ter-se destacado nesse universo da escrita, passa a ser citado principalmente pelos folcloristas como uma espécie de depositário de bens culturais. Sendo atribuída a ele uma dada autoridade em falar "em nome" dessa literatura popular, transformando-se, então, numa espécie de *arquivo* da cultura popular. Ele seria, pois, esse elo perdido entre cantadores e cordelistas, elo entre a cultura oral e a escrita. O conceito de arquivo aqui mencionado comunga com a definição de Jacques Derrida, do grego *arkhê* define-o a partir de dois princípios *começo* e *comando,* coordenados em um*:*

> o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali* onde os homens e os deuses *comandam, ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico" (2001, p.11)

Não por acaso, Câmara Cascudo, ao se referir a Leandro como "o mais lido de todos os escritores populares", também afirma que ele, no decorrer de sua vida, escreveu para "sertanejos e matutos, cantadores, cangaceiros, almocreves, comboeiros, feirantes e vaqueiros"(2005, p. 347). Mesmo quando ele se estabelece definitivamente em Recife, ele continua viajando por vários Estados para vender seus folhetos.

Segundo Luli Hata, o autor do cordel também desempenhava várias outras funções nesse período. O próprio Leandro Gomes de Barros produzia, vendia seus folhetos, bem como os encaminhava, através de serviços postais e agentes, para outros Estados (1999, p.43). No entanto, João Martins de Athayde foi o primeiro a estabelecer uma tipografia, constituindo-se como "a figura do editor-proprietário" em 1909. Seguido por Francisco das Chagas Batista que funda a sua em 1913, após ter adquirido o prelo de Leandro Gomes de Barros e estabelecendo a Popular Editora, em João Pessoa; em Guarabira (PB) passou a existir uma filial, sob responsabilidade de seu irmão Pedro Batista e genro de Leandro Gomes de Barros. Na cidade de Campina Grande (PB), a Estrela da Poesia, na decada de 50, pertencia ao poeta e editor Manoel Camilo dos Santos, que ficou conhecido por seu cordel *Viagem a São Saruê*.

---

[36] Pedro Batista Guedes escreveu um interessante artigo *Athenas dos Cantadores*, em 1928, sobre os "poetas e troveiros", fornecendo várias referências sobre suas procedências e modos de encarar os desafios. Como sugere o título, ele aponta a Serra de Teixeira como sendo o lugar de emergência dos antigos cantadores. O artigo consta na *Revista do Instituto Histórico e Geographico Parahybano*, vol. 6, Anno VI, p.21-35, 1928.

Deve ser ressaltado que até começo do século XX, quando algumas poucas cidades ainda iniciavam seu processo de urbanização e a fronteira que separava o urbano do rural era bastante tênue, as diversões predominantes eram bastante circunscritas à cultura local. Dessa forma, as cantorias e também as leituras dos cordéis significavam alternativas de diversão, ao mesmo que informavam os ouvintes e leitores.

Os poetas tematizavam o viver no campo, falavam do que é ser vaqueiro, do que é lidar com as coisas da terra; glosavam sobre sonhos, medos inerentes aos seus modos de vida. À medida que a produção de cordéis se intensificava e que o nível de informação começava a se tornar mais acessível, tanto para os poetas, como para os próprios leitores, os temas se diversificam, passando a atender a uma demanda de notícias mais imediatas, possibilitada, principalmente, pelos novos meios de comunicação que adentravam muitas cidades desde as primeiras décadas. Nos cordéis, a vida no seu sentido amplo, é *dita* em versos. A chuva que concede boas colheitas, a seca que provoca desastres naturais, os eclipses que apavoravam a todos; os crimes de assassinatos, as tensões entre grupos sociais, entre trabalhadores e senhores; as querelas da política partidária; também as questões do campo religioso: profecias, "conselhos"; tensões entre católicos e protestantes.

Então, mesmo quando novos elementos de comunicação passaram a fazer parte da vida cotidiana, o cordel manteve seu público fiel. Como atesta alguns estudiosos, o rádio e a energia elétrica não substituíram o cordel como elemento de informação; ao contrário, os folhetos serviram às vezes para "confirmar a veracidade dos fatos divulgados pelo rádio, além de fornecer inspiração aos poetas que escreveram suas histórias baseadas em radionovelas" (HATA, 1999, p.3)

O cordelista tinha um lugar de autoridade perante a comunidade alfabetizada, sua palavra escrita, seu modo de dizer os acontecimentos atingiam seus leitores, e em seus poemas, os acontecimentos se materializavam. Os poetas serviam, então, como mediadores entre as informações dos jornais e de fontes diversas e o universo de crença dos leitores (HATA, 1999, p.38). Dessa interação entre poeta e leitores, verdades outras emergiam. A fronteira entre a realidade dos leitores e a fantasia criada pela literatura era bastante tênue, de modo que os cordéis serviam como um esteio através do qual, cangaceiros, santos dialogavam com o diabo; que os santos protegiam os desvalidos, e onde, contos de fada se misturavam à realidade de pequenos agricultores, de meeiros, de vaqueiros, de pescadores, de caçadores e outros.

Dessa forma, principalmente entre as décadas de 1920 e 1950, período considerado por alguns como "época de ouro" (CURRAN, 2003), o cordel atinge seu auge em termos de institucionalização. O que mostra seu vigor, mesmo em face da emergência de uma nova racionalidade, que passa a ordenar e organizar os espaços dos centros urbanos. Na Paraíba, apesar desses novos projetos de urbanização, de seu consequente investimento na desterritorialização do sobrenatural, que visavam o "dessassombramento" dos espaços, dos costumes, dos credos o mundo invisível foi re-editado pela maquinaria literária do cordel.

Ainda que, sob um olhar panóptico, tenha-se tentado domesticar o mistério das visagens, das "irracionalidades", dos delírios, dos sonhos e das fantasias -, nem mesmo assim, foi possível sucumbir antigas visões de mundo e desintegrar as crenças que balizaram o "tempo antigo", "as histórias de antigamente". O mundo da assombração não se desintegra com abertura das ruas, com o policiamento dos corpos – política que marcará, principalmente, o governo do presidente João Pessoa. A poesia de cordel será, então, um espaço legítimo para o sonho, para a fantasia, para o *assombro*.

E nesse mundo assombroso, com o que sonhavam os poetas e seus leitores? Do que era feito esse universo onírico? Sonhavam com reinos encantados, com tesouros enterrados; sonhavam em desvendar os "caminhos labirínticos" que os levassem a uma vida farta e feliz; sonhavam em derrotar os inimigos, muitas vezes, não tão (in) invisíveis que os atormentavam no dia-a-dia. Desejos de felicidade, de fortuna aparecem plenamente realizáveis aos ouvintes e leitores dos cordéis. É assim que muitas histórias nos cordéis, que falam sobre os reinos encantados e sobre as botijas, são atreladas a acontecimentos corriqueiros, criando nessa tessitura de sonhos e de desejos uma realidade possível. É dessa matéria ordinária que os poetas e seus leitores edificam os castelos, enfrentam diabos e assombrações.

Uma das criações poéticas mais significativas para entender essa cultura do invisível são os *Marco's*. Nestes, são os próprios poetas que aparecem como senhores de seus castelos, descritos por eles como fortalezas[37]. Através de espaços imaginados, materializam seus territórios, construindo muralhas de proteção e inventariam para si não somente uma morada, mas um reinado, onde um outro poeta precisa de permissão

[37] ALVES SOBRINHO define o *Marco* como uma maneira poeta se ligar a sua terra de origem ou de adoção: "para defendê-la, construíam na fantasia da inspiração imaginárias fortalezas que chamavam de Castelos, ou Marcos, de imbatível resistência, inexpugnáveis muralhas: um obstáculo intransponível à entrada de adversários que aventurassem a atacá-los de surpresa" (2003, p.37)

para entrar. Nestes territórios, a única autoridade é o poeta-rei. O marco é um lugar conquistado e demarcado pelo seu "saber", pela sua ciência[38].

É nesse lugar imaginado que o rei-poeta desafia e enfrenta o seu adversário através de uma batalha poética. Ele recria na poesia um terreno próprio, ignorando as demarcações geográficas físicas. Como afirma ALMEIDA e ALVES SOBRINHO (1981), tudo indica que "dos Marcos publicados em folheto o mais antigo foi o Marco do Meio do Mundo, de Athayde" e, em ressonância a este, publicado entre 1916/1917, outros marcos foram surgindo, como que outros poetas aceitassem o desafio; cada um em seus castelos de poesia, muitas vezes tentando destruir as fortalezas um do outro: *Como Derribei o Marco do Meio do Mundo* (1916) e *O marco Brasileiro* (1917), de Leandro de Barros; *Marco Parahybano* (1921) e *Destruição do Marco do Meio do Mundo* (1925), de José Adão Filho; *O Forte de Guarabira ou o Castelo Universal* (1924/1926), de José Camelo de Mello Rezende; *O marco do Seridó* (1927), de Tomaz de Assis; *O marco de Pernambuco* (1939), de João Ferreira de Lima e *O forte Pernambucano* (1945/1947), de Severino Milanez da Silva.

Quando se trata dessa produção literária, as datações sempre provocam dúvidas e polêmicas, no entanto, é significativo, para o que refletimos anteriormente sobre as tensões ocasionadas pelas mudanças da sociedade da oralidade para a escritura, anotar o que afirmam os autores ALMEIDA e SOBRINHO, sobre as divergências cronológicas dos Marcos. Afirmam eles que teria havido antecessores ao de Athayde, mas, ou por não terem sido editados corretamente ou por falta de esclarecimento de autoria, acabaram gravitando a ordem cronológica apresentada para os citados anteriormente, por exemplo, Marcos *O Castelo da Cidade Flor Mimosa (1907)*, de Manoel Vieira do Paraíso; *A Fortaleza que Levantei dentro de uma Lagoa* (anterior a 1917), *A Defesa da Lagoa* (1928), de Joaquim Francisco de Santana. Lamentando essa ausência de um registro escrito, enquanto uma "prova" para a "origem" desses folhetos, os autores chegam a informar que:

> Infelizmente, Leonardo Mota não transcreveu todo o Marco da Divisão e Neco Martins (e o teve em mãos), nem informou a data de composição em seu livro "Cantadores". João Adão (nascido em 1890) declara na sexta estrofe do seu Marco: "Tinha dez anos contados/Quando em Marco ouvi falar". Vê-se por aí que em 1900, se não os havia impresso já se cantavam Marcos, esses, certamente compostos e guardados de memória pelos poetas, isto é, obras feitas

[38] Como define Márcia Abreu, "os cantadores chamam 'cantar em ciência' a proposição de charadas e de perguntas sobre Geografia, História, Mitologia grego-romana, História Sagrada" (2006, p.78).

> nos termos definidos pelo mesmo José Adão na segunda estrofe de seu trabalho (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 17)

Percebe-se como além dos poemas que foram guardados na memória por João Adão e até mesmo os "manuscritos" de Manoel Vieira do Paraíso parecem ter sucumbido às novas regras de escrita impressa. Apoiando-se em Paul Zumthor, Jerusa Ferreira faz a seguinte reflexão sobre os folhetos de Desafio: "É a forma escrita de um 'gênero' oral e que, por sua vez, se apóia em escrituras e numa sucessão de oralidades. Aliás, nestes casos, oral e escrito são alternância tão vertiginosas, que vão gerando uma contigüidade que os faz inseparáveis" (2003, p.146).

Mas, atendo-se ao teor dos Marcos, *O forte Pernambucano*, escrito em 1945/1947, nos dá uma idéia de como, num mundo virtual, inscreviam-se estes poetas:

> O Marco do seridó
> Que fiz para minha defesa
> Hoje a Villa de Parelhas
> Não sofrerá mais surpresa
> O poeta precisava
> Defender sua nobreza
>
> Eis –ahi o grande Marco
> Deste moderno poeta
> Cantador para derribal-o(sic)
> Precisa a rima corrécta
> Traga boa ferramenta
> Se não vem ficar patheta (p.13)

Imersos nessa defesa de suas "Ribeiras", José Adão teria escrito o *Marco Paraybano* (1921) com a intenção de destruir o *Marco do Meio do Mundo* (ALVES SOBRINHO, 1981, p. 78), erguendo para si um "colosso do Norte" com seu palácio de cristal, seus exércitos, mas também aparado por seus roçados fabulosos:

> É uma propriedade
> De valor, é sem rival
> Tem grande esquadra de guerra
> Um exército colossal
> Uma immensa floresta
> Um palácio de crystal
>
> Este colosso do Norte
> Jamais será destruído
> É potencia combatente
> De valor reconhecido
> Não teme inimigo forte

Nem pretende ser vencido

O Marco Paraybano
Em qualquer parte que esteja
Consegue tudo vencer
Por mais difícil que seja
É velho cabo de guerra
Acostumado à peleja

(...)

Tem um bonito Roçado
Cheio de milho e feijão
Tenho ahi arroz e canna
Toda sorte de verduras
Mandioca e algodão[39]

Esse poeta reconhecidamente fez do seu *Marco* não somente um "colossal" desafio aos "opositores", mas, ao tratar de temas como trabalho, gastronomia, natureza e política, ele também ofereceu um largo horizonte cultural que informava os poetas e leitores. É através dessa luta imaginada que os poetas arquitetavam suas fortalezas, costurando ao mesmo tempo os sonhos e as dificuldades da vida cotidiana. Assim, entre a aragem das terras e o movimento das feiras, os poetas fabricavam seus sentimentos e suas imaginações. Não são dois mundos em separados, eles coexistem e um depende do outro. Tanto, que alguns poetas exerciam outras funções para além da produção dos cordéis[40].

Através dessa literatura, é possível analisar o engendramento das sociabilidades implicadas nesse universo assombroso, captando alguns de seus conflitos sociais. Seus elementos constitutivos, tais como as almas penadas, as visagens, as fadas e bruxas, os lobisomens, as mulas-sem-cabeças, os reinos encantados, as mães-d'água, os bichos encantados, diabos; outros sinais que ativam os sentidos dos vivos, a exemplo de luzinhas, dos sons e dos cheiros, dos rugidos da terra, fabricam uma memória cultural, em que as *botijas* encontram um lugar de legitimidade. Essa constelação de crenças, ao

[39] O poema *O Marco paraybano* está organizado a partir dos seguintes temas: Introdução; Primeira Parte: O roçado e as fazendas; Segunda Parte: A floresta e a lagoa; Terceira parte: O colosso e suas fortificações; Quarta Parte: O palácio e os jardins; Quinta Parte: O conselho d'Estado. Ver texto completo em *Marcos e Vantagens 1* (ALVES SOBRINHO, 1981,78180).

[40] O cordelista José Francisco Soares, que exerceu serviços como almocreve, agricultor e ainda pedreiro, quando morou no Rio de Janeiro, sempre publicava seus poemas. Somente em 1940, quando se fixa na cidade do Recife, monta sua banca para vender seus folhetos e de outros autores. Ver sua biografia por Marcelo Soares, disponível no *site* Fundação Casa Rui Barbosa. http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoseSoares/joseSoares_acervo.html, consultado em 01.12.2009.

serem capturados pelas narrativas dos cordelistas, vão dando sentido ao cotidiano de pescadores, de caçadores, de agricultores, vaqueiros que habitam a zona rural, muito embora as zonas urbanas não fiquem imunes às narrativas. Então, não era verdade que lobisomens atacavam pessoas nas cidades? Também não era dito que o diabo aparecia dialogando com artistas, repentistas, estudantes e cangaceiros?

Funcionando então na primeira metade do século XX como uma espécie de agente catalisadora das tensões sociais e, ao mesmo tempo, divulgadora de informações, a literatura de cordel - e sua maquinaria - também pode ser pensada enquanto uma espécie de *educação de sentidos* ao revés, pois na contramão das crenças da modernidade, essa literatura, ao oferecer aos seus consumidores as lentes pelas quais eles poderiam ler o mundo em que viviam; o mundo invisível, mundo assombrado pelas visagens e sobressaltos com a natureza, criava uma maneira de *ser* crente nesse universo do invisível. A tecelagem desse espaço do *assombramento* aparece como um construto narrativo, cuja edificação coincide - como afirmado antes - com o período em que muitas das cidades na Paraíba estão se urbanizando e começando a experienciar todo um processo de "desassombramento" de seus espaços, de seus costumes, de seus corpos.

Assim, é no território da Literatura de Cordel onde as coisas se reinventam. É nesse lugar, onde o mundo da assombração que se tece enquanto representações simbólicas de um mundo mantido em segredo, mundo encoberto, emite signos que dão-se a ler. Mundo enredado pela teia do sobrenatural a ser revelado através de uma relação entre o passado e o presente. Daí temas como o Fim dos Tempos, Os três dias de escuro, o reino da Besta-Fera, serem acionados do acervo simbólico religioso e se misturarem aos acontecimentos mais palpáveis do cotidiano de muitas comunidades de crença, tais como as tensões relativas à religião protestante, mudanças no campo da economia que atingem as relações na produção agrícola e até mesmo fenômenos da natureza, como os próprios eclipses, a exemplo do que será discutido a seguir.

1.2 – "Quando a roda grande entrar na roda pequena": carestias, secas, profecias

> Daqui pra o fim da era
> Muita gente se envenena
> Porque a roda grande
> Tem que entrar na pequena
> Quando ela correr frouxa
> O mundo velho faz pena (ASSIS. S/D, p. 1)

"Quando a roda grande entrar na roda pequena". Esta é uma afirmativa do cordel *O desmantelo já vem,* de Manoel Tomaz de Assis, que anuncia previsões pessimistas para o final da década de 1940. Ao mesmo tempo, sua fala é uma sentença e é também um mistério, que impele seus leitores às indagações: as quais rodas ele se refere? Qual o seu sentido simbólico? O que queria dizer o autor, ao associar as tais "rodas" às previsões apocalípticas? Pois é certo que tal construção imagética somente teria sentido para os leitores se estes partilhassem da mesma zona de crenças do poeta.

A idéia de uma roda dentro da outra consta na Bíblia, no Velho Testamento, na passagem em que Ezequiel descreve a visão, na qual Deus aparece dando-lhe instruções para combater os rebeldes de Israel:

> Eu no meio dos cativos, junto ao rio Quebar, se abriram os céus, e eu tive visões de Deus (...)15 Ora, eu olhei para os seres viventes, e vi rodas sobre a terra junto aos seres viventes, uma para cada um dos seus quatro rostos. 16 O aspecto das rodas, e a obra delas, era como o brilho de crisólita; e as quatro tinham uma mesma semelhança; e era o seu aspecto, e a sua obra, como se estivera uma roda no meio de outra roda (EZEQUIEL: cap. I)

Essa passagem bíblica impressiona ainda o leitor de hoje pela riqueza de detalhes: céus se abrindo, os seres com asas e rodas, e na narrativa que se segue, ele faz menção às labaredas de fogo, à voz que vinha do firmamento e a própria imagem de Deus e seu trono. As imagens criadas pelo profeta lembram o Juízo Final, no entanto, ainda que ele faça menção a uma "roda no meio de outra roda", não afirma que é uma "roda grande que entra na pequena". Ainda assim, a metáfora das rodas deve ter chegado de alguma maneira ao conhecimento do cordelista, possibilitando-o anunciar uma previsão sobre a proximidade dos fins dos tempos, uma vez que, constam na narrativa do profeta Ezequiel muitos elementos apocalípticos, mesmo que estes não se

refiram ao mundo como um todo, pois a profecia é dirigida a Israel: "assim diz o Senhor Deus à terra de Israel: Vem o fim, o fim vem sobre os quatro cantos da terra" (Cap. 7:2). De certa forma, é possível que sendo o autor "profundamente religioso"[41], sua fonte de inspiração pode ter sido as leituras da Bíblia ou o que ele ouvia sobre a mesma nos eventos religiosos.

Narrativa rica em imagens, o texto poético do cordel se faz do intercruzamento de muitas histórias, e tal como num grande tapete colorido, misturam-se temas, tempos e espaços alhures. Texto que recicla, recorta, reinventa seu discurso a partir de restos de verdades, capturados do acervo cultural que informa seus leitores. Assim, as passagens bíblicas, histórias de guerras, contos de fadas, histórias maravilhosas são reatualizadas através dos temas do cotidiano. Com isso, o cordelista se faz autoridade de um saber bastante particular; ele se apresenta como um tecelão da escrita. Tece não só o presente, mas em muitos momentos adianta o futuro.

Neste sentido, o cordelista é um crente desse fim anunciado aos leitores e, estes, partícipes do mesmo credo, que longe de ser um "dogma", traduz-se numa prática dessas pessoas em anunciá-la, o seu *ato* de crer (DE CERTEAU, 1994, P. 278). Ao anunciar o fim do mundo em seus cordéis, o poeta torna verdadeiro aquilo que ressoava no imaginário cristão que informava seus leitores, reciclando a palavra de seus profetas populares, ele recria uma realidade apocalíptica.

Pelas previsões que Manoel Tomaz de Assis faz e as décadas que menciona, é possível que o folheto tenha sido escrito na década de 40. Seu texto é bastante significativo para entendermos o contexto em que estava inserido o autor. O cordel anuncia os "fins dos tempos", mas como ele percebe essa proximidade do fim? Os indícios, ele certamente retira de seu próprio cotidiano. Acontecimentos que ele olha com desconfiança: tempos das carestias, de "grande azedume", são previstos para os anos de 48, 49 e 51. No decorrer de seu texto, o autor acaba ampliando o leque de suas críticas, apontando também como consequência pelos aumentos de impostos e carestias

[41] Em seu livro *A vida no Barbante*, Candace Stlater fornece alguns dados sobre esse autor, que ajudam a pensar essa cosmogonia milenarista. O cordelista (1899-1978) nasceu em Alagoa Nova (PB), referido por ela como um "autor à moda antiga do cordel, profundamente religioso, Manoel Tomás de Assis permaneceu um camponês a despeito das frequentes viagens". Ele sempre retornava das feiras, onde vendia os folhetos, a sua casa, no mesmo lugar, ao seu "lote de terra". A rotina de ler folhetos "em voz alta nas feiras" teria permanecido até a semana de sua morte. (SLATER, p. 1984, p.275). Não é difícil imaginar Manoel Tomaz de Assis gritando nas feiras, e ao mesmo tempo, anunciando o fim do mundo para uma platéia curiosa. No *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, o poeta é descrito como sendo "estimadíssimo por todos que o conhecem" e que "dava ciência à matutada da época do que acontecia na Europa. Foi o jornal de seu tempo" (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p.69)

previstas as transgressões morais, como os jogos, as danças, as traições das mulheres (ASSIS, p.6).

Para além desses acontecimentos mais gerais, na Paraíba, algumas peculiaridades relativas à produção agrícola sinalizam para sua idéia de catástrofe anunciada. Para o poeta, os sinais do fim do mundo estavam à vista: a mulher casada namora o rapaz e cada homem tem mais de uma mulher; as mulheres deixam os maridos e os filhos abandonados, sugerindo que há também no âmbito da família uma desordem sintomática dos fins dos tempos. (ASSIS, p.5). As desvalorizações dos antigos costumes são vistas por ele como uma afronta à moral de época. Tudo isso denunciaria uma situação catastrófica. Todavia, outros sinais além da "carestia" e o aumento de impostos podem comprovar que o fim está próximo, mas uma delas revela seu caráter mais sobrenatural: a escassez sem ter seca.

Diz o poeta que o ano de 1949, embora "não seja seco", mesmo assim, o sertão não terá lucro, nem mesmo jerimum.

> Farinha vai dar um preço
> Que ninguém toma chegada
> Se agave fosse mandioca
> Farinha ia ser dada
> Porem a batata do peste
> Amarga que é danada (p.1)

Através dos versos "se agave fosse mandioca/farinha ia ser dada"/ percebe-se como o autor não está alheio à inserção da cultura do agave em sua região. As mudanças na forma de trabalho, principalmente com a mecanização no campo a partir da década de 40, inquietaram os trabalhadores, fazendo com que muitos vissem o agave como um prenúncio do fim do mundo.

Em seu estudo sobre a cultura do agave nos Cariris Velhos, Mariângela Vasconcelos Nunes analisou a associação entre o agave e as profecias escatológicas. Segundo a autora, na década de 30, antes mesmo da chegada do agave naquela região, havia duas "premunições" que assustavam a população e que eram, amplamente, divulgadas pelos cordéis: uma era "o carimbo da Besta Fera" e a outra, o Capa Verde (NUNES, 2006, p. 263). Muito embora os trabalhadores do agave vissem a besta de forma mais aterrorizante, por eles não saberem explicar adequadamente o significado da besta e de seu "carimbo", o Capa Verde, por sua vez, melhor incorporava as tensões

daqueles tempos, uma vez que sua associação com o diabo ganharia legitimidade com a introdução da cultura do agave naquela região[42].

Assim, quando, enfim, o agave impõe novos modelos de produção agrícola, os trabalhadores dos Cariris Velhos entendem que a profecia sobre o Capa Verde se concretizou. Tal associação fora facilitada pelas características da planta: de cor verde, constando nas extremidades de suas hastes pontiagudas os espinhos (NUNES, p.264). As pregações do Padre Cícero, divulgadas pelos cordéis, ganharam sentido quando trabalhadores se inserem nesse novo modelo de relação de trabalho, ocasionando um deslocamento de seus roçados para a produção de agave. Isso implicou, nas décadas de 40 em diante, para os trabalhadores do campo, conviver com máquinas que eles tiveram que aprender a lidar, bem como inserir-se numa disciplina de trabalho bastante diferente daquela a que eles estavam acostumados. O manejo com a planta e todo o maquinário exigia uma nova adaptação ao ritmo das máquinas, sob pena de incorrer em acidentes com mutilações, principalmente de dedos e mãos, no caso das máquinas. No caso do plantio, com um descuido, os espinhos poderiam causar a cegueira de agricultores. E assim, o agave se transformou na Besta (NUNES, p.266-268). A partir de então, abria-se a "porta da fome" e do "desmantelo", como afirma o poeta:

> Prevê que para 51,
> Daqui a cincoenta e um (sic)
> Vai sair dos olhos a trave
> quem arrancou cana e mandioca
> Pra fazer campos de agave
> Abriu a porta da fome
> E jogou no mato a chave
>
> Começou o desmantelo
> Na classe pecuarista
> Ficaram os outros indagando
> Mas o tempo é bom artista
> Pra meter o couro em tudo
> Já tinha feito uma lista
>
> Vai chorar dono de carro
> Comerciante e artista
> Não tem grande e nem pequeno
> Pra não cair nesta lista
> O choro grande vai ser

[42] Segundo Mariângela Nunes, enquanto "os agrônomos transferiram toda confiança e esperança para o agave, elegendo-o como "redentor" das áreas secas e nesta perspectiva, ele era o progresso e a civilização; os lavradores, por sua vez, construíram outra leitura ao reconhecerem o agave como o anti-Cristo, como um sinal do fim dos tempos" (NUNES, p.273).

No povo capitalista (ASSIS, p.2-3)

Somente misérias e castigos para aqueles que se deixaram hipnotizar pelo agave. Os versos "Vai sair dos olhos a trave/ quem arrancou cana e mandioca/Pra fazer campos de agave"**,** ainda que também mencione os "pequenos" - como mais adiante ele dirá -, fala mais diretamente aos grandes proprietários, que ele chama de "povo capitalista". Isso ressoa na idéia de que o agave era o diabo disfarçado, mas que no momento certo se revelará, (des) travando os olhos dos produtores. Mas a cultura do agave não seria o único inimigo disfarçado a ser enfrentado, uma vez que a inserção da máquina também era associada aos desmantelos do mundo.

A partir de uma vivência religiosa complexa e das experiências no mundo do trabalho, novos códigos de leituras de mundo são experimentadas por muitos poetas, reelaborado-os em seus cotidianos. Como resultante das relações capitalistas, a máquina que invade os campos na agricultura e nas cidades, muitas vezes inacessível, incompreendida pelas pessoas, passa a ser vista como uma intrusa engrenagem, que pretende reorganizar o mundo, desafiando a ordem divina. Inserido nessa nova sensibilidade, o poeta e cantador Antonio Ferreira da Cruz escreveu o cordel *A machina que fez o mundo rodar*, editado em 1921, Guarabira (PB), pela editora de Pedro Baptista.

Nascido ainda no final do século XIX, Antonio Cruz trabalhou na tecelagem, chegando a assumir o "cargo de contramestre de tecelagem de tecidos até a década de 30 do século seguinte, quando se tornou cantador e poeta"[43]. É possível que ele tenha conciliado o trabalho com a poesia até finalmente tornar-se um profissional do cordel.

A história narrada em verso por esse poeta trata de um certo Manoel Galope, que em sonho, desce ao "eixo da terra" e lá teria visualizado uma máquina que faria "rodar o mundo". Ao acordar, ele efetiva seu projeto, saindo pelo mundo para ganhar muito dinheiro com seu invento. Neste caso, a máquina também era representada como uma máquina de jogo a tirar dinheiro de seus jogadores. Em seus versos, cruzam-se os elementos de encantamento - tais como o próprio Capa Verde e o Fim do mundo - com a realidade das máquinas, que neste período começa a fazer parte da vida das pessoas. Ao citar o telégrafo "que fala sem fio", o balão de Santos Dumont, lançado na Europa, talvez Antonio Cruz quisesse alertar as pessoas sobre essa ação do homem, que cria

[43] As informações sobre a experiência de trabalho do poeta constam em sua biografia, por Maria Rosário Pinto. Fundação de Rui Barbosa. *www.casaruibarbosa.gov.br | site Cordel*.

uma máquina que tenta substituir Deus. Uma medição de forças entre o humano e o divino, que explicaria o desmantelo aí concebido (p.7).

Assim, não era difícil imaginar que o fim do mundo estaria prestes a acontecer, quando o mundo parecia tão desgovernado: o mundo regido pelas forças do mal, onde o firmamento estava ameaçado de abrir-se e o diabo fazia cair estrelas[44]. O texto poético do cordel criava para seus leitores um tempo de confluência de tantas coisas inconciliáveis, que estas só poderiam ser lidas como avisos apocalípticos: as mudanças nos costumes e "corrupções"; as carestias, as guerras mundiais; as secas e os eclipses, e a própria chegada da Besta ou de seus representantes, a exemplo do Espiritismo e do Protestantismo.

Para entender essa tensão problematizada pelos cordéis, é bastante significativo o estudo de Jean Delumeau sobre o medo no Ocidente. Entre os muitos medos vivenciados na Europa dos séculos XVI e XVII, o autor aponta o Juízo Final como uma visão escatológica pessimista, ao colocar o cristão numa situação de ambiguidade, posto que o seu lugar no paraíso torna-se incerto. Incerteza incômoda, ao mesmo tempo, que a ideia de queimar no fogo do inferno torna-se uma imagem cada vez mais divulgada pelo cristianismo. O Diabo revelaria, por esse período, toda sua tirania, e Deus mostrava-se, nesse contexto, severo em seus julgamentos: "o último dia da humanidade é bem o da cólera: *dies irae*" (DELUMEAU, 1996, p.210). Nos cordéis relativos ao tema do "fim do mundo", é a imagem deste Deus tomado pela ira que será representada.

A despeito daquelas mudanças decorrentes da cultura do agave nas décadas de 30 e 40, como já citadas anteriormente, alguns fenômenos naturais como os eclipses foram vistos como profecias sobre os Fins dos Tempos, talvez por serem associados mais diretamente à escuridão anunciada pelos profetas populares como Padre Cícero e Frei Damião. É preciso lembrar que um ano antes do cordel de Manoel Tomaz de Assis, que previa catástrofes para o período de 1948 a 1951, abordando as tensões geradas pela consolidação da produção do agave, um outro acontecimento de certa repercussão para algumas comunidades também pode ter sido considerado para que o cordelista estivesse

[44] Segundo Haroldo Bloom, no Novo Testamento, Apocalipse de São João Evangelista, há uma passagem em que ele se refere a uma guerra no céu, que "resulta na queda de um terço das estrelas ou hostes celestes, varridas por um serpentino Satanás, que agora desfruta de autonomia em relação a Deus". O autor salienta, contudo, que esta passagem é a única no Novo testamento e que o apóstolo sempre fora antipático com os anjos, sugerindo com isso, que ele fosse um dos responsáveis pela metamorfose entre os anjos caídos e Satanás (BLOOM, 1996, p.57).

fazendo "previsões" tão pessimistas[45]: em 1947, um eclipse solar total causara alarde à população de muitas cidades do Estado. Para a população menos esclarecida, eventos como estes normalmente eram associados aos castigos de Deus, ao Juízo Final. Lugar fértil para as poesias de "avisos", cuja enunciação das catástrofes normalmente se articulava aos acontecimentos sobrenaturais.

No caso desse eclipse, alguns jornais do Estado noticiavam, inclusive, detalhes sobre a vinda de astrônomos estrangeiros para acompanhar e fotografá-lo nos céus do Brasil[46], o que já havia ocorrido no começo da década de 40. No caso do eclipse de 1947, o jornal da cidade de Areia, *O Século*, destacou, em várias notas, os preparativos para o "fenômeno sideral", e não somente a data do acontecimento foi prevista, mas também o tempo de duração, que no caso dele seria de sete minutos – tempo máximo para um eclipse solar. Apesar destes esclarecimentos, após a ocorrência do fenômeno, o próprio Jornal ao se reportar sobre comentários da população, que já relacionava as influências do eclipse com a falta de chuva na área circunscrita àquela cidade, deixa-se influenciar pelas tais previsões: "não sei se devemos acreditar nesse imprevisto (...) O fato é que de vinte de maio para cá não tivemos mais chuva", diz o artigo de título sugestivo *Terrível Predição*, publicado no mês de junho, período em que se espera que as chuvas de inverno proporcionem boas safras[47].

Admitamos que informações de jornais como *O Século*, sendo ainda de pequena circulação na cidade, não chegavam a todas as comunidades rurais. É mais fácil crer que muitos acontecimentos importantes acabavam circulando pelo exercício da oralidade, uma linguagem mais acessível, ou mesmo através dos cordéis. Sabe-se que o cordelista também cumpria esse papel de levar as informações para os lugares mais escondidos. "O cordel como crônica poética e histórica popular é a narração em versos do 'poeta do povo', no seu meio, 'o jornal do povo'" (CURRAN, 2003, p. 20).

---

[45] Estou aqui lidando com a possibilidade de alguns cordéis terem passado por alterações, no decorrer de suas re-edições. Como muitos deles não eram datados, tornava-se difícil fazer esse controle do que era re-escrito, ou seja, passados alguns fenômenos como um eclipse, estes poderiam ser incorporados às próximas edições, sem nenhuma observação.

[46] No eclipse solar de 1940, visto no Brasil, uma comissão de estudiosos estrangeiros da expedição da *National Geographic Society* também vieram à cidade de Patos, na Paraíba, para acompanhar o fenômeno. Raquel Vasconcelos Alves de Lima fala sobre a grande curiosidade despertada na população. Uma experiência singular, uma vez que um "marco" fora construído na cidade. "Mais tarde, o ponto escolhido foi identificado por um marco que, infelizmente, para prejuízo da história, não teve a sorte de ser preservado." Entre o Magnífico e o Científico: as expedições da *National Geographic Society* para a observação de eclipses do Sol XIII Encontro de História ANPUH – Rio. www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213107579_ARQUIVO_anpuh2008.pdf

[47] Terrível Predição. O Século, semanário independente. Ano I. Areia, 7 de junho dd 1947. nº 52

O texto poético era, não somente, um catalisador dessas tensões do cotidiano, mas também um discurso autorizado a falar em nome dos desejos e dos medos de seus leitores. Ao abordar os medos escatológicos, agregava outros temas emergentes que também compõem o tecido narrativo assombro de então. Assim, se o céu estava prestes a desabar, era porque Deus estava insatisfeito com as condutas dos fiéis e porque com isso decidia acabar com o mundo. E como Ele demonstrava sua insatisfação? Ora, além dos eclipses, das secas, das inundações, das mudanças de costumes, da carestia, do aumento de impostos, outros elementos anunciariam a proximidade do Juízo Final. A Besta-Fera já estaria agindo através do Protestantismo, do Espiritismo, do Comunismo, dos falsos profetas.

Entende-se, portanto, que a articulação entre o eclipse e o fim do mundo se condensava na crença dos "três dias de escuro". Um outro cordel, também do autor Manuel Thomaz de Assis, com o título *Os três dias de escuro que vem em quarenta*, fala mais diretamente sobre o fim do mundo, quando haverá o Juízo Final - o julgamento divino dos cristãos. Segundo ele, durante aqueles três dias, as pessoas ficariam na mais completa escuridão, sendo submetidos aos piores castigos e tentações da Besta-Fera nessa "nova era" que se instaura: "É satanás contra Deus/ Lutando pois esta era/ Vai aparecendo assombros". No sentido de convencer seus interlocutores, inicia o texto falando sobre a aparição de Nossa Senhora, na França, anunciando tais previsões para duas crianças.

> Quando for naquele dia
> Logo o sol desaparece
> As estrelas fogem do céu
> O firmamento entristece
> O mar fica enfurecido
> Tremendo solta bramido
> Que o mundo todo estremece (p.2)

As profecias sobre o fim do mundo atraíam bastante a atenção dos leitores, pois os sinais poderiam ser ressignificados conforme os acontecimentos fossem vivenciados no presente. Passagens da Bíblia eram citadas como pontos de apoio para sustentar as previsões. Os cordelistas remetiam suas histórias ao texto bíblico, mas não paravam por aí. João Martins de Athayde escreveu o folheto *O Fim do Mundo*, em cuja capa constava uma gravura com a seguinte cena apocalíptica: os anjos desenhados em cada um dos quatro cantos da capa do cordel – numa analogia aos quatro cantos do mundo -, tocando trombetas para anunciar que a hora havia chegado, enquanto um quinto anjo

ateava fogo na Terra. Posicionado acima deste anjo, estava a figura de Deus, com o dedo apontado em direção a este último anjo, explicitando um gesto de comando para que ele ateasse fogo no mundo; na parte central da cena, pessoas desoladas, desesperadas, tendo como fundo suas casas abandonadas. A mensagem iconográfica parecia dizer: não há mais para onde ir, não há como fugir: é chegado o fim.

O autor começa seu texto poético, relembrando aos fiéis que o mundo no passado já havia "se acabado" com um dilúvio[48]. Ele fala inicialmente sobre a criação do mundo, de Eva e Adão, e como o Deus da bondade e da perfeição se transforma no Deus do "ódio" e da vingança: 'Deus vendo os grandes horrores/assolando a humanidade/criou no seu coração/grande contrariedade/Nasceu-lhe um ódio profundo/jurou acabar com o mundo/Por meio de tempestade" (p.4). A partir disso segue-se o dilúvio, a aventura da "barca de Noé", a vinda de Cristo, mas nada adiantou. Por isso, novas profecias anunciam um novo final para a humanidade, onde "o firmamento de azul/ ficará muito encarnado". O mundo se fará cinzas, "cortados por coriscos", vulcões e o "mormaço" insuportável. O autor se refere mais diretamente ao Nordeste, de onde "virá um vento quente danado" e uma "chuva d'água fervendo" para matarem ricos e pobres (p.8).

A idéia do firmamento que se desmonta é traduzida na cena em que o próprio São Jorge desce da lua para "entrar na dança". Os anjos também descem com suas trombetas. E para compor "o espetáculo horrendo" do fim do mundo, como diz o próprio Athayde, aparecem também a "imagem da morte com sua espada" e Lúcifer "babando" pelas almas pecadoras (p.8-9). A partir disso, segue-se o julgamento final, do qual, a tirar pela lista de pecadores apontada pelo poeta, não escaparia quase ninguém: sogras endiabradas, jogadores, sedutores, beberrões, orgulhosos, operários, padres e tantos outros comporiam a sua lista. Para cada pecador, uma sentença, mas alguns serão castigados de forma peculiar, entre eles os usurários "que guardam grande tesouro", pois estes irão para o inferno "com grande navalha/Lúcifer tira-lhe o couro/depois de ser esfolado/passa mil trancado/engolindo prata e ouro" (p.13). Nesse caso, pode-se inferir que é o próprio poeta quem faz o julgamento dos vários grupos sociais, da sociedade em que vive, escolhe quem deverá ser salvo e quem irá para o inferno; determinando, inclusive, os castigos de cada um.

---

[48] ATHAYDE, João Martins de. *Os Últimos dias da Humanidade ou O Fim do Mundo*. Juazeiro, Tipografia São Francisco. Juazeiro (CE), 14-8-52. Na capa interna consta o nome do autor e nome do proprietário José Bernardo da Silva. Acervo Rui Barbosa, CL 1599.

Um outro cordelista que também mencionará os três dias de escuro como sinais do fim do mundo é José da Costa Leite[49]. Seu cordel *Os sinais do Fim do Mundo e as três pedras de carvão* ganha legitimidade pela boca do profeta popular Frei Damião. A mensagem revelada a uma beata não deixaria dúvida quanto à verdade do enunciado. Novamente a carestia é apontada como um dos sinais do fim dos tempos[50]. Os tempos difíceis, profetizados para 1985, também são representados pela inversão da própria natureza que castigará a todos, atingindo todas as classes sociais. O tempo anunciado é um "tempo perigoso": 'o castigo é enviado/pra toda classe de gente/o tempo muda de clima/os rios correm pra cima/e a chuva que cai é quente" (LEITE, p. 3). Ainda como vingança da natureza, "a lua sai encarnada/e o sol nasce no poente (...) o inverno vira verão/e o brejo vira sertão". A idéia de apocalipse é entendida aqui como mundo invertido. O tempo da Besta se daria pela inversão da própria natureza.

Um outro sinal para a identificação da Besta seria sua inscrição na testa do número 666, como um sinal denunciador do próprio Satanás (p.4). O autor recorre ao arquivo criado para o universo assombroso, ainda das primeiras décadas do século vinte. Articula, mais uma vez, o fim do mundo, Besta-Fera e Capa-Verde, desta vez, para meados da década de 80.

As calamidades previstas nos cordéis como *avisos* de Frei Damião produzem efeitos de verdade, à medida que são citados os episódios ocorridos durante os eclipses solares anteriores e continuam a ser reatualizados na literatura, a cada nova experiência com os fenômenos naturais. Em uma entrevista, o cordelista Manoel Monteiro afirma ter presenciado um eclipse na década de 1940, em que o dia escureceu totalmente. Ele conta que, diante do "escurecimento total", as galinhas foram para o poleiro, como um sinal de que o dia se tornara noite; as pessoas se angustiavam na expectativa de que o sol não voltasse a iluminar. Ele explica que tais temores advinham de crenças

[49] José da Costa Leite nasceu em Sapé (PB), no dia 27 de julho de 1927, e reside hoje em Pernambuco, no município de Condado. É poeta e xilogravurista e possui mais de 500 folhetos. "Sua arte, além de ter sido exposta em diversos Estados brasileiros, é também conhecida internacionalmente, através de exposições realizadas em Nova Iorque, nos Estados Unidos e em Santiago, no Chile". GASPAR, Lúcia. Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco. 12 de março de 2008.

[50] Um outro cordel, *Os sinais do Fim do Mundo*, apesar de não constar registros sobre o autor ou data, é possível que a autoria seja mesmo de José da Costa Leite, pois alguns elementos se repetem, tais como a mensagem do santo ser transmitida através de um sonho e a comprovação através de um "pombinho" que pousa num cruzeiro como sinal de veracidade do sonho; a temporalidade em que se dará o evento, década de 70 e também a oração que os fiéis devem rezar para livrá-los dos terrores finais. Relatei na introdução deste capítulo como o eclipse foi capaz de reatualizar o imaginário assombroso na Paraíba, na década de 70.

compartilhadas pelas pessoas da vizinhança sobre as profecias que anunciavam "as três noites de escuro", divulgadas pelo "Padre Cícero e outros".

> Porque os padres, mas o caso do Padre Cícero e outros, eles falavam nas "três noites de escuro" (...) Ora noite que não é de lua é de escuro, noite clara na cidade hoje é porque tem luz, mas no interior toda noite é de escuro, não tendo lua é de escuro. Mas o matuto levava aquilo ao pé da letra, dizendo é: isso vai ser um castigo desgraçado, se continuar desse jeito, vai terminar chegando as três noites de escuro... então, aquele eclipse foi ligado, na lembrança que eu tenho, às três noites de escuro. Seria as três noites de escuro, mas só que os eclipse é uma coisa muito rápida, ligeira e antes do sujeito ficar com medo mesmo...o que uma besteira, mas o que o padre dizia era verdade, né. O padre era a segunda pessoa de Deus aqui na terra e por isso que é há uma infinidade de folhetos, eu não digo, religiosos, mas abordando a crendice popular[51].

Apesar dessa fala bastante crítica do Manoel Monteiro e, certamente, de sua ressignificação sobre aquele passado que considera hoje como "crendices populares", seu depoimento explicita como aquelas pessoas, ao vivenciarem um evento singular que fugia de suas experiências corriqueiras, a explicação plausível para elas é retirada do arquivo da memória religiosa disponível. Pois, para essas pessoas que tão fortemente balizam vidas nas práticas religiosas cristãs, como explicar o dia que se torna noite, senão por uma intervenção divina?

Os poetas as reatualizavam a partir das falas dos santos ou atribuindo a estes avisos e profecias. Num outro cordel, de autor anônimo, *Os sinais do Fim do Mundo*, como anuncia o próprio título, também sob a alegação de avisos de Padre Cícero, o tema do fim do mundo é abordado, advertindo-se as mulheres casadas, as solteiras e os maridos quanto aos costumes e regras morais. No aviso também constaria uma alerta para os católicos não se desviarem para o Protestantismo, sob castigo de perder a salvação (p.6). Um detalhe importante neste cordel é que além do aviso ser atribuído ao Padre Cícero, desta vez, quem recebe o aviso, em sonho, não é uma beata e, sim, um outro santo popular, Frei Damião. Este daria às palavras de Padre Cícero maior legitimidade do que uma beata.

Essa notabilidade dos santos foi problematizada por Michel de Certeau, ao se deparar com as práticas religiosas dos devotos de Cícero e Damião. O autor chama atenção para os *usos* que os crentes fazem do campo religioso, pois embora partindo

[51] Entrevista concedida pelo cordelista Manoel Monteiro, em 28.05.2008.

deste como referência, utilizam-no de outra maneira, modificando seu funcionamento de tal modo que eles acabam por alterar ou mesmo inverter a ordem estabelecida (1996, p.78).

Interessante perceber como a "besta" do Apocalipse pode ter vários significados. Ela aparece como aquela que trará a guerra - ao que ele afirma ser a guerra da Besta. A Besta torna-se responsável por sinalizar o fim da "Era", do tempo. Ela ainda é enredada a outros elementos, específicos de uma localidade, tais como as tensões religiosas. Mas nessa tessitura assombrosa que se delineava no cordel, o anticristo também foi, muitas vezes, difícil de ser identificado. Pois se, nas pregações dos pastores protestantes, a Igreja Católica era acusada de ser o anticristo, para os cordelistas, era o protestante quem o era.

O aparecimento de novas religiões, como o Protestantismo e o Espiritismo na Paraíba, despertara certa rejeição por parte da comunidade católica, uma tensão que pode ser percebida através de alguns cordéis. No caso do Protestantismo, mesmo que tenha sido crescente o número das edificações dessas Igrejas no Estado, a partir da década de 20, o que mostra que houve certa aceitação por parte dos cristãos, a exemplo do número de fiéis e de igrejas edificadas, ainda assim, passam a ser vistas com desconfiança por parte da comunidade católica[52].

Em Campina Grande, por exemplo, já em 1920, uma igreja foi inaugurada, contando a princípio com trinta membros[53]. Dois anos depois, também era fundada a primeira Igreja Batista, o que põe em alerta a Igreja Católica, que passa a intensificar suas ações na comunidade cristã. As formas como seus adeptos exercem sua crença não

[52] Segundo Epaminondas, o aparecimento dos núcleos protestantes e espíritas torna o "catolicismo mais coeso e mais bem compreendido". O avanço do Protestantismo deve ter chamado a atenção, pois segundo os dados fornecidos pelo autor, a igreja Evangélica Congregacional fundada em Campina Grande, próximo ao Açude Novo, que em 1920 contava com apenas 30 membros, em 1940 atingia a margem de 760 fiéis, com novecentos em sua escola dominical, "8 presbítero, 9 diácono, 1 casa paroquial, asilo e templos na rua Treze de Maio (C. Grande)". Também contava com templos em Jacu e no Marinho, municípios de Campina e também em outras cidades do Estado como Esperança e Alagoa Nova. (Notas sobre a Paraíba, p. 144.); Matos afirma que "Minervino Ribeiro Pessoa Lins (1841-1931) foi membro fundador e primeiro presbítero da Igreja da Paraíba (João Pessoa), organizada em 1884; foi o primeiro presbítero a ser moderador de um presbitério (Presbitério de Pernambuco, 1896)". MATOS, Alderi Souza. As Origens do Presbiterato na Igreja Presbiteriana do Brasil, http://www.mackenzie.br/10189.html, consultado em 17/05/2009.); Micheline Vasconcelos, em seu estudo sobre o Protestantismo nos estados de Pernambuco e Paraíba afirma, por outro lado, que 1878 fora o ano da visita de Smith à Paraíba, "onde pregou em um teatro da cidade, que depois foi adquirido para ser igreja", só se tornando igreja em 1884, pois antes disso, as pregações eram realizadas por leigos (VASCONCELOS, 2005, p 37).

[53] Na cidade de João Pessoa, no ano de 1900, já havia 120 membros na primeira igreja e o "trabalho protestante se estendia ao Interior da Paraíba, nas cidades de Lucena, Mandacaru, Cachetu, Engenho do Tabu, Santa Rita, Usina São João e no Sertão, em Barra de Santa Rosa" (VASCONCELOS, p.37-38)

passam despercebidas pelas comunidades onde eles se instalavam. Conectado com o tema do milenarismo, a emergência do Protestantismo no Estado suscitou especulações e suspeitas recaíram sobre os devotos e suas estranhas maneiras de rezar.

Atentos aos modos como esses novos devotos, ou como esses "nova-seita", se inscrevem no campo religioso, ou seja, a maneira como rezavam esses novos devotos e como lidavam com a palavra divina, sempre a recitar os versículos bíblicos, os cordelistas passaram a se referir àqueles religiosos apelidando-os de bodes, numa analogia direta ao diabo. Tal associação pode ser percebida em parte das produções cordelísticas dos poetas Leandro Gomes de Barros[54], João Melchiades Ferreira da Silva, João Martins de Athayde, Manoel Camilo dos Santos, Tomaz Antonio de Assis[55].

Assim, é o próprio Tomaz Antonio de Assis, em seu cordel *Os três dias de escuro que vem em quarenta* que coloca o protestante como um dos alvos da Besta, afirmando que ela vem "dissipar quem não presta": "Cada Pastor Protestante/ Tem de correr sem demora/ Com os olhos fora da caixa/ A língua um palmo de fora/ E o diabo nele escanchado/ Na língua dele esticado/ Que está tóra ou tóra" (p.2). Interessante observar como a língua do protestante não passa despercebida pelo poeta, por talvez associar a sua característica peculiar, que é a pregação, a palavra da Bíblia.

O diabo também aparece aí "escanchado" em outras pessoas que não eram aceitas naquele período, tais como o comunista, amancebados, aos maus governantes, e a todos que faziam "o mundo balançar", ou seja, atribuía a quem ele considerava desviante o castigo divino e seu descontentamento com a humanidade, permitindo que Satanás agisse sobre a Terra.

É possível que a confluência das transformações urbanas e dos costumes, as guerras mundiais, as implantações de novas culturas agrícolas, a inserção de novas práticas religiosas e os próprios eclipses tenham criado um espaço singular para que o ressurgimento do *milenarismo* tenha se pronunciado na primeira metade do século. E certamente, essas expectativas foram, em grande medida, costuradas num tecido assombroso forjado pela literatura de cordel.

---

[54] Micheline Vasconcelos observou que sobre este poeta existem onze cordéis de sua autoria tematizando o antiprotestantismo.

[55] Vasconcelos aponta alguns indícios que ajudam a entender a tensão gerada entre protestantes e católicos, ao apontar a clivagem entre a palavra escrita e a oral em suas respectivas práticas religiosas. No caso dos protestantes, a crença exclusiva na leitura da Bíblia – ou pela orientação desta por parte dos pastores - contrapor-se-ia ao exercício religioso dos católicos, muito embora, a autora alerte que tal diferenciação não pode ser totalmente aplicada aos cordelistas, por serem alguns destes também leitores da Bíblia (VASCONCELOS**,** 2005**,** p.64-65).

Pela literatura de cordel é possível adentrar o universo assombroso que nos leva a vislumbrar uma dimensão do medo, vivenciado por muitos contemporâneos da Paraíba, principalmente na primeira metade do século passado. Ainda que a preocupação desta tese não tenha o medo como foco, torna-se pertinente lembrar que tal estado de sentimento está ligado, de forma quase inexorável, aos signos do mundo invisível, emitidos aos seus crentes. Ao tecer as palavras a partir dos temas escatológicos atribuídas aos santos populares, das catástrofes naturais, dos acidentes trágicos, dos "crimes bárbaros", a máquina literária do cordel transformava esses acontecimentos em matéria produtora do medo e muitos dos seus leitores e ouvintes, devem ter visibilizado imagens aterrorizantes.

A forma como muitos acontecimentos eram divulgados pelos poetas suscitava em muitos a abertura das portas do inferno: imagens de diabos a atormentar os cristãos ou tentando se "escanchar" em outros tornam-se emblemáticas para apontar as tensões sociais. Tudo isso ajudou a criar a imagem de que o *Apocalipse* estava próximo de se realizar.

Mas, mesmo antes desta "Era" chegar, mesmo antes do tempo da Besta na Terra, os diabos entravam em cena; os diabos eram certamente os principais agentes do mundo assombroso. E eles poderiam surgir de qualquer lugar e a qualquer momento, como apontará o próximo tópico.

1.3- O Diabo e suas assombrações

1.3.1- *as (arte) manhas do diabo*

Mas veja que satanaz
Vem aqui te perseguir,
Não te esqueça de resar, (sic)
Ao velar e ao dormir,
A carne do homem é fraca
Vejas, não te vais illudir (BARROS, 1917, p.18).

Capa do cordel de Leandro Gomes de Barros. 3ª, 1917. Recife.
(Acervo virtual Casa Rui Barbosa)

De cor preta, com chifres, asas de morcego, uma longa cauda em forma de seta e em punho um garfo[56]. Uma imagem bem conhecida no imaginário cristão ocidental. Imagem apavorante? Que impressões tiveram os leitores deste cordel, ao se depararem com essa sinistra figura do diabo? Que conexões estabeleceram entre aquela e outras imagens diabólicas produzidas no texto poético? Pois, embora seja esta uma figura clássica, ela é apenas uma das que aparecem nas capas e nos vários textos de cordéis[57]; também aparece nos contos populares, nas fontes orais pesquisadas.

[56] Segundo Jeová Franklin, no mesmo período em que Chagas Batista começa sua produção de xilogravura, Leandro Gomes de Barros, já em 1907, também publicava gravuras nas capas de seus folhetos. Deve-se ressaltar, no entanto, a diferença entre as gravuras e as xilogravuras, pois estas eram esculpidas em matrizes e somente depois utilizadas nas capas dos cordéis.

[57] O cordel de 48 páginas tem por título, *História de João da Cruz.* 3. ed. Popular editora: Parahyba, 1917. Este cuidado com os dados sobre edição e data indica como Leandro Gomes de Barros já se preocupava com a autoria nesse período. Inclusive, nesta edição, a última capa traz sua fotografia e um

A ilustração da capa do cordel de 1917 explicita no canto direito, a assinatura de Silvério. Este, ao que tudo indica, era um dos gravuristas contratados por Leandro Gomes de Barros, o outro era Antônio Avelino Costa, desenhista do Jornal do Comércio, que resenhará a mesma gravura para outra edição desse cordel, anos depois [58]. Uma rápida olhada na figura do diabo e, com uma boa dose de pedantismo do leitor do presente, seria o suficiente para apontarmos a ausência de recursos iconográficos mais elaborados se comparados aos desenhos gráficos computadorizados, de muitas revistas em quadrinhos atuais. Nessa perspectiva, aquele diabo não pareceria tão assustador. Na verdade, ele tornar-se-ia pouco convincente. Contudo, a gravura foi produzida numa época bem anterior à nossa e dirigida a outro observador, comprometido com outras visões de mundo. Assim, imaginemos que aquele leitor tenha experimentado outras sensações diante daquela imagem do diabo.

Lidar com imagens produzidas pela iconografia, ler as imagens a partir do campo da história, ainda representa um desafio. Se não queremos concebê-la como ilustração, temos ao menos de admitir a dificuldade de dar conta dos sentidos que, no passado, foram-lhe atribuídos. Mas claro que isso não invalida a análise desse documento, ao contrário, a intenção aqui é a de considerar essa iconografia dentro de uma perspectiva imagética mais ampla, em que santos vêm em socorro de seus escolhidos, na luta contra as incursões diabólicas; em que os diabos se multiplicam. Mas também, há aqui um interesse em problematizar a imagem do diabo em sua plasticidade no universo da iconografia assombrosa do cordel, percebendo suas nuances, suas negociações com o leitor.

Numa situação similar, Robert Darnton foi bastante perspicaz e não se rendeu, quando durante sua pesquisa sobre a mentalidade do século dezoito, deparou-se com documentos, cujos sentidos já não podia alcançar. Ao invés de furtar-se ao obstáculo, ele transformou o silêncio e a opacidade daqueles documentos numa oportunidade para fazer-lhes novas perguntas. Diz ele:

> quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho. O fio pode até

"Aviso Importante" justificando que o procedimento servia como prevenção contra apropriações indevidas.

[58] A edição deste cordel está no acervo virtual Casa Rui Barbosa. Neste arquivo, assim como em outros pesquisados, não há maiores referências sobre o desenhista da capa. Assim, não é possível saber se nas edições anteriores constava imagem.

> conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo (DARNTON, 1986, P. XV).

É primorosa essa orientação de Darnton, no sentido em que tratamos aqui este tópico, ou seja, de buscarmos um dos fios que tecem o universo onírico, perscrutado por elementos sobrenaturais, que potencializavam as ações do diabo. Seguindo seu exercício interrogativo, é salutar pensar sobre que tipos de relações se estabeleciam entre os leitores de cordéis e esse universo assombroso. Como os homens ordinários transitavam pelos espaços do sagrado e do profano, num período em que seja pelo medo e/ou pela sedução exercida pelo diabo, as relações com essa entidade do mal, ainda assim, tornaram-se tão estreitas? Pois, alguns cordéis são emblemáticos em mostrar que o envolvimento do demônio na vida cotidiana não se restringia ao âmbito da luta pela condenação de suas presas ao inferno, mas também acerca de inúmeros outros aspectos: interferência na produção dos roçados e de outras atividades de trabalho; nas relações amorosas; na sorte em relação aos jogos de azar; empenho para ocultar tesouro encantados, ou em outras ocasiões, e em contrário, oferecendo riquezas fabulosas, através de pactos. Estas cenas de negociações entre o diabo e os seus interlocutores também aparecem nos desenhos ou xilogravuras das capas dos cordéis. Pode-se dizer que, enquanto uma imitação de Deus, ele também era visto como um criador de artimanhas.

Jean-Claude Schmitt afirma que todas as imagens interessam ao historiador, mesmo aqueles que esteticamente não são valorizadas: "Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções da figuração de suas maneiras de fazer e de olhar esses objetos" (SCHMITT, 2007, P.11).

Ainda que sua justificativa seja passível de questionamento, uma vez que, a nenhuma imagem deve ser atribuída essa capacidade de representar com mais ou com menos eficácia uma cultura, um grupo ou o próprio passado, deve-se aceitar ao menos esse lugar de importância que ele reserva à imagem. Mas, talvez, a melhor resposta à sua questão seja a de Hans-Georg Gadamer, quando afirma que podemos "ler" uma imagem e quando nos posicionamos diante dela, "nós somos como que inseridos pela obra em um diálogo", nós nos "comunicamos". E, "comunicar" aqui, não significa "apreender, conceber, apoderar-se e colocar à disposição, mas sim participar do mundo comum em que nos compreendemos" (GADAMER, 2010, p. 141).

Se a imagem pode dar-se a ler, é necessário indagar: o que podemos ver, quando olhamos uma imagem? Aqui, é oportuna a visão de Schmitt, que designa por imagem toda "representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografias, pintura, escultura, tela de televisor". Considerando também imagem no âmbito do imaterial e, "mais precisamente da imaginação" (SCHMITT, 2007, p.12). Tal conceituação atende à problematização que propõe este tópico, uma vez que restringi-la ao campo iconográfico seria perder de vista a riqueza de símbolos e sinais que informam nosso mundo. Sendo assim, elas podem ser tomadas como "presenças vazias que completamos, como o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos" (MANGUEL, 2001, p. 21).

Bacon afirma que, somente podemos ver aquilo que vimos anteriormente, aquilo que de alguma maneira já experienciamos (apud, MANGUEL p.27). De certa maneira (re) conhecemos imagens que nossa memória registra de alguma maneira[59]. Nessa perspectiva, o diabo, o lobisomem, as visagens retratadas em geral nas capas dos cordéis atendem às descrições imagéticas, reconhecidas pelos seus leitores, postas em seu campo de visão cultural e submetidas aos seus múltiplos usos. Considerando o leitor aqui que extrapola o olhar semântico; trata-se do leitor hermenêutico, do leitor de signos, daquele que se volta para as redes de significações. Assim, enquanto função ilustrativa do texto, elas dão um efeito de comprovação do real e ajudam a forjar um ambiente, por vezes, tenebroso, durante a leitura. Mediam a passagem entre o visível e o invisível. Para além das imagens verbais que o texto escrito possa suscitar, a imagem iconográfica impõe sua aparição, materializa-se.

Definir o diabo como uma das personagens mais assustadoras desse universo do sobrenatural é afirmar que a ele são atribuídas capacidades, não somente de encantamento, mas também a de se reinventar incontáveis vezes, ao assumir inúmeras formas, conforme a ocasião. Uma análise mais atenta sobre a divulgação da figura

[59] O artigo *Ver e não Ver* contempla essa questão posta por Bacon e retomada por Manguel. No momento em que Virgil abre os olhos, todos esperam que ele veja o mundo, porém tanto as observações registradas por sua noiva, como as registradas pelo médico, mostram o contrário. Virgil não consegue decifrar o que vê; não sabe ao menos se vê algo. A partir de então, o autor conclui que isso ocorre com Virgil - como também é registrado na literatura médica, em relação a outros pacientes -, porque ele não tem a "experiência da visão" e por isso, não consegue articular "o mundo tátil e o mundo da visão". SACKS, Oliver. "Ver e não ver". In:_ *Um Antropólogo em Marte: Sete história paradoxais.* 8. ed. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.124.

diabólica e seu arsenal figurativo torna-se importante, então, no sentido de captar quão complexa é a cosmogonia que se configurou, principalmente, no começo do século passado, quando a circulação dos cordéis se intensifica; quando a *imagem* no sentido geral passa a ser valorizada, principalmente através da fotografia e do cinema. É neste contexto que aquele *ser* maligno também passa a ser ilustrado nas capas dos cordéis.

Mas como essas figuras do diabo, das visagens incríveis são capturadas do mundo da oralidade para universo assombroso da literatura de cordel?

Não é difícil imaginar que uma maior divulgação das imagens relativas à assombração, principalmente, a partir da década de 20 - período de alargamento da editoração dos cordéis -, potencializou as profecias sobre o Fim do Mundo, sobre o Juízo Final, Os três dias de escuro e sua Besta-Fera e diabos. Certamente, para alguém que andasse nas estradas escuras das fazendas ou mesmo nas ruas ainda mal iluminadas do período, trazer à memória a gravura do diabo significava, agora, materializar o diabo.

É possível que os editores e cordelistas tirassem proveito disso para aumentar suas vendas. Pois as pesquisas sobre a produção gráfica da literatura de cordel mostram que, embora existissem muitos de seus poetas com pouco grau de instrução, eles se utilizavam de táticas e inventavam suas artes de vendas para chamar a atenção dos compradores, e estas não se davam, apenas, na hora da escolha do tema que fosse de interesse das comunidades. Nas feiras, nas praças, estações de trens, eles declamavam algumas partes da poesia, deixando em suspeição o restante da história, criando com isso uma expectativa. Também apelavam para a generosidade dos passantes, para a necessidade de sobrevivência, alegando seu estado de pobreza.

Manoel Caboclo relata um episódio em que um vendedor sem experiência conseguiu vender mil cordéis em apenas um dia. Ele conta que, durante a seca de 1970, apareceu em sua oficina um homem pedindo esmolas para alimentar sua família. Sendo indagado pelo cordelista se ele queria vender os cordéis, logo o homem se insere nas artes da venda, como se pode observar:

> Quando botei capa nuns cinqüenta, chegou um cidadão aqui me pedir uma esmola, prá ele dar de comer à família, que estava morrendo de fome (era tempo de seca, no ano de 1970). Eu digo: "Você sabe vender folheto?" Ele disse: "Não sei não, mas se o senhor me ensinar eu vendo". Eu digo: "Eu vou lhe dar aqui duas dúzias de folhetos, é Nossa Senhora quem vai lhe dar, você vai vender e com o dinheiro você vem comprar mais. Você hoje vai almoçar. Confie em Deus que você é o primeiro! Você tem coragem?" Ele disse: "Eu tenho!" "Você quando chegar no meio da rua se ajoelhe, sacuda o chapéu no chão e diga que Nossa Senhora está chorando, falou uma menina de dez

> anos". Aí o cabra saiu. O cabra fez mesmo. Bateu o chapéu no chão... [...] Era um dia de feira. Eu digo: "Vendeu?" Disse: "Vendeu". [...] Aí ele comprou cinqüenta. Levou, quando foi mais tarde voltou, veio comprar um cento. Aí nesse mesmo dia vendi um milheiro prá rua... (ALMEIDA, 1979, p. 64 William Barbosa *apud* Hata, 1999, p. 119)

Outro cordelista Manoel Monteiro, residente na cidade de Campina Grande, antes de se tornar um poeta começou vendendo cordéis nas feiras. Falando da dificuldade de vender os folhetos, ele afirma que teve de criar algumas táticas para chamar a atenção dos passantes, como por exemplo a "roda" [60], o que ele definiu como sendo uma aglomeração de pessoas em torno do vendedor para que este conseguisse fazer a propaganda de seu material[61]. É interessante como ele aciona elementos do sobrenatural para atrair seus ouvintes:

> Eu chegava na feira e, primeiro eu jogava a mala no chão. A mala de madeira, então, as pessoas já ficavam assustadas pensando quem era um louco que tinha chegado. E começava a bater em cima da mala fechada, dizendo que tinha trazido uma cobra da Amazônia; ela era venenosa, mas ela só mordia as pessoas que tinham muita curiosidade, que fosse mexer com ela. Não mexendo com ela, ela não mordia ninguém. E que ela falava às vezes...
> Então, quando eu tava contando essa história, começava a juntar curiosos. Você sabe que o homem é um animal curioso, né verdade?! Essa é uma das técnicas.
> Ou então, eu pegava uma folha de jornal. Uma folha de jornal. E começava a rasgar essa folha no meio da feira, mas dizendo que ia emendar essa folha de jornal para deixá-la exatamente do jeito que tava (Manoel Monteiro).

Uma vez tendo conseguido chamar a atenção das pessoas, no meio da teatralização, ele lançava mão de um folheto:

> ...enquanto eu tava rasgando devagarzinho aquela folha de jornal, dizendo: 'presta atenção quem mais olha menos ver' e, tal...e as pessoas iam se aglomerando para olhar que diabo era aquele, que maluco era aquele que tinha chegado ali. Então, quando eu terminava de rasgar essa folha de jornal, já tinha uma boa platéia junta (...) eu dizia: 'bom, enquanto eu preparo a mágica; enquanto eu preparo, psicologicamente, a mágica, eu vou apresentar para vocês, um livro'. Eu chamava o cordelzinho de 8 páginas de livro. E ainda hoje o folheto que teve muitos nomes, é conhecido como livro, grosso modo. Eu vou declamar um livro para vocês um livro, um livro de oito páginas (Manoel Monteiro)

[60] Candace Slater também se refere a essas *rodas* ou círculos que se formavam nas feiras e aglomeravam pessoa que "variavam de nove a noventa anos de idade", uma vez que as crianças muito pequenas poderiam dificultar o trânsito e os afazeres (SLATA1984, p.38)
[61] Entrevista concedida pelo cordelista Manoel Monteiro, em 28.05.2008.

Segundo Monteiro mesmo que o consumidor fosse à feira já com a intenção de comprar um folheto, não era fácil vendê-lo, pois era preciso que *o livro* – referindo-se ao cordel – interessasse muito ao ouvinte, para que este ao invés de comprar um produto alimentício, comprasse uma literatura. Ainda que se trate da leitura de textos escritos, essas maneiras de apresentá-los faziam parte de uma *performance* muito própria da tradição oral, constituindo-se num "acontecimento oral e gestual", que envolve ao mesmo tempo, a "competência" de uma "saber-ser", como nos faz entender Paul Zumthor[62].

Sem desconsiderar todo esse ritual investido nas maneiras de narrar poeticamente os folhetos, é possível que as gravuras tenham se tornado um atrativo a mais para a venda dos cordéis[63]. As primeiras gravuras impressas nas capas dos folhetos, tal como se tornou comum hoje, só começam a aparecer na primeira década do século passado. Segundo Jeová Franklin, a primeira xilogravura impressa na literatura de cordel ocorreu em 1907, realizada pelo paraibano Francisco das Chagas Batista. Tratava-se de Antonio Silvino, que tomava toda a capa e não indicava o nome de seu criador, mas apenas o nome do cangaceiro, no canto abaixo (FRANKLIN, 2007, p.15).

O período em que Chagas Batista cria a xilogravura de *Antonio Silvino* coincide com o período de mudanças urbanas e a chegada de alguns signos do mundo moderno na Paraíba. A partir da primeira década do século XX, o trem, o cinema, a maior circulação de jornais e revistas que adentram as principais cidades do Estado oferecem possibilidades para a reelaboração das imagens que a elite agora, sob esse prisma desenha os modos de viver. A revista *Era Nova,* que circulou entre, 1921 e 1926, já trazia sob o seu título o signo dos tempos modernos, e através de suas fotografias apresentava ao seu público uma capital em movimento: suas ruas, seus passantes, suas festas, seus trabalhos de pavimentação[64].

---

[62]Para Paul Zumthor, a *Performance* "designa uma ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata* (...) A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido" (ZUMTHOR, 2007, 50)

[63] As gravuras impressas nos cordéis emitem ruídos na relação entre a leitura do texto e a imagem a ela agregada. Ela pode ser tomada como narrativa que também dialoga com o leitor e, mesmo que não signifique, inicialmente, uma expressão artística individual, visto que as escolhas eram, muitas vezes, aleatórias, retiradas e algumas retiradas de postais, eram retratos ou desenhos, de clichês de cinema ou de uma fonte qualquer, como citamos anteriormente.

[64] Problematizando esse contexto de modernização na capital e as imagens femininas aí suscitadas, ver o trabalho de SILVA, Alômia Abrantes. *As escritas femininas e os femininos inscritos: imagens de*

O paraibano Walfredo Rodrigues começava suas primeiras experiências com o cinema, chegando a filmar, em 1923, o Carnaval paraibano e pernambucano. Além da oralidade e das escritas, os acontecimentos passam, também, a ser narrados pelas imagens, impondo cada vez mais, uma nova sensibilidade para enxergar o vivido. Homens e mulheres sob a mira de uma câmera ganhavam movimentos, faziam re-viver emoções, apresentavam formas de vestir, de rir, de amar: a "nova era", os "novos tempos". No entanto, esses novos tempos que se chocavam com as antigas práticas dessa sociedade: os cangaceiros, os beatos, as violências privadas contra as mulheres e, para que a *imagem* desse Estado se livrasse das máculas desse passado indesejado, fazia-se urgente, limpar as cidades.

Certamente, Chagas Batistas que fundara na capital *Parayba* a Livraria Popular Editora em 1913 - assim como outros tipógrafos e cordelistas -, deveria estar atento à emergência dessas novidades. Em Recife, o também editor e poeta João Martins de Athayde gostava de ir ao cinema (ATHAYDE, 2005, 13). Não por acaso, a partir da década de trinta, as capas dos cordéis trazem imagens de estrelas de Hollywood:

> fez-se sentir de modo acentuado na reprodução de fotografias dos astros e estrelas de Hollywood das décadas de 1930, 1940 e 1950 nas capas dos folhetos populares, vendidos nos mercados e feiras do país. Não raro, Gregory Peck se transformava em um valente homem do sertão! E a Rita Hayworth tornava-se a mulher fatal, a mocinha casadoira ou até a ingênua roceira ou filha de um coronel (DEBS *apud* MATOS, 2004: 64).

Segundo Hata, é principalmente a partir de 1910 que os desenhos passam a ser elaborados especificamente para os folhetos (1999). Com essas mudanças ocorridas à produção gráfica, a articulação entre a imagem e o texto sugere um efeito de maior realismo, uma vez que grande parte dos consumidores dessa literatura era analfabeta e, por isso, é provável que a informação pictórica os atingisse de forma mais eficaz. Tanto, que as imagens preferidas pelos consumidores de cordel não eram a xilogravura, mas as imagens copiadas das fotografias, dos cartões postais e outros desenhos que apresentassem traços mais nítidos, consideradas por eles como sendo "mais bonitas". Em depoimentos realizados com alguns folheteiros, em 1938, a autora percebeu que:

---

mulheres na imprensa parahybana dos anos 20. Dissertação de Mestrado em História, Recife, UFPE, 2000.

> o público tradicional não reconhece nelas a autenticidade do folheto conhecido. Para o matuto analfabeto, a imagem da capa a que ele se acostumara, reproduzida em clichê de zinco – recurso amplamente explorado pelo poeta e editor João Martins de Athayde – é a representação gráfica do poema. Chega a recusar um folheto reimpresso com capa diferente, sendo a xilogravura vista como elemento denunciante de falsificação do poema tradicional, em função do nível de elaboração gráfica que lhe parece de pouco valor (HATA, p. 20).

Mesmo que o entusiasmo e iniciativas institucionais em relação ao folclore e outras manifestações populares, na década de 50, acabassem por promover o artista da xilogravura, fazendo com que essa arte tomasse mais espaço nas capas de cordel, ainda assim, ela continua sem muita aceitação pelos compradores tradicionais. Apesar de alguns intelectuais deste período verem na xilogravura uma autêntica representação popular, décadas mais tarde, a postura daqueles consumidores ainda é de desconfiança. Como afirma Franklin, "a valorização acadêmica da gravura popular criou, entre os intelectuais, a lenda da fidelidade entre os dois meios expressivos da cultura do povo: a Literatura de Cordel e a xilogravura[65]. Ela vinha se mantendo como verdade absoluta". (FRANKLIN, 2007, p.24). Sobre isso, o autor cita um episódio, divulgado pela revista *Interior* (1981), em que o artista plástico Stênio Diniz, neto de José Bernardo da Silva, resolveu adotar a xilogravura nos clássicos da folhetaria, mas teve que voltar às impressões tradicionais, ao receber um recado de seu maior distribuidor de folhetos, Edson Pinto da Silva, que dizia: "Acabem com a brincadeira. Os leitores de cordel não querem saber de princesas de traços rudes" (FRANKLIN Apud, p.24).

Contudo, seja enquanto xilogravura ou em forma de outra gravura, o diabo vem mantendo seu lugar cativo nas capas do cordel.

Ardiloso no jogo com seus interlocutores e "zombeteiro" das desgraças alheias, o diabo rivaliza com o seu maior oponente, Deus. Ao atentar contra a salvação dos cristãos, ele apela para as vaidades e desejos humanos, principalmente, ao prometer riquezas materiais: ele espreita, especula as fraquezas; sonda os desejos mais íntimos para, com isso, propor acordos, que a princípio parecem vantajosos às pessoas, embora tudo não passe de fantasia, de enganação, de mentiras. Aliás, na sociedade ocidental, estas são características atribuídas ao diabo, das quais os cristãos devem manter-se distantes, por serem opostas às definições de Deus.

[65] Sobre a relação da xilogravura e o cordel, ver também GRÉLIER, Robert. As Crostas do sol (1995).

> A capacidade de mostrar-se com várias faces e máscaras é uma de suas características: ele não tem compromisso com a "verdade", pois seu reino é a fantasia, a ilusão e a mentira. Assim, "enquanto a imagem de Deus é fixa (o bom e sábio Ancião), o Capeta não teve limites na sua imaginação diabólica, quando resolvia aparecer e tentar os filhos de Eva". (CARVALHO, *apud* MOTT (1985), p. 8-9)

Dessa forma, segundo Luciana Carvalho, enquanto Deus representa a verdade, o demônio pode assumir inúmeras outras facetas:

> Deus sendo uno, ainda que na Santíssima Trindade (o Pai, o Filho e o Espírito Santo), o Diabo pode ser muitos, tendo abaixo de si toda uma hierarquia de demônios, cada qual podendo assumir muitas aparências, conforme sugerem os tratados demonológicos mencionados por Trevor-Roper (1985)" (CARVALHO, p.9).

Daí não falar-se em um diabo, mas em vários. É necessário frisar aqui que o antagonismo entre Deus e o Diabo foi forjado com a própria emergência do cristianismo. Antagonismo elaborado ao longo dos séculos na sociedade européia cristã, que conferiu ao diabo uma importância quase inabalável. O historiador Roberto Nogueira argumenta que é principalmente na época das Reformas que o diabo torna-se "não apenas a simbolização do mal, mas uma presença e evidência em todos os sentidos" (2000, p. 101). Transformado no contraponto do Bem, o diabo constituiu-se para a coletividade cristã uma necessidade que asseguraria a crença oficial. No entanto, apesar do empenho da Igreja em levar esse medo do demônio a todos, aos lugares mais recôncavos do cotidiano e, diante da incapacidade do crente em vencer o mal onipresente, o temor acaba sendo banalizado, "trazendo consigo um *prazer estético* do mal" [66].

Foi, talvez, esse prestígio, mesmo que sob novas conceitualizações, que possibilitou ao diabo lugar primordial na literatura ocidental[67]. Nos cordéis também o

---

[66] Ainda segundo Nogueira, uma nova forma de significar o diabo ocorre com o Romantismo, através deste, ele se transformará em "símbolo de espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida. Tornar-se-á moda a identificação com o demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressa nas feições tradicionais do Diabo" (NOGUEIRA, 2000, p. 103-104).

[67] Segundo Câmara Cascudo, a imagem do diabo que se difunde no Brasil é herança portuguesa e sua presença pode ser constatada desde o século XVI. Mas, como observa o próprio autor, embora os indígenas e ou negros escravos não tenham criado o diabo, ajudaram na constituição dessa imagem pregada pelos colonizadores portugueses (CASCUDO, 2008, 353-54). Corroborando com essa idéia, Laura de Mello e Souza, em sua pesquisa sobre a representação do diabo no Novo Mundo e no Novo continente americano, principalmente através de suas obras, *Deus e o Diabo na terra de Santa Cruz* e *Inferno Atlântico*, mostram como, desde os descobrimentos, o diabo esteve presente no imaginário luso-brasileiro que aqui se instaurou e que este evento teria lhe trazido novas cores e, "certamente com a

diabo é uma personagem que convive com humanos, cotidianamente, e mesmo sem deixar de exercer seu papel de angariador de almas para o inferno, ele é trapaceado, perdendo comumente os jogos que estabelece com seus desafetos. Também invocado pelos cordelistas para punir aqueles que se desviam do bem, ele cumpre seu papel de regulador moral ao revés, pois aqueles que atendem aos apelos da carne acabam se aproximando do inferno.

Pelos versos dos poetas do cordel toda uma cosmogonia, principalmente da primeira metade do século 20, é traçada através dessa relação muito particular entre o mundo das visagens, dos monstros, o mundo assombrado pelo diabo e o mundo do trabalho, da devoção nos santos.

Retomando, enfim, a imagem impressa na capa do folheto *A História de João da Cruz,* vê-se como ela impõe ao observador uma narrativa sobre as lutas entre o divino e o diabólico, personificadas, de um lado, pela figura do diabo, e do outro, pelas de São Miguel Arcanjo e Nossa Senhora. De um lado está Nossa Senhora com o olhar voltado para o diabo; uma de suas mãos estendida em direção a ele e, a outra pousa sobre uma figura agachada, desenho com traços pouco definidos, que é, provavelmente, João da Cruz; São Miguel Arcanjo, por sua vez, ocupa o lugar central, e suas características atendem às descrições mais conhecidas entre os fiéis católicos: vestimenta similar a um soldado romano, segurando sua balança com uma das mãos, e com a outra, uma espada[68]. Comumente, na iconografia cristã, o diabo está sob os pés do santo, mas no desenho, ele aparece fora do lugar dominado; ele aparece do lado oposto, numa clara situação de afronta ao poder divino. O diabo está solto.

Imagem iconográfica e texto se articulam neste cordel. O diabo, primeiro aparece em sonho ao ateu João. Ele é reconhecido através de vários sinais infernais. Ao caminhar pelo meio de um deserto e tendo avistado um prédio muito grande, o que prenuncia a presença do diabo é cheiro de enxofre; no prédio, também avista outros elementos denunciadores: serpente, "cão de olhos de fogo". Depois dos signos infernais e ainda em sonho, o demônio se apresenta (p.8-9): João da Cruz lhe perguntou: / Quem és que ahi te conservas?/ Que campo é esse tão feio/ Que ne'lle não tem nem relvas?/ Respondeu isso é um reino/ Eu sou o Príncipe das Trevas (p.9)

---

colonização, ganhou cocares de penas e tornou-se cada vez mais negro"(SOUZA, 1993, p. 177). Para tanto, ver as seguintes obras: *Deus e o Diabo na Terra de Santa Cruz*; *Inferno Atlântico: demonologia e colonização séculos XVI-XVIII.*

[68] É comum a balança conter almas, mas neste desenho isso não fica claro.

Após a devida apresentação, o diabo o leva para conhecer o inferno, onde se encontram seus outros diabos e seus horrores. Em seguida, João também conhece o oposto do inferno. Entra na casa de Deus e lá aprecia a "igualdade" que há entre as pessoas; observa que não há distinção entre "capitalistas e proprietários"; no lugar também não existem escravos, nem distinção de cor (p.13-14).

O herói João da Cruz, embora filho de pais religiosos, dizia-se ateu. Ao acordar do sonho e sendo informado sobre a súbita morte de sua mãe, resolve voltar-se para Deus. A conversão do jovem não se dará de forma tranqüila, pois o diabo, sempre em alerta, fará o possível para roubar sua alma. Para tanto, arquiteta uma série de armadilhas, das quais o seu anjo (da guarda?) tenta salvá-lo: o diabo se disfarça de "velhinha doente"; de moça bonita e rica, e durante toda a vida de João, tenta seduzi-lo para o pecado. Apesar das constantes tentações que sofrera João, o anjo sempre o advertira sobre a capacidade de encantamento que tem o diabo, capacidade esta de transformar a si e a qualquer coisa, inclusive, em aparecer como "anjo de luz". Quando J. da Cruz, atendendo ao convite da moça, vai ao seu palácio, os diabos se reúnem para criar imagens de ilusão, "mágica diabólica": "de uma gruta escura e feia" fizeram castelos, aldeia, planície (p.32).

Quando, enfim, João morre e é levado a julgamento, dá-se início ao duelo entre as forças divinas e demoníacas por sua alma[69]. Apesar da revolta e sob os protestos do diabo, ele consegue se safar. Restando ao diabo apenas "dar pulos": "Miguel é alcoviteiro", diz Satanás, contorcendo-se de ódio (BARROS, p.48)

Neste cordel, texto e capa parecem ter atraído o público, pois quando Athayde passa a re-editar o cordel, apesar da tendência à substituição das antigas capas de cordéis antigos por xilogravuras[70], a capa do cordel de João da Cruz se mantém por várias outras edições. Após a morte de Leandro, em 1918, ele mantém praticamente a mesma capa, não fosse pela mudança sutil de alguns detalhes, compreensivos pelo desgaste de uso. A edição de 1948 é impressa com o nome de João Martins de Athayde

[69] Este duelo fora reapropriado por Ariano Suassuna, no Auto da Compadecida e, posteriormente, transformado em filme com o mesmo título. Entre outros cordéis, a história de João da Cruz tornou-se emblemática nessa obra de Ariano, para problematizar a interferência divina na vida dos cristãos, principalmente dos pobres, a quem só resta criar artes de sobrevivência face às dificuldades cotidianas.

[70] Segundo Luli Hata, o xilógrafo, enquanto profissional, emerge em meados do século, atendendo à necessidade de um mercado composto particularmente por turista e estudiosos (HATA, 1999). O desenho da capa do cordel *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo (1978),* também de Leandro de Barros, é substituída por uma xilogravura.

na primeira capa e na primeira página[71]. Nesta edição, ele retirou o acróstico de Leandro, modificou o texto, mas a gravura fora apenas redesenhada, posto que o estilo do traçado continua quase o mesmo, mudando a posição da mão de S. Miguel e melhorando a definição da figura de João da Cruz, no entanto, o nome que aparece registrado é o de Avelino e não mais o de Silvério.

Ocorre a mesma coisa com as edições de José Bernardo da Silva, quando este adquire os direitos autorais de Athayde. Sendo que neste caso, embora a edição de 1951 traga o nome de Atahyde na capa, na primeira página é o nome de Leandro Gomes de Barros que aparece como autor. Somente re-editado pós-1979, quando já os filhos de Bernardo da Silva, que estão à frente da tipografia, novamente o nome de Leandro é retirado, permanecendo a versão de Athayde.

O monocromatismo das gravuras impressas nos cordéis não as tornava menos perturbadoras. Ao serem conectadas com outras imagens verbais, versejados pelos cordelistas e a memória oral - no sentido mais amplo -, aquelas gravuras ganhavam força. Também é necessário lembrar que principalmente nas igrejas e capelas mais antigas, que foram melhor preservadas, algumas delas traziam a figura do diabo ou retratavam cenas em que ele aparecia, sempre para lembrar pedagogicamente aos cristãos que deveriam orar e vigiar. Assim, o cristão, aquele menos devoto que fosse, participava no campo sagrado desse exercício perene do temor à tentação de Satanás.

No conto transcrito por Altimar Pimentel, por ocasião de uma pescaria, dois amigos resolvem adentrar uma igreja e um deles, ao ver a imagem de São Miguel Arcanjo, afirma ter recebido um "aviso" de morte:

> No mês de outubro. No dia 25 do mesmo mês, um colega me chamou para ir matar umas alvacoras na Baia. E nós nos dirigimos a esta praia do Norte.
> (...)
> Sendo um dia de sábado, no dia seguinte esse meu amigo me convidou para ir à igreja de um santo por nome de São Miguel Arcanjo. E chegamos a igreja de São Miguel Arcanjo, visitamos aquela imagem. E meu colega pescador, por nome de Zé Gago, foi olhando e foi vendo a balança pesar. E aí baixou a vista e disse para mim:
> - Juca, por São João não serei mais vivo (PIMENTEL , 1969, p. 82-83).

[71] Sob desagrado de seu genro Pedro Batista, em 1921 a viúva de Leandro vende os direitos autorais de Leandro a Athayde. Talvez isso explique o melhoramento do desenho na capa, uma vez que o da edição de 1917 aparece deveras desgastado.

O narrador do conto de Altimar Pimentel refere-se à Igreja Aldeia São Francisco, localizada na Baía da Traição, praia norte do Estado. O pescador ao ver a balança do santo se mover conclui que morrerá. E no mês previsto ele morre – certamente no mês de junho, consagrados aos santos S. João e S. Pedro –, segundo o testemunho de seu amigo. Pimentel se pergunta por que ele enxerga a balança se movendo, mesmo em face da possibilidade de ter sido o vento o responsável - pois trata-se de uma região praieira, com ventos fortes. Mas logo conclui a questão numa palavra: "superstição". Caberia aqui, um outro questionamento: em que rede simbólica, se encontrava o pescador Zé Gago e seu amigo? Em que redes de crenças estão inseridas as imagens do São Miguel Arcanjo e o diabo?

A imagem de São Miguel Arcanjo como um santo guerreiro advém de algumas passagens bíblicas, nas quais o arcanjo luta contra os anjos malditos, atirando-os ao inferno. Com o passar do tempo, a sua imagem foi incorporada à idéia de uma ação bélica contra o mal, o diabo; o santo notabilizou-se por tirar de suas garras as almas dos justos. Assim, em muitas esculturas e pinturas de S. Miguel pesam, de um lado de sua balança, as almas que vão para o céu, e do lado esquerdo, pela simbologia cristã, as almas que vão para o inferno. Em muitas representações, o diabo aparece sob os pés do santo olhando justamente para as almas do lado esquerdo, que por sua vez estão inclinadas para baixo[72].

Esta cena é amplamente divulgada pelo cristianismo católico, e o fato de na escultura existente na igreja da Baia da Traição não constar todos os elementos comuns às outras representações - nem mesmo o Satanás ou o dragão sob os pés do santo –, ainda assim, as ideias de morte, de julgamento e do papel do arcanjo na defesa das almas, encontram-se reunidas no conto, o que mostra que a visão de signos é muito mais complexa e extrapola o campo de visão ótico. Até porque, pela tradição cristã, a luta do santo em favor das almas é ampliada para a defesa dos povos e sendo assim, pelo menos

[72] Fazem parte da indumentária de São Miguel Arcanjo os seguintes elementos: as sandálias cruzadas, ao estilo do soldado romano, o escudo, a espada, a balança e sob seus pés um diabo sendo dominado. Muito embora, nem todos esses elementos que o configuram como santo combativo constem em todas as suas representações, uma vez que eles foram alterados no decorrer da história cristã. No entanto, sua missão parece ter sido a mesma de sua criação, pois de acordo com Adalgisa Arantes Campos, São Paulo atribui ao arcanjo o papel de interceder pelos "justos" no ato do "ofertório da missa de defuntos", recebendo de Deus a tarefa de conduzir as almas ao Purgatório. "As poucas passagens escriturísticas referentes ao Arcanjo reiteram também a dimensão escatológica, pois ele é considerado príncipe e defensor dos povos; não bastasse o soldado na luta contra o Anticristo (Dn 10, 13 e 21; Dn 12, 1; Ap 20, 1-3, Ex 23, 20-21)" (CAMPOS, p.4). CAMPOS, A. A. (2004). São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum, 7*, 102-127. Retirado em / / , do World Wide Web:http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm

para aquele pescador e para seu amigo, o que se seguiu após sua morte foi uma luta entre o diabo e S. Miguel no espaço do invisível.

A imagem do santo combativo é conhecida por fiéis de muitas cidades da Paraíba. No documentário *O País de São Saruê*, produzido na década de 60, S. Miguel é captado pela lente de Vladimir Carvalho na parede interna de um ponto de compra de algodão de uma fazenda, localizada na cidade de Sousa. Em meio a outras imagens de santos como o coração de Cristo, São Sebastião, Nossa Senhora São José com o menino Jesus, está São Miguel Arcanjo figurando uma das suas formas mais conhecidas: a espada, a balança e o diabo, em uma das suas formas mais conhecidas, como dragão. O documentário apresenta uma conotação de crítica social: a balança que o anjo segura aparece, em foco, metaforizada na desigualdade social, na exploração do trabalhador do algodão, através da relação de meeiros; a luta contra o diabo encontra-se presente[73].

A câmera vladiminiana destaca S. Miguel em dois momentos que se interconectam: no primeiro, o Santo figura a paisagem do inóspito sertão, sua imagem entrecorta a cena como se chamado pelo pobre casal para protegê-los dos infortúnios que os acometem: o casal de lavradores, com seus sacos de algodão sobre suas cabeças, caminha em meio aos pedregulhos, cactos e sob sol causticante, numa recorrência ao sertão como espaço da miséria, da seca. Enquanto isso, apesar do silêncio do casal andante, uma narrativa poética os acompanha até a chegada à fazenda, local de compra do produto do algodão. Texto poético, quase uma oração que personifica o homem do campo em sua luta pela sobrevivência frente às injustiças sociais:

> Faço fé que na parede /quando eu pesar o dragão/ São Miguel se compadeça/ e mate mesmo o dragão/ e de um jeito que desça/ aqui pra junto da gente/ aquela outra balança/ que ele sustenta na mão/ pra pesar com segurança/ minhas plumas de algodão/São Miguel está na sala/ lanceando um dragão/ e a balança não resvala/ pra quem dá duro não/ uma sagrada balança/ ele sustenta na mão/ na outra uma lança/ lanceteando um dragão/ Ele vai fazer mais justo/ os preços que as plumas dão/ (...) Ele sabe que é dura a lida/ para quem vive no sertão/ onde é difícil a farinha/ é difícil o feijão/ onde fácil é somente/

[73] No trecho da entrevista de Vladimir, ele afirma que em algumas cenas do documentário de *O País de São Saruê*, há uma relação proposital entre os camponeses e as armas: "Não sem boa dose de ingenuidade, eu havia introduzido referências às armas no cotidiano dos camponeses. Há a caminhada de um sertanejo com espingarda e foice à mão; homens apontando armas para o alto no mercado; outros empunhando uma foice e um martelo em meio a diversas ferramentas. Numa das cenas em que posou como "ator", meu irmão conversa com um camponês e casualmente devolve-lhe um facão. Essa pequena tomada eu reparti em três segmentos para atribuir o caráter de metáfora." MATTOS, Carlos Alberto, 22/11/2006. http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post.asp?t=sarue-digital&cod_Post=15343&a=74

> encontrar rimas de "ão"/ e aspereza e sol quente/ e lembranças do dragão.[74]

No segundo, a cena desdobrada pela luta entre o santo e o diabo ocorre quando o casal de agricultores já está no local de compra do algodão. O lavrador acompanha a pesagem, provavelmente pelo funcionário da fazenda: a balança rústica, improvisada com pedras ao invés do peso-padrão explicita a arbitrariedade desse comércio, denunciando a relação desigual entre patrão e o agricultor. Ao mesmo tempo, a câmera invade o interior da casa e, na parede, recoberta com um tecido florido, encontram-se dependurados vários santos, tendo abaixo deles uma pequena mesa. O local é simples, as paredes de taipa. O espaço dos santos iluminado pela luz que vem da câmara, posicionada no exterior da casa contrasta com o sombrio do seu interior. Esta tomada é bastante significativa, pois não bastasse o filme em preto e branco, a cena também acentua os contrastes sociais: o lugar dos santos, entre eles, S. Miguel parece emitir a luz contra o escuro da degradação, à que estavam submetidos os trabalhadores meeiros. Esse é o momento em que as duas balanças se cruzam em cena, as duas imagens se tocam, oferecendo ao expectador um impacto simbólico, representando a dualidade social: a balança da desigualdade, da exploração do proprietário, e a balança de S. Miguel reivindicando o justo peso.

Essa batalha eterna entre mundos contrapostos, representada pelas lutas entre o arcanjo e o diabo, pode ainda ser vista num outro cordel, a *peleja* de Francisco Arêda contra o diabo, a quem o autor se reporta como o "negro da visão". O poeta ao descobrir a identidade do diabo, defende-se rogando em sua defesa os santos de sua devoção, e aí Miguel Arcanjo aparece outra vez para guerrear contra o inimigo diabólico: F. S - Todo mundo tem direito/ de defender seu papel / só você não se defende / por ser infame e cruel / porém eu tenho por mim/ Jesus Cristo e São Miguel (Arêda).

A imagem do diabo, assim gravada na mente das pessoas, deixava de ser simples imaginação para tornar-se realidade diante das agruras cotidianas. Assim, a imagem do diabo, ao emitir seus sinais, intimava o cristão a decifrá-los.

É possível perceber como as imagens produzidas pelas narrativas orais se entrecruzam com as imagens iconográficas sobre o diabo e o exercício de seus poderes. Invocando mais uma vez Epaminondas Câmara sobre a ação diabólica que acometia os moradores das fazendas de Campina Grande: sua narrativa não deixa dúvida sobre como

[74] Trecho retirado do documentário *O País de são Saruê*, narrado por Paulo Pontes, direção de Vladimir Carvalho.

a população reagia frente às investidas demoníacas. O diabo naquele tempo, dizia ele, "era muito trabalhador e muito atrevido":

> Conta-se que, em certa casa grande, ele passou mais de dois meses em constante atividade. Os moradores recorreram a todos os meios para expulsa-lo, sem resultado. Ouviram a sua rouquenha voz na camarinha, na sala da frente, no copiar, no terreiro de café, no telhado, na casa de farinha. E, na sua fúria infernal, arrastava a toalha da mesa, apagava as velas do oratório, derrubava as fôrmas cheias d'água, dançava no sótão, jogava pinhão na cozinha, derramava o azeite das candeias, botava manipurana no doce de calda, puxava os travesseiros das camas, escondia a chave das portas, abria o armário e os baús, balançava-se nas redes, atirava bagaço de cana nas crianças, cuspia no livro Missão Abreviada, cantava emboladas obscenas, desmanchava as anquinhas dos vestidos, tratava as pessoas com apelidos pejorativos, tirava quartetos humorísticos, latia contra a imagem do Senhor... (CÂMARA , 2006, 93-94)

Nem mesmo as novenas, o exorcismo do vigário, o ofício de Nossa Senhora o afastou da casa. Ao contrário, quanto mais a família se empenhava em expulsá-lo, mais ele se irritava, ameaçando até "trazer seus companheiros da região infernal" para ajudá-lo na empreitada. Quando, enfim, resolvera ir-se embora, deixou um sinal: em baixo relevo, desenhada na parede, a largos traços, uma palma de mão (CÂMARA , 2006, p.94). Sinal que persistiu, mesmo quando rasparam a parede, pois no dia seguinte, a marca reaparecia.

Ao narrar o episódio, Câmara parece divertir-se com tamanha crendice. Embora se proponha a registrar os costumes, dando enfoque ao "âmbito social", seu papel é antes o de desmistificar. Compartilhar dessas crenças seria identificar-se com uma cidade, emblemática do passado de atraso e de superstições, que ele entende ter ficado para trás – como já anotamos anteriormente. Ele conclui o caso, afirmando que tudo não passara de imaginação e que o diabo que tanto atormentara era o primo de uma afilhada da família, e que logo depois apareceu grávida.

Supondo que tenha sido o primo da moça o causador de todo o alvoroço ali provocado, o medo, a angústia que sentira toda a família eram muito reais para que eles mobilizassem toda uma série de instrumentos divinatórios contra o diabo. A própria narrativa do autor denota que, em face do reconhecimento dos sinais diabólicos, um diálogo fora travado, ainda que inutilmente. Inutilmente, porque o tal espírito não dava ouvidos. O que mostra que sua presença foi, naquela ocasião, reconhecida, sentida, falada. O diabo ali esteve.

No entanto, ao que tudo indica, a valorização da xilogravura contribuiu para acentuar o diabo como uma entidade que não se deve levar a sério e do qual se deve rir; contribuiu, portanto, para desnaturalizar o diabo enquanto entidade do mal. Como é próprio da tendência de alguns xilógrafos, as gravuras são econômicas no traçado, e com isso, o diabo tende a ser desenhado como uma sombra negra, acentuando-se, portanto, seu lado *assombroso,* ainda que às avessas, pois essa assombração dialoga com o cômico, a jocosidade.

Esta tendência pode ser percebida nos cordéis de José da Costa Leite que também é xilógrafo: *A mulher que enganou o Diabo* (1966); *Satanás Trabalhando no Roçado de São Pedro*; *O Soldado e o Diabo*; *Kung-Fu e Satanás* (S/D), do autor José Soares e capa também de José da Costa Leite. No cordel de autor e data desconhecidos, *O Sonho de Antonio Gato Velho do Céu para o Inferno,* há uma xilogravura que tenta encenar o texto poético em que um violeiro ao ser chamado em sonho por S. Pedro, adentra o céu através de uma escada. Na gravura, a escada está sustentada pelo diabo, que também aparece em sonho a mostrar os horrores do inferno. *Estória dos Três Irmãos Usurários e o Laço do Diabo* (1976), de Minelvino F. Silva; *O Caçador Zé Caetano e a voz do Pai da Mata* (S/D), autor proprietário Francisco Sales Almeida;

Em todos esses cordéis, a figura do diabo parece diluir-se numa mancha escura. O diabo está presente, mas este cada vez mais aparece como um dessemelhante de Deus; acentua o lado mais animalesco por um lado, por outro, ganha ares mais invisíveis. Ironicamente o drama da Queda parece ganhar força nesse movimento de "dessemelhança" entre a imagem de Deus e do diabo. Ao partilhar essa cosmovisão cristã, a imagem do diabo nos cordéis vai-se transformando num ser-sombra: dos traços mais nítidos das gravuras - comuns no começo do século 20 - o diabo xilografado pós-década de 60 figura a dissolução do real e perde a nitidez, tornando-se sombra. Sua aparição iconográfica pretende ser *assombrosa*.

Mas, uma vez percebidas as mudanças na forma de representar o diabo, convém indagar sobre os aspectos que impulsionaram as transformações no campo iconográfico, uma vez que, tratar das gravuras e xilogravuras como fontes históricas, implica conceber o próprio estilo do artista comprometido com sua visão de mundo, com suas experiências cotidianas. Como carregam valores simbólicos, elas dão-se a ver e a ler, possibilitam que o historiador as tome como um "território de caça" (SCHMITT, 2007, p.11). É importante ressaltar, então, que numa sociedade, a ocidental, que fez da

imagem nosso maior ícone de adoração, como alerta alguns estudiosos, ela está em vias de substituir a própria escrita (MANGUEL, 2008, p. 143).

Ao término deste tópico, algumas questões podem ser aqui apontadas. Inicialmente, desconfiar dessa aparente "invisibilidade" do diabo, uma vez que ela não significa de modo algum sua derrota no mundo contemporâneo, ao contrário, ele nunca esteve tão presente, diluindo e multiplicando-se nas relações sociais - como bem mostram as figurações representadas pelos xilogravuristas mais recentes -, amalgamando-se diabolicamente nas práticas culturais. E ainda, refletindo sobre as múltiplas formas de representações, seja através da escrita ou da imagem iconográfica, não seria uma tentativa - inglória que seja -, não seria uma maneira de domesticar esse demônio que antes andava a solta pelas fazendas, pelas ruas das cidades e que agora, habita as profundezas do "inconsciente" criado pela modernidade?

Arrancando Botija. Nessa xilogravura de Borges[75] (2003), a cena condensa todos os elementos do ritual de "arrancamento" da botija. Em volta das mulheres que tentam desencantar o tesouro, os assombros se multiplicam: uma grande cobra desliza em direção a uma delas; a presença da coruja olhando de soslaio, sinaliza para uma noite tenebrosa e que certamente não deve passar muito da meia noite; uma outra ave que também aparece em cena e que pode ser a Rasga-mortalha, sobrevoa uma plantinha espinhosa; o espectro, o único na cor branca, remete ao translúcido fantasmagórico

[75] Imagem consta no site: <www.indigoarts.com/gallery_brazil_borges2.html> Acesso em: 10/10/2010.

aparece aí de braços abertos, num clássico gesto de assombramento. E, por fim, o diabo acima das mulheres. Estas não olham para os lados e tentam ignorar as assombrações: elas não podem desviar a atenção do que fazem, sob o risco do tesouro se perder para sempre. Em favor delas, apenas uma vela acessa e provavelmente as orações que ambas devem pronunciar, nesse momento, em que se encontram num *entre-lugar*, o do encantamento.

Diferentemente da gravura que abre este tópico, o diabo desenhado com traços zombeteiros, apesar de agregar todos os elementos anteriores - chifres, cauda com ponta de flecha, a cor preta -, já não espera mais o mesmo efeito de sentido do seu novo observador. Domesticado e esculpido pelas mãos do artista, um xilógrafo do século XXI, ele se presta a um universo assombroso re-atualizado, pois os signos que constituem a cena cristaliza o ritual de achamento da botija; repete e organiza os elementos do assombroso, dessa vez, adequadamente organizada por uma arte da preservação da cultura popular, pelo Folclore. A cena faz ressoar outras imagens, outras narrativas...

- o diabo: entre o humano e o bestial

> Tinha de morcego as azas,
> As unhas de gavião,
> As presas de cascavel
> Os pés de um avião,
> A bôca representava
> Um enorme sovação
> (Leandro Gomes de Barros, O Diabo Confessando um Nova Seita, p.3)

Apesar de comumente ser reconhecido por características específicas como a calda, os chifres, etc, ele assume múltiplas outras formas, outras imagens, não menos comuns[76]. Em sua transfiguração humana, o diabo pode mostrar-se como homem branco ou negro; na forma imaterial, porém, não menos sutil, o diabo pode manifestar-

[76] Segundo Carlos Nogueira, a criação do Diabo é concomitante à do cristianismo, entretanto, se a criação do arquétipo de "grande inimigo", base para a elaboração dessa entidade do mal, resultou inicialmente da religiosidade hebraica e sua existência torna-se inexoravelmente com Tomás de Aquino, foi só a partir da Idade Moderna, com o advento da imprensa e as publicações de obras dedicadas a explicações sobre os poderes diabólicos e suas imagens, que "o inferno e seus agentes dominaram de modo global a imaginação dos homens do Ocidente". NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2000, 98.

se entre os humanos, exalando seu peculiar cheiro de enxofre ou emitindo um barulho quase teatral, como a de uma assustadora explosão[77]. Mas também pode assumir formas de animais.

Nesse mundo assombrado por seres invisíveis, alguns animais são olhados com desconfiança por apresentarem, de alguma maneira, elementos extraordinários. Não por acaso, alguns animais ou parte deles servem como denominações do diabo: o bicho, o morcego, o cão, o gato preto, o bode sujo, ou ainda, parte do corpo de animal como o "pés-de-pato". O pavão e o macaco também podem aparecer em situações em que o diabo se manifesta. Talvez por isso, o jogo do bicho apareça, algumas vezes, como resultantes de ações diabólicas.

O macaco é uma figura ambígua na literatura de cordel. Sua agilidade e esperteza e também sua desconcertante aparência humana, meio caricaturesca, tornam-no suspeito. Capaz das maiores trapaças como no cordel *Os três irmãos caçadores e o macaco da montanha,* de João José da Silva, em que o macaco acaba conduzindo os personagens a um final feliz; porém outras vezes, suas trapaças desencaminham o homem, o que nesse sentido, se assemelha ao diabo. O cordel *Deus fez o homem e o diabo fez o macaco* está balizado por essa idéia. Pois neste o macaco é descrito como "destruidor", "conquistador de donzelas", "assassino", "perverso" e que "ofende ao Criador" (Deus). Esse argumento de Rodolfo Coelho Cavalcante não deixa dúvidas quanto ao lugar privilegiado que ocupa o homem, ao mencionar em seus versos como a teoria evolucionista de Darwin é incompatível com a criação divina. Então sendo o homem uma criação divina tão perfeita, quem teria criado o macaco? Depois da criação do homem por Deus, o "anjo mau", "Lusbel", estando já separado do reino divino, teria criado o macaco, diz ele.

Essa ambiguidade entre a natureza divina e a diabólica se inscreve enquanto uma tensão no imaginário assombroso, e pode ser percebida através da definição das imagens atribuídas ao diabo. Câmara Cascudo chega a afirmar no *Dicionário do Folclore Brasileiro* que ele se transforma em vários tipos de animais, menos nos animais sagrados, ou seja, aqueles "ligados ao nascimento de Jesus Cristo", como o boi,

[77]Embora a imagem do diabo possua traços bem definidos, retirados do imaginário cristão ocidental, percebe-se como em alguns momentos de tensões sociais, vivenciados por algumas comunidades na Paraíba, ela será redesenhada com base em acontecimentos bastante peculiares. Exemplos disso são as mudanças ocorridas no setor agrícola a partir da década de 30, nos Cariris Velhos, quando a cultura do agave começa a ser introduzida, pois neste período, o diabo receberá novos atributos e será associado àquela planta; transformou-se no Capa Verde, como apontado anteriormente.

o jumento, a ovelha, o galo (CASCUDO 2008, p. 153-154). No entanto, essas interdições mostraram-se pouco rígidas nesse campo literário. Visto que em alguns cordéis, o diabo não respeitou nem mesmo aqueles animais como afirma Altimar Pimentel, ao citar *O Boi Mistérios, O boi Mandigueiro* e *Cavalo Misterioso* (1969, p. 18). Ficando, assim, sob suspeita até mesmo os animais sacralizados.

Apesar da constante vigilância à que se submetem as pessoas no cotidiano, torna-se difícil livrar-se do "maligno" quando este aparece encantado em animais[78]. Na tradição oral, bem como nos folhetos, uma das mais comuns é a associação do diabo ao bode. Ainda que na literatura de cordel, o diabo seja associado a várias figuras de animais, a imagem do bode é uma das mais comuns. Uma semelhança compreensível, uma vez que no Novo Testamento bodes e carneiros são representados respectivamente como sendo maus e bons. Segundo Carlos Roberto F. Nogueira, em *O diabo no imaginário cristão*, na tradição cristã a associação entre o bode e o diabo foi elaborada com base numa forte conotação sexual. Nos cordéis, algumas das peculiaridades o denunciam, mesmo quando ele se transfigura de humano: seus pés de quenga, pés de bode, os chifres. . Muito embora, seja essa uma tradição que remonta a antiguidade da história ocidental, e que sairá dessa fonte a inspiração dos pintores e cronistas europeus, a partir do século XVIII.

Mas o que poderia ser pior nesse universo do sobrenatural do que os seres diabólicos que se constituíam ao mesmo tempo entre o humano e o animal? O lobisomem é um exemplo dessa alquimia nada perfeita. O lobisomem revelaria este lado bestial da humanidade[79]. Uma cisão entre o humano e o inumano. Ser que separa a obra de Deus ao opor a perfeição à aberração. São outros modos de figuração do invisível que se inscrevem nesse universo do assombroso

[78]Além dos monstros, das visagens, dos animais e das plantas, Gilberto Freyre também aponta uma infinidade de bichos considerada agourenta por todo período colonial, e mesmo posteriormente. Até mesmo as inocentes *esperanças*, dependendo da cor da boca, poderiam ser agourentas, como no caso das que possuíam a boca preta; a boca encarnada, ao contrário, traria felicidade. As aves, dependendo de como entrassem em contato com as pessoas, poderiam trazer muitos infortúnios: se a coruja ou a acauã pousasse no telhado era morte certa para o doente; também o anum, se pousasse nas árvores perto da casa, ou se a alma-de-gato, o jacamim entrassem nas casas pelo amanhecer, também significaria agouros para a família (FREYRE, 2000, p.226)

[79] Embora o lobisomem seja uma tradição que se universalizou, ela foi bastante divulgada em Portugal pela reprodução dos mesmos relatos, muito embora ocorram algumas variações, a depender da região. Está presente desde o século XV no cancioneiro de Garcia Resende; cem anos depois, reaparece na poesia de Francisco de Sá de Miranda, mas é, principalmente, no século XVIII, que ele passou a ser divulgado em termos de rigor médico. Estes descreviam de forma minuciosa os "seres pálidos, sétimos filhos a quem não foi dado por padrinho o irmão mais velho, cujo fadário se cumpria às sextas-feiras". Eles também poderiam "nascer da vontade das fadas ou das feiticeiras, de coitos incestuosos, sobretudo entre padrinhos e afilhadas, de razões ignoradas" (PRIORE, 2000, p.105).

O cordel *O Lobisomem do Alto do Bode* (1979), de Joaquim Batista Sena, conta a história da "família Gomes"; segundo ele, uma família de lobisomens que teria vivido em Fortaleza (p.1). O poeta recorre ao universo onírico que compõe o imaginário onírico assombroso, atribuindo ao Sertão um espaço dos seres infernais, tais como: Fantasma e mal'assobrado/ Ou por outra visão, Caipora e /mula-de-padre/ Macumbeta e batatão;/ Lobisomem e a Mãe'dágua,/ São crenças lá do Sertão (SENA, 1979, p.1). O lobisomem, no entanto, talvez pelo seu estigma de alimentar-se de sangue, era descrito pela literatura de cordel como um dos seres medonhos que assustaram adultos e crianças no meio rural e urbano.

Além dos atributos físicos como: "desconfiado e bisonho/ Tendo o corpo cabeludo", o poeta ainda cita seus hábitos com uma comprovação: que eles apareciam em "alta noite", na madrugada, que "sugava sangue de gente". Segundo o cordelista, até a mulher virava lobisomem e "corria" junto com o marido (p.2). Depois da morte de ambos surge um bode preto na cidade, o autor sugere que o casal reaparece transformado num bode preto[80]. Ninguém resistia à noite: "Aquele bode voraz/Espirrando labaredas/Parecendo o satanás/Se a pessoa corresse/O bode corria atrás" (p.7). Quando, enfim, o bode preto desaparece, ainda assim, restou a discórdia, os assassinatos, mesmo sem motivos aparente (p.8). Os transtornos sugerem uma clara associação entre o bode e o diabo.

A história desse cordel é ambientada no Ceará, mas cordéis que tematizam o lobisomem são produzidos por autores de outros Estados, bem como da Paraíba. Mas interessa, sobretudo, entender a persistência desse tema e como dele desvelam-se outros sentidos. *O lobisomem da Paraíba*, de José da Costa Leite, tem o poder de "aparecer" e "desaparecer" em vários Estados do Nordeste. Ele pune os transgressores das regras morais, "correndo atrás" das "mulheres galheiras", da "moça quente", do "cabra que usa brinco". Tem-se outros tantos exemplos, mais pontuais, como *O filho que bateu na mãe e virou lobisomem*, de Manuel D'Almeida Filho. Com o lobisomem o homem evita a luta, mas quando isso ocorre apesar da bravura e da força física, o adversário do lobisomem precisa recorrer aos poderes sobrenaturais, assim como o faz em relação ao diabo. Veja-se, por exemplo, o cordel *Luta de um Homem com um Lobisomem*, de

[80] No segundo volume de *Cabedelo*, Altimar Pimentel refere-se à narrativa sobre a licantropia feminina ou "lubisoa", conhecida na cidade, que ele julgara ter "registro único" (PIMENTEL, 2002, p.313). Todavia, o cordelista Sena aponta para outras narrativas sobre o caso.

Abrão Batista, o "Rosário de Maria e a Santa Cruz do Calvário" foi o que salvou um homem após um ferrenho duelo[81].

Ao se referir às histórias que ouvia no engenho, Lins do Rego conta sobre suas crenças e seus medos da infância em relação ao lobisomem, à burra-de-padre, ao zumbi como sendo um medo real. O lobisomem era muito mais real para ele do que Deus: "O lobisomem existia, era de carne e osso, bebia sangue de gente. Eu acreditava nele com mais convicção do que acreditava em Deus." (2001a, p.63). De Deus ele tinha uma vaga idéia sobre um ser de bondade, que criou o mundo e certamente para o menino travesso como Carlinhos, dado à imaginação como eram muitos meninos da sua idade, a imagem de um Deus tão passivo, talvez não lhe parecesse tão sedutora como a do lobisomem, que "lutava corpo a corpo com a gente viva. Era sair antes da meia-noite para a Mata do Rolo, e encontrá-lo." (p.63)

O lobisomem é referido nos cordéis e nos contos pelo seu forte odor animalesco, pela sua aparência com o lobo. Seus pelos, sua selvageria e seu "cheiro" descontrolados são características que o tornam próximos dos animais, embora não o seja. Se ele não pertence ao reino animal, não pode ser uma criatura divina, mas diabólica. Se ele se mantém nesse universo do invisível, do encantamento, quais os signos emitidos por essa crença?

Alberto Manguel fornece algumas pistas neste sentido. Ao problematizar as obras de uma pintora desconhecida Lavinia Fontana De Zappis que, no século XVI, retratou a família de Petrus Gonsalvus, de Tenerife, nas ilhas Canárias, volta-se para a questão da fronteira entre o humano e o animal. O pai e suas duas filhas, com exceção de sua mulher, uma holandesa, eram vítimas de uma rara doença, e em consequência tinham o corpo todo coberto por pêlos. Em sua análise, e tomando principalmente a adolescente Tognina como foco, o autor discute as imagens formuladas sobre esta, capturadas pelo olhar da pintora, articulando-as ao imaginário de época.

Tognina foi levada a anfiteatros de anatomistas, esteve em reuniões de pessoas sofisticadas, mansões e palácios. Vestida de forma aristocrática, ainda assim, ela era um outro: "o que chocava os observadores de Tognina era que o seu rosto fantástico tinha uma realidade visível e tangível prodigiosamente distinta da deles; ali na sua frente,

[81] Também seria uma herança da Península Ibérica a forma como aqui no Brasil costuma-se exorcizá-lo. O autor afirma que no Sertão do Brasil os cantadores acabam vencendo o *fute* - uma das suas denominações -, cantando antigas "orações de força irresistível, como o exorcismo, a ladainha, ofícios de Nossa Senhora" (CASCUDO, 2008, p. 353-54).

feita de carne e osso, estava um elo vivo com aquilo que se encontrava além das fronteiras da humanidade civilizada", diz o autor. O corpo peludo despertaria o medo de voltar ao "reino animal, onde poderão perder a razão entre os brutos; ao mesmo tempo, o corpo peludo traz o perigoso apelo de uma existência física sem freios" (MANGUEL, 2008, p. 119-123).

As lutas entre o humano e o inumano, tomados aqui como uma alegoria, podem ser entendidas de forma mais ampla. Esse duelo que ainda perdura hoje na ficção do cinema, nas histórias fantásticas da literatura se desdobram, muitas vezes, no encontro entre o humano com o inumano. Daí o grande número dessas histórias sobre personagens constituídos por uma natureza híbrida, que refletem um desejo inconfesso de extinguir o espaço lacunar entre o humano e o inumano; desejo de unir as duas naturezas, ao ponto de, em muitos momentos, haver uma confusão entre um e o outro, como se o homem ordinário se diluísse, se diabolizasse a ponto, de nem sempre termos a devida clareza – talvez devêssemos ter? - sobre onde começa e onde termina o diabólico que nele habita. Afinal, o diabo oferecia ao homem a possibilidade de ele também se transfigurar, de se transformar num outro. Assim, num diálogo cotidiano, perene, ambos se encontravam, sem ser um nem o outro, ao revelar o monstro que no humano, o lobisomem seria, por sua natureza, por ser um "anti-humano".

No mundo assombroso, o encantamento do diabo pode ocorrer tanto em animais como em humanos. A mulher, o protestante, o negro e até os padres poderiam ser usados pelo diabo ou agir com o próprio. Mas o que unem todos eles? O que os torna oráculos do demônio? Há certamente aqui, a dificuldade em lidar com o diferente, por isso, tentava-se suprir o mal que se presumia neles existir.

Entretanto, por mais que tais representações, ao criarem um mundo dual que opõem o bem ao mal, lembrem aos cristãos sobre a existência do inferno, a idéia da perdição não é uma garantia para que eles se mantenham afastados do perigo. Ao contrário, tal como bem lembra a balança de S. Miguel, há um eterno pender entre um lado e outro.

- o diabo sedutor

Acusado de induzir as mulheres à moda e ao adultério; os homens a perderem-se na cachaça e no jogo e desmandos de todas as ordens, ele é descrito como uma das

figuras mais medonhas do mundo da assombração. Mas, embora representado como uma entidade temida, nefasta e desafiadora das forças do bem, aparece convivendo com pessoas de diversos grupos sociais. Ele é mencionado, comumente, como uma entidade que promete riqueza fácil, porém efêmera; descrito, sobretudo, como um demiurgo da miséria material e moral. Dele emanam as fraquezas humanas: a mentira, a trapaça, a falsidade, a inveja. No entanto, ao se relacionar com os mais pobres, é ele o trapaceado. No jogo de poderes, a pessoa desvalida conta com o apoio divino e com o uso da esperteza ao seu favor. No cordel, *O velho que enganou o diabo*, de José Antonio Torres (Zé Catolé), como o próprio título enuncia, no acordo firmado entre ambos, o velho consegue explorar os poderes do diabo, e este, além de trabalhar sem remuneração, ainda recria uma fantástica fazenda, açudes e ótimas casas para os moradores do homem. O velho vence seu adversário e acaba expulsando-o ao surpreendê-lo com o símbolo divino mais temido, a cruz.

Embora o diabo apareça como uma figura que transita entre o inferno e o plano terrestre, ele é sempre punido e expulso pela comunidade, antes sofrendo castigos vexatórios[82]. Como elemento confluente das fraquezas humanas, é aniquilado do cotidiano, muito embora reapareça, persistentemente, com seus disfarces.

Tal como no conto de Gógol, o diabo está sempre à espera de quem cometa algum deslize. No conto russo, ele se esconde atrás da porta e espia as pessoas da casa; desce pela lareira da cozinha; tenta conquistar almas através de pactos; mostra-se audaz, mas também escorregadio e pouco confiável aos olhos das pessoas da vila. No caso das histórias dos cordéis, o diabo não se intimida diante de padres e santos. Estes não escapam às suas investidas, tanto que eles aparecem como personagens dos cordéis, sendo "tentados" pelo diabo. Até os próprios cordelistas aparecem em *pelejas*[83] com ele**,** ainda que nestas disputas, os poetas sempre consigam a vitória sobre seu adversário.

A luta contra o diabo é penosa e requer de suas pretensas vítimas uma vigília constante. O horário de sua predileção é a noite: aos menos desavisados ele pode surgir

---

[82] Neste sentido, o conto de Gógol, *Noite de Natal* guarda semelhanças e aproximações com os folhetos de cordel. Neste conto, o diabo, ao se empenhar na conquista da alma do ferreiro Valuka, mete-se em muitas trapalhadas. Apesar de sua presença constante no cotidiano das pessoas da vila, espreitando, aliciando, ele é que acaba sendo trapaceado, como atesta o caso de ferreiro. Este o domina e ainda faz uso de seus poderes em benefício próprio, sem perder a sua alma. Neste conto, Valuka não negocia sua alma com o diabo, apesar de chegar bem próximo disso. O diabo é pego de surpresa quando Valuka o agarra pelo rabo e monta em cima dele, subjugando-o pela força e pela esperteza, "fazendo-o de bobo" (GÓGOL, 1990, p.163).

[83] Caso da *Peleja da Peleja de Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, s/d

abruptamente de casas abandonadas ou no meio de uma vereda, mas também em festas, atiçando um cavalheiro para briga ou uma senhorita para uma simples dança. Nos achamentos de botijas há certamente um encontro com o demo, e este a fazer todo o tipo de "marmota" para desviar os felizardos do lugar do tesouro enterrado. Como pura representação do mal, o diabo embora apareça como um catalisador de malefícios, que conduz o homem ao inferno; ironicamente, ele também mostra ao homem de fé as fronteiras que o conduzem à salvação, que o impedem das transgressões sociais – embora nem sempre esses limites sejam respeitados.

Dessa forma, tanto pela capacidade de se metamorfosear como pelos constantes desafios impostos, talvez por isso, para enfrentá-lo, sejam requisitados opositores, considerados de grande quilate pelos poetas de cordel, pois, prioritariamente, nessa literatura, além de personagens como o cangaceiro Lampião, como o apresentador Chacrinha[84], ou curiosamente, pessoas como o cantor Roberto Carlos, são capturados pelos versos dos poetas, e enviados às profundezas do inferno para duelarem com o demo.

Contudo, nos cordéis, nos contos populares, quando o diabo assume forma humana, muitas vezes, sua ação torna-se mais sutil, apresentando-se de maneira muito atrativa, ou seja, ele não só assusta; em algumas ocasiões, ele seduz pelos seus encantos físicos e até dotes artísticos. No conto *Toca por Pauta*, ao transcrever a narrativa do pescador mestre Narciso, Câmara Cascudo anota a decepção daquele ao perder a presença agradável do diabo em suas viagens. "Um moço alourado e de olho azul", um fantasma que sempre adentrava seu pequeno barco nas noites em que estava pescando. Embora não dialogassem, os dois navegavam durante a noite, ao som do violão do estranho e agradável companheiro, como alegara o pescador. Mas certo dia, sob instrução de um amigo que o orientou como induzir o fantasma a pronunciar a palavra credo, o diabo desencantou-se, sucumbindo ao mar, fazendo a água ferver. Mesmo em

[84] BATISTA, Abraão. *Uma apresentação de Chacrinha no Inferno*. S.D. Neste cordel, o autor mistura acontecimentos do presente, ao citar os conflitos na Arábia por conta do petróleo, com a falta de combustível para manter o fogo aceso no inferno. Para evitar uma revolta e para animar seu reino, Satanás manda seus emissários ao Rio para contratarem Chacrinha, a quem eles consideram um "chapa". O contrato incluía as chacretes, jurados e cantores como Roberto Carlos, Chico Buarque, Luiz Veira, luiz "Gonzaga e o filho", Trio Nordestino, Valdick Soriano. Chacrinha, embora apavorado, aceitou o chamado quando viu tod**o** o dinheiro por ele oferecido.

face do *desencantamento* do companheiro de viagem, ou seja, da descoberta de que se tratava de um diabo, Narciso arrependeu-se de tê-lo expulsado:

> Mas se eu soubesse que ia perder a sua camaradagem não teria dado uma só palavra. O seu violão vai me deixar saudades. E a sua presença nas horas mansas ou tormentosas, com aquela alegria, com aquela confiança ante o perigo, tudo isso me fazia muito bem ao ânimo e ao coração. Vou sentir a ausência dessa companhia que não amava Nossa Senhora, mas que tocava por pauta – tocava esplendidamente (CASCUDO , 2000, p.281)

Também em outra compilação de Cascudo, *O Afilhado do Diabo*, ele aparece como um o homem rico, "muito bem-vestido", com seu belo cavalo e se oferece para apadrinhar o filho de uma pobre família. Neste conto, o diabo passa a trazer sacos de ouro, durante anos, para seu afilhado, até que um dia o leva para morar em sua casa (CASCUDO, 2000, p. 282-283). A relação entre o demônio e a fortuna, também é muito comum na literatura popular. A beleza e, principalmente, a fortuna aparecem como fortes elementos de sedução.

- *a mulher e o diabo*

No mundo assombroso, o encantamento do diabo poderia se dar tanto em animais como nos humanos, e alguns, a exemplo da mulher, poderiam ser usadas pelo diabo ou agir como o próprio**.**

No caso da mulher, os elementos do sobrenatural juntam-se também a um discurso misógino, que a inscreve comumente num lugar polarizado, como que hesitante entre as forças do bem e do mal. As mulheres dos cordéis são desenhadas com traços de dubiedade, de falsidade ou de inocência, extrema bondade, sem levar em conta se são ricas ou se são pobres. As mensagens sempre moralizantes para elas proclamam-nas deusas ou bruxas. As sogras são sempre mal vistas, descritas como velhas, maldosas, catimbozeiras, enredeiras, pesando sobre elas a ausência da beleza e da juventude. Via de regra, elas têm parte com o diabo. Vejam-se, por exemplo, alguns cordéis: *A Alma de uma sogra (*Leandro Gomes de Barros,); *A mulher que enganou o diabo* (Manuel D'Almeida Filho); *A mulher que enganou o diabo* (José da Costa Leite); *História da moça que se casou com o Diabo* (Rodolfo Coelho Cavalcante).

Faz-se necessário lembrar aqui que o texto do cordel, baseado na vivência cotidiana, enquanto enunciador de discurso, produz imagens, ao mesmo tempo difundido e cristalizando-as. Imagens, cujo repertório remete aos feitos heróicos de vaqueiros, agricultores, pescadores e cantadores, naturalmente honestos, dignos. Nesse universo basicamente masculino, os lugares para o feminino são inscritos a partir de outros valores.

Uma vez envolto o corpo feminino por atributos preconceituosos, a mulher torna-se um oráculo para as ações demoníacas. Daí, talvez, quando entidades femininas assumem o comando no mundo invisível, elas sejam inscritas pela força de sua sexualidade, assustando os homens, que, por sua vez, não sabem lidar com mulheres que fogem aos modelos idealizados de pureza: a "Comadre Fulorzinha", a Caipora, a Burrinha do Padre, a Mãe-d'água, todas estas figuras femininas que atraem e repelem, ao mesmo tempo, os homens, tornando-os indefesos, atraindo-os para os encantos do amor, da fortuna e da morte. Nos cordéis, bem como nas narrativas orais, pesa contra a figura feminina um discurso misógino articulado ao diabo; paira sobre ela o estigma da sedução, da mentira, da sexualidade[85].

Relembremos que no cordel sobre João da Cruz, o diabo, ao tramar contra o rapaz, disfarça-se de uma sedutora jovem, argumentando que tal artifício seria fatal para levá-lo ao inferno: "Não tem, não tem nada/ Disse ahi um satanaz/ Elle achando elle bonita,/ Nem pensa no ramo mais/ Mulher illude até nós/ Por mais que seja sagaz/ Este do cordel de João da Cruz" (p. 23)

Essa construção da mulher como uma agente do diabo é, principalmente, tributária de uma cultura ocidental masculinizada. No Brasil, desde o período colonial, as relações de gênero estabelecidas não se diferenciaram muito das que imperavam em Portugal. Laura de Mello mostrou como essa tradição só se fortaleceu no Novo Mundo, ao analisar os processos inquisitoriais sobre os Sabás e calundus, e muitos outros supostos pactos diabólicos que as mulheres teriam realizado[86]. Se no começo do século

[85] O livro *O imaginário da magia* aborda essa ambiguidade da sexualidade feminina, aponta para uma diferença entre lobisomem e a bruxa, a qual colocar-se-ia a dispor da magia de maneira voluntária, exercendo assim seus poderes sobre os homens (DIAS, 1948 *apud* BETHENCOURT).

[86] Aliado a uma forte crença no poder do diabo sobre os corpos femininos, ainda pesava contra a mulher o saber incipiente da medicina da época, que entrelaçava conhecimentos médico-religiosos. Um caso interessante sobre as cópulas de religiosos com as fiéis é o caso do Frei Luís de Nazaré, em Salvador, que praticava a cura nas diversas comunidades e mantinha diante destas um enorme prestígio. Entretanto, quando solicitado para curar as pacientes, mantinha relações sexuais com elas como também com outras mulheres da casa. As receitas para a cura da doença eram à base de seu sêmen. O frei, no entanto, não acreditava na cura de seu elixir, como afirmara em depoimento no processo de Inquisição de 1740, mas fazia uso por saber da facilidade de ludibriar "mulheres rudes e simples". (SOUZA, 1993, p. 148)

XX já não se pode punir as mulheres por feitiçarias, nem por isso a tradição que relaciona a mulher com o diabo deixa de gerar novos sentidos.

Em se tratando de um imaginário erigido com base numa demonologia emergente, a imagem de mulher que se configura na literatura de cordel ainda é tributária dessa relação. Juntamente com o diabo, ou travestida naquele espírito maligno, é a mulher, figura de quem se deve desconfiar. Nas narrativas que envolvem fortuna ela é tida como a interesseira, e que, em conseqüência disso, sempre coloca em risco a ação masculina de salvaguardar a fortuna. Na figura de sogra aparece como aquela que tem parte com o demônio e inferniza a vida do genro.

Vejamos como Leandro Gomes de Barros a satiriza em *A Alma de uma sogra*. Neste, conta a desventura de um homem que teve não apenas uma, mas quatro sogras. Como fossem todas hábeis em insultá-lo e maltratá-lo, o genro assim descreve uma delas: "A segunda era uma typa/ Alta, magra e corcovada/ Danada para passeios/ Enredadeira exaltada/ Cavilosa e feiticeira/ Intrigante e depravada"

Mas nenhuma teria sido tão ousada quanto a primeira, pois além de ter engolido um outro genro - numa analogia quase direta com a cobra, ele acrescenta que ela tinha apenas um dente no "céu da boca" -, ao morrer, ela reaparece para lhe apontar uma falsa botija: "Elle depois de morrer/ Fez um papel temerário/ Ajuntou-se co' a alma/ Da avó de um boticário/ E me passaram por sonho/ Um dos contos do vigário."

Não bastasse em vida ela ter-lhe atormentado, quando morta sua alma juntou-se a uma outra alma de sogra de outro conhecido seu e pregaram-lhe uma peça ao indicarem uma falsa botija. Ao desencavar o tesouro, conforme sua indicação, o que havia eram "besouros mangangá", que prontamente o atacaram (p.6). Não satisfeita, a sogra ainda tenta persuadir a filha para largar o marido, mas diante da negativa, ela amaldiçoa o genro: "Disse a velha se mordendo/ Eu parto se não me acabo/ Diabos carreguem meu genro/ Que nem sogra dá-lhe cabo/ Sahiram então se mordendo/ A velha com o diabo" (p.8).

Para o personagem, todas as suas sogras forma cruéis. Mesmo quando uma delas, depois de morta, apontara-lhe uma botija, ainda assim, era com o intuito de trapaceá-lo para rir dele, para desautorizá-lo do seu lugar de masculinidade. Ao comentar com a esposa sobre o sonho que tivera, ela o recomenda que esqueça o episódio, mas tal recomendação se explicaria menos por seu descrédito em relação ao tesouro encantado do que por ter sido uma mensagem de sua mãe.

Esse cordel também pode ser lido como uma alerta contra o elemento feminino e não apenas contra a sogra. Diante de seres dúbios e quase sempre parceiros do diabo, era preciso que os homens estivessem sempre sob alerta em relação às mulheres. Nos cordéis, não faltam lições morais para as mulheres que trocam os homens pobres pelos ricos. O cordel *História da moça que se casou com o diabo*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, é um exemplo dessa postura. O cordelista legitima o casamento de rapaz pobre com moça rica ao mencionar a bênção de seu pai. No entanto, é a moça que nega-se a casar com o rapaz, uma vez que sua preferência seria o tipo loiro e rico, "nem que seja satanás" (p.2).

O desejo da moça se transforma em maldição, pois aqui é acionada a crença de que ao pronunciar o nome do Diabo faz com que ele se materialize para essa pessoa. Neste caso, a porta se abriu para o diabo e este aparece para a moça, conforme seu desejo; porém a princípio sem revelar sua identidade. Ele se põe em sua melhor imagem frente a ela: aparentado como um coronel, ele pretende seduzir a jovem. Sempre recorrente essa associação entre a riqueza, a boa aparência, o ouro e o diabo, (p. 3). Mas ao final da história, uma medalha de Nossa Senhora, presenteada pelo padrinho é o que vai salvar a moça. O diabo se desencanta, mostrando-se enfim: transforma-se num negro de chifres e de rabo. Contrariando o título do cordel, ela não se casa com o diabo, mas com um rapaz pobre, e é justamente aí que sua salvação é garantida. Não se deve desconsiderar esse anseio dos rapazes das camadas mais pobres de se casarem com moças abastadas. Principalmente nas primeiras décadas do século 20, os preconceitos sociais apareciam de forma mais explícita, e, talvez, isso também concorra para que as uniões entre esses grupos sociais, hierarquicamente distintos, fossem legitimadas pela literatura de cordel, porém, certamente os preconceitos de cor deveriam ser mais gritantes.

Então, articulado à figura feminina percebe-se alguns dispositivos morais, tais como o controle da sexualidade feminina[87]. Mas também é preciso reconhecer que nos cordéis e nos contos a mulher também é responsável, em muitos momentos, por salvar o homem do fogo do inferno, graças a sua astúcia e porque não dizer, a sua inteligência,

[87] A relação entre a mulher e o diabo são construções antigas no imaginário ocidental. Durante o período da Inquisição na Europa, explicitaram ações misóginas através da caça às bruxas. As interdições no campo da sexualidade, o desconhecimento em relação ao corpo feminino, que acabaram transformando o corpo feminino num misto de proibição e de desejo, reservaram para a mulher um lugar de desconfiança.

uma vez que ela lida com a "esperteza". O cordel *A mulher que enganou o diabo* aponta nessa direção.

O conto *Negócio com o diabo,* que narra a história de um homem que em troca de fortuna faz um pacto com o diabo, negociando a sua alma, trata da astúcia feminina através de um humor muito próximo do rabelesiano. Um marido atormentado pela impossibilidade de fugir de seu destino resolve desabafar com a esposa, e esta, para sua surpresa, elabora um plano para trapacear o diabo.

Assim, quando, enfim, o diabo bate à porta para levar o homem, para ganhar tempo, ele o convida para conhecer sua propriedade, apenas retornando algum tempo depois. E ao voltarem, a imagem que aparece diante dos dois é enigmática até para o demo:

> Quando ela viu que eles vinham começou a andar de costas, nua, com o cabelo virado para frente, na direção deles. O diabo conversava com o homem e não tirava o olho da mulher que se vinha aproximando de quatro pés, sempre de costas. Mas sem saber que bicho era aquele. E não tirava o olho. Não tirava o olho" (...) O Diabo olhou para o homem assim, olhou para um canto, olhou para outro e disse;
> _ Ôxente! Mas me diga uma coisa, meu amigo. Aqui na sua propriedade até esse bicho você tem?
> - Que bicho?
> - Esse bicho ai. Lá no meu lugar tem bicho que as bocas é assim... _(faz um gesto horizontal) _ e esse bicho a boca é assim _ (faz um gesto vertical).
> Que quando ele disse assim, fez a cruz e estourou. Que quando ele fez assim e fez assim deu aquêle estouro e saiu que saiu danado! (PIMENTEL, 1969, p. 39-44)

O conto sugere que a mulher e o diabo se inscrevem num mesmo campo de batalhas, o da esperteza. A história do diabo preso numa garrafa por uma mulher é aqui bastante emblemática. Câmara Cascudo encontra registros nos documentos das *Visitações* realizadas no período colonial, sobre uma comunicação entre o demônio e as bruxas, anotando-se que algumas delas sabiam "até criá-lo em vidrinhos, como filhinho, tornando-o familiar, espécie de diabinho doméstico, servo da feitiçaria" (CASCUDO, 1972, p. 353-54). O cordel *A mulher que enganou o diabo*, aborda essa questão. Se a mulher consegue vencê-lo é por que suas artimanhas são mais elaboradas? As narrativas parecem apontar para isso. No entanto, é preciso ter cuidado com essas imagens aparentemente enaltecedoras sobre o feminino, pois, escrever as mulheres como sendo mais astuciosas do que o diabo, não significa que elas sejam vistas como "melhores".

Nesse jogo das relações de gênero, elas são vistas como sendo mais diabólicas do que o próprio diabo.

- o negro e o diabo

Uma outra criação imagética do diabo dá-se com sua associação ao negro. Para situar, um pouco, essa relação entre o negro e o diabo, deve-se observar como a imagem do diabo é elaborada nos cordéis.

O cordel *O velho que enganou o diabo*, de José Antonio Torres (Zé Catolé) possibilita-nos perceber essa relação. No sentido de livrar-se das armadilhas do diabo, o "pobre agricultor" utiliza-se de algumas táticas e consegue obter lucros, capturando o poder maligno em seu favor. Ao enredar essa disputa, o texto ainda explicita as tensões sobre os preconceitos raciais.

Desde o começo da narrativa o agricultor não se deixa enganar, pois ele sabe que se trata de Lúcifer, muito embora este se apresente sob a forma de um negro. Durante toda a narrativa, ele é tratado por adjetivações pejorativas: o "negro dos cabelos aguaribados", o "negro preto como carvão", o "negro dos cabelos emaranhados"; a sujeira e odor também aparecem como adjetivações associadas ao demônio.

Neste caso, o diabo pode ser visto como um elemento denunciador dos preconceitos de cor. Em alguns cordéis, ele se faz aparecer aos devotos cristãos, não somente pela sua cor negra, mas pelo seu odor, o enxofre. E se o cheiro é um elemento denunciador do mal, não é à toa que muitos negros são referidos como mal cheirosos - não somente por realizarem, nessa sociedade, trabalhos braçais, susceptíveis aos suores comuns aos demais trabalhadores brancos – mas por uma associação direta com o demônio.

A análise possibilita pensar quão complexo é o universo cultural das comunidades envolvidas; serve como um alerta a uma reflexão cuidadosa e respeitosa sobre o *outro*. Nem sempre se pode esperar que a utopia, as histórias de encantamento se inscrevam como inversas ao vivido, que signifiquem uma reparação às injustiças sociais. É necessário não cair nessa armadilha. Mas é pertinente perguntar como os preconceitos raciais são legitimados naquela narrativa literária? Como entender que numa sociedade tão marcada pelas discriminações de cor, as comunidades de pescadores, de trabalhadores de alugado, de trabalhadores de engenhos, de pobres

operários, ao lerem ou escutarem as leituras dos folhetos, reproduzam as mesmas relações sociais hierárquicas e os mesmos preconceitos de cor vivenciados no cotidiano? As narrativas também podem ser lidas como marcas identificadoras da tensão entre brancos e negros.

No cordel *História de Gedeão e Guiomar* (SILVA: 1951) há uma síntese na capa: *o negro que enquanto Gedeão dormia roubou-lhe o cavalo e a princesa, que abandonou nas montanhas*. É uma longa narrativa em que o herói luta pelo amor da amada, uma princesa enclausurada num castelo pelo próprio pai. No entanto, um personagem sem nome, que atende apenas pela alcunha de "velho preto", entra em cena para atrapalhar os planos de fuga do casal, que, aproveitando de um descuido de Gedeão, astuciosamente foge com a princesa em seu lugar. Porém essa sua atitude longe de significar heroísmo, se aproxima muito mais de uma astúcia diabólica, como explicita o autor:

> Falamos num negro velho
> Qu' era escravo de cozinha
> Fugiu e fez profissão
> De roubador de galinha
>
> Ora, esse negro velho
> Com o diabo se parecia
> Em toda a aldeia da África
> Era o mais preto que havia
> Bicho de pé e carrapato
> Era o que ele possuía (SILVA, 1951, p. 19).

Trata-se de uma descrição pejorativa, que pretende explicar ao leitor como o negro naturalmente trapaceia. O próprio subtítulo, "enquanto Gedeão dormia", pode apontar uma dubiedade: mesmo sendo um herói, tem que ser também esperto e perspicaz, ou então, sugere que, sendo o negro tão astuto como um diabo, um descuido é o suficiente para seu golpe de trapaça. Um alerta velado e bastante coerente com o forte racismo de meados do século XX, quando os vários grupos sociais – mulheres, homossexuais, donas-de-casa, negros e outros - ainda não haviam se organizado e as diferenças sócio-culturais entre negros e brancos eram ainda mais exacerbadas.

O cordel também aponta para uma visível demarcação social desse período, definida pelos lugares sociais privilegiados para brancos, tanto através dos desníveis econômicos, como dos desníveis de alfabetização - ou do domínio da cultura formal. Num dos poucos momentos em que o "velho negro" fala na narrativa, sua voz denuncia

sua identidade. Durante a fuga, o negro e Guiomar cavalgam durante toda a noite, sem que houvesse diálogo entre os dois. Como o negro mistura-se à escuridão, somente quando Guiomar o indaga sobre onde ela seria deixada é que a farsa se desfaz. Em resposta:

> Eu! eu nada sei diz
> Porquê sou um nego vei
> So aprendi a cume
> E sou muito mafabeco
> Num cunveço com você
>
> -Eu nada seio te dizê
> Escuta cá sinasinha
> Um pobe do nego véi
> Só sabe futá garinha
> Eu vou mimbora i tu fica
> Puquê raincê num é minha (SILVA, Bernardino, p.21)

Nesse enredo, a fala do negro explicita o lugar social desfavorável, particularmente, pela ausência da cultura formal. Ausência de um saber que enuncia, ao mesmo tempo, sua incapacidade de diálogo e, portanto, de trânsito no mundo não somente dos ricos, mas também dos brancos, como grupos privilegiados de saber.

Após esse diálogo, a princesa é abandonada pelo negro e este, de posse da riqueza, tornar-se-ia um rico senhor, "não avarento", chegando a ser chamado de "Pai dos pobres", numa analogia direta a Getúlio Vargas (SILVA, p. 22). Mas, como nessa história o herói não é o pobre, mas o príncipe, e por isso, mesmo em face da aparente redenção do velho preto, o negro é assassinado e esquartejado por Gedeão. E assim termina a história com um final feliz, pois o rei concede o perdão e a bênção para o casamento. Para enfatizar a bondade dos heróis, eles ainda perdoam o negro, fazendo seu enterro e mandando rezar missas.

Tendo sua imagem associada ao Diabo, o velho preto não poderia ter outro destino senão o de ser banido do convívio social. A morte aparece como uma solução eficaz e justa, pois possibilita a reintegração da norma social, restabelece a hierarquia dos grupos sociais.

No universo assombroso, principalmente da literatura de cordel, o diabo se faz presente enquanto uma figura medonha. Nem mesmo santos, como S. Pedro e S. Miguel Arcanjo escaparam de suas investidas. Então, seja através da emergência do Protestantismo, citada pelos cordelistas como a "Nova Seita", ou mesmo nas profecias

dos Fins dos Tempos, período em que o demo aparece representado como a Besta-Fera, ou ainda, através de acontecimentos mais imediatos que incidem sobre a vida cotidiana, a exemplo das carestias dos alimentos, de aumento nos impostos, das secas, das mudanças nos costumes, o diabo ali estava.

É necessário lembrar que o diabo não existe por si somente, ele aciona vários outros elementos tidos como diabólicos para determinadas comunidades. Ele se impõe através de suas (arte) manhas: seu cheiro peculiar de enxofre, suas metamorfoses em animais, em seres humanos ou mesmo em mortos; são sinais de sua presença entre os seres mortais. Uma *presença* que agora também passa a ser visível, que tem sua imagem registrada nas capas dos cordéis.

Embora a figura do diabo esteja articulada a temas como a carestia, e a pactos que envolvem riquezas, é um engodo pensar que tais atitudes são explicadas pela matriz econômica, uma vez que essas relações ocorrem num universo simbólico muito mais amplo, devendo-se atentar, então, para a complexidade cultural que envolve as muitas comunidades de crença. Não somente os diabos e suas entidades do mal, mas também, animais encantados e os gemidos da própria terra que, ao se constituírem como narrativas poéticas acabam por materializar o mundo do assombramento: um espaço do (sobre) natural. E disso tratará o próximo tópico.

1.4 - Histórias de encantamento: os labirintos da riqueza

1.4.1 - ruídos da terra e os sinais de riqueza

Para mover-se pelo mundo assombroso, espaço onde atua o diabo, o lobisomem e outros seres maléficos, é preciso estar atento aos avisos; da mesma forma para localizar minas, vencer seus labirintos no mundo da riqueza encantada. E fazer isso é ao mesmo tempo, entender a linguagem que constitui o mundo do sobrenatural, interpretando os sinais emitidos pelos objetos encantados; sinais estes que poderiam surgir abruptamente advindos da terra, de uma montanha, de uma caverna, de uma pedra, de um animal. Pois neste universo nem tudo é o que parecia *ser*; a natureza oferece sempre algo a ser decifrado, a ser (des) encantado[88]. Em relação a isso, bastante significativo é o conto *A cobra encantada*.

Maria, a netinha de D. Chiquinha, vai provavelmente a um lago, e quando estava enchendo sua cabaça, foi abordada por uma voz que lhe pergunta: "Maria, quer casar comigo?" (PIMENTEL, 1996, 116-117). Impressionada com o que ouvira, mas sem compreender o que aquilo poderia significar, ela resolve contar o ocorrido para sua avó, após ouvir a mesma voz pela segunda vez. Esta a instrui para quando for novamente indagada, dizer "quero". E assim a menina fez ao ser inquirida pela cobra que lhe aparece em seguida. Ainda assim, Maria casa-se e após a noite de núpcias a cobra se desencanta, transformando-se num príncipe.

Como entender este conto? Ora, a avó, supostamente, uma mulher experiente, ciente dos segredos do invisível, atenta para a possibilidade do encantamento. É ela quem primeiro capta do relato da neta os signos que informam esse regime de crenças; capta porque está imersa nesse universo possível, de onde emergem príncipes encantados e cobras falantes. O ouvinte curioso testemunha, então, como acontecimentos inusitados podem ocorrer em meio ao corriqueiro dos afazeres cotidianos. O conto oferece em suas teias narrativas que possibilitam a elaboração de outras tessituras, de outras histórias.

---

[88] "Encantamento", tal como aparece nos cordéis, nos contos, nas entrevistas pode ser entendido como algo que não está visível ao olhar comum e que somente será revelado para algumas pessoas autorizadas a desvendar os objetos, os animais, os tesouros ocultos.

Qualquer sinal, mesmo aqueles mais inocentes, como o canto de pássaros em determinada fase do ano; a aparição de alguns animais, como carneiros, cabras, cachorros, gatos em determinados locais ou horários; um "ronco" ou uma luz emitida pela terra não deveriam passar despercebidos. Sem essa sensibilidade de ler os avisos, certas aves agourentas poderiam pegar alguém de surpresa e levar para o reino da morte. Ou ainda, a falta de atenção para com os ruídos, com as aparições de visagens, poderiam fazer com que tesouros se perdessem no tempo para sempre. Tudo isso compreende uma economia da linguagem do mundo invisível.

Informados pelo universo dos cordéis, pelas histórias dos "mais velhos" e pelos acessos às informações dos almanaques[89], em muitas comunidades da Paraíba, na primeira metade do século XX, os habitantes entrelaçavam em seu vivido, as experiências com a natureza e o sobrenatural, formulando uma cosmologia bastante particular. Era por esse território múltiplo que eles transitavam ao se comunicarem com seres invisíveis, enfrentando seus fantasmas, dragões, diabos; onde encontraram portais secretos que davam acesso aos espaços encantados; por onde percorriam labirintos em busca de fortunas enterradas. Sempre atentos aos barulhos, aos "balões coloridos", aos carneiros, ao canto de galos, que poderiam levá-los para o lugar marcado da fartura, da fortuna, ou do contrário, da penúria para os menos sortudos. Mesmo quando os tesouros vinham para compensar as pessoas merecedoras, capturando-as de seu mundo visível e vivido, as epifanias também marcavam presença e também atormentavam. Portanto, mundo assombroso também aqui, mesmo onde as promessas de bonança brotavam da terra.

O sonho com a fortuna sempre conduziu os mais corajosos a se perderem pelo sertão - entendido aqui, no sentido de interiorização da Colônia -, desde os tempos das

[89]Além dos cordéis, um outro meio de informação bastante utilizado, no sentido de orientar a vida prática e ajudar na formulação de visões de mundo, era o Almanaque. Ao contrário dos cordéis, que eram publicados diariamente, ele era impresso uma vez por ano, destinado principalmente à população rural. Produzido pelos próprios cordelistas, editado e comercializado da mesma maneira que os folhetos, os almanaques tinham como característica fundamental antever o futuro, usando como base de conhecimento o "*Lunário e Prognóstico Perpétuo*, o *Tarô Advinhatório* e Experiências Astrológicas". Ver (Christiane Marques Szesz,). *Os almanaques populares: leituras e apropriações em Ariano Suassuna*. Revista eletrônica Vestígios do Passado: a história e suas fontes. IX Encontro Estadual de História. Associação Nacional de História. Seção Rio Grande do Sul – ANPUH – RS, p. 6-.7; Pela abrangência dos saberes neles contidos, os Almanaques conservam ainda hoje consumidores cativos. Ao tratarem da vida local, embora algumas orientações se voltem para períodos específicos de cada ano, diversos temas abordados conectavam antigos saberes aos novos, ao mesmo tempo, que servia como "conselheiro e guia": abrangiam assuntos do campo da astrologia, da saúde, inclusive, fornecendo receitas de chás; previsões sobre os tempos de colher e de plantar; sobre "as fases da lua, os eclipses, os santos de cada dia, orações, anedotas, bem como propagandas de remédios, talismãs, anéis e toda sorte de amuletos". Ver (MELO, p.4; FERREIRA, Jerusa Pires, 2001p19-22)

Entradas pelo interior da Capitania da Paraíba**.** Mas as narrativas em torno desses lugares, onde se escondiam "potes de ouro" não deixavam dúvidas: "quem quisesse atravessar esses labirintos fantásticos, o pretendente à fortuna abundante, o herói, esse teria de passar por demonstrações impossíveis de fácil concepção". E, reforça o autor: "eram demonstrações infernais". Do lugar ocultado por mistérios, do passado colonial, do desbravamento do Sertão, histórias vão sendo tecidas e reatualizadas no presente. Essa narrativa registrada por Ademar Vidal, ainda em meados do século XX, articula o passado colonial e os sonhos de fortuna que alimentavam os moradores do lugar, através da repetição da história, na qual, companheiros do próprio Domingos Jorge Velho[90] teriam conseguido penetrar nesses labirintos, capturando o tal pote de ouro. (VIDAL, 1950, p. 489).

Experiências como estas não representam uma singularidade da Paraíba, uma vez que, também constituem a memória de grupos sociais de outros Estados e até de outros países, como afirmam os antropólogos Julie Antoinette Cavignac e Antonio Motta. Através de fontes orais, os autores desenvolveram um cuidadoso trabalho sobre essa "representação da natureza como lugar do sagrado", para entender a relação do passado colonial e a "resistência de uma memória oprimida por vários séculos de dominação de todo tipo". Aquele passado de dominação ocultado sob o solo, nas águas teria sido "aterrado", ficando à mostra a história oficial, daí emergirem de mundos silenciados, através de narrativas sobre reinos encantados, sobre botijas, sobre seres sobrenaturais[91].

Também na Paraíba a representação da natureza-sagrada pode ser percebida através dos relatos e contos que envolvem a assombração e a riqueza. Para muitos habitantes do interior do Estado, a relação estabelecida com a natureza é vista como uma questão de sobrevivência, muito embora norteada pelo medo e pelo respeito. Uma relação ambígua, a que se estabelece com a terra, pois para quem mora no campo,

---

[90]Sabe-se que o bandeirante paulista Domingos Jorge Velho passa pelo Piauí, Ceará e chega à Paraíba (1675) explorando o interior, onde se localizam hoje Rios do Peixe, Formiga, Piranhas e Arraial do Piancó, fixando fazendas de gado.

[91] "Temos, então, a convicção de que essa representação do mundo natural-sagrado se apresenta de um modo metafórico, como a colonização. Podemos, então, começar a enxergar a amplitude do fenômeno. Como é demonstrado para outros países latino-americanos, sobretudo no México (Galinier 1997; Gruzinski 1988; Wachtel 1991), o invasor conseguiu tomar posse de terras, eliminar fisicamente as populações nativas e impor, simbolicamente, contando com a ajuda da Igreja, uma legitimidade da ocupação colonial. É possível aplicar essa análise ao contexto nordestino, tomando como exemplo Mipibu e Papary".((CAVIGNAC/ MOTTA, p. 40).
Ver http://www.cchla.ufrn.br/fazendohistoria/downloads/revista/edicao1/artigo2.pdf

mesmo durante a primeira década do século passado, a terra assume um lugar da mãe de todos: onde se planta o que comer, onde se vive, onde se morre. Lugar sagrado que encerra corpos e muitos outros segredos. Dela podem emergir raivosamente os diabos, monstros, mas também reinos e tesouros encantados. Sobre esse papel fundamental a que se presta a terra, Ademar Vidal a homenageia com essa crônica sobre a *Mãe do Ouro*, elaborada a partir da captura de narrativas de homens que trabalham com a terra, mais especificamente, ele se refere às terras da Paraíba (VIDAL, 1950):

> A terra esconde tôdas as fortunas desejadas pelo sertanejo. Na terra se acha o segredo da vida, o começo e o fim de tudo. Ninguém poderá viver sem a sua ajuda benéfica. E por este motivo se torna necessário ajudá-la no florescimento, no amanho cuidadoso – e ter paciência, suportar os dissabores, enfrentar as tempestades, certo de que afinal, a compensação virá multiplicadamente. (VIDAL, 1950, p.519)

Comparada à mãe zelosa e atenta aos deslizes de seus filhos, a mãe-terra:

> guarda no seu ventre as riquezas, que o sonho alimenta firmemente, por maneira inabalável, certo se acha o povo de que "lá embaixo" se esconde uma realidade extraordinária, impossível de imaginar-se na extensão e na grandeza da sua importância. Ainda porque ela é mãe do ouro (VIDAL, 1950, p.520).

Segundo o autor, essa crença dos nativos, de que "lá embaixo" haveria segredos a serem desvendados, fez com que muitos pensassem que a vida *sobre* a terra não passava de um "disfarce", de um falseamento, ou seja, o real vivido estava invertido, estava "encoberto". Por isso, a relação do agricultor com a terra teria que seguir determinadas regras no trato com a aragem, com o fazer dos "leirões" para o plantio das culturas de mandioca, de milho: delicadeza na "abertura das lavas" para não "desgostar a terra". Uma vez violando o acordo, a terra poderia reagir e castigar os seus filhos. Daí as secas e as inundações[92]. Até mesmo os trovões e os relâmpagos significavam para aquelas pessoas uma forma de reação da terra ao descumprimento do tácito acordo filial (VIDAL, 1950, p.520.).

Mas como uma boa mãe, a terra também sabia compensar os seus filhos. Se ela entendia que os "pobres" não tinham culpa de tê-la desrespeitado, então, recompensava com bens materiais, como no caso da região do Piancó e da Serra de Teixeira na Paraíba, onde jorrou o ouro, "saindo das entranhas da terra e trazendo alegria geral entre

[92]As inundações do Rio Paraíba, na narrativa de Lins do Rego, não reconheciam classes, levavam o que encontravam pela frente: bois, casas, plantações; atingiam pobres e ricos.

os pobres que entraram nos serviços de bateiar e lavrar". "A fartura fêz com que o povo melhorasse as condições materiais" (VIDAL, 1950, p.521). Aqui, o autor se refere às descobertas de uma mina de ouro, localizada no sítio São Vicente, em Piancó, na década de 1940.

No documentário *O País de São Saruê*, os ex-mineradores Pedro Alma e Zeca Inocêncio, pioneiros na exploração daquela mina, insistem nesta ideia de que existiria ainda muito ouro a ser explorado. "Aqui tem muita riqueza perdida", diz o primeiro, referindo-se ao ouro que ele acredita se encontrar sob a terra onde morava. Também na fala do senhor Inocêncio, que aparece na sequência, ao fazer a mesma afirmativa, exprime em seu próprio corpo esfacelado, em suas veste rasgadas, quão dolorosa fora a sua procura pela riqueza sonhada e, ainda assim, não perdera a esperança, ao reclamar das autoridades pelo descaso em relação à mina, na esperança de que voltassem a explorar a região[93].

No documentário também consta a história de Chataubreand Suassuna, morador de Catolé do Rocha, que é tido pelos vizinhos como lunático[94]. Segundo Vladimir Carvalho, ele passa a acreditar que em sua propriedade existe uma mina de urânio, depois de um sonho que tivera após ter recebido a visita de agrônomos em sua propriedade. A partir disso, Suassuna teria passado a fazer buracos em sua terra, na esperança de encontrar o minério. Atitude essa, que o cineasta atribui ao comportamento peculiar do sertanejo, como sendo naturalmente "visionário".

É interessante situar aqui, que ainda que as imagens fílmicas se inclinem, tentadoramente, a ser tomadas pelo seu produtor como uma prova do real e uma prova da verdade – principalmente neste caso, um documentário –, não devemos esquecer que elas são sempre elaborações resultantes de uma perspectiva. Perspectiva essa inscrita em visões de mundo, que por mais neutra que pretenda ser, significa apenas mais um recorte, um ponto de vista: imagem sobre um lugar, uma confecção recortada, costurada a partir dos vários elementos que ele seleciona. A câmera de Vladimir voltava-se para o homem do campo, sua exploração como mão-de-obra; voltava-se pra as desigualdades sociais. Contudo, não deve ser visto como um retrato do real. Ele recria a partir de sua

[93]É importante lembrar que na região do Piancó já havia sido encontrada uma mina de ouro no século 18, então a exploração da mina na década de 40 do século passado acaba por reatualizar essa crença, para eles, inquestionável, da riqueza dessa mineração, alimentando, por vezes, a esperança no ouro.

[94]No documentário, a imagem do entrevistado não é acompanhada de áudio. Sua história é narrada por Paulo Pontes.

memória, um sertão da miséria, da fome. Miséria e fome tamanha que chega a prenunciar uma revolução – são idos da década de 70.

A análise de Hudson Moura em *Oralidade Fabulação no Cinema Documentário* problematiza esse olhar do documentarista. Afirma que em São Saruê, Vladimir recria o sertão de suas memórias através de seu olhar do presente:

> a fotografia contrastada, a câmera descritiva e detalhista, a poesia em *off* são meios utilizados para narrarem as cantigas populares, a louvação, os sons de pife, o urubu, o gavião, o gado, os tangerinos, os visionários dos minerais, o algodão, o político-coronel; são reminiscências do que para ele representa o agreste nordestino. Voltar ao lugar do passado -São Saruê - é mergulhar nas memórias do espaço, é isso que faz quando volta à Paraíba. Suas reminiscências fílmicas são espectros, são sombras, o olhar da morte (MOURA, p. 4).

Nesse sentido, o cineasta, guiado por uma visão marxista - para quem o real é uma evidência e o que está fora é concebido como "alienado" -, só poderia ver as ações daqueles sertanejos que esperam mudar de vida através de tesouros enterrados como loucura; só poderia vê-los como lunáticos. Os tesouros enterrados são por demais *irreais* para comportar uma realidade que lhes parece tão crua. Para eliminar aquela miséria, a solução vislumbrada por ele só seria possível através de uma revolução social armada.

Agora, voltando a um outro olhar, o de Ademar Vidal sobre a relação estabelecida entre a terra e o homem, algumas ressalvas também devem ser feitas. Certamente não se deve ler essa visão romântica do autor sobre o homem do campo em separado do contexto em que escreve; sem estar atento a que tipo de homem ele deseja delinear, que tipo de terra e mesmo de cultura, interessa-lhe informar. Ele escreve na década de 50, e o seu texto tem um objetivo de "resgate" e de preservação de uma dada cultura popular[95]. Ainda assim, as inferências e as capturas das falas de seus interlocutores não podem ser negligenciadas.

---

[95] Em 1963, o *Jornal Correio da Paraíba* publica uma nota "A Paraíba Comparecerá ao V Congresso de Folclore". A reportagem explica que na cidade de Fortaleza – lugar do encontro -, encontrar-se-iam todas as delegações dos Estados brasileiros: "o temerário do conclave é dos mais sugestivos, daí porque está despertando a curiosidade dos estudiosos e pesquisadores do assunto, em particular do Folclore Nordestino". O representante da Paraíba "apresentará o trabalho 'Bibliográfico do Folclore Paraibano'". A Paraíba Comparecerá ao V Congresso de Folclore *Jornal Correio da Paraíba*, João Pessoa, 2 de julho de 1963, p. 5. Esse congresso está em consonância com os interesses na área da cultura popular do período, pois em meados do século XX, período da institucionalização do folclore, os governantes de antes e depois do Golpe Militar apoiaram estudos nessa área: "apesar de recanalizados para objetivos

Sua narrativa torna-se um importante arquivo para percebermos como as antigas práticas culturais de valorização da natureza, ao serem desestabilizadas por interferências governamentais - obras de barragens, mineração - possibilitam uma reação das comunidades envolvidas, através de uma espécie de encarnação de espírito da terra. A leitura sobre as mudanças do presente daquelas comunidades produz, ao mesmo tempo, um espaço de falas de alerta para a desintegração da natureza, desmonte do que seria para aqueles habitantes, uma ordem natural das coisas criadas por Deus. Uma vez violado o acordo tácito entre terra-mãe e seus habitantes, uma vez desestabilizando-se as relações de produção do homem do campo, monstros poderiam emergir para devorar os que em sua superfície viviam.

Todavia, "os Rugidos da Terra" seriam formas de exasperação, mas também, maneiras de anunciar os tesouros ocultos. É disso que fala mais um conto de Ademar Vidal, onde ele narra o diálogo entre dois compadres sobre a relação dos barulhos emitidos pela terra e as minas de ouro. Um deles, João Leandro, dizia ao seu compadre que teria ouvido a terra dos "grotões da Serra Malhada gemer com acentos tristes e dolorosos de ameaça vingativa". Ao que Vidal esclarece que certamente se tratasse de barulhos emitidos pelo vento forte naqueles grotões do boqueirão e de um possível tremor de terra (VIDAL, 1950, 541-543). No entanto, "falava-se em barulhos no fundo da terra", diz o autor. E dando sequência ao diálogo:

> - Se a gente soubesse onde ela esconde as melhores minas de ouro, hein?
> - No lugar em que fizer barulho, talvez aí é onde se deve procurar fortuna, Leandro Velho.
> Sacudira a cabeça de um lado para outro e nada disse. Mas ficou apurado depois que o vaqueiro entrara em fatigantes trabalhos de escavações (...) havia de encontrar um veio (VIDAL, 1950, p.543).

E, finalmente, o vaqueiro fora recompensado pela labuta. Afirma ao compadre João Leandro que encontrara ouro, seguindo o "sinal" dado pela terra: "Procurei o bicho desejado no canto exato onde a terra gemeu de dor. Os ruídos doíam de cortar coração. Fechei os ouvidos e abri caminho por dentro dela até que findei achando o que queria. Foi boinha para mim, coisa de mãe" (VIDAL, 1950, p.543). De acordo com o relato, o "veio" foi encontrado e o labirinto desvendado.

---

assaz distintos (...) Particularmente após 1968, período de extrema repressão, o novo governo militar buscou provar seu espírito nacionalista através de um maciço programa de folclore" (SLATER, 1984, p. 54).

Assim como o vaqueiro, personagem do conto de Ademar Vidal, eram muitos os que, ao transitarem por uma cartografia fantástica, davam testemunhos desse diálogo estabelecido com a terra: eram muitos os que, ao ouvirem ruídos, ao verem vultos, ao terem revelações em sonhos, seguiam esses rastros, buscando vencer os labirintos que os conduziria a espaços escondidos, encantados.

Há episódios como estes, registrados pelo pesquisador Clerot, no livro *30 anos na Paraíba.* Através de sonhos, moradores buscam tesouros e furnas com esqueletos indígenas. Em 1958, um morador da Serra da Raposa, município de Pocinhos, sonha com uma botija e ele sai à procura do tesouro, mas as escavações revelam outras antigas sepulturas dos índios cariris: "esse homem teria sonhado com uma 'botija' cheia de moedas de ouro e pôs-se em campo para desenterrá-la" [96].

Em 1944, embora não se trate diretamente da busca de tesouro, mas o relato torna-se importante enquanto episódio que envolve o sobrenatural. Uma história envolvendo um também vaqueiro chamado Dionísio e a descoberta de ossos humanos lugar situado na Serra da Margarida, município de Itabaina, que foram confirmados como sendo importantes achados arqueológicos (1967, p. 135).

O sonho de Dionísio havia ocorrido numa Sexta-feira da Paixão, no ano de 1942 e por dois anos consecutivos, o sonho se repetira sempre na mesma noite do ano. No sonho, o vaqueiro Dionísio é conduzido por um índio, em meio à mata, até uma "loca", antes, nunca percebida por ele: "finalmente chegaram a uma loca (...), disse-lhe que os mortos estavam ali e desapareceu". (p. 135). Informa que a princípio, ele não dá importância ao sonho, mas como isso se repetia, sempre com a presença do índio, o vaqueiro decide averiguar o local indicado: "finalmente vê pedras mascarando o local, que antes nunca vira", apesar de tantas vezes, ao caçar mocós, ter-se abrigado de chuvas. Em seu entendimento, aquele espaço sempre existira ali de forma oculta, no entanto, fora preciso que o índio lhe fizesse ver, através dos olhos do sobrenatural, o que ele não conseguira enxergar até então. Mas, enfim, para ele, o lugar se revelou, fazendo-o conhecer o labirinto. Deu-se o desencantamento.

---

[96] Impossibilitado de explicar o acontecimento por vias científicas, o autor se referindo a um outro achado similar, que envolvia sonhos de um morador chamado Santino, faz a seguinte afirmativa: "Não acreditamos em mistérios; no mundo que nos cerca não há mistérios nem nada que seja sobrenatural; há fenômenos conhecidos e explicados e outros que ainda não foram explicados satisfatoriamente e nada mais. O sonho de Santino, que acreditamos tenha sido verdadeiro, deve ter uma cabal explicação" CLEROT (1969, p.136-37)

Essa imagem da terra como lugar labiríntico e enigmático, que dá-se a revelar, também é bastante recorrente nos cordéis. Exemplo emblemático dessa comunicação sobrenatural pode ser observado no cordel *O mistério da Serra Morena,* em que o cordelista estabelece uma relação entre os gemidos da terra e os tesouros. Neste caso, é a própria terra que fala. Segundo o poeta Rodolfo C. Coelho, dentro da citada Serra Morena, ressoava uma voz pronunciando a seguinte frase: "eu quero tomar torrado", com isso "a terra gemia/no cume saía fogo/a terra se estremecia" (p.2). O herói "João Corajoso" enfrenta o monstro e descobre que se tratava de um tesouro encantado[97].

Dessa relação estabelecida com a terra no espaço do maravilhoso, algumas inferências podem ser feitas aqui: ao serem movidos pelos desejos de desvendar mistérios das profundezas da terra, de desenterrar riquezas ocultadas, garimpeiros de tesouros encantados escavam o mundo invisível, deixando seus rastros, cujas trajetórias invisíveis configuram o que pode-se conceber um território assombroso. Assim, agenciado por relações de afetos, neste território se entrelaçam às narrativas sobre longínquos Paraísos Terreais, contos de fada, histórias de assombrações contadas pelas amas negras, pelos cantadores e recitadas pelos cordéis. Através dessa tessitura poética, as narrativas conferem materialidade e coerência a esse mundo do maravilhoso, reatualizando-o infinitamente, constituindo-o como um território do *devir*[98].

As narrativas apontam para a existência de um portal entre o mundo invisível e o visível. Portal do qual sairiam os seres que perturbam, alegram ou possibilitam felicidades para os pobres da terra. Por isso, a constante vigilância. Um descuido, o mundo poderia virar um inferno para seus habitantes. Como saber dessa possibilidade? No cotidiano, não faltavam testemunhos dos visitantes do inferno, ou seja, daqueles que já haviam, pelo menos em sonho, ido ao inferno. Também não faltavam testemunhos de viagens aos reinos encantados. O malogro do empreendimento dependeria do acaso, da ausência de saber e de um vigiar sobre os avisos.

---

[97]CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Mistério da Serra Morena*. s/d. Fundação Casa Rui Barbosa, LC 4323.

[98]Para Deleuze, *devir* é um "entre, e não tem nem começo nem fim, nem saída, nem chegada; nem origens nem destino (...) Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio" (1994, p.91). É nesse sentido que o espaço do encantamento se localiza entre espaço estriado da memória oficial e liso das narrativas orais e da poesia de cordel, que se refaz continuamente.

Entre os indícios que denunciam a riqueza encantada, além dos roncos, das luzes, dos tremores, dos balões coloridos, do canto de um galo[99], o carneiro encantado merece atenção especial, uma vez que sua aparição é anunciada em vários Estados, preservando características similares[100]. Além da Paraíba, ele aparece quase sempre associado à riqueza encantada, em Estados como Sergipe, Piauí, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Ele é descrito como um carneiro de ouro, carneiro encantado ou carneiro que reluz, e tem sido visto desde o século 19. Essa articulação com a riqueza lhe confere um caráter positivo, pois ele aparece na Bíblia como o "cordeiro de Deus", no Novo Testamento; no Apocalipse, ele é o próprio Cristo, e aparece em oposição à Besta, que figura por sua vez satanás (WOENSEL, 2001).

Câmara Cascudo já o localizava em duas cidades do Nordeste, no século passado. Segundo afirma o autor, existe no Maranhão um carneiro encantado gigante com uma "luminosidade deslumbrante" e com uma estrela resplandecente na testa. Esse carneiro está relacionado com o assassinato de um monge, que os ladrões teriam matado para roubar o ouro que ele trazia – esmolas para sua igreja. Após terem se arrependido do crime, enterram o frade e suas esmolas. Porém o frade passou a aparecer em forma de carneiro: "Vez por outra o monge aparece, durante a noite, transformado em grande carneiro branco e tendo à testa a estrela radiante, que é o símbolo de riqueza enterrada". Também no Piauí, uma história similar é narrada. Conta-se que um "carneiro de ouro" "todo vestido de ouro", berrando e arrastando uma corrente de ferro. Em ambos os casos, o carneiro apresenta uma estrela brilhante na testa:

> É visto na Serra de S. Antonio, a aparição de um enorme carneiro de ouro**,** que tem-se apresentado a algumas pessoas de dia, e a outras que vêem à noite, de longe, da vila, todo vestido de luz. Dizem que ele berra junto a uma enorme corrente de ferro, como que indicando que naquele lugar existem grandes riquezas e grandes encantamentos (CASCUDO, 1972, p.248-249).

Outras referências sobre o carneiro encantado também aparecem em mais duas outras cidades de Estados vizinhos à Paraíba: um "carneiro de ouro de brilho lusco-

[99]Segundo Vidal, os Balões coloridos "com cores do arco íris" são situados no sertão e quando caíam era para sinalizar lugares onde havia dinheiro enterrado ou onde se ocultavam "minas de ouro em pó". São referidos por Ademar Vidal, *em Lendas e Superstições* (p.579-580). Já no caso do galo encantado, um dos exemplos, mais conhecidos é o da cidade de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte. Muitas pessoas daquela cidade, ao falarem sobre o "canto do galo", atribuem à existência de reinos encantados.

[100]Na mitologia grega, Zeus designa um carneiro com pele de ouro para salvar os irmãos Frixo e Hele, filhos de Atamante. O carneiro os livra da morte planejada pela madrasta e voa com eles até Cólquida.

fosco" que costuma aparecer em Pernambuco, na cidade de Serra Talhada. Nesta, há uma gruta onde se esconde uma "jibóia apavorante". Entretanto, ela não deve ser morta, pois trata-se de "uma linda princesa encantada" (apud.PIRES, 2007, p.76). Na cidade de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte, também a figura do carneiro encantada é divulgada pela população como sinal de riqueza. Ele é descrito como um carneiro de ouro encantado. Ele é visto no cume da Serra Rajada e na Pedra do Dinheiro. Justamente nesta serra, onde uma "furna", de difícil acesso, habitada por onças, cobras e mal-assombrados, que um "carneiro de ouro" se esconde. Segundo a crença, a pessoa que vir o carneiro de ouro fica rica. Ele é encantado, e, "alguns dizem que ele mora na Furna, mas que pode ser visto em todo o alto da Serra pelo reluzir do seu corpo de ouro" (PIRES, 2007, p. 71-73).

Na Paraíba, pelos menos em duas cidades, ele também é citado e designado para a mesma função: apontar o local onde a riqueza se esconde. Flávia Ferreira Pires referiu-se ao relato do *carneiro de ouro* na pequena cidade de Catingueira - situada justamente no Vale do Piancó, oeste do Estado paraibano, região onde foram descobertas minas de ouro[101]. Além dessa história a cidade também guardaria outros mistérios. Na Serra, consta uma história assombrosa sobre um poço, onde uma mulher teria sido comida por uma onça; nela se localizam também dois cruzeiros, num deles, as pessoas fazem promessas e deixam os seus ex-votos pelas bênçãos alcançadas.

Em Santa Rita, uma outra cidade da Paraíba, há mais uma versão do carneiro de ouro. Ao falar sobre as muitas histórias de visagens, botijas e almas de senhores de engenho registradas na memória de alguns moradores da cidade, conta que, durante tempos, as pessoas acreditavam ter visto um carneiro de ouro no pátio da igreja de São Sebastião[102]. Essa crença, já no século XIX, teria levado a senhora de engenho, Maria Honorina Santiago, conhecida como Dona Maroca, a cavar o local em busca de fortuna. Numa noite, ela acompanhada de "três trabalhadores de engenho" teriam ido à Igreja[103]

[101]Devota de São Sebastião, a população acredita que, no final do século XIX, o santo a salvou da epidemia da cólera, crença que contribui para alargar essa dimensão simbólica que fazem da cidade lugar de mistério e de devoção. Em agradecimento, proprietários de terra teriam doado parte de suas terras para a construção da Igreja, mais uma extensão que agrega parte da cidade hoje. De modo que, "juridicamente, todos os terrenos da cidade se tornaram propriedade do santo. Ainda hoje, a maioria dos terrenos na cidade pertence ao "Patrimônio de São Sebastião". Quem mora nos terrenos do santo paga uma quantia anual à Igreja, chamada foro, uma espécie de aluguel pelo uso da terra" (PIRES, 2008, p.65).

[102] O marco para a fundação da cidade de Santa Rita coincide com a construção do Forte de São Sebastião (1771), o primeiro engenho de açúcar e uma capela.

[103]Essa igreja também está ligada por um outro sinal de encantamento. Ladrões haviam roubado o badalo do sino da igreja; apesar disso, os moradores da cidade continuavam a ouvir o sino tocar todas as noites (SANTANA, 2006).

em busca do referido tesouro: "Cavaram por toda a noite. Até que de tão profundo estava o buraco, ouviram ondas semelhantes às do mar, e abandonaram pensando ter chegado ao rio caudaloso" (SANTANA, 2006, p.74).

Em todas essas aparições do *carneiro* encantado, diferentemente do bode[104], que quase sempre é associado ao demônio, em nenhuma situação há menção a ações de malignidade, ao contrário, ele é interpretado como aviso a indicar as localizações das riquezas. Se assim for entendido, conclui-se que há uma permissividade ou mesmo uma cumplicidade divina para que alguém se torne rico. Esse entendimento sobre os *signos* da riqueza só podem ser assim interpretados por pessoas que fazem parte do imaginário da riqueza encantada. E aqui, penso o signo com Deleuze: enquanto objeto de saber no tempo, que emite sinais específicos, a serem decifrados. Entendendo, ainda, que "os signos não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com seu sentido, uma relação idêntica" (DELEUZE, 2003, p.5).

Na literatura de cordel, o carneiro também é sinônimo de riqueza, no entanto os heróis sempre conseguem vencer o desafio, que se dão através de demonstrações de coragem e de luta. No cordel *Juvenal e o Dragão*, de João Martins de Athayde, o carneiro também aparece como um signo de encantamento de fortuna. História de dois órfãos (Sofia e Juvenal), que saem em busca de aventura. Entretanto, apenas Juvenal viaja, levando três carneiros encantados. O carneiro aparece aqui como um elemento mágico que dá início a sua aventura pelo mundo do sobrenatural, no qual a riqueza é conseguida através da luta e do desbravamento.

Daí ser quase sempre o homem, o responsável pelo desencantamento, pois isso exige qualificações que são atributos masculinos, tais como: coragem, força, espírito aventureiro e combativo. Na aventura de Juvenal, os três carneiros o acompanham até um certo ponto da aventura, pois quando o herói se depara com o monstro encantado (o Dragão), os carneiros se metamorfoseiam em três cachorros. Compreende-se que assa mudança era necessária diante da violência a ser usada contra o monstro, violência esta que não é próprio do carneiro, uma vez que este é visto como um símbolo do bem e da passividade. No final da história, os cachorros se transformam em três alvos pássaros e voam, despedindo-se de Juvenal, dizendo: "Está finada a nossa missão/ Está finada a nossa missão/ Mudava o teu coração" (p.32).

[104] Essa relação entre o bode e o diabo nem sempre é tão rígida. Na cidade de Cunhaú, no Rio Grande do Norte, as narrativas locais articulam as histórias de riqueza encantada à crença no "bode de ouro", que habitaria a Gruta do Bode (OLIVEIRA, 2003).

Num outro cordel, ambientado para o universo do vaqueiro é a novilha quem assume o lugar do carneiro. Em *A história da Novilha de ouro* (1944), o encantamento também envolve reino, princesa. O autor narra o drama de uma família pobre, cujo único filho, Pedro, quer ser vaqueiro. Apesar de seu pai desejar para ele um futuro melhor e uma formação de doutor (bacharel, ministro, deputado, professor), o filho prefere, certamente, ser afamado e seguir a vida da "vaqueirama" a ser um homem das letras (p.2).

Mas o destino de ser um famoso vaqueiro parece traçado. Ao chegar, o próprio pai informa ao filho sobre uma fazenda distante, onde existiria um "mistério" que nenhum vaqueiro até então havia conseguido vencer. Tratava-se de uma novilha encantada: "As pontas da tal novilha/Parecem metal potente/Cada ponta três anéis/De ouro puro somente/Tem um olho bem azul/ Qual um foco reluzente" (p.3). Assim descrita, a novilha já anuncia o desafio, pois certamente para tirar-lhes o ouro e seus anéis seria preciso resistir às suas pontas. Por último, ela própria é todo ouro. Fica subtendido que quem a domasse seria premiado com a riqueza que ela representava. Então, mesmo contrariando os anseios do pai, Pedro resolve enfrentar o encantamento. O começo da viagem já é marcado pelo sobrenatural, alguns elementos se repetem, pois valendo-se dos poderes de Deus, disfarça-se de touro e sai voando até o lugar, conduzido por um pássaro de cada lado. Este é apenas o começo de uma aventura, que como muitas outras, acabam levando os heróis aos seus destinos desejados. Contudo, ainda é necessário adentrar esses portais que levam, retiram as pessoas de suas vidas simples, de suas vidas comuns para lugares outros. Sonhos?

Uma outra maneira de se atingir a riqueza seria transportando-se totalmente para o lugar próprio da fortuna e da bonança: cidade onde tudo é perfeição. Lugar invertido do vivido...

1.4.2 - os reinos encantados: outros portais

Eu que desde pequenino
Sempre ouvia falar
Neste tal São Saruê
Destinei-me a viajar
Com ordem do pensamento
Fui conhecer o lugar
(...)
Avistei uma cidade
Como nunca vi igual
Toda coberta de ouro
E forrada de cristal
Ali não existe pobre
É tudo rico em geral
(SANTOS, s/d, p1-3)

São Sarué: um país encantado. Uma cidade onde não existe trabalho, não existe fome; só existe fartura e riqueza. Lugar de felicidade, onde as pessoas são eternamente jovens. Esta é uma história sobre reinos encantados como tantas outras localizadas em muitas comunidades de várias cidades do Nordeste, e que são poeticamente narradas pelos cordelistas. As histórias contadas sobre botijas, sobre reinos encantados, sobre tesouros ocultos em pedras ou sinalizados por assombrações e animais são ainda hoje pouco exploradas pelos historiadores. O que para o cordelista Manoel Camilo dos Santos parece uma simples viagem, pois apenas basta tomar o "carro da brisa" e seguir pelos caminhos da literatura, para o historiador, este ainda é um percurso difícil, pois requer alguns questionamentos: como chegar até esses lugares? Como adentrá-los? Ou, para fazer uso de uma linguagem própria dos cordéis, como "desencantá-los"? (SANTOS, s/d, p.1).

Para Foucault, a utopias não têm um lugar real, ainda que mantenham uma relação de "analogia direta ou inversa" com a sociedade, pois ela é "a própria sociedade aperfeiçoada ou o inverso da sociedade, mas de qualquer forma, esses espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais" (2001, p.415). Dessa forma, embora os lugares sonhados sejam elaborados como possibilidade de vida, eles se localizam completamente fora do vivido, em um não-lugar. O que não significa, com tais representações, dizer que eles não informam sobre a vida, visões de mundo,

comportamentos tão reais quanto o lugar institucionalizado e materializado pelas cidades.

Ainda que os projetos urbanos organizem as cidades a partir de modelos de urbanização homogêneos; ainda que eles arquitetem seus parâmetros disciplinares, projetando-se em direção a um sentido único, eles não conseguem apagar outros sentidos atribuídos a elas. Silenciadas, ocultadas, mesmo assim, as cidades utópicas sempre aparecem tão intensamente quanto foram suplantados. A forma como a cidade real se organiza pressupõe uma "materialização espacial de um discurso sobre o poder. O desenho não é neutro: designa um projeto político". Da mesma forma, "o projeto utópico inaugura uma tirania da razão, que pretende dobrar a realidade às suas leis; para isso evita uma dimensão essencial que é a do tempo e a da história" (DUBOIS, 1995, p.173).

É nesse sentido que as cidades e reinos encantados narrados pela literatura de cordel e pelos relatos orais podem ser entendidos como utopia. Reinos distantes e cidades perdidas e atemporais são lugares utópicos, onde tudo é um *outro* lugar. Entrar nesse mundo da utopia é, pois, sair completamente do vivido, é transportar-se para um outro universo, cujas relações sociais estabelecidas são norteadas por outros códigos de sociabilidade, por outros referenciais de ética, completamente inversas ao vivido das pessoas ou comunidades que almejam esses reinos. No entanto, elas representam sempre um questionamento e um afrontamento. As utopias como: *O Paraíso Terrestre, O reino de Preste João, O país de Cocanha*, são alguns exemplos desses lugares sonhados, que sugam as pessoas para "fora" de si mesmas[105].

O *País de São Saruê* é um desses reinos completamente fora de qualquer lugar. A partir de elementos gastronômicos e valores morais que informam a cultura na qual se inscreve o autor, esse país é descrito pelo cordel como uma sociedade de perfeita

[105] As utopias são geralmente descritas como terras imaginárias, que durante séculos alimentam os sonhos de várias sociedades. *O Paraíso terrestre*, uma reelaboração do paraíso bíblico, não é um lugar endêmico que circula, apenas, por paises europeus e nem tão pouco como uma crença dos teólogos da Idade Média; ele chega à América como uma realidade para alguns cartógrafos, no período dos Grandes Descobrimentos e se metamorfoseia noutros lugares a serem procurados, como no caso do *El Dourado*, no Brasil (HOLANDA, 1996). Da mesma forma, O país de *Preste João*, possuidor de um enorme tesouro, localizado na Ásia ou no Norte da África, atrai muitos viajantes europeus, durante suas investidas ao Oriente. Por último, *Cocanha*, um instigante trabalho de Hilário Franco Júnior (1998), também faz parte desse universo sonhado, inspirada na literatura de meados do século XIII (Norte francês); apresenta-se como um contraponto ao cotidiano medieval. Das fontes que inspiraram *Cocanha* constam desde as passagens do Antigo Testamento aos fragmentos da cultura judaica, celta, muçulmana, entre outras. Os temas também são variados: o ócio, abundante alimentação, a liberdade sexual, fonte da juventude. Sua história resiste aos séculos, passando por algumas reelaborações, como no período moderno, quando agrega elementos que explicitam novas tensões da sociedade em seu princípio de industrialização.

harmonia e abundância, onde as pedras "são de queijo e rapadura" e "as barreiras de carne assada"; o "milho a espiga é pamonha" e o "beiju" brota em cachos, pronto para serem degustados (SANTOS, s/d, p. 4-6), uma farta gastronomia só existente no universo da mais perfeita abundância. Reino onde a produção de sapatos e roupas não interfere na dinâmica da natureza, e seus habitantes não precisam temer o moderno, a mudança na produção material; a relação com o dinheiro se daria de outra maneira, não se fala em poupar e, portanto, não existe uma preocupação com o futuro. Mas por que teriam tal preocupação, se a natureza reabastece as fontes de todos, permanentemente, de tudo que é necessário para a sobrevivência; e principalmente porque todos ali são ricos.

A questão da regulação moral também é tematizada nesse país, mas, até mesmo nesse sentido, há um equilíbrio nas relações entre homens e mulheres, cujos desejos se encaixam perfeitamente nos desejos de moralidade, concernentes ao período em que o cordel foi escrito - década de 1940.

Curiosamente esse *país utópico*, imaginado por Camilo dos Santos, segue a direção oposta à dos discursos imagéticos de uma elite política que, especialmente a partir da primeira década do século XX, passam a desenhar a região Nordeste como sendo o lugar da fome e da miséria[106]. Os temas como a seca, o cangaço, o messianismo, ao serem usados pelos esses políticos do norte e, de certa forma, legitimados também pelo Movimento Regionalista de Recife, teriam ajudado a demarcar o que viria a ser o Nordeste[107].

Certamente, essa tensão discursiva que formula a região Nordeste, ainda que de maneira fragmentada, ressoava em produções literárias como os cordéis. As notícias sobre as secas possivelmente cruzavam com discursos de políticos locais e reverberavam através de meios de comunicação de época. Mesmo assim, os discursos impostos pelos debates e disputas em torno da identidade do Nordeste, que criavam esse cenário de martírio - ao explorar temas como as mortes, a flagelação, as secas, as

[106]Albuquerque Júnior, problematizando o que denominou de "a invenção do Nordeste", afirma que a região foi gestada entre a primeira e a segunda década do século XX, "a partir de uma série de experiências, erigidas como caracterizadoras deste espaço e de uma identidade regional" (1999, p. 22).

[107] Esse movimento regionalista, representado sobretudo por Gilberto Freyre, ao optar pela "tradição e pela defesa de uma passado em crise (...) também fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional" (1999, p.76) A tradição acaba por legitimar a própria consciência regional, articulando o Nordeste à nação: um discurso construto de um espaço que liga o passado da tradição, do pré-capitalismo, da escravidão, do patriarcalismo, a um presente do progresso (p.75-77).

epidemias - não anulavam, naquele período, ao contrário, fomentavam outras vozes contrastantes, outros desejos que, em forma de arabescos, redesenhavam um lugar alternativo de sobrevivência, como aqueles onde se localizam as riquezas encantadas.

É, nessa perspectiva, que as utopias são apropriadas e reelaboradas pelos cordéis como um desejo de criação de outro mundo. Os reinos encantados, inscritos nos cordéis, representam um mundo completamente inverso do vivido, e, pelo menos no Ocidente, são aceitas a partir dos códigos de seu presente. As utopias não estão descoladas dos sonhos do cotidiano, e por isso mesmo elas são reinventadas com base nos desejos coletivos dos grupos envolvidos, ganhando sentidos diferentes, em diversos períodos históricos. Por exemplo, numa outra versão do cordel *Viagem a São Saruê* (1947), intitulado *O sonho de um poeta no País de São Saruê* (LEITE, s/d), as regras morais são reelaboradas com base nas mudanças do contexto, certamente da década de 90, uma vez que novos temas problematizados por essa versão, são emblemáticos desse período. O autor, ao mesmo tempo levado pela efervescência erótica dos discursos midiáticos dos anos noventa - ligados às interdições provocadas pela crescente disseminação da AIDS -, redefine em sua escritura utópica, limites para as relações sexuais, nas quais todas as moças teriam *maior idade*, e as relações sexuais só se dariam com o uso da camisinha.

Ainda que no cordel de José Leite não especifique a data de publicação, os temas abordados apontam para uma periodização das últimas décadas do século XX, ao tratar de alguns temas polêmicos contemporâneos. Através desses temas, percebe-se mudanças culturais, que entre as décadas de 1940 e o final de 1990, anunciam outras formas de desejos: aparecem no texto outros referenciais de juventude, de decência, ainda que uma idéia central dos sonhos de um país encantado oposto ao presente se mantenha, sobretudo, no que se refere à abundância alimentar e ao ócio[108].

[108]Se a história de Cocanha chegou a ser conhecida pelo cordelista Camilo dos Santos ainda não temos como constatar. Não há registros neste folheto e em nenhum outro do poeta. Contudo, segundo depoimento do cordelista Manoel Monteiro, seu compadre, havia em Campina Grande, por volta da década de 50, um lugar de encontros entre intelectuais, poetas (cordelistas), escritores. Estes se reuniam na chamada Feira de Frutas de Cristiano Pimentel, localizada num beco por trás da Livraria Pedrosa, onde se encontravam para conversar e beber cachaça. Cristiano Pimentel, além desse pequeno negócio, era jornalista, historiador e também vendia livros; dessa forma, é possível que histórias como as de Cocanha tenham sido mencionadas, bem como as histórias do paraíso bíblico. Quanto a esta última, o próprio Manoel Monteiro afirma que pode ter sido a inspiração de Camilo. De uma forma ou de outra, a utopia do paraíso terrestre se mantém viva até o presente, à medida que se encontra em constante relaboração pela Literatura de Cordel. Além do cordel de Camilo, localizei mais três versões de São Saruê de autores diferentes: *As Terras de São Saruê*, de Minervindo Francisco Silva e mais duas versões de José da Costa Leite, *O Pé de macaxeira Rosa do País de São Saruê* e *O sonho de um poeta no Pais de São Saruê*.

E dessa forma que as Utopias podem ser pensadas historicamente, à medida que suas cidades e seus reinos distantes, suas riquezas encantadas são articuladas às práticas culturais, apontando para as historicidades de determinados grupos sociais. As utopias não podem ser vistas pelo historiador, apenas, como contos de fada ou folclore, como histórias descoladas de uma prática cultural ou como uma louca fantasia; ou ainda, como produto de uma sociedade ou de um grupo de religiosidade exacerbada e ingênua.

Não devemos nos iludir tanto. Numa leitura mais atenta do cordel *Viagem a São Saruê*, bem como de duas outras versões, percebe-se como a alegoria do paraíso encantado, embora guarde aproximações com a cidade bíblica de Canaã, ao primar pelo lado profano, subverte a idéia de paraíso bíblico. No cordel de Camilo dos Santos, somente a trigésima primeira estrofe é que faz menção à imagem do paraíso bíblico, quando compara a beleza, à "divina natureza", à "terra da antiga promissão/para onde Moisés e Aarão/conduziram o povo de Israel" (p.8). Não há uma só igreja no país de São Saruê; também não há santos, milagres ou rezas. Neste sentido, se há *milagre* ali, este certamente se faz aparecer através da abundância profana, que são: as comilanças, o gozo da juventude, o bem viver, o luxo das roupas de casimira.

O mesmo ocorre com a versão de José da Costa Leite *O Sonho de um Poeta no País de São Saruê* e o cordel de autoria ignorada *A terra de São Saruê*, mas ampliado por Minelvino Francisco Silva. No cordel de Costa Leite, como já referido anteriormente, há principalmente exacerbação do lado mundano, à medida que as tensões sexuais são resolvidas: as moças não usam calcinha, mas mesmo assim, o uso da camisinha é desnecessário e, ainda, os problemas jurídicos estariam resolvidos com a maioridade das moças, o que sugere uma liberdade das práticas sexuais (p.4).

Considerando que, quando escrevem, os cordelistas visam uma sintonia com o seu público, seja para vender, seja para ganhar notoriedade entre os seus pares, podemos inferir que além deles, muitos leitores também partilham dessa utopia. Neste sentido, deve-se ao menos considerar certa intencionalidade não somente de subverter a ordem, inclusive, a religiosa, mas ainda, radicalizar a própria idéia de paraíso.

A análise de Hilário Franco Jr, ao articular Europa e Brasil, em sua obra *Cocanha:* a história de um país imaginário (1998), contribui, enormemente, para pensar essa dimensão irradiadora da utopia, ao explicitar as inúmeras formas de apropriação e de relaboração das narrativas de outros países e de outros períodos históricos. Mesmo sem deixar de assinalar uma ressalva, mais especificamente à forma conceitual como ele

articula a Cocanha ao Nordeste[109], e, se assim for, é interessante perceber como as utopias servem para questionarmos as fronteiras geográficas, à medida que elas amalgamam tempo/espaço através de um construto sócio-cultural. Elas provocam irrupções num campo social específico, se consideramos que o cordel de Camilo, ao inventariar uma espécie de cocanha brasileira, explicita os desejos de mudanças para determinados grupos sociais[110].

Assim, quando menos se espera, as utopias travestidas pelos reinos encantados, pelas histórias de encantamento, reaparecem, sob formas inteiramente novas e surpreendentes, questionando a ordem do mundo racionalizada, afrontando, muitas vezes, a autoridade do Estado, ao desafiar sua noção de patrimônio; ao duvidar os lugares de saber da ciência e das tecnologias modernas. Esse é o caso de Lagoa Salgada, localizada na Paraíba, situada no município de Areal[111].

No lugar, havia sido descoberta uma fonte de água mineral e, a infra-estrutura para a comercialização da água potável já estava em andamento. De repente, uma surpresa: nas escavações, descobriram fósseis de possíveis dinossauros; pegadas, marcas humanas. A notícia logo atraiu pesquisadores e curiosos, que se dirigiram ao local. Na euforia, e cercado por pesquisadores, curiosos e jornalistas, em abril de 2006, o Sr. Laudelino Tavares de Souto aparece no telejornal da noite (TV Paraíba), de cobertura estadual, falando sobre o lugar onde ele praticamente crescera. O entrevistado está posicionado no lugar conhecido como Lagoa Salgada, que é um vasto terreno aberto equivalente a um campo de futebol, sem plantas, com algumas pedras em volta, por onde costumam transitar pessoas, inclusive, de bicicletas. Então, ele ainda impactado e eufórico com as últimas descobertas, aponta para o chão e afirma que naquele lugar havia um reino encantado: "aqui havia um reino encantado", diz ele. E, acrescenta que o reino era do conhecimento de toda a vizinhança.

Certamente para Seu Lau, como conhecido em sua comunidade, as pegadas, a pedra em forma de coração, os ossos encontrados, representavam "sinais" do outro

[109]Ao utilizar conceitos problemáticos associados à "vassalagem" e à "servidão", acaba, num certo sentido, mediavalizando o Nordeste, ou pelo menos, simplificando a pluralidade de suas práticas sociais e suas singularidades em relação ao contexto europeu.

[110]Pelas várias coincidências temáticas entre o São Saruê e o *Fabliau* da Cocanha, o autor deduz que a história de *Cocanha* foi conhecida pelo cordelista Manoel Camilo dos Santos. Entendemos que não é difícil que isso tenha acontecido, pois em Campina Grande, ele mantinha contato com intelectuais e vendedores de livros. Contudo, ainda há uma ausência de estudos mais aprofundados sobre o que liam os cordelistas, ou seja, que arquivos eram-lhes oferecidos nas diferentes épocas, para que se pudesse ampliar esse quadro cultural, partilhado por eles. Devendo-se considerar, ainda, o grau de instrução dos cordelistas, uma vez que muitos deles eram analfabetos.

[111] Areal, situada no Agreste paraibano, a 186 Km de João Pessoa, e cerca de 30 km de Campina Grande.

mundo, sinais que legitimavam aquilo que ele e sua comunidade já sabiam. Coisas estranhas, coisas inexplicáveis ocorriam ali; visagens como que anunciando um lugar de encantamento, convidando quem sabe, um merecedor a adentrá-lo. Histórias circulavam sobre barulhos de caixa de fósforos próximos ao local e vultos que pareciam sinalizar ou oferecer a chave para entrar no reino. Os comentários e as experiências contribuíam para a crença de que o lugar era diferente, estranho, inexplicável...

Tudo isso provocava um burburinho na imaginação. Uma imaginação que começa a ser cerceada, ao mesmo tempo, instigada pela curiosidade das pessoas, no momento em que as autoridades competentes se empenharam na análise das descobertas. E agora, o antigo espaço de trânsito livre passava a ser administrado[112].

Fitas e riscos no solo demarcam o lugar a ser preservado. Um vigilante cuida para que intrusos não adentrem o lugar. Ressignificado pelo olhar dos pesquisadores, o lugar da Lagoa passa a ser demarcado a partir dos indícios pré-históricos; topografado com base em outra linguagem, desconhecida para a comunidade. Tudo pode ser comprovado, medido, datado, desmitificado com base numa análise "criteriosa" do saber, da ciência. Mas até que ponto as histórias sobre reinos encantados encontram-se soterradas nesse lugar? Como o Estado, representado em seu corpo técnico, conseguiria impor suas determinações? Até que ponto a eficácia de seus peritos conseguiria apagar as antigas marcas de encantamento de Lagoa Salgada?

Aqui, mais uma vez, instaura-se uma tensão entre o mundo escriturístico e o oral. Este, regido por uma memória tributária do mundo do invisível, sensibilidade educada para *ouvir* os ruídos do "outro mundo", é continuamente questionado, e por vezes, violado pelo saber formalizado pelas regras de uma ciência que o nomeia como superstição, como folclore, como (des) razão. O outro tentando exumar desse *outro* as

[112]No lugar, pesquisadores catalogavam dados, mensurando e realizavam escavações em busca de elementos que pudessem alargar os estudos sobre a pré-história da região. Tudo isso era acompanhado pelos habitantes de Areal: "além da cobertura pela imprensa estadual, moradores de cidades vizinhas e da própria cidade de Areal estiveram visitando as atividades e compreendendo a importância daqueles testemunhos para a compreensão do passado da região. Mais de três centenas de habitantes acompanharam a escavação". Arqueologia da Paraíba. SPA – Sociedade de Arqueologia da Paraíba, segunda feira, 09 de fevereiro de 2009. Pesquisas em Lagoa Salgada buscam compreender a pré-história da região.
http://arqueologiadaparaiba.blogspot.com/2009/02/pesquisas-em-lagoa-salgada-buscam.html

assombrações, esmera-se em organizar suas práticas, redefinir suas *crenças* colocando-as sob uma nova "ordem", a do Estado[113].

A Lagoa Salgada já havia passado por esse tipo de avaliação num outro período. Na década de 1950, tentando desmontar as lendas em seu entorno, o escritor Ademar Vidal enquadrou a Lagoa em seu livro *Lendas e Superstições*, deslocando-a de seu lugar incerto - pois era conhecida, apenas, como a lagoa da montanha-, para uma quase cirúrgica localização geográfica. Faz isso ao mesmo tempo em que banaliza as versões populares que a atrelavam às histórias do Mar Vermelho; dos vultos, provavelmente associados pelos moradores da redondeza, à figura de Jesus. Enfim, transpõe a lagoa do fantástico para a realidade. Inserido nesta "realidade" conduzida por um saber formal, científico, Vidal desfaz os mistérios daquela lagoa; ele a *desencanta* – ou pensa fazer isso -, ao explicá-la como sendo uma nascente do Rio Mamanguape, "que desce de Areia e Campina, caindo em Alagoa Grande, tomando direção do município de seu nome e, por fim, encontrando o oceano perto da Bahia", no litoral da Paraíba (VIDAL, 1950, p.509). Estaria explicada, então, a peculiaridade da lagoa, seus "cheiros do mar", seus ossos de peixes aparentes[114].

Entretanto, a lagoa, com seus mitos e lendas, sobreviveu. E talvez ela sobreviva na memória daquela comunidade, à espera de ser desencantada. Ela torna-se emblemática, nesta discussão, para pensar como as narrativas sobre os reinos encantados se desdobram, como elas se transformam caleidoscopicamente a depender do tempo, do espaço social; a depender de quem as narra.

Ao redor da Lagoa, persistiram outras marcas. O lugar do fantástico tem seus próprios indícios, outros sinais, impossíveis de serem vistos por todos. Um "mistério", um "encantamento": coisas de "outro mundo". Mas este mundo estranho à lógica da ciência, ao ser publicizado pelo entrevistado, deve ter suscitado comentários jocosos em sua comunidade, ficando ele ressabiado de falar abertamente sobre o assunto. E por isso, ao ser perguntado sobre a existência do reino encantado, após sua aparição no telejornal,

---

[113] Michel de Certeau mostrou como a "sociedade esclarecida" do século das Luzes estabeleceu "como objeto de uma política ou de um saber estas expressões que ela constituiu como "outras" com relação à organização racional do poder ou, o que vem a dar no mesmo, com relação ao poder adquirido graças à racionalização das práticas. Assim se efetua uma clivagem entre "razão" e o seu "resto" (...) A " cultura" se elabora lá onde se constrói o poder de *fazer* a história e se opõe à regiões sociais que estabelece na inércia de uma espécie de Natureza originária, passiva e insociável" (2000, p. 175).

[114] A Lagoa Salgada já despertou muita curiosidade em séculos anteriores. O próprio Irineu Joffily, em fins do século XIX, no seu livro *Notas Sobre a Paraíba* "indagava sobre a origem de seu sal e de 'suas ossadas imensas'" (*apud*, RIBEIRO, 1979, p. 205).

o Sr. Lau, usa de *esperteza* e, desta vez – já munido das definições científicas sobre o *seu* lugar, ainda que pouco compreensíveis para ele - afirma que desconhece a referida história e, que "isso é o povo que diz". Uma invenção. Apesar disso, em minha segunda entrevista com o Sr. Lau, e sob minha insistência, ele volta a falar sobre o caso do reino encantado, mesmo negando partilhar essa crença com seus conterrâneos[115].

Para além das demarcações físicas com que Lagoa Salgada fora redesenhada pelos jornalistas e pesquisadores envolvidos - biólogos, paleontólogos, botânicos, professores -; existe, no entanto, uma outra topografia que a demarca: o lugar do fantástico. Entender sob essa ótica Lagoa Salgada e outros lugares, onde também circulam crenças em reinos encantados, como Carnaúba dos Dantas[116], é pensar em termos de uma outra sensibilidade, que envolve não apenas o sentido da visão – como as visagens, as luzes, animais -, mas também algo que se impõe através dos odores e dos sons: são barulhos de sinos, de gemidos, de assovios, de ruídos de correntes, de urros de animais; são os cheiros de enxofre, de flores. Signos que contam histórias e, ao fazerem isso, demarcam lugares. É uma outra forma de apropriação espacial. Uma localização incerta, não rígida, mas que aponta a direção – "é ali", "é aqui".[117]

Na literatura de cordel, os reinos encantados são configurados como uma alternativa de vida, inscrevendo como personagens centrais príncipes valentes, princesas encantadas e reis soberanos da vida e da morte de seus vassalos. Os folhetos tematizam castelos encantados, lugares invisíveis onde habitam gigantes monstruosos e animais, que por sua vez, comunicam-se com os humanos. Histórias tiradas das fábulas, articuladas ao que os cordeslistas entendem por Oriente, às histórias de "Antigamente", à "Antiga Europa" e mesmo à África: fragmentos de epopeias, de grandes batalhas reelaboradas e capturadas de passagens bíblicas.

---

[115]Num segundo encontro, o entrevistado, sentindo-se mais confiante, volta a falar sobre o reino encantado e revela outras histórias sobre botijas que circulam pela vizinhança, tendo ele próprio recebido "sinais" sobre um tesouro encantado.

[116]A cidade de Carnaúba dos Dantas está localizada entre Paraíba e Rio Grande do Norte. Um interessante estudo elaborado pelos antropólogos Júlie Antoinette Cavignac e Marcelo Helder, cartografou os reinos encantados a partir das narrativas daqueles habitantes (CAVIGNAC/ HELDER, 2005).

[117]Regina Beatriz Guimarães Neto, problematizando a construção da memória do Mato Grosso, no período de mineração, ao estudar o cotidiano das pessoas que para lá se digiram. Atentando para "uma memória social tecida pelas histórias individuais e coletivas que se entrelaçam às experiências vivenciadas em um tempo partilhado e múltiplo", ela mostra como dos pedaços de memórias de alguns entrevistados, dos fragmentos de suas vidas, ergue-se uma "memória comum". Uma memória feita dos medos dos animais selvagens, dos índios, da solidão, do desconhecido; uma memória sobre um passado, marcado por uma dada noção de tempo a partir de suas experiências, tais como "o som do machado que anunciava a nova terra" ou as "tarefas diárias das mulheres", como consta nas falas de seus depoentes. GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *"Introdução"/ "Personagens e memórias. Territórios de ocupação recente na Amazônia"(*p 5-9).

No cordel *O filho do caçador ou O reino misterioso,* espaço e tempo são incertos. Ao falar sobre o lugar onde se passa a trama, refere-se às "terras do horizonte"; sobre o gênio, diz que ele "mora daqui a mil léguas"; a morada da Mãe-d'água fica na "casa do horizonte" (p.7). A mesma imprecisão em relação ao tempo, referido pelo autor, a partir de outro referencial cronológico: **"**No tempo em que as fadas/Formavam encantamentos".

O cordelista opera com uma maquinaria inventiva, através da qual é possível efetivar várias colagens de narrativas do *mundo maravilhoso*. Por exemplo, embora não se trate de um romance - até porque o cordel apresenta apenas 18 páginas - os romances de cordel normalmente possuem, em média, 48 a 64 páginas -, alguns elementos dos contos de fadas estão presentes, tais como o reino, a fada, elementos mágicos, encantamento, a própria idéia de um final feliz, que culmina com o casamento entre o caçador e a princesa.

Assim como no conto de fadas, o herói precisa ultrapassar uma série de obstáculos para ser recompensado no final. Para Câmara Cascudo, histórias como estas são denominadas de "contos de encantamento". É caracterizado pelo "elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural", pois como o herói, normalmente o mais fraco, não pode contar com aliados humanos para enfeitar as agruras do cotidiano, os auxílios são acionados do mundo do sobrenatural: "o bruxo, a feiticeira ou Nossa Senhora" (...) os objetos mágicos decidem" (CASCUDO, 2006, p.287).

Nos cordéis, os heróis desses reinos são, muitas vezes, os filhos de pescadores, de trabalhadores do campo ou mesmo da cidade, que resolvem sair pelo mundo em busca de aventura, de fortuna, de romances. Interessante que nos cordéis, diferentemente dos contos de fada que chegaram até nós, são as princesas que acabam salvando os rapazes da miséria e da vida infeliz[118]. Isso pode ser entendido, pelo fato de no folheto de cordel, os heróis serem normalmente trabalhadores que buscam mudar sua condição de vida. No entanto, essa mudança social ocorre em grande medida com base no uso do saber específico do herói.

[118]No sentido de diferenciar os contos de fadas dos contos maravilhosos, Nely Coelho afirma que nos contos nórdicos e eslavos, a princesa é quem parte em busca do príncipe, "vencendo terríveis provas" para desencantá-lo, mas que esse padrão desaparece nos contos de fadas assimilados pelos cristãos, ao exemplo dos Irmãos Grimm, Perrault e Andersen, pois tal postura feminina seria contrária à imagem idealizada para a mulher na sociedade cristã (COELHO, 1987, p.13).

Ainda com relação ao cordel *O Filho do caçador...*, quando a fada "quebra fortuna" desafia o rei com seus encantos, é somente o caçador Agostinho, descrito como "inteligente" e bravo, que será capaz de desfazer o mistério. Em sua empreitada, o feroz leão lhe surge como um desafio a ser superado para que sua jornada tenha prosseguimento, e neste momento, seu pai, um grande caçador, adverte-o sobre a ética do bem caçar: "O velho disse meu filho/ sua espada é segura/mas o homem nunca deve/ buscar a sua bravura/ espere que o momento/ viagem a sua procura" (p.9).

Mas enfim, após matar o leão, e tendo ele continuado sua viagem, em busca de outras caças, depara-se com a filha do rei, que encontrava-se enfeitiçada. A Deusa do Monte, com quem se casará no final de sua aventura (p.13-14), ensina-o como desencantar o "trabalho" da "fada raivosa". Vencido mais esse desafio, o herói segue o caminho adiante, pelo deserto, que até então não havia sido mencionado, pois é um caçador, e sua aventura dera-se até aquele momento num bosque. O deserto aqui aparece como mais um obstáculo a ser enfrentado, pois cabe ao herói enfrentar e vencer todo o mal se quiser se tornar um merecedor.

O mesmo ocorre com *História de João Mimoso ou o castelo maldito*, de Joaquim Batista de Sena. Em alguns momentos de sua narrativa, o reino é citado como um "sítio maravilhoso" (p.2), onde vive um pai rico e doente com dois filhos: um mal (Henrique) e o outro bom (João). O velho, em seu leito de morte, pede ao seu bom filho que não dispute a fortuna com o irmão e que saia "pelo mundo" aventurando, que será agraciado por Deus com a felicidade (p.3).

Aqui se evidencia o sobrenatural e a ordem divina: após sair de casa, ao ser expulso pelo irmão, "João Mimoso" sai em busca de aventura e depois de "percorrer o mundo", "reinado e terra distante" (p.4), entra num deserto, deparando-se com uma caverna, local onde encontra uma lâmpada, saindo desta o "gênio do bem". A partir daí, começa a aventura que lhe conduzirá aos braços de uma princesa e à fortuna.

Os cordéis, essas produções textuais, aparentemente atemporais, mesmo tratando de histórias que falam sobre princesas, reis, castelos, gênios, não reproduzem os modelos narrativos europeus. Ao ressaltarem a valentia, a bondade, a generosidade de seus heróis e heroínas - comumente brancos -, acabam por denunciar os conflitos sociais, nem sempre restritos às relações entre ricos e pobres. Na costura de suas aventuras, na busca de seus sonhos fantásticos, emergem questões como os preconceitos raciais, uma vez que o negro, quase sempre é depreciado, tanto pelo rebaixamento social quanto por uma analogia quase direta ao diabo – como se verificou no tópico anterior.

Não devemos nos deixar enganar, então, por uma aparente harmonia entre os grupos sociais. Márcia Abreu, em sua análise comparativa sobre os cordéis lusitanos e os do Brasil, chama atenção para esta diferença entre as duas narrativas, e a forma como os personagens de um e do outro são descritos. Ao citar alguns exemplos das obras portuguesas tais como *Donzela Teodora*, *História da Imperatriz Porcina*[119], observa como os pobres e ricos destas histórias de ambientações européias vivem em plena harmonia, uma vez que nelas a grande discussão dá-se entre o bem e o mal; "os pobres são felizes quando conhecem o seu lugar". Não há uma crítica social, uma vez que apenas as ações individuais são consideradas (2006, p.64). Os subalternos dessa literatura lusitana não costumam se revoltar, mas ao contrário, eles se conformam em seus lugares sociais, ainda que discrepantes; sentem-se até felizes por servirem aos seus reis, aos seus senhores. Ou seja, "os folhetos lusitanos enviados ao Brasil dizem aos seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do bem" (p.69).

No caso dos folhetos brasileiros, ainda que haja algumas exceções de poetas, como o João Melchiades, que toma como valentes "os homens de riqueza" e não os pobres (TERRA, 1983, p.53), há uma tendência dos demais ao questionamento da ordem social. Seus personagens subalternos não se conformam com seus lugares na hierarquia vigente, querem inventar outras possibilidades de vida, revirando as hierarquias, subvertendo a própria ordem social.

Portanto, faz-se necessário apontar, ao final deste tópico, como as utopias, ao acionarem um não-lugar, abrem pontos de reflexões importantes para analisar o presente de muitas comunidades, envolvidas pelas crenças nessas histórias de encantamento. Mesmo inscrevendo-se em períodos atemporais, situando-se em lugares imaginários, onde os reinos precisam ser desencantados; mesmo transfigurando pessoas comuns em reis, príncipes e princesas, as narrativas, ainda assim, possibilitam a historicidade das tensões sociais, informando sobre os micros jogos de poderes sub-reptícios que tecem a rede cultural. A utopia não se acomoda e, é por não se acomodar que há tantas versões sobre o São Saruê. A utopia não é apenas um sonho distante e intacto que passa de geração em geração, mas como a força de um furacão, ela anexa objetos, resíduos de um passado, destroços do presente e, assim, ganha força conforme vai se movendo.

[119]Em sua consulta ao Catálogo de títulos de literatura enviados de Portugal ao Brasil, Márcia Abreu observa que "dentre o vastíssimo conjunto de textos enviados sob a forma de literatura de cordel, alguns foram eleitos para serem enviados ao Brasil". A licença era analisada e concedida, ou negada pela Real Mesa de Consória, entre o período de 1769 e 1826 (2006, p.49).

Capítulo II: A invenção da botija e seus espaços de encantamentos

No cofre estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial. (BACHELARD, *A Poética do Espaço*, 2003, p. 97).

2.1 - As tradições da botija

Botija. Tesouro enterrado, revelado através de sonhos pelos mortos. A botija é enterrada por ricos avarentos da cultura do açúcar; tesouro escondido em terras coloniais pelos holandeses do período de invasão; riqueza deixada pelos jesuítas que "saíram às pressas"; tesouro escondido pelos cangaceiros ou mesmo por pessoas comuns que tentavam proteger-se de salteadores. Estas são diferentes versões elaboradas historicamente através de relatos dos mais velhos, de fontes oficiais e da literatura, mas que ao mesmo tempo são perpassadas por uma definição mais geral: a botija como um tesouro guardado por almas de outro mundo, um tesouro encantado. História, portanto, inscrita no universo do assombroso, do encantamento, que instiga o caçador de botijas, que premia o merecedor e que não cessa de produzir sentidos na história do presente.

Como o foro privilegiado para o tema da botija pertencera durante muito tempo ao folclore, coube a Câmara Cascudo a seguinte definição, que consta em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

> Dinheiro enterrado, o mesmo que botija para o sertão do Nordeste, ouro em moeda, barras de ouro ou de prata, deixados pelo holandês ou escondidos pelos ricos, no milenar e universal costume de evitar o furto ou o ladrão de casa de quem ninguém se livra. Os tesouros dados pelas almas do outro mundo dependem de condições, missas, orações, satisfação de dívidas e obediência a um certo número de regras indispensáveis (...) O tesouro é encontrado unicamente por quem o recebeu em sonho (...) Se faltar alguma disposição, erro no processo de extrativo, o tesouro transformar-se-á em carvão. Todos os sinais desaparecerão, se o silêncio for interrompido, mesmo que um grito inopinado ou por uma oração. A primeira moeda encontrada é a que deve ficar no lugar do tesouro (1998, p.862).

As *botijas* eram recipientes de barro vidrado e que transportavam genebra (bebida) da Holanda e da Bélgica para a América portuguesa e "eram curtas, bojudas, com uma asa" (p.181). No Brasil colonial, os referidos recipientes foram reaproveitados, ganhando outras funções, inclusive, como instrumentos musicais ou servindo para enterrar suas fortunas em moedas de ouro e de prata, ou mesmo, pequenas economias, como jóias, e outros objetos, como tesouras, talheres, canecas, tesourinhas,

também em metais preciosos. Segundo Cascudo, esta prática de enterrar dinheiro foi comum num período em que não existiam bancos ou mesmo quando eles emergiram no século XIX e eram vistos com desconfiança.

Dessa forma, enquanto prática cultural, a definição de botija sofre um alargamento simbólico e ganha um sentido mais amplo, passando a ser designada como tesouro enterrado, inclusive em outros recipientes, como por exemplo, caixas de madeira, panelas de barro e outros utensílios domésticos, a exemplo das chaleiras e bules para café.

Assim, narrada como tesouro *encantado*, a botija é tomada como o elo entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural. Segundo a crença, ela permanece oculta até que sua localização seja apontada por uma alma do outro mundo. Para tanto, é necessário que esta alma encontre uma pessoa definida como *merecedora;* apta, portanto, a duelar com as forças diabólicas que tentam levar a alma do morto para o inferno. Para ser um merecedor, a pessoa deve possuir as seguintes qualificações: coragem, fé, e não ser avarenta. Ela ainda precisa seguir fielmente todo o ritual de achamento, tais como desenterrar a botija à noite e depois sair do local onde residia anteriormente. Após o cumprimento de todas as etapas do ritual, o encanto é desfeito: a alma se liberta do mundo terreno e a pessoa escolhida se livra, por sua vez, de sua vida de miséria.

Para que a definição da botija pudesse ser tão brevemente resumida, teríamos que silenciar sobre as narrativas que continuam a alimentar esse desejo de busca pela riqueza escondida. O próprio tema da botija é também diabólico, pois ele aparece aqui e ali, transfigura-se e sendo é narrado através de outros eventos; esvai-se numa ebulição de símbolos e signos. A botija torna-se desejo de sonhadores dos mais comuns mortais, que almejam mudança de vida, como é o caso dos trabalhadores da roça, da pesca, das oficinas e também de literatos, pesquisadores, memoralistas, poetas, que por motivos outros, são igualmente seduzidos por seus encantos. Os relatos dão conta de quão viva é essa crença: sonhadores e caçadores de botijas se lançam nesse território da crença, inventam trilhas e fabricam uma geografia onírica.

Inventada a partir de diferentes tradições, a botija extrapola, pois, a definição de mero tesouro enterrado, passando a um construto narrativo, sendo possível inscrevê-la em pelo menos cinco fortes tradições, como já referido inicialmente. Uma dessas versões que pretendem explicar a botija, localizam-na no período colonial, quando da dominação holandesa, nas antigas capitanias onde hoje se localizam Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte; outra situa a botija diretamente na Zona da Mata, não só

como herança dos holandeses, mas também como uma prática dos senhores de engenho; a tradição ligada aos jesuítas explicam-na através da crença de que eles teriam deixado riquíssimos tesouros em túneis e tumbas, espalhados pelo país; a tradição ligada aos cangaceiros, principalmente, está ligada aos bandos de Antonio Silvino e de Lampião; finalmente, a tradição que associa as botijas às minas e principalmente aos sítios arqueológicos, sinalizadas pelas inscrições grafadas nas pedras. Na Paraíba, essas várias tradições aparecem entrelaçadas e formam um vasto tecido narrativo do encantamento, que se desdobram em várias outras histórias. Ao serem reatualizdas pela memória, são reinventadas, muitas vezes, como estratégias discursivas para constituírem identidades locais[120]. Mas estes fios se entrelaçam em tramas, em muitos momentos, difíceis de serem separadas.

Assim, longe de serem fossilizadas, essas tradições são elaboradas por narrativas, a partir de um tempo e de um lugar de constituição histórica, constantemente reatualizadas. Cada uma delas, à sua maneira, fabrica lugares legítimos para falar de verdades que lhes são singulares: as tradições fabricam (com) textos. Nessa perspectiva, as botijas não se reduzem a explicar o mero hábito dos ricos de enterrarem suas fortunas, pois dizer isso seria simplificar a persistência dos relatos que continuam a vigorar, mesmo no presente. Reinventadas a cada achamento, a cada história narrada, elas cintilam em cores diversas no tempo e no espaço dessas invenções. Assim, Hobsbawm definiu:

> "invenção das tradições": entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras e táticas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que é possível tenta-se estabelecer uma relação com o passado (HOBSBWM, 2008, p. 9).

Essas tradições narratológicas que pretendem explicar as botijas se constituem na medida em que, ao tentarem estabelecer uma continuidade com o passado, o fazem atribuindo novos sentidos. Sentidos, muitas vezes, investidos do desejo de preservação de um passado, sentidos de criação de identidades, como bem demonstram Gilberto

[120] As crenças nas botijas e em todo esse universo encantado também podem ser apropriadas como estratégias de ***marketing*** destinadas ao turismo. Um exemplo disso é o *site* referente à cidade de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte, um dos pontos turísticos é a Pedra do Dinheiro, citando que, em torno desta existe uma "lenda" sobre o carneiro de ouro e botijas. Ver o *site:* http://www.rntur.com/ecoturismo_carnauba_dos_dantas.php, consultado em 22 de novembro de 2009.

Freyre, Lins do Rego para preservar e tornar intacta uma cultura do açúcar; também como Câmara Cascudo, para fabricar uma cultura folclórica nacional ou, ainda, como forma de religar passado e presente, partindo de novos eventos inexplicáveis para muitos. O suposto achado de uma botija no município de Rio Mimoso, em Pernambuco, pode ajudar a entender um pouco dessa prática, na medida em que ela torna-se dita e escrita a partir dessa ligação com um passado colonial, associando-se, dessa forma, aos sonhados tesouros holandeses.

Em 1967, trabalhadores da construção da BR 101, que liga Pernambuco ao Sul do País, encontraram um fabuloso pote de moedas, enquanto removiam a terra com máquinas. A notícia logo se espalhou. Além dos *florins*, também constariam na botija copos de ouro, medalhas, placas de ouro e barras de prata e cobre. Ligada à tradição holandesa, a botija de Rio Formoso marca, de início, uma série de discussões dos especialistas em numismática sobre a autenticidade das moedas que nela continham, considerando-se aí dúvidas sobre a veracidade do próprio achado. O tema extrapola a circunferência daquela pequena cidade e atinge o âmbito nacional, quando a descoberta é noticiada pela revista *Manchete*, em reportagem de 18 de julho de 1977 (BEZERRA, 1980). Atraindo curiosos e colecionadores de toda parte do país, inclusive estrangeiros que se lançaram à investigação sobre a procedência das moedas ali encontradas, o achado tomou proporções grandiosas: publicações de livros e revistas, cordéis. A botija provocou uma verdadeira corrida ao ouro: pessoas que investiram suas economias ou colecionadores que trocaram valiosas moedas por aquelas que supostamente seriam os legítimos *florins* holandeses. Um livro destinado a investigar a referida botija de Rio Formoso foi publicado em 1980, por Rubens Borges Bezerra, *Moedas Holandesas em Pernambuco*, obra essa que já anunciava em seu título, *Dutch Coins In Pernambuco*, as confirmações de sua hipótese sobre a origem das moedas[121].

Apesar dos esforços do engenheiro e colecionador Rubens Borges Bezerra, no sentido de comprovação das moedas holandesas, descobriu-se depois que elas não passaram de um engodo e ele acabou se retratando. Mas, Bezerra não fora o único a se deixar seduzir pelo que parecia ser um grande acontecimento na história da numismática

[121] O próprio Rubens Borges Bezerra afirma que decidiu publicar o seu livro após a reportagem sobre a referida botija pela revista *Manchete*. Segundo o referido autor, no final de 1977, também fora encontrada uma segunda botija "contendo 6.000 mil moedas de ouro", próximo ao local da primeira botija (1980, p.11).

do Brasil[122]. A tese das "moedas obsidionais" dos holandeses, apoiada por alguns especialistas no assunto, somente fez impulsionar o mercado numismático e multiplicar a circulação de falsas moedas, contribuindo para pequenas fortunas de alguns anônimos, que souberam aproveitar o momento de euforia em torno do suposto achado. O numismata Alberto Paashaus escreveu um interessante artigo, divulgado no *site* "Fórum de Numismática"[123], no qual afirma que a botija de Rio Formoso foi um "grande golpe aplicado na numismática brasileira", declarando-se ele mesmo uma vítima da fraude[124].

Mais do que todo o debate travado em torno da idoneidade dos achadores da botija e da comprovação da autenticidade das moedas[125], interessa-nos aqui pensar sobre esse evento e sua articulação com todo um agenciamento do desejo a partir de sonhos com o ouro; desejos que não deixam de estar ligados ao universo das riquezas perdidas ou encantadas. A pesquisa de Rubens Borges Bezerra em seu primeiro livro recria o evento da referida botija, alimentada pela crença nos tesouros deixados pelos holandeses. É a partir dessa "falsa" botija que gostaria de abordar o próprio *acontecimento* do achado.

Com a finalidade de recolher o máximo de provas possíveis para averiguar aquele evento, e como sua pesquisa tivera como objetivo dar conta da "verdade" e dos "fatos" sobre a referida botija, Bezerra volta ao período da invasão holandesa, na Província de Pernambuco, para mostrar o processo de cunhagem daquele período, em que a Colônia portuguesa passava por uma crise. Seu objetivo é claro: provar que houve contexto possível para a cunhagem e que, portanto, as moedas de Rio Formoso tinham procedência.

Conferindo um caráter sério à história daquela botija, desviando, então, do âmbito do sobrenatural, o pesquisador naturaliza a prática de enterrar tesouros, afirmando que são de "longínquas datas" esses costumes e citando descobertas de

---

[122] Em 1694, foi fundada a Casa da Moeda na Bahia, objetivando a circulação de moedas na Colônia – circulação restrita ao Brasil -, muito embora continue circulando outras moedas, desde 1645 (BOXER, 2002, p. 166).

[123] O artigo expõe várias imagens das moedas falsificadas e argumentos no sentido de comprovar que as moedas não poderiam ter sido cunhadas pelos holandeses, não somente por serem falsificação grosseira, mas também pelos dados e datas anacrônicas. Contudo, as moedas teriam sido vendidas para colecionadores estrangeiros e também se encontram, segundo ele, em exposição no Banco Central, em Recife. Ver site: http://www.forum-numismatica.com/viewtopic.php?f=52&t=31628, consultado em 23 de novembro de 2009.

[124] O próprio Rubens Bezerra menciona o intenso comércio desses tesouros encontrados no Nordeste brasileiro entre os colecionadores (1980). Mas o burburinho sobre achado de Rio Formoso e adjacências também muito revelou sobre as possibilidades de falsificações nesse comércio.

[125] Os trabalhadores eram funcionários da empresa responsável pela construção da BR 101, que liga Pernambuco ao Sul do país. O achado do tesouro teria ocorrido por ocasião das escavações.

tesouros enterrados em várias partes do mundo (BEZERRA, 1980). Com isso, ele explica a prática também em Pernambuco, situando-a na área de dominação holandesa, no século XVII: "a zona canavieira pernambucana, que possuía, no início do domínio holandês, 30 engenhos e 70 pequenas edificações, em diferentes lugarejos, onde se fabricava açúcar, proporcionando o aparecimento das grandes fortunas daquela época" (1980, p. 11). Munido dessas informações, ele pode dizer em outro momento de seu texto que a Zona da Mata, onde o município do Rio Formoso se localiza, era "mais rica no tempo da ocupação holandesa, onde outras botijas de elevado valor têm sido encontradas"[126].

A polêmica sobre o falso tesouro não se esgota aí. Resplandecente como o brilho das moedas, o debate vai além do circuito numismático. Crispim, o motorista do caminhão-caçamba, natural da Paraíba, um dos funcionários que primeiro viu o pote, levanta uma questão:

> Crispim pega num dos pedaços que estava por cima, sente o peso dele e naquele exato momento, como um raio, vêm à sua memória as estórias de grandes botijas, com imensas riquezas, ouvidas no seu querido Sertão da Paraíba. Mas não podia ser. Botijas eram dadas pelas almas, e só podiam ser cavadas de noite, debaixo de muita reza (BEZERRA, 1980, p.12).

Através dessa fala do autor, percebe-se que a dúvida de Crispim pairava sobre uma questão que extrapolava ao próprio evento e à polêmica dos numismatas: "botijas eram dadas pelas almas, e só podiam ser cavadas à noite, debaixo de muita reza" (BEZERRA, 1980, p.12). Do que trata essa fala de Crispim? Esse motorista não estava simplesmente se referindo ao dinheiro enterrado, mas ao "dinheiro enterrado" em forma de botija; ele falava sobre a dimensão do encantamento, do qual partilhava e no qual se inscrevia o achado. Deve-se admitir que o *encantamento* é uma realidade e, assim como outras práticas culturais, deveria seguir alguns rituais que o institucionalizam e que também o legitimam, pois sendo tal crença compartilhada por outras comunidades, possibilitava a criação de ressonâncias. Ressonâncias de uma visão de mundo que circula por outros campos de conhecimento, muitas vezes, circunscritas a grupos e

[126] Segundo o autor, o número de botijas encontradas na Zona da Mata, do Estado de Pernambuco, tem crescido com a abertura de novas estradas, a exemplo da botija de Ipojuca, no Engenho *Duvido que Moa*, que foi encontrada em 1977. Observa que se esses tesouros são encontrados normalmente em lugares ermos, era certamente pelo fato das casas serem anteriormente de taipa e não resistirem ao tempo. Com tal afirmativa, ele sugere que os tesouros têm mesmo uma origem colonial, ainda que não subsistam os vestígios das casas que as ocultavam (BEZERRA, 1980).

pessoas que são regidos por valores culturais outros, que vivem em outras "redes de crença", para além daquelas norteadas pelo formal.

Um outro entrevistado por Bezerra, o engenheiro Jorge Bastos, ao rememorar o achado, chega a descrevê-la de forma redundante, dizendo que "um dos tratores arrebentou um *botijão de barro vidrado, que continha uma botija*, segundo comentaram os operários" (1980, p. 23; grifo meu). Percebe-se que, embora a *botija* por ser um recipiente resistente fosse reaproveitado, tal denominação, no entanto, extrapola seu valor utilitário, pois como mostra o trecho da fala do engenheiro – fala parafraseada pelo autor -, a *botija* é posta numa outra dimensão cultural, no qual Crispim se insere. Além disso, através do burburinho que o achado provocou, pode-se notar que o tema foge ao problema de uma simples nomenclatura.

A história é desdobrada em outras versões e em cada uma delas novos elementos são-lhe acrescentados. Sobre esse ocorrido, o cordelista José Soares, que se autodenomina como "poeta repórter" não perde tempo e anuncia, à sua maneira, o achado no cordel *Vamos arrancar a botija*:

Quem mora em Rio Formoso
Trapiche ou Serinhaem
Está achando moedas
De ouro e prata também
Apanha moeda no chão
Troca por nota de cem

Dizem que essas moedas
Foi quando Pedro Primeiro
Veio visitar Rio Formoso
E um rico fazendeiro
Queria mostrar a D. Pedro
Que tinha muito dinheiro (p.1)

(...)
Tem muita gente cavando
De enchada e chadecão (sic)
E com colher de pedreiro
Com cavador e com a mão
E mais de mil curiosos
Que vai prestar atenção (p.8)

A partir de sua imaginação poética recria o evento, reorganizando-o com base em toda uma espetacularização da corrida ao ouro: ferramentas, mãos a cavarem os buracos em busca de brilhantes e moedas dos tempos da monarquia. Ele cria um espaço de ficção ao jogar com os elementos de um passado que faz parte do seu repertório: em

lugar de holandeses, "fazendeiros e D. Pedro I". Ele desdobra a botija, capitalizando-a: "moedas de brilhante e de cristal", também de esmeralda e de topázio (p.2). Atribuindo à sua poesia uma autoridade jornalística, o autor astuciosamente elabora a sua versão: recorta histórias passadas, organizando poeticamente o acontecimento, cria para seus leitores possibilidades outras de leituras sobre o achamento daquela botija.

Um outro cordelista, Olegário Bernardes da Silva, *A história da botija,* ao retomar o evento, afirma que havia tanto moedas portuguesas como holandesas. Inclusive não se furtando ao julgamento estético das mesmas, que lhe pareceram enigmáticas, diz: "O formato da moeda/ Porém ele não é feio/ São moedas quadradas/ Com um emblema no meio/ Tem um nome gravado/ Porem ler ele eu não seio" (p. 1-2). Olegário faz um trocadilho na última estrofe: ao anunciar o término de sua história, afirma que, também ele "vai ver se arranja" "uma prata dessa" para ele (p.8), talvez brincando com o desdobramento da botija, no que seu folheto poderia lhe render.

É somente situando o achado de Rio Formoso no universo cultural das narrativas sobre botijas que se pode entender como o evento conseguiu mobilizar tantas pessoas em torno daquelas supostas moedas holandesas. Essa história ganha força não somente pelo evento em si, mas pelas produções de sentidos que é capaz de gerar. Sentidos que são possíveis dentro de um espaço legítimo para essas narrativas que partilham do mesmo universo encantado. Em que pese essas narrativas que o evento de Rio Formoso fez emergir, faz-se necessário indagar: o que alimenta as narrativas sobre esses tesouros encantados? Como se constituem essas narrativas? Quais os seus lugares de emergência?

Uma das referências mais importantes que contribuíram para legitimar a botija como herança dos senhores coloniais foi Gilberto Freyre. Especialmente através das obras *Casa-Grande e Senzala, Sobrados e Mocambos e Recife Antigo,* o autor contribuiu para formular um lugar identitário para Recife, através de uma imagística do sobrenatural, em que a riqueza colonial se perpetua. Como um desdobramento dessa tradição das botijas holandesas, elas também teriam se tornado uma prática dos senhores de engenho, como uma continuidade da sociedade colonial. Ao falar sobre o universo do sobrenatural como uma marca cultural de Recife, ele traça toda uma rede que formula o encantamento, onde os seus signos estariam presentes em praticamente toda antiga casa senhorial, nas antigas ruas do espaço do tempo colonial.

2.1.1 - Gilberto Freyre: a botija como símbolo da riqueza colonial

No universo onírico construído por Freyre, Recife se constitui como lugar tomado por assombrações dos tempos coloniais, decorrendo numa vasta geografia que se sobrepõe à cidade do período republicano. O engenho de açúcar, com sua casa-grande e seus arredores, era uma arquitetura feita para se proteger contra invasões de índios e de negros rebeldes, contra ladrões ou qualquer transgressor que atentasse contra a moral e os bens do senhor. O mesmo ocorre com os sobrados. Se, na área rural, a casa-grande se tornara símbolo do poder do senhor, funcionando quase como um forte, no centro urbano, o sobrado reflete as mudanças sociais já no começo do século XIX[127].

Assim, como metáfora de uma sociedade que ele tenta eternizar como o centro de estabilidade de todo uma estética de vida, a casa é humanizada pela escrita freyreana e ganha características comuns aos seus donos e sua estética, passando a ser definida a partir de uma estilística sentimental[128].

Talvez Bachelard possibilite um melhor entendimento dessa questão, ao afirmar que a memória e a imaginação são indissociáveis, pois esta constrói "sólidas paredes". Para este autor, "habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida, tal como ali sonhamos um dia" e, aqui, "o espaço retém o tempo comprimido" (BACHELARD, 2003, p. 35). No caso de Freyre, percebe-se como a casa é construída como lugar de uma memória que reinventa o passado; a casa é habitada pelos tempos dos senhores e o seu próprio tempo.

Através de sua escrita, Recife torna-se palco do sobrenatural. Os relatos sobre casas mal-assombradas formulam uma geografia própria para além das demarcações físicas da cidade, no período de sua modernização urbana, e nela, os senhores, ou

---

[127] A casa-grande seria o lugar de materialização do invisível, ainda que fadado a ruínas, dada a emergência dos novos tempos, torna-se lugar de sobrevivência dos senhores ou das relações sociais que informavam aquela sociedade. Para dar visibilidade ao poder de seus donos, era comum os sobrados exibirem palmeiras imperiais, ou mesmo animais de guarda como cães bem "nutridos" e ferozes, ou ainda leões de louça exibida nos seus portões; estes eram sinais de ostentação, ou quase de virilidade, segundo Freyre. Mas não foi somente através da casa-grande e do sobrado que o patriarcalismo se impôs enquanto símbolos de poder ou como demarcadores sociais - distanciando-se da irmandade e do mocambo -, pois o túmulo também permitiu esse distanciamento entre os grupos privilegiados e os demais mortais comuns.

[128] Tentando dar inteligibilidade a uma cartografia fantástica, Freyre religa histórias de casas mal-assombradas de cidades de outras regiões do Brasil, igualmente regidas pelas mesmas relações patriarcais. Ele afirma que "um sobrado grande raramente envelhece sem criar forma de 'malassombrado'. O Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Recife, Ouro Preto, Sabará, Olinda, São Cristóvão, São Luís, Penedo – todas essas cidades mais velhas têm ainda hoje seus sobrados mal-assombrados" (FREYRE, 2000b, 229.). Até porque, na sua concepção, a casa-grande não tinha uma estética apenas do engenho ou do Nordeste: ela é descrita como símbolo de "monocultura escravista e latifundiária em geral" (REIS, 2003, p. 65).

melhor, suas almas se impõem de forma ostensiva entre os vivos. Num sobrado...um assassinato e escuta-se "rangido" e "gemido" a noite inteira; um outro "geme" porque o senhor matou e enterrou um escravo; noutro, aparece alma penada por causa de "botijas de dinheiro, moedas de ouro do tempo de Del-Rei Dom José ou Del-Rei Dom João" (FREYRE, 2000b, p. 229). Nesse caso, era comum alma de senhores de engenho aparecendo aos parentes ou mesmo estranhos pedindo padres-nossos, ave-marias, gemendo lamentações, indicando lugares com botijas de dinheiro (FREYRE, 2000a). As botijas e os escravos enterrados eram principais motivos que explicam a maioria dos casos de mal-assombro. No universo fantasmagórico de Freyre, as botijas tornam-se emblema de riqueza soberana. Riqueza que demarca um tempo e um lugar: o tempo dos senhores coloniais, na região açucareira.

Em *Assombrações do Recife Velho,* Freyre circunscreve o espaço do sobrenatural ou do encantamento a partir de inúmeros casos relatados pelo jornal *A Província,* de histórias que ouvira de pessoas consideradas por ele como sendo sérias, ou como alguém "que não é de inventar coisas" e de seu próprio testemunho. E, a partir desses inúmeros relatos sobre visagens, o autor potencializa a riqueza dos senhores, esses senhores de um "tempo antigo", que, no momento em que escreve, estava sendo soterrado pela modernidade, na sua visão.

Talvez por isso, ele perceba que quase todos os antigos sobrados ou casas-grandes que estão envolvidos numa história de assombração são suspeitos ou mesmo se tem a "certeza" - pela "boca do povo" - de abrigarem uma *botija.* Particularmente toda a região do São José – uma das áreas mais representativas da riqueza colonial - onde outrora se circunscrevia "o Recife dos frades do Oratório, dos flamengos de Nassau, dos sefardins chamados Jacó e Abrão, Fonseca, Silva, Mendes, Pereira, Leão: judeus fidalgos e desdenhosos da ralé tanto gentia como israelita" (FREYRE, 2000c, p. 157).

Então, extremamente marcado por uma riqueza ostensiva no passado, o Recife Velho, para Freyre, acaba se tornando, no período em que escreve, um abrigo para os fantasmas que se negam a sair do mundo dos vivos: lugar de encantamento, pois insiste em mostrar algo escondido; lugar que possibilita a comunicação entre vivos e mortos, entre passado e presente; lugar no qual fantasmas querem prestar contas de seus feitos e de suas riquezas, mas também desafiar a luz da eletricidade e a modernização das ruas largas e sem sombras; querem expurgar os novos governantes.

Nesse *Recife Velho*, os vivos é que são os invasores, os outros. Na velha casa-grande, no sobrado, a visagem luta contra o presente: "era como se a casa não fosse dos

vivos, mas dos mortos. Ou dos vivos só por favor: na realidade e pelo direito, dos mortos ou dos seus espíritos" (FREYRE, 2000c, p. 158). Noutro relato, ao falar sobre outro sobrado de São José, Freyre faz a seguinte observação: "nele diziam os moradores que se viam almas-do-outro-mundo tão à vontade, como se este fosse o seu verdadeiro mundo" (2000c, p. 175).

Na narrativa de Freyre, portanto, alguns argumentos reforçam essa idéia de uma geografia circunscrita pelas assombrações patriarcais: a localização do antigo São José como espaço primordial das visagens; a afirmativa da existência de botijas nos velhos casarões ali existentes e, ainda, a menção às visagens que apontavam tais botijas serem geralmente homens brancos, com características européias, uma direta analogia aos antigos senhores de engenho.

Nesse sentido, a assombração continuaria tentando demarcar sua antiga geografia social, persistindo na "sobrevivência" de um mando patriarcal. Seria, pois, a vitória do passado sobre o presente? Seria a vitória do passado colonial sobre o presente republicano e moderno?

> O Recife de hoje, donde a luz elétrica e o progresso mecânico não conseguiram expulsar de todo essas sombras e essas visagens, essas artes negras e essas bruxarias, ainda tem alguma coisa de antigo. Seus grandes sobrados vêm resistindo aos arranha-céus como senhores arruinados da terra à intrusos ricos. Demolidos, às vezes, parecem continuar de pé como se tivessem almas não só de pessoas, mas de casas inteiras, parecem vagar pelo Recife. Almas de sobrado. Almas de Igrejas. Almas de conventos velhos que não se deixam facilmente amesquinhar em repartições públicas (2000c, p. 152).

Os fantasmas dos senhores não estariam sozinhos nessa batalha contra a nova ordem de poderes e de reorganização espacial. Todo um sistema patriarcal resiste à morte, inclusive as próprias casas, uma vez humanizadas pela escrita freyreana, agora condenadas à morte, passam igualmente a reclamare seus antigos lugares, passam também a "vagar". Não apenas seus moradores, mas elas próprias viram fantasmas que querem continuar existindo em meio aos vivos, em meio aos modernos arranha-céus. As assombrações insistem na demarcação de sua antiga cartografia, na demarcação de um tempo paralelo ao presente: Sobrado Estrela "fica à esquina de velha travessa do tempo em que havia hierarquias nesta como noutras cidades", ali onde existiam "antigamente" outras ruas, outras travessas, outros becos e vielas; onde existiam outras vidas.

Como o lugar de eternização do senhor e a continuidade do mando, possibilitado pelos seus fantasmas, a casa patriarcal também lutaria por sua eternidade. Ela "range", "geme" em suas dores e suas saudades. Freyre escreve sobre a casa, sobre os lugares da cidade antiga, seus traços e seus desenhos. Neste sentido, enquanto um consumidor astuto, ele burla a nova cidade e reconstrói ao seu modo o lugar agora institucionalizado[129].

A casa de Freyre é todo um labirinto de paredes, de pisos e de escadas a revelar tempos outros. A casa constitui-se como uma geografia incerta, complexa, onde há sempre a possibilidade de surpresa, de sustos. Aquele que entra numa velha casa deve estar preparado para andar por entre suas paredes, penetrar em seus pisos; para ver o que escondem suas escadarias, pois sempre existe algo a ser mostrado. O caminho? As assombrações o conhecem bem. A botija, em grande medida, é a responsável por esse pulular entre o presente e o passado, pois é ela que guarda os tesouros outrora escondidos pelos senhores. Nela, guardam-se camadas do tempo que escondem fortunas, sonhos, vidas. Lugares onde as botijas dão-se a mostrar.

O livro *Assombração do Recife Velho* explicita esse universo assombroso. No *sobrado da Estrela,* a família Luna fora perturbada durante anos pelos fantasmas que queriam mostrar uma botija; *A casa da esquina do beco do marisco*, onde os ruídos das almas "acordavam os surdos"; *O sobrado da rua de São José*, este sendo conhecido pelo atrevimento das almas que apagavam, inclusive, o candeeiro; nem mesmo um repórter que fora morar na casa, destinado a desencantar a botija, conseguiu vencer os fantasmas; o *de Santa Rita Velha*, onde Juca "Corage" parece ter achado a botija e quebrado o encantamento[130]; *Casa da Rua Imperial,* onde fantasmas apareciam apontando para o chão, para que fosse desenterrado um "caixão de dinheiro"; *Outro sobrado de São José,* onde as almas apareciam até aos incrédulos e suspeitava-se de que um "preto da Costa" havia enterrado dinheiro ali; *A casa de Imbiribeira,* aqui também a casa era perturbada pela alma de uma certa preta Costa, que havia deixado dinheiro enterrado; *O sobrado do Pátio do Terço,* neste a família Ramos parece ter aceitado a

[129] Sobre essa forma de apropriação do *lugar*, ver Michel de Certeau (1996, p.177-191).

[130] Para quebrar o encantamento da botija, era preciso ter coragem, era preciso ter "cabelo na venta" - termo que denota macheza e coragem -, para enfrentar esses fantasmas das velhas casas, como explicita o relato sobre o sobrado de Santa Rita Velha. Neste, um tal sapateiro Juca "Corage" teria deliberadamente se mudado para esse sobrado com firmes propósitos de desencavar uma botija. Depois de alugado e de ter dormido algumas noites na casa, ele entrega o imóvel, deixando para trás a pobreza e dois buracos na casa, melhorando sua situação econômica, "começou a passar do bom e do melhor": "Para muitos, ficou então confirmado o boato: o sapateiro tinha retirado da casa encantada dinheiro das almas. E com esse dinheiro passara de pobretão a lorde" (FREYRE, 2000c, p. 168).

botija e as visagens teriam desaparecido. No mesmo livro em um capítulo denominado como "Outros casos e outras casas", o autor ainda cita o "Casarão de Dois Irmãos", no qual as almas vivem contando dinheiro e, na "velha casa do Poço da Panela", escuta-se um "tilintar de prata antiga dentro das salas". Existiriam, também nestas, botijas a serem desenterradas?

Em todas essas histórias relatadas por Freyre, as assombrações têm sempre uma botija a doar. Além dos sobrados, também outras histórias, como exemplos, a do *Riacho da Prata*, a de *Um barão perseguido pelo diabo,* também estão envolvidas com a crença nas botijas. São relatos sobre casas, ruas, crenças que contam sobre riquezas escondidas nas paredes, no piso, nas águas, para que sejam "desencantadas" pelos vivos, para que as almas se libertem e também se desencantem, desassombrando o lugar.

É interessante perceber a sutileza com que Freyre define a botija. Embora ele também fale sobre botijas deixadas por pessoas de outros níveis sociais, ela não guardaria grandes fortunas[131]. Para o autor, a botija ocultava quase sempre um tempo de riqueza *dos senhores*: guardava objetos e/ou moedas do "tempo antigo", dos "velhos Reis", e isso é citado em muitos momentos do seu texto. Segundo Freyre, nos primeiros anos do século XX, com a demolição de antigas casas e até antigas "Igrejas de corpo santo", muito ouro do tempo colonial foi encontrado, como ele mesmo alega ter testemunhado quando menino (FREYRE, 2000c, 157).

Mesmo que esse dinheiro nem sempre fosse adquirido de forma honesta, pois, muitas vezes, o dono da botija se apropriou do dinheiro de outrem, que deveria ser guardado, ele atribui à botija um signo de superioridade, de construção da riqueza dos antigos colonizadores. Ainda assim, enquanto ruídos do passado, a botija guardaria tesouros dos tempos áureos de um Brasil, onde o ouro e a riqueza jorravam; ela representando, então, um tempo transhistórico. Diferentemente do Brasil moderno, onde suas riquezas já não mais se concentravam nas mãos das antigas famílias, e as botijas, quando encontradas, não passavam de "troça de estudantes", como no caso do relato

[131] Assim como Freyre, Câmara Cascudo também situa as botijas nas áreas de engenhos. Tal como Gilberto, mostra como muitos fantasmas de senhores voltavam para apontar tesouros enterrados. Afirma que, muitas vezes, o dinheiro pertencera a um caixeiro ou, mais recentemente, a negros libertos que conseguiam juntar algumas economias, advindas de um pequeno comércio. Mais preocupado em como preservar a definição de botija com um patrimônio cultural popular, ele mostra como as narrativas sobre as botijas e as almas penadas dos senhores mortos, também foram usadas pelos moradores dos engenhos para e usadas como forma de vingança contra os senhores (CASCUDO, 1971). Mas para além dessa preocupação em registrar essa cultura oral, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, ele aponta sua origem e sua serventia, seu reaproveitamento, suas várias utilidades: a botija como pote de barro, como instrumento musical, e finalmente botijas de dinheiro (CASCUDO, 1998, 181, p. 862).

sobre o sobrado Estrela, ao se referir a uma das versões sobre a botija ali encontrada, que conteria apenas dinheiro sem grande valor. Sobre esse achado ele se permite fazer um trocadilho entre o governo da Velha República e república, enquanto sinônimo de residência para estudantes: "em lugar das moedas de prata e ouro (...) um punhado de miseráveis cédulas de dois mil-réis. Troças de estudantes do tempo em que o prédio fora arremedo de república?" (FREYRE, 2000c, p. 154).

Portanto, tal como os túmulos patriarcais, as botijas, ao serem vistas e até tocadas, também são tomadas como monumentos dos feitos dos senhores, também representam - como argumentou Ricoeur, ao problematizar a representação do poder do monarca - a infinitude do poder político daqueles. Gilberto Freyre, ao contar essa história triunfal sobre a sociedade patriarcal, ao criar não somente uma trama histórica desse passado, também desejou dar vida aos seus personagens, tentou reavivá-los, à medida que elabora sua narrativa. Narrativa investida no desejo e na preservação do passado e de construção identitária do presente. Com essa narrativa, Freyre monumentaliza a botija como mais um símbolo daquele passado.

2.1.2 - Lins do Rego e sua botija

Também como sinonímia da cultura do açúcar, a tradição das botijas ligadas aos senhores de açúcar ganha força na literatura de Lins do Rego. Através da memória de um outro filho de senhor de engenho, a várzea da Paraíba fora povoada por visagens, por fantasmas e suas botijas. Mas, enquanto na narrativa de Freyre, a botija é monomentalizada, aparecendo aí como um ícone dos tempos da riqueza colonial, dos senhores de cabedais, inscrevendo-se como guardiã de uma memória das antigas famílias de nome e de tradição, na escrita de Lins do Rego a botija segue outra dinâmica, oscilando entre símbolo do atraso e da salvação do engenho.

Atravessada pelas narrativas da negra Totonha[132], a infância de Carlinhos se edifica através de um mundo de encantamento: informada pelas histórias de fantasmas, de lobisomens, de cangaceiros e de botijas. Estes eram assuntos comuns nas

[132] Sobre essas histórias, Lins do Rego escreveu o livro *As histórias da Velha Totonia.* Rio de Janeiro: Editora Olympio, 2003.

conversas[133], os quais as crianças testemunhavam no cotidiano da fazenda ou durante as visitas recebidas na casa-grande, como nos faz ver Lins do Rego, em *Menino de Engenho.* Neste, Carlinhos revela sua fixação pelo cangaceiro Antônio Silvino nas conversas com Maria Clara; também lá estava o cangaceiro com "seu punhal enorme, os seus dedos cheios de anéis de ouro e a medalha com pedras de brilhantes que trazia ao peito" (p.33), quando este serviu-se à mesa da própria casa do avô, em visita de cortesia. Assim, as narrativas sobre almas penadas, sobre as visagens se misturavam às notícias de ataques de cangaceiros e suas peripécias pelas vilas, a exemplo da passagem daqueles à casa do Seu Napoleão, pelo engenho de Seu Lula (REGO, 2001, 92)**.** Para o menino Carlos, a botija aparece como mais um elemento do mundo encantado.

As histórias do personagem se entrelaçam à do autor. Ao narrar Carlos ele também se narra. Testemunha a riqueza do engenho Santa Rosa e depois a sua decadência e vê nesta a derrocada de um sistema produtivo que agoniza.

As histórias de assombração acompanharam a vida de Carlos e, sob seu olhar, marcaram a sua vida e as terras do engenho Santa Rosa. De volta do Curso de Direito, num dos passeios com Maria Alice pelas terras do engenho, alguns lugares visitados são referências encantatórias: "Mata do Rolo, aquela onde o lobisomem se encantava"; "as cajazeiras mal-assombradas", que mudavam de lugar à meia-noite (REGO, 2002). Assim, o romance de Carlos e de Alice, sob o olhar do narrador, que se tece entre aves e flores sensualmente perfumadas, como um conto de fadas, não poderia ter outro lugar senão este do encantamento.

Em *Menino de Engenho*, a botija aparece como um obstáculo para o pragmatismo do mundo que as mudanças impunham ao mundo dos engenhos. Ela é descrita por Lins do Rego como signo de atraso e de ingerência de antigos senhores, que, ao invés de voltarem seus lucros para alargarem seus engenhos, optam por enterrar suas fortunas, acabando por "cair em desgraça". Ela aparece na sua narrativa como costume de senhor de engenho, que não soubera acompanhar as mudanças do tempo, tal como o seu Lula: "Corriam histórias da casa de seu Lula: o povo de lá não comia, as negras viviam de jejum; uma lata de manteiga era para um mês; as vacas trabalhavam nos carros de boi. E ele tinha dinheiro de ouro enterrado" (REGO, 2001, 92).

[133] Silvana Sousa, estudando uma comunidade de contadores de histórias do Distrito de Estaca/Zero na Paraíba, ainda nos anos mostra como essa tradição implica uma experiência partilhada, passada entre os parentes mais velho da família: "embora não existia o que se poderia chamar de uma escola de aprendizado sistemático desta prática, é através de um processo de observação e de escuta daquilo que contam os mais velhos que se concretiza esse aprendizado, residindo aí a importância da tradição para a preservação do contar" (SOUSA, 1997, p. 42)

Em outra passagem, o autor faz essa associação mais direta entre a botija e o passado da tradição: "— Coitado do Lula — diziam os senhores de engenho em suas conversas. — Atrasou-se" (2001, p.91).

A esses comentários que costumavam fazer sobre o velho Lula, acrescenta-se outro, sugerindo que a herança de atraso fora herdada de seus antepassados: "E o seu engenho perdera até o nome bonito, chamavam-no somente de engenho do seu Lula. Diziam, então, que ele vivia de uma botija que arrancara ao avô" (2001, p.91). A imagem da ingerência e do atraso para o engenho de seu Lula, antes o Santa Fé, era desenhada através da ausência de subsistência básica do cabedal, como a falta de comida para as negras, a manteiga regrada e as vacas que trabalhavam em lugar dos bois. E, ainda assim, "ele tinha dinheiro de ouro enterrado" (2001, p.92). Como partes de uma história de trancoso, as imagens de seu Lula e seu engenho parecem contrastantes diante das mudanças dos tempos que, para Lins do Rego, aparecem como uma mudança natural. Seu Lula "atrasou-se" no tempo. Residia no passado de fantasias, ao contrário do avô Paulino, não soubera acompanhar a dinâmica dos novos tempos. Nesse sentido, seu Lula e a botija estavam deslocados, eles faziam parte daquele mundo da Velha Totonha, mundo esse, cujas histórias eram boas para se ouvir, não para serem vividas.

Já em *Bangüê*, essa concepção de botija tende a mudar. Há dois momentos cruciais em que a botija é mencionada: momento após a morte de José Paulino, quando Juca se lança à caça de uma botija que supõe ter sido enterrada no piso da casa-grande por seu pai. De posse das chaves dos baús e das malas, lança-se inutilmente à caça do tesouro, mas diante da frustração, ele acredita que alguém tenha roubado a botija. Carlos, ainda assim, desacredita que seu avô tenha enterrado a botija, pois sendo ele um senhor de engenho que costumava investir na compra de terras - tanto que fora bem sucedido -, não poderia ele enterrar dinheiro como fizera Seu Lula.

Contudo, em outro momento, quando Carlos já à frente dos negócios de seu avô, encontrando-se ciente do fracasso inexorável do engenho Santa Rosa, vislumbra a botija como uma saída para aquela situação: "E se fosse verdadeiro o ouro que o tio Juca dizia que o meu avô deixara? E fazia planos de maluco. Descobriria a botija ali pelo chão, debaixo de algum tijolo, as moedas da Monarquia. Trocava na Paraíba, e de bolso cheio entraria pelo escritório da usina, de chapéu na cabeça" (REGO, 2002, p.249).

Enquanto o engenho agoniza, a botija aparece para Carlos enquanto salvação para a fazenda Santa Rosa. Aqui, Carlos, cada vez mais enraizado nas memórias de seu avô, passa a sonhar com uma botija que pudesse tirá-lo daquela situação de franca decadência. As "moedas da Monarquia" sacramentariam a continuidade desse herdeiro dos senhores de engenho.

Esse é o período em que ele está completamente enraizado à fazenda, às coisas de sua gente. Toda a sua infância-casulo é revivida por ele, ao ressignificar o passado e ao reatualizá-lo, fazendo aparecer aí todo universo encantado: com seus fantasmas, seus diabos, com dentes de ouro a oferecer-lhes fortunas **(**2002, p. 254**)**. Esse desejo pelo tesouro encantado também só é possível quando ele vê-se enlouquecendo. Sim, porque Carlos não acredita em fantasmas, em diabos ou, pelo menos, não naqueles que as pessoas do engenho temiam. Se o "quarto dos santos" da casa-grande o assombra e ele se nega a adentrá-lo, chegando a mandar retirar os santos, mesmo sob os protestos das negras da casa, no entanto, esses assombramentos são de outra natureza para ele. Os diabos que atormentam Carlos não são os da negra Totonha. Os seus diabos são aqueles que atormentam o seu interior, aqueles que o fazem ver seu presente de sucessivos fracassos na administração do engenho; aqueles diabos que o perturbam pelo desamor de Alice; aqueles que o levam à quase loucura e ao "dilaceramento pessoal"[134].

Com o fim de seu romance, Carlos volta, então, para o seu mundo real. Agora muito mais endurecido pela morte do seu avô. Quando vê desmoronar o mundo senhorial, mundo esse que na infância o havia acolhido como um casulo, descobre que está enraizado nesse lugar, tal qual as gameleiras e as cajazeiras encobrem o lugar com seus cheiros, seus galhos, buscando se firmar na terra. A morte do seu avô que deveria, naquele momento, representar um corte com o seu passado, impulsionava-o para um caminho de volta para seu povo. A perda do avô representava o medo de ser tragado junto com o engenho pelo melão-de-são-caetano, planta de cadáver de engenhos, que enfeitava as desgraças com suas ramas (REGO, 2002, p. 149). Ao contrário, ele tenta fazer reviver o avô e o engenho Santa Rosa, e mesmo embrutecendo nesse percurso, ainda que desdobrando o Paulino que nele há, tenta eternizar o passado.

Por mais absurda que fosse a ideia da botija, essa se apresenta a ele como a salvação do engenho e a possibilidade de continuação da memória do avô. Sonhava

[134] Para ALBUQUERQUE Jr., tanto Gilberto Freyre como Lins do Rego partiam de uma mesma "memória pessoal ou coletiva sobre a sociedade tradicional dos engenhos" e ambos desejam articular passado e presente, mas para este último, "restabelecer a continuidade e a unidade de seu mundo era estancar o próprio dilaceramento pessoal, reencontrar-se consigo mesmo" (1996, p.130)

então Carlos em recuperar sua dignidade e sua autonomia perante seus credores: “Que os ladrões me dessem as letras. Queria as letras. E sacudia os setenta contos e os juros por cima deles” (2002, 249).

Assim, o Carlos de *Banguê* somente poderia acreditar na botija a partir do momento em que ele se relaborasse nessa relação de estranhamento consigo mesmo e com o seu espaço. Momento em que ele se vai enlouquecendo diante do novo, esse novo que é para ele desastroso, em que seu-mundo-casulo se despedaçou. É justamente nesse contexto que devaneia com a botija. Esta surge em seus pensamentos capturando-o do seu presente de fracassos para livrá-lo desse tempo em que “a usina devorava tudo” (2002, p.239).

Mas é para esse Carlos, tomado pela memória de um passado do assombroso, do encantamento, que a botija emerge enquanto possibilidade de ele continuar existindo. A botija torna-se a salvadora das tradições de sua família; perpetuação do passado.

2.1.3 - as botijas dos senhores e dos cangaceiros.

Na Paraíba, as tradições aparecem, muitas vezes, amalgamadas aos relatos desse universo assombroso. Mas, se por um lado, nas escritas de Lins do Rego, as botijas em sua relação com colonial estão circunscritas apenas às áreas de engenho, nos relatos além dos engenhos também aparecem ligadas aos holandeses. Em Cabedelo, próximo à cidade de João Pessoa, o Forte de Santa Catarina, ao ser tomado como marco de resistência aos holandeses, também agrega, em meio às suas grossas paredes e seus túneis, além das marcas das dores das vítimas das prisões, as sombras de fantasmas que aparecem e desaparecem, as botijas encantadas.

Em sua pesquisa, visando elaborar a história da cidade de Cabedelo, Altimar Pimentel, ao abordar alguns de seus aspectos considerados por ele como sendo folclóricos, aponta para vários eventos testemunhados pela população local como sendo sobrenaturais e, entre eles, os fantasmas que vivem no forte. Essas referidas habitações de fantasmas retalham o lugar, demarcando suas posses através dos relatos da comunidade:

> Em praticamente todos os pontos da Fortaleza foram registrados fenômenos sobrenaturais, mas há locais em que eles ocorrem com maior frequência – coincidentemente são aqueles em que se verificam mortes ou grandes sofrimentos, torturas físicas e morais certamente (PIMENTEL, 2002, 289-290)

Assim, tomados por uma memória afetiva, os funcionários e mesmo os visitantes do forte, testemunham sobre esses fantasmas dos tempos dos holandeses. Os guias narram o lugar, falando sobre as dores, as violências, as mortes ali represadas por suas paredes e dessas imagens narradas; muitos fantasmas vão surgindo para eles e para quem os escuta. Além das aparições da mulher-de-branco, dos vultos sem grande definição que abalam as portas e suas fechaduras; além dos fantasmas cativos, como aqueles que habitam a casa do capitão-mor, dos "atores fantasmas" (PIMENTEL, 2002, p.294), existem aqueles que aparecem com a intenção de doar suas botijas. Uma das moradoras da cidade, Maria Júlia da Conceição, afirma que a botija recebida por sua amiga fora doação de um holandês: "um holandês deu a botija a ela" (...) "a botija era ali no pé da rampa do lado da casa do capitão-mor" (PIMENTEL, 2002, p. 299).

Também nos supostos túneis deixados pelos holandeses[135], que interligariam o forte com a igreja de São Francisco, em João Pessoa, haveria "dragão jogando fogo", "ninho de cobra", esqueletos humanos, morcegos (p.304). Essas histórias fazem com que as pessoas "cavoucavem" nos arredores do forte em busca de tesouros enterrados (p.299).

Assim, como um desdobramento da tradição dos tesouros holandeses, os engenhos tornam-se lugares privilegiados de botija. Muitos engenhos da Paraíba são citados por memoralistas ou por pesquisadores amadores e folcloristas como guardiões do fausto e da riqueza desses senhores, mas também como lugar de mando e de "crueldade", daí muitos deles explicarem a aparição de fantasmas e tantas outras visagens. Em *Lendas e Superstições*, escrito na década de 1950, Ademar inclui entre as suas mais de seiscentas páginas, várias histórias de fantasmas, visagens e de botijas ligadas aos engenhos da Paraíba.

O lugar que ocupa essa história no livro de Ademar é o da superstição, da lenda, da ironia, do folclore: lugar da impossibilidade. Afinal, ele é um homem letrado e tem por objetivo, no período em que escreve o livro *Lendas e Superstições*, mapear o terreno do folclore paraibano, trabalho que pode ser entendido como tentativa de resgatar histórias exóticas, visando separar a realidade da crença no sobrenatural. Em sua empreitada, o autor as olha do alto e é desse lugar - e mesmo estando familiarizado com histórias sobre assombração que o informaram na infância -, que as descreve como crendices de pessoas simples e ignorantes, ou ainda, "insanas". Mas para além das descrenças de Vidal, elas continuam a ser ditas e escritas, ainda que sob o emblema institucionalizado dos folcloristas, que nesse período tenta abarcar todas as falas, todas as crenças e qualquer sinal de expressão popular.

Um dos fortes catalizadores das narrativas sobre botijas é a literatura de cordel sobre o cangaço. Nos cordéis, principalmente as imagens de Lampião e Antonio Silvino são associadas ao acúmulo de riquezas, em decorrência dos assaltos às terras e casas de pessoas de posses por onde passavam. Como eles se deslocavam constantemente, inclusive cruzando cidades inteiras e até Estados, formulou-se especulações sobre os

[135] Alguns pesquisadores da área da Antropologia têm desenvolvido trabalhos, principalmente envolvendo algumas cidades do Rio Grande do Norte, mostrando como a passagem dos holandeses deixou marcas que impregnam muitas comunidades até hoje. O estudo de Luiz Antonio Oliveira (2003), por exemplo, mostra como os "mártires" santificados de Cunhaú, mortos no século XVII, estão entrelaçados à história dos holandeses. Muitos de seus habitantes acreditam que seus tesouros teriam ficado "guardados" nas paredes da capela da cidade, nos túneis que, além de outros tesouros, também abrigariam seres monstruosos.

locais de esconderijo de suas possíveis riquezas, provindas desses saques, bem como após as mortes inesperadas dos últimos bandos. Os fazendeiros ou donos de engenhos do século XIX e começo do século XX, período de circulação de bandos de cangaceiros por Estados que hoje constituem o Nordeste, precisavam esconder cuidadosamente suas fortunas. Na cidade de Catingueira, muitas histórias de botijas também estão articuladas às atuações dos cangaceiros: "na região, acredita-se que todas as casas antigas de famílias remediadas ou ricas têm ou tinham uma ou mais botijas (...) conta-se que as botijas de ouro remontam ao tempo em que os cangaceiros andavam pela região" (PIRES, 2007, p. 99).

Mas, manter essas fortunas – mesmo as que estavam enterradas -, não era uma tarefa fácil, pois certamente os salteadores já conheciam as estratégias usadas pelos senhores, que eram a de enterrar dinheiro. Dessa forma, para "despistar" os salteadores e mesmo os parentes da cobiça de suas fortunas, os senhores usavam de algumas estratégias, como podem ser descritas pelo cronista Dorgival Terceiro Neto:

> ficava nas gavetas e fundo de baús algum dinheiro, porque os famigerados cangaceiros, que nada mais eram que ladrões, salteadores e matadores perversos, não acreditavam que um proprietário estivesse sem reserva. Era-lhe entregue, então, a existente.

Com relação a fortuna "graúda", principalmente de ouro e a prata, eram escondidas em outro lugar ou em vários lugares:

> era colocada em potes de barro, bules, chaleiras e outros recipientes, em lugares diferentes. Até nisso estava presente o resguardo quanto aos apertos e suplícios por que passaria o fazendeiro, se forçado a revelar onde pôs dinheiro extra. Apontava o lugar, que tanto podia ser sob o piso da casa, como oco de uma árvore ou buraco. O costume era disseminar o dinheiro, escondendo-o em lugares diversos. Revelando um, os outros ficariam preservados (TERCEIRO NETO, 2002, p. 207).

Os povoados localizados na antiga *Travessia* se diferenciavam do restante da Província pelo fato de aí se localizarem os senhores de grandes cabedais. Lugar de criação de gado, de ricas fazendas e suas "grandes casas-grande com enormes senzalas", como afirma Epaminondas Câmara: "na Travessia, enquanto o pobre vivia em extrema penúria, o rico enterrava dinheiro ou despendia grandes somas na aquisição de escravos" (CÂMARA, 2006, p.25). O autor menciona, ao mesmo tempo, a diferença entre essa região e a do chapadão da Borborema, onde se localiza o povoado de

Campina Grande, pois nesta desenvolviam-se apenas casas de farinha e era lugar de passagem para tropeiros.

Na região que compreendia a "várzea e o brejo, nos quais já se impunham núcleos de população mais densos como Mamanguape, Pilar e Areia", existia a "chamada civilização do açúcar" (CÂMARA, 2006, p.27). Dessa forma, entende-se que era nas regiões consideradas mais ricas, na Paraíba, onde os senhores do século XVIII viveram seu auge econômico, que muitos tesouros foram enterrados, esquecidos ou abandonados, quando seus donos morriam subitamente, sem que pudessem avisar os locais de esconderijo.

Mas para além das botijas enterradas pelos senhores de engenho, existiriam as botijas deixadas pelos próprios cangaceiros, sobretudo, as de Antonio Silvino e Virgulino Ferreira, o Lampião. Estes bandos organizados e bastante temidos desafiaram, durante décadas, a polícia e as estratégias governamentais e suas capturas, criando uma justiça e uma ética própria (PEREIRA, 2000). Em suas escritas memoralistas, Dona Passinha Agra, observou uma dessas "visitas" audaciosas de Antonio Silvino pelas terras dos fazendeiros da Paraíba, afirmando que seu avô materno também não escapou à ousadia do cangaceiro:

> O meu avô materno, Major Avelino Rodrigues de Souza Campos (Major Dino), grande fazendeiro, foi Juiz de paz, Conselheiro Municipal e Membro de uma Junta Governativa em 1904 (...) também foi "visitado" pelo bandoleiro Antonio Silvino, o terror dos fazendeiros em geral, os quais viviam em sobressaltos sem seguranças, sem garantia para as famílias do interior" (Passinha Agra)

Em meio à sua narrativa, D. Passinha anexa duas imagens de Antonio Silvino, talvez se valendo delas para legitimar a situação de intimidação que o cangaceiro provocava, no entanto, a disposição das imagens provoca ruídos à sua escrita. Em uma dessas imagens registrada pelo cordel *Antonio Silvino,* publicado pela tipografia de Camilo dos Santos, Estrela da Poesia, o cangaceiro aparece no primeiro plano, empunhando uma arma de fogo, e ao fundo constam figuras de dois outros homens igualmente armados; a imagem seguinte trata-se de um retrato de Antonio Silvino, desta vez pousando com sua arma voltada para baixo. O confronto dessas imagens sugere medo, mas não anula totalmente o caráter heróico desses desafiadores da lei, numa sociedade onde a bravura e a macheza se constituíam valores de masculinidade.

Além de serem vistos como desafiadores da ordem, atribuem-se aos cangaceiros acúmulos de fortunas advindas de seus assaltos. Alguns estudiosos do tema, como Frederico Bezerra Maciel, afirmam que os grupos de cangaceiros enterravam os furtos de seus roubos em lugares estratégicos. Essa fortuna teria sido abandonada quando foram aniquilados. Em seu livro *Lampião - seu tempo e seu reinado,* o autor afirma que Lampião teria grande fortuna enterrada em locais que somente ele e alguns companheiros conheciam. Ele teria um mapa de seu tesouro, localizando os lugares e pontos de esconderijo em vários Estados do Nordeste.

Segundo Maciel, Lampião reconhecendo que "era impossível viver sossegado dentro de uma faixa trapezional irregular abrangendo a área sertaneja de cinco Estados nordestinos, com duzentas léguas quadradas (1.200 km²)" (MACIEL, 1986, p. 257), dirigia-se para a Bahia. Assim, após seu desentendimento com José Pereira da cidade de Princesa (PB), o cangaceiro deixa de confiar suas finanças a este e passa a enterrar dinheiro e jóias em vários lugares do sertão, como atesta o autor no capítulo "Legenda Dourada"[136].

Para esconder sua fortuna, Lampião teria elaborado um "mapa enigmático" com todas as coordenadas dos lugares onde teria deixado as botijas, referindo a esses locais pelas notas musicais *Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá Si,* havendo entre as "linhas traçadas em retas e curvas, quiçá mostrando caminhos; diferentes desenhos de árvores, serras, pedras e outras coisas incompreensíveis; além de infinidade de letras soltas, sem formar palavras, e de números cabalísticos, alguns de cabeça para baixo, talvez indicando posição, distância e medidas" (1986, p.259)

Trabalhando à noite e sob sigilo, "acompanhado exclusivamente de seu irmão Ezequiel, diz o autor, Lampião consegue desenterrar suas botijas antes de ser pego. O autor se encarrega de montar toda a saga: entre batalhas, fugas, assaltos, visitas a túmulos e uma festa de forró, o cangaceiro percorre os vários Estados sem ser capturado: a *botija Dó* estava localizada entre Pernambuco e Alagoas; a *botija Ré* em Triunfo, na Serra da Baixa Verde. Após passar por Conceição de Piancó, na Paraíba, segue para o Ceará, onde se encontravam as *botijas Mi e Fá*; a *botija Sol* em Pernambuco, no município de Belmonte; em Santa Cruz do Deserto, Sergipe, onde "visitou a cova de sua mãe. Desenterrou por aquelas imediações a *botija Lá"* e, finalmente, a *botija Si* na serra de Umã, no município de Inajá, em Pernambuco

[136] Este capítulo trataria do período entre outubro de 1927 e agosto de 1928, período em que o cangaceiro parte em busca de suas botijas.

((MACIEL, 1986, p. 257-263). Segundo o autor, o tesouro era seguramente escondido em "papos-de-emas", espécie de cintas em couro, confeccionadas especialmente para conduzir o dinheiro em cédulas e moedas, jóias.

Apesar de o autor não se referir a nenhum local na Paraíba, sabe-se que o cangaceiro circulou por muitas cidades da Paraíba, e sua passagem, além dos temores dos seus violentos ataques e furtos, de suas investidas, também teria deixado atrás de si um longo rastro de histórias sobre as botijas. Histórias sobre botijas deixadas por ele, como também pelos ricos senhores que, por medo, acabavam enterrando suas fortunas.

A crença de que os cangaceiros possuíam grande riqueza enterrada era divulgada oralmente e nos folhetos de cordel. Histórias que muitas vezes eram endossadas pelo próprio cangaceiro, ou por suas afirmativas de que teria emprestado dinheiro. Exemplo disso é o desdobramento que teve a entrevista de Antônio Silvino, publicada pelo Jornal A Luz. Em 1920, afirma que, quando foi preso, possuía a quantia de trezentos contos de réis, e desta quantia teria ficado apenas com dez contos de réis. E ainda acrescenta: "- Revolto-me em dizer o que tem ocorrido a respeito do meu dinheiro. É verdade que ele corre pelas mãos de meus supostos amigos e sendo tantos, hoje não tenho nenhum"[137]. Ele se queixa dessas pessoas a quem emprestou dinheiro e que se esquivam de ajudá-lo, inclusive, afirmando que não o conhecem.

No cordel com 32 páginas, publicado pela editora Prelúdio, *Antonio Silvino, vida, crime e julgamento,* cujo sub-título "Suas declarações ao chefe de polícia de Recife"[138], do cordelista Francisco Chagas Batista, a narrativa ocorre em primeira pessoa. No caso, é a pessoa do cangaceiro quem fala sobre suas aventuras, sobre as perseguições dirigidas a ele, sobre os ataques, confrontos e assassinatos. O cordel também passa ao leitor a ideia de que os cangaceiros rivalizavam com os senhores, ao citar as relações de violência contra os mesmos, forçando-os a entregar-lhes o dinheiro escondido. Numa dessas investidas, o cangaceiro Antônio Silvino encontrando-se em S. José dos Cordeiros, cidade do cariri, na Paraíba, obriga um fazendeiro a desenterrar seu dinheiro:

O velho Vicente
Em S. José habitava
Dirigi-me à casa dele
Dizendo-lhe que precisava

[137] Guarabira, ano I, 6 de março de 1920, número 10, p. 1-3

[138] Ed Proprietário José Bernardo da Silva - *O Interrogatório de Antonio Silvino*. Tipografia São Francisco de José Bernardo da Silva.

De umas moedas de ouro
Que enterrada guardava

O velho, que era **usurário**,
Disse que não conservava
Esse **dinheiro enterrado**
Mas eu lhe disse onde estava
E acrescentei que se ele
Não m'o desse, eu o matava.

O velho, atemorizado,
Arrancou essas moedas
Que estavam enterradas
Debaixo de umas pedras
Mas para m'os entregar
Levou primeiro umas quedas (Grifo meu, p.15)

No mesmo cordel, ao se "apossar" da casa de um fazendeiro, em outra cidade, Limoeiro, consegue recolher cinquenta mil contos, que entregou a um dos componentes do bando, ao "cabra" para que este enterrasse o dinheiro (p.22-23). Após esse acontecimento, ele volta para a Paraíba e continua a assaltar os fazendeiros das cidades por onde passa. Tentando dar um caráter de precisão, o cordelista traça cronologicamente toda a aventura de Antonio Silvino descrevendo seus assaltos, suas emboscadas e seus assassinatos, especificando as somas de dinheiro em contos de réis que conseguia em cada uma de suas investidas.

Na edição *O Interrogatório de Antonio Silvino,* F. Chagas Batista em janeiro de 1957, como anuncia o próprio título, o cangaceiro anuncia suas aventuras em forma de confissão:

Em São José dos Cordeiros
Mandei q'e 1 velho arrancasse (sic)
Uma botija e a mim
Todo o dinheiro entregasse
Meu intento pra fazer
A alma do velho se salvasse (p.13)

Aqui, o episódio da botija é novamente mencionado, desta vez, o poeta acrescentou ao texto, elementos constitutivos do ritual da botija, a doação da botija como necessidade cabal para salvação da alma, e, da alma de um "usurário". Contudo, o uso que o poeta faz disso atende a um outro propósito que é o de rir desses "usurários", representados nos ricos senhores.

Em alguns depoimentos orais realizados para esta tese, a explicação para a existência das botijas aparece como uma alternativa para burlar os cangaceiros. O Sr. Edvaldo, morador da zona rural de Cabaceiras (PB), ao falar sobre as botijas da região, atribui esse costume de "enterrar dinheiro" a esse temor dos fazendeiros. Ele afirma que a fazenda, transformada hoje no Hotel Fazenda Pai Mateus, onde o Sr. Edvaldo trabalhou durante cerca de trinta anos, era ponto de parada e até de dormida de Antonio Silvino e seu bando. Quando de suas "visitas", o dono da fazenda via-se obrigado a recebê-los: "ele não mexia com ninguém (...) agora, tinha que dar dinheiro a ele. Ele vinha e comia, levava queijo, que nesse tempo era um presente bom, né?!". Inclusive, o depoente marca uma diferença de conduta entre os cangaceiros. Passando a narrar episódio que atestam as "perversidades" de Lampião que "maltratava criançinhas e tudo..." e que Antonio Silvino, se cometia violências, estas não eram por maldade, mas por justiça. Nesse sentido, a fazenda é citada em sua narrativa como um cenário, no qual, cangaceiros, almas penadas e botijas são reatualizados em sua memória. Memória esta que ganha novas cores, ao ver, no presente, fragmentos da história do lugar sendo transportadas para as telas do cinema[139].

Assim, embora o cordelista Chagas Batista cedendo a palavra ao cangaceiro, faz crer ao leitor que Antônio Silvino encontrava-se sempre numa posição de confronto com os senhores – e muitos desses confrontos existiram -, no entanto, quando preso e em sua entrevista de 1920, ele fala sobre o dinheiro dado em empréstimo a muitos amigos, que agora não mais o reconheciam[140]. Nessa construção poética de Chagas Baptista, estaria Antônio Silvino, ao se colocar contra os senhores e roubando suas riquezas, vingando os menos abastados, ou seja, roubando dos ricos para dar aos pobres? É isso que Chagas Batista faz dizer o cangaceiro:

> Tomei dinheiro dos ricos
> e os pobres entreguei

[139] Ainda que o filme *O Auto da Compadecida* e o *Romance* não tratem de botija, ao representarem a paisagem e, mesmo, ao inserir nesse cenário, pessoas daquela região, acabam por criar um repertório particular e provocando ecos nessa memória oral. Ainda que devamos ressaltar os limites dessa reteatralização imposta pelo cinema, ao percebermos os estranhamentos gerados face à distância entre as práticas culturais do local e as representações realizadas pelos produtores midiáticos. Esses indícios podem ser anotados através da fala de um outro morador e guia da região, ao afirmar que um colega seu ficara tão diferente como figurante, ao vestir-se "coma aquelas roupas e pinturas" que "ninguém o reconhecia". Ao ser convidado para figurante, ele não se reconhece nesse tempo e nem nessa imagem de nativo recriada pelo filme. Também o próprio Sr. Edvaldo, não somente ao abordar temas que percebe que interessam aos seus entrevistadores, mas fazendo *uso* de uma "falar local"– muitas vezes, proposital -, demonstra esse jogo de táticas narrativas estabelecidas entre o oral e o escrito:

[140] Jornal A LUZ, Guarabira, 6 de março de 1920. Nº 10, ANO I., p1-3

protegi sempre a família
moças pobres amparei
o bem que fiz apagou
os crimes que pratiquei(1957, p.13)

Se para essa imagem heróica de um Robin Hood cangaceiro não parecia contraditório, ao passo que esse cordelista e editor tinha acesso à literatura clássica, também para seus leitores, essa imagem de Antônio Silvino, ao amalgamar-se aos relatos de botija, conferia aos cangaceiros um estatuto de herói protetor dos pobres. Para eles, não seria, então, difícil imaginar que os cangaceiros pudessem voltar ao mundo dos vivos para entregar-lhes as botijas que esconderam durante os tempos de errância. E por que não pensar que, com essa atitude, os cangaceiros teriam o direito a purgar os pecados? Na cidade de Mossoró (RN), por exemplo, o cangaceiro Jararaca apareceu em sonho para um casal muito pobre, D. Joaninha e seu marido, mostrando o local onde teria deixado sua botija, para que, com essa atitude, pudesse "sair das trevas" (FREITAS, 2006, p.233). Segundo Ruth Terra, há uma relação bastante próxima entre a literatura de cordel e o cangaço. Como sua emergência coincide com a da literatura, "o cangaço passa a ser tema preferencial e é possível supor que contribuiu em grande medida para formar essa literatura" (1983, p. 81), sobretudo, os cangaceiros Lampião, Antônio Silvino, Jesuíno Brilhante.

Além dessa afirmativa da autora ser bastante apropriada, no que concerne à relação entre o tema do cangaço e o cordel, também sabe-se que as relações entre os cangaceiros e os cantadores antecedem a esse período. Pedro Baptista Guedes, já em seu artigo publicado em 1928, atestava essa estreita relação, ao afirmar que: "Ao lado do cangaceiro, quase sempre, se encontra o cantador. São dois typos que se completam. Um executa e o outro leva o feito pelo tempo adiante revivendo-o na memória das sucessivas gerações" (p.35). Em alguns pontos de seu texto, o autor acentua essa relação entre cangaceiros e poetas cantadores, ao apontar a Serra de Teixeira como o lugar que os agregava.

Nesse sentido, a botija aí aparece tanto na literatura, como na tradição oral, seja como uma prática guiada pelo medo dos senhores de engenho e de fazendas que temiam os ataques dos cangaceiros, seja como uma prática desses desordeiros e/ou heróis. Botijas e cangaceiros aparecem entrelaçados por narrativas que alimentam o universo do invisível.

2.1.4 - as botija dos Jesuítas

Uma outra tradição que também aparece em algumas comunidades da Paraíba são as botijas atribuídas aos jesuítas. Às pressas, eles teriam deixado inúmeros tesouros soterrados nas áreas por onde se estabeleceram no período colonial. Certamente esta ordem religiosa sempre fora detentores de grandes fortunas na Europa e na América. Para melhor situar essa questão, dois polêmicos tesouros podem ser mencionados: no Rio de Janeiro, os tesouros *Morro dos Castelos*, que desaparece em 1920, com seus túneis misteriosos; seus porões se tornaram "parte inseparável da vida diária do Rio Imperial" (p. 25); em Sergipe, como parte de reminiscências das "lendárias minas de Itabaiana", no século XVI, também se criou uma positividade para tesouros dos jesuítas.

É o caso do Tesouro de Jaboatão, que torna-se mais emblemático para tratar dessa crença e dessa caça ao tesouro perdido, ao constituir-se como um fértil terreno narrativo para sonhos e visões sobre possíveis botijas ali deixadas, a exemplo de Pedro de Alcântara, que sai de Pajeú das Flores, Pernambuco, para procurar uma botija que teria sido avisada em sonho por um frade (BARETO, 2004). Os repetidos sonhos não lhe deixaram dúvidas quanto á doação do tesouro e, assim, ele parte para um outro Estado, a fim de resgatá-lo. A polêmica gerada por essa história foi alimentada pela imprensa local, pesquisas e romances **(**BARRETO, 2004**).**

Na Paraíba, ainda na década de cinquenta, Ademar Vidal (1950) registra uma crença popular sobre os tesouros dos jesuítas. Segundo o autor, "sonhavam os sertanejos com os tesouros dos jesuítas. Porém desejam mais ardentemente o encontro de alguma botija", uma vez que esta última "não esvazia jamais" (p. 570-571). Essa sutil diferença entre os dois tipos tesouros, sendo a "botija mágica" a preferida, talvez se explicasse pela crença que de que os jesuítas um dia voltariam para buscar suas fortunas.

Também com relação à tradição que articula as botijas aos jesuítas, as narrativas possibilitam outros desdobramentos. Em alguns relatos, o jesuíta é substituído pela figura de outros clérigos. Tendo como doador um padre ou um frei, as botijas acabam se localizando em lugares onde houvera presença dos religiosos, não necessariamente um jesuíta. Acontecimentos como estes são relatados por Altimar Pimentel em *A botija do Padre*:

> Na praia de Ponta de Campina em que eu dormia tranquilo sem imaginar em nada do outro mundo, quando chegava perto de mim um padre e me oferecia um caixão de dinheiro. Aliás, não era um caixão. Dois. Um de ouro e outro de prata. E eu perguntava a ele no sonho, onde era que estava estes dois caixões.
> E ele disse: Na Igreja de Ponta de Campina (PIMENTEL, 1969, p. 94-95)

"Causo", é assim que se refere o autor a esse relato. No entanto, esse fragmento de fala, embora pareça duvidoso ao autor, são ruídos que demarcam um lugar muito mais amplo do mundo invisível, pois dizem respeito a um espaço apropriado. É justamente nesse território fragmentado e disperso que o achador da botija procura decifrar o seu sonho, a sua dádiva, e seguir os passos de seu tesouro. São fragmentos de histórias como as dos jesuítas que, acionados diante de uma imagem como a ruína de uma antiga igreja, ou diante de retalhos de antigas histórias de frades coloniais, desdobram-se em outras histórias verdadeiras para os crentes.

As histórias de botijas, inscritas a partir dessa tradição, também aparecem no livro do cronista Dorgival Terceiro Neto, em sua história sobre a cidade de Taperoá (PB). O subtítulo do livro *"crônicas para a sua história"* parece despretensioso ao recorte que o autor elege para contar a história de sua cidade - história de "origem", de "evolução" -, abarcando acontecimentos desde o âmbito da política, economia, eventos culturais, até casos pitorescos, contudo, traduz em sua escrita o desejo de dar conta de toda a realidade e de toda a história.

O autor menciona a botija deixada por um frade, que ao fugir "quando ia sendo tangido com Frei Caneca", resolve se fixar na cidade (2002, p. 207). Inventariando o passado da cidade dos cariris, e tentando mostrar que lá também é terra de riqueza, ao tirar pelas várias botijas encontradas, ele cita a história da botija supostamente deixada por Frei João de Santa Miquelina, como que sacramentando riqueza e prestígio histórico. Com isso, tenta inscrever sua cidade na memória da Revolução.

Apesar de Dorgival conferir um estatuto de verdade para as botijas citadas em seu livro, ao argumentar sobre a necessidade que os senhores tinham em esconder suas fortunas, ele não questiona o caráter sobrenatural ao qual elas estão atreladas. O autor não questiona os relatos de aparição que envolvem o lugar de identificação das botijas, apenas as narra como se fosse natural. A partir dessa lógica, soa-lhe como *natural* a alma de um frade, por exemplo, apresentar-se aos vivos para doar uma botija. Mesmo propondo uma escrita com traços mais acadêmicos e não um "livros-de-memória",

como bem lamentou Ariano Suassuna ao apresentar sua obra, ainda assim, Dorgival mergulha naquele passado, no qual o sobrenatural tinha uma função social.

No texto do autor, pode-se identificar a mistura de fragmentos de um passado atravessado por elementos dos contos do maravilhoso, que ele certamente ouvira em sua região[141]. O elemento mágico aparece perfeitamente aceito e integrado à narrativa, sem que provoque estranhamento, tal como define Todorov: "No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particularmente nas personagens nem no leitor implícito (...) Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variações do maravilhoso" (2006, p.160).

A história da botija de um Frei fujão, que Dorgival escuta desde a infância, é reatualizada em sua escrita, passando a integrar comodamente a essa tessitura do passado de Taperoá, à medida que também representa uma tentativa de restituir o passado próspero; de resgatar as histórias de ricos senhores que fizeram fortunas, apesar dos cangaceiros, tidos como desordeiros da ordem ou em suas palavras: "ladrões, salteadores e matadores perversos". Histórias movidas pelo desejo de restituir àquela cidade, povoação às margens do Rio Taperoá – a remota "Travessia dos Quatro Canto" -, que "serviu de penetração para os entradistas que buscavam o sertão paraibano" (p. 6), um lugar maior nessa história da colonização[142]. Suas referências aos relatos sobre as botijas e seus fantasmas são partes dessas verdades que ele atribui à história de sua cidade, histórias que ele constrói e das quais ele não consegue se distanciar.

2.1. 5 - as botijas dos índios

Pedras escritas com "letras diferentes", "coisas que ninguém consegue entender", diz a depoente. Então o que pode ser senão algum mapa cifrado de botija?

Na Paraíba, os sítios arqueológicos chamam a atenção não somente de pesquisadores, mas das pessoas que moram nos arredores, que, na busca frenética pelas botijas sonhadas, acabam danificando o material de pesquisa. Ainda hoje, apesar dos

[141] Sendo parente e também natural de Taperoá, Ariano Suassuna sugere que ambos tenham partilhado as mesmas experiências na infância relativas às muitas histórias e "casos curiosos" que o "encantaram desde menino" (2002, p. 4).

[142] A cidade de Taperoá está localizada nos Cariris Velhos, e no período da colonização, foi denominada de Travessia e compunha um vasto povoado – que mais tarde, inclui Milagres e São João do Cariri, Boqueirão e o brejo pernambucano (CÂMARA: 2006).

trabalhos de esclarecimento efetivados pelos pesquisadores junto à população, a força das narrativas sobre tesouros encantados articuladas ao que as comunidades em volta dos sítios, pensam ser os marcos de riquezas - inscrições rupestres, itacoatiaras, sepulturas indígenas -, naturalizam a prática de escavações clandestinas.

Recentemente uma reportagem exibida na emissora de tv Paraíba, ao tratar dessas investidas dos moradores na Serra da Raposa, explicita como essa crença persiste na memória coletiva.

A repórter pergunta a uma moradora: "Onde ficam as botijas?" Ao que ela responde: "por aí pelos matos, né?". "Enterradas?", insiste a repórter. "É.", responde a mulher. E a última pergunta: "a senhora acredita em botijas?" "Acredito", responde a entrevistada. Na seqüência da reportagem, a imagem da terra em torno da caverna, acompanhada da narrativa da repórter: "É, pelos buracos encontrados mostram que os caçadores de botija já passaram por aqui". Um dos pesquisadores, indignado com as depredações, e ao se referir às ações como resultantes de "vândalos", afirma que isso ocorre nos "dezoito cemitérios indígenas da Paraíba"[143].

O cemitério indígena da Serra da Raposa já havia sido noticiado em 1958. A descoberta deu-se através de um morador[144]. E no final da década de 1960, algumas investigações foram iniciadas, provavelmente com base nessas descobertas.

Ao mapear esses vestígios pré-históricos, anexando as "memórias", enquanto relatos de pesquisa, o pesquisador Clerot, como já citado em capítulo anterior, surpreendera-se com os relatos sobre sonhos que confirmaram os achados, senão de botijas, mas de ossos humanos no local apontado por moradores. O sonho do vaqueiro Dionísio se referia justamente a um índio que lhe aparecia em sonhos por três noites consecutivas, apontando um lugar onde estaria algo que o vaqueiro entendeu como sendo uma botija (CLEROT, 1969).

Em depoimento, D. D'Paz também menciona essa história sobre cemitério indígena, afirmando que se localizava nas terras do seu sogro. Ao se referir sobre o episódio do morador e seu sonho com a botija, a depoente fornece elementos que ajudam a entender o porquê a continuidade dos saques aos túmulos. Segundo sua afirmativa, o material encontrado foi enviado para laboratório e durante a investigação, as autoridades passaram a vigiar o local, inclusive, impedindo a saída do proprietário até que tudo fosse esclarecido. Enquanto isso, muitos moradores driblavam o aparato

[143] A reportagem foi exibida pela TV Paraíba, em 07 de janeiro de 2009, com o tema "Depredações".
[144] Ver relato sobre as referidas botijas na página.

policial e invadiam o local, levavam os fósseis para casa, porque, segundo a crença local, era preciso esperar para que a botija se desencantasse, ou seja, para que os objetos de lá retirados se transformassem em ouro: "porque o povo dizia que quando tinha uma pessoa invejosa no lugar, ela virava qualquer coisa, virava carvão".

Afirma D. D'Paz que, mesmo depois dos resultados dos exames comprovarem que tratava-se de fósseis indígenas, as pessoas, ainda assim, não se convenciam de que os ossos e outros resíduos ali encontrados, não fossem ouro. E, como continuavam na expectativa da botija, "aí o povo não sabia, carregava costela, carregava osso, pensando que ia virar ouro" (Entrevista, 2009).

Na impossibilidade de ler os sinais inscritos nas pedras ou mesmo de se negarem as explicações que contrariavam as crenças da comunidade, as tradições se misturam. As inscrições rupestres, que às vezes lembram cruzes, são muitas vezes interpretadas como signos do universo cristão, e assim, tesouros de jesuítas, como se pode notar pela citação de Ademar Vidal:

> Na Pedra Lavrada se notam no granito os desenhos mais estranhos. Lembram marcas de gado, umas garatujas de aspecto mais recente, cruzes e retângulos, tudo em tintas vermelhas, pretas e esverdeada. Vê-se também o número oito em alto relêvo. Na Serra da Aba, ao norte da Povoação de Passagem, no Município de Patos, existem inscrições cabalísticas em tinta encarnada – e em baixo relevo. No meio da confusão se constatam riscos inclinados ou verticais, cruzes e círculos, polígonos ou garatujas complicadas. A Serra da Caxexa e a Serra do Algodão, no Estado da Paraíba, mostram essas inscrições rupestres, como ainda em outros lugares elas avultam – Pinga, Gruta do Letreiro, Poço Grande (VIDAL, 1950, p. 568)

O autor acrescenta, ainda, que tais sinais eram entendidos pelos habitantes desses lugares como se "marcando alguma coisa ou indicando algum ponto misterioso, onde por certo estariam escondidos os tesouros dos índios, dos piratas e dos jesuítas" (VIDAL, 1950, p. 568).

Também a Pedra do Ingá, situada no município que tem por nome Ingá, Paraíba, além de tornar-se alvo de especulações de curiosos, artistas e pesquisadores – até de outros países -, chegando-se a cogitarem teorias, as mais singulares, como aquelas que atribuíam as inscrições a extra-terrestres ou aos Vikings (BRITO, 2008), inscrita, portanto, nesse vasto território encantado, não poderia deixar de ser igualmente lugar onde as botijas podem estar ocultadas.

Os locais onde existem minas, cavernas ou até mesmo pedras – que emitem som ao serem tocadas - ao apresentarem sinais que fogem ao arquivo cultural da população

local, certamente suscitam curiosidade e especulações simbólicas das mais diversas. Mas, o que possibilita as pessoas a correlacionarem tais especulações às histórias de botija? A resposta parece redundante, pois ela aponta para o que vem sendo discutido neste tópico ao tratar da "reinvenção das tradições", ou seja, a articulação entre os achados arqueológicos e as botijas é possível a partir das *revisitação* ao seu arquivo cultural da comunidade. Então, nesse caso da Serra da Raposa, é daí que emergem as almas penadas, as almas de índios que querem mostrar seus sepulcros; é desse universo partilhado pela comunidade e capturado através de leituras de signos particulares que os relatos de botijas sobrevivem. Histórias aparentemente repetidas, mas que se renovam a cada evento.

*

Diante de todas essas tradições até aqui expostas – tradições das botijas dos holandeses, a dos jesuítas, a dos senhores de engenho, a dos cangaceiros e das botijas ligadas aos sítios e minas –, faz-se necessário observar que embora elas se inscrevam em temporalidades diferentes, a partir de versões diferentes, elas podem se aproximar e se distanciar ao mesmo tempo. Em todas essas tradições, os rituais de achamento são praticamente os mesmos: elas prescindem de um doador e de um merecedor como personagens centrais do enredo; para cada tradição, o estabelecimento de seu segredo impõe igualmente uma caça, uma procura. Apesar da multiplicidade dessas histórias, em que pesem suas ritualizações, os doadores, ou seja, as almas que aparecem aos seus merecedores, comumente atendendo aos enunciados de cada tradição, a cada lugar de sua inscrição.

Nos engenhos são os senhores que aparecem normalmente vestindo roupas de linho, usando barba branca e, algumas vezes, aparece o tipo holandês, como no caso da botija da cidade de Cabedelo; no caso das botijas dos cangaceiros, são os próprios que vêm entregá-la; os frades e padres também não escapam de prestar contas dos tesouros ocultados, com suas batinas e seus cordões amarrados na cintura; os índios, estes aparecendo em locais, nas matas, como aqueles que detêm o saber sobre os tesouros da Terra-Mãe. Todos, doadores e merecedores se encontram num lugar comum, no entanto, nos lugares comuns às suas tradições.

Se essas histórias que configuram as tradições não se congelam em narrativas, como então capturá-las em seus espaços de atuação? Essas histórias, aparentemente repetitivas, são constantemente violadas pelos seus crentes para elaborar suas identidades, para contar sobre o passado. Os relatos fundam lugares. Lugares que se diferenciam entre si pelas aparições dos doadores, pelos tesouros doados pelas almas do além; estabelecem espaços de proximidade, de compartilhamento. Fundam um vasto espaço de encantamento.

2.2 - A botija e seus espaços de encantamentos

As botijas extrapolam a fronteira geográfica ao serem também relatadas no litoral ou nos cariris. As botijas aparecem e desaparecem tal como pó de ouro brilhante se espalha; invadem fronteiras, desautorizam territórios. Fazem a sua lei. Se não podem ser cristalizadas, capturadas nos velhos casarões dos senhores de engenho e túneis dos holandeses, também não se fixam apenas nas catacumbas e outros túneis dos jesuítas, nem mesmo se reduzem aos cemitérios indígenas; como capturá-las?

Longe de tomar as narrativas sobre botijas como natural, deve-se pensá-las aqui enquanto uma elaboração cultural, sobretudo, atentando para o questionamento de conceitos que primam pelas determinações de espaços físicos. Pois estes ignoram a constituição histórica da própria noção de lugar, de geografia.

As botijas se tornam aqui um ponto de inflexão para relaborar a própria noção de espaço, questionando a definição de uma geografia estática e imobilizada. Fazer isso é, pois, apontar para a possibilidade de análise das relações culturais, em suas dimensões espacializantes. Estudar as botijas é problematizá-las em termos de espaços narrados, de espaços praticados, de espaços inventados[145]. Essa concepção ao mesmo tempo em que se distancia das definições de região, de fronteiras, de geografia, de mapa, demarcadas

[145] Em sua leitura sobre o texto de Guimarães Rosa, Willi Bolle, ao problematizar o sentido de constituição do espaço do sertão ou de sua narratividade, aponta também para a possibilidade da inserção do leitor no próprio texto roseano. Nessa perspectiva, pode-se pensar numa concepção de espacialidade narrativa em aberto, sem fronteiras, em que a inscrição dar-se-ia pelo constante fazer-se. Esta questão possibilita pensar também a forma de inserção dos narradores das histórias de riquezas encantadas, uma vez que, eles também relaboram constantemente as narrativas que definem os lugares encantados. BOLLE, Willi. "O sertão como forma de pensamento". In:_ *Grandesertão.br.* São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004, p.86.

por limites físicos, aproxima-se de outras análises, que entendem o espaço inscrito em sua historicidade.

Numa dimensão mais ampla, o trabalho do Edward Said sobre o *Orientalismo* torna-se um referencial importante à medida que o autor desnaturaliza o Oriente como lugar cristalizado. Argumenta o autor que o *lugar* ou a *região* são feitos pelo homem, e que, por isso, não são compostos por uma geografia neutra, mas resultados de uma prática cultural que, no caso do Oriente, tem "uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhes deram realidade e presença no e para o Ocidente" (SAID, 1990, p. 16-17). A elaboração é realizada por meio das relações culturais, baseadas em relações de poder. "Não é uma fantasia, mas um corpo criado", de teorias e práticas, e que por várias gerações passou por grandes investimentos materiais [146].

Dessa forma, o espaço demarcado para as narrativas sobre riqueza encantada, tratado nesta análise, é o da cartografia, e não o de um mapa inerte; trata-se dos usos e das apropriações de um espaço investido de capital simbólico que fundaram a região, como nos faz ver Bourdieu, ao expor os jogos de poder estabelecidos através daqueles que exercem sua força, "manifestando neles em forma irreconhecível de relações de sentidos" (2007, BOURDIEU, p. 14). Nessa perspectiva, percebe-se como também o espaço, no qual atuam os crentes da botija, encontra-se em constante reelaboração; marcado pela força das narrativas que o redesenha, criando, por sua vez, um tecido feito da crença no sobrenatural que desmonta as próprias relações sociais hierárquicas.

Ainda que nem sempre acessíveis a todos, muitos desses universos invisíveis são localizáveis: na cidade de Areal, onde antes se situava uma lagoa, existe um portal que dá acesso ao reino encantado; na cidade de nome Prata, as moedas de botija apontadas pela alma de um senhor de engenho não têm valor, no entanto, elas se desdobram em melhorias de vida para o seu merecedor; na cidade de Santa Rita, padres, lobisomens e tesouros recortam a cidade, trazendo ao presente as dores de um passado escravocrata; na cidade de Cabedelo, outras marcas de dor e promessas de riquezas se entrelaçam às histórias de holandeses; na cidade de Campina Grande, botijas em forma de promessas das almas mobilizam outros sonhadores à caça de fortuna. As botijas se escondem por

[146] A discussão de Said se faz necessária também para analisar as narrativas dos cordéis, igualmente, alimentadas e irradiadoras desse discurso sobre o universo fantasmagórico do Oriente. Pois este se apresenta como uma fonte inspiradora que chega certamente ao Brasil pelos colonizadores, ajudando na elaboração também aqui, de outros Orientes, referidos nos textos de cordel como a "terra de antigamente", "terra de distante", terra de sonhos e de fantasia, onde habitam reis, castelos e monstros.

entre as paredes de um velho casarão, em seus quintais, nos troncos de árvores, ou mesmo nas capelas; escondem-se fortunas veladas por assombrações. Como as narrativas se conectam e se cruzam nesses lugares de encantamento? Como os relatos traçam seus caminhos, seus mapas em busca dos tesouros encantados?

Para além do lugar institucionalizado é necessário considerar a existência de um vasto e ilimitado espaço tecido pelas narrativas: o espaço do encantamento. Como afirma Deleuze, "o espaço nômade é localizado e não determinado", pois "o que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado, o global relativo: "ele é limitado nas suas partes, às quais são atribuídas direções constantes, que estão orientadas, umas em relação às outras, divisões por fronteiras, e compossíveis conjuntamente" (1997, p.54). Este é o modo como se pretende aqui tratar as narrativas sobre botijas. Elas não prescindem uma geografia enquanto lugar físico e fixo, sólido, estável. As narrativas sobre botijas são, ao contrário, constituídas por espaços nômades, "vagabundeantes"; possuem uma "geometria menor, operativa, do traço" (p.65).

Dessa forma, a Paraíba é tomada como um solo de referências, cujas fronteiras são constantemente violentadas pelas narrativas de assombração, por diabos ruidosos, por histórias sobre tesouros enterrados, por almas que vagabundeiam. Para fazer eco às palavras de Crispim, o motorista, ao achar uma botija no Estado de Pernambuco, vizinho de sua terra natal, pergunta-se sobre os fantasmas e todo o ritual que fazem parte do achamento.

Por isso, esse mundo da botija, longe de ser um espaço homogêneo, que paira sobre um mundo real, faz-se através de múltiplos espaços de medo e de assombro, que se conectam através das narrativas.

De forma mais ampla, como visto no capítulo anterior, as narrativas sobre botijas persistem, marcando algumas daquelas cidades no passado, em torno das quais emergem muitas histórias de dinheiro enterrado[147]; lugares que passaram por constantes invasões de cangaceiros; alguns lugares onde viveram jesuítas, uma vez que também é atribuído aos mesmos o costume de esconder as fortunas que conseguiram no Brasil. Estes são alguns dos muitos fios que dão forma a um território fantástico, fazendo emergir um novo desenho a desafiar as rígidas fronteiras geográficas, uma vez que as narrativas se alimentam de um *ouvir dizer*, de um *querer ver* que circulam

[147] Na cidade de Maragogi, próximo à Maceió (AL), que serviu como rota comercial no século XIX, tornou-se manchete de jornais o achamento de uma botija, encontrada por ocasião das obras de saneamento efetivadas no município. Neste caso, a botija dividiu opiniões entre os que defendiam o patrimônio público e os que se achavam merecedores da fortuna.

labirinticamente por lugares não autorizados. Através da oralidade, múltiplas histórias se cruzam, constituem-se pelos laços de vizinhança. Assim, a cartografia apresenta-se como um questionamento à autoridade das representações territoriais institucionalizadas, que resultaram, algumas vezes, dos embates de poder de grupos hegemônicos[148].

E nesse sentido que as botijas são vistas como espaços heterotópicos. Ao abordar a importância do tema do espaço, Michel Foucault afirma que, na contemporaneidade, ele não fora totalmente "dessacralizado", faltaria pensá-lo no sentido de uma prática. Segundo o autor é necessário refletir sobre o jogo das relações que o regem no presente, entendendo-o na perspectiva da heterogeneidade. Uma heterogeneidade com base em redes de "posicionamentos" e não em termos de determinações geográficas[149]. Esta afirmativa nos impõe, sem dúvida, um desafio, à medida que o tema subverte aqui o próprio lugar espacial na produção histórica, que era antes ocupado pelo tempo. Ao propor essa nova alternativa, ele aponta como saída o "espaço do fora", "aquilo que nos arranca de nós mesmos" (2001, p. 414), argumentando que os indivíduos não podem ser tomados como elementos isolados num espaço vazio, mas ao contrário, somente podem ser entendidos em suas relações com os outros e com as coisas que os cercam, partindo de seus posicionamentos específicos na relação estabelecida, e nunca na sobreposição.

Segundo Foucault, existem dois grandes tipos desses posicionamentos: *as utopias* e as *heterotopias*. Se tomarmos os reinos encantados – a exemplo do País de São Saruê - como utopias, como foi discutido no capítulo anterior, veremos que elas "não têm um lugar real", ainda que mantenham uma relação de "analogia direta ou inversa" com a sociedade (2001, p.415), e sendo assim, ainda que os lugares sonhados sejam elaborados como possibilidade de vida, eles se localizam completamente fora do vivido, em um não-lugar. Contrárias às utopias, são as heterotopias. Estas se definem por serem espaços múltiplos e incompatíveis ao mesmo tempo. Elas têm uma

[148] Albuquerque Jr., em sua obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, problematiza a emergência da região Nordeste sob a ótica das múltiplas formas de apropriação histórica; aparece como um conceito emergente do início do século XX, resultante de uma rede de discursos, de jogos de poderes das elites da época.

[149] Foucault aponta para a mudança da concepção de espaço, que, no período da Idade Média, dar-se-ia em termos de "localização": as coisas ocupariam lugares fixo, as hierarquias do universo seriam estáticas e isso se refletiria no âmbito social como sendo, também este, imutável. Na Idade Moderna, entretanto, o espaço passou a ser concebido como extensão; por sua vez, o universo define-se como extenso/infinito, e em permanente movimento. E, finalmente, uma outra mudança teria sido operada na contemporaneidade, quando uma nova definição de espaço passa a ser norteada pelas *relações de posicionamento*, de "relações de vizinhança entre pontos ou elementos: formalmente, pode-se descrevê-las como séries, organogramas, grades" (FOUCAULT, 2001 p. 412).

localização no mundo "real", muito embora se constituam enquanto um lugar "irreal", à medida que elas criam um espaço de ilusão vivido no cotidiano das comunidades. Por isso, o cemitério ser um lugar heterotópico; constitui-se como uma cidade dentro da outra. O museu seria, por sua vez, heterotopia de tempo, por guardar fragmentos de vidas passadas.

As *heterotopias* não são lugares fora do mundo real, no entanto, preservam a similitude com a utopia, ao acionar sua dimensão onírica, pois não deixam de ser espaços sonhados - porém possíveis de ser realizados. No caso das botijas, estas podem ser definidas como heterotopias de tempo, uma vez que existem enquanto um tesouro enterrado, que guardam igualmente tempos passados como relíquias. Mantêm uma relação próxima aos reinos encantados ao preservarem o signo do encantamento, o sonho da mudança de vida, mas se contrapõem a esses signos por existirem num espaço localizável, naquele espaço em o merecedor - o *achador* do tesouro - desfruta da fortuna, da fartura e da felicidade, em seu próprio vivido, ou seja, ele não precisa ir ao céu, ele vive a riqueza na terra; ele não precisa ir para outro mundo.

Nesse sentido, as heterotopias são lugares opostos às utopias, pois "estão fora de todos os lugares, embora elas estejam efetivamente localizáveis":

> Espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe" (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Pensar a botija como uma *heterotopia* é entendê-la como esse espaço de erosão, que aparece como uma possibilidade a ser contemplada de longe, mas investida da realização dos desejos das pessoas ou de comunidades, de desdobrarem seu presente[150]. Elas não são apenas resíduos das profundezas que retornam ao presente para falar de um passado longínquo. As botijas emergem de um passado para abrir possibilidades de futuro, para apontar passagens para a bonança e para uma vida feliz através da riqueza, pois os velhos casarões, seus quintais, os velhos troncos de árvores que escondem os potes de barro ou de madeira funcionariam como espécies de museus. As botijas seriam, então, antigos recipientes que arquivam fragmentos de vidas

[150] Entre vários exemplos de heterotopias, o autor cita os cemitérios, posto que estes funcionam como cidades dentro de outras cidades. Ou seja, em sua definição, elas são materializadas e localizadas: o museu, que funciona como um arquivo geral, ou mesmo o barco, enquanto "pedaço de espaço flutuante", guardam múltiplas temporalidades. Metaforicamente, o autor as define como a "utopia do espelho" (FOUCAULT, 2001, p. 414).

passadas, suas moedas, seus objetos; guardam empilhados outros tempos, restos de tempos, seus "gostos", e acionam a imaginação, fazendo fluir o desejo de ser um outro.

A botija cria uma paisagem, de onde emergem outras práticas, inscritas pela pluralidade das narrativas. As botijas são concebidas como uma *heterotopia,* à medida que possibilitam outros desdobramentos espaciais; à medida que abre espaços de desejos, de esperanças, de sonhos no cotidiano das pessoas que nelas acreditam: as botijas guardam num só lugar lugares desejados, contrapostos, contestados. É um espaço heterotópico, então, por significar não apenas um lugar virtual, mas por materializar a vida sonhada do merecedor.

As botijas ao serem estudadas no campo da história, permitem entender a dimensão da materialização dos anseios daqueles que se inscrevem como "pobres"; possibilitam entender como, numa sociedade definida como sendo de extrema desigualdade, elas, de certa maneira, cumprem o papel de representar a efetivação da justiça social: achar a botija pode significar uma ascensão econômica ao trabalhador rural, ao pescador, ao morador da fazenda, punindo, ao mesmo tempo, o rico avarento. As botijas se alimentam das tensões sociais, e ainda que soterradas pelo tempo, emergem das profundezas da terra, ressignificadas pela memória, para reatualizarem as lutas no presente.

"Achar" uma botija não significa, pois, sair totalmente desse mundo, como ocorre com as utopias: é justamente permanecer nele; é estar lá e estar aqui, ao mesmo tempo. É fazer a operação do espelho - uma experiência mista -, um espaço virtual que se dá entre a localização de onde se vive e o espaço sonhado. A botija é ao mesmo tempo esse espelho em que o sonhador se mira. Ele se enxerga no seu espelho-botija, o lugar onde gostaria de estar, mas não alcança, pois à medida que funcionam como um arquivo de recortes de tempos elas têm "o poder de justapor, em um só lugar, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 2001, p. 418). Dentro desse universo, as botijas existem simbolicamente, ao arquivarem fragmentos de tempos passados, ao estocarem as riquezas dos tempos dos Reis, dos senhores dos engenhos. Nelas, localizam-se todos os posicionamentos contrastantes e inversos ao presente, tornando-se espaço urdido de tensões antagônicas: lugar onde a fortuna é deslocada dos ricos para os pobres; onde ocorre o combate entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, entre a moral e a ética, entre e o medo e a coragem subvertem a ordem social. Parafraseando Foucault, assim como ocorre com o espelho, a botija opera como uma "experiência mista", ao ser lida como espaço que se abre virtualmente,

por onde se enxergam os sonhos, onde se potencializam os desejos. Ela se inscreve como um espaço virtual, porém localizável no mundo real das comunidades.

Mas, ao mesmo tempo em que a botija é vista como uma heterotopia, como esse universo encantado, pedaço da fortuna prestes a fazer gozar o achador, como acessá-la, ou melhor, como desencantá-la?

A botija faz reluzir outras formas de viver as sociabilidades, norteadas por outros valores, por outra ética. Ética esta que impõe uma problematização sobre a avareza, a ganância e também sobre a honestidade, a sorte, o merecimento. Praticamente todas as histórias sobre riqueza encantada são conduzidas por personagens com características contrárias, mas que se complementam na relação conflituosa. Ou seja, narrativas que execram a ganância e a avareza, quase sempre, associando-as aos ricos - sejam eles fazendeiros, senhores, reis. E ao contrário disso, a fé, a paciência, a honestidade, a humildade, que são exaustivamente valorizadas nas narrativas, aparecem como atributos dos pobres.

Entender essa constante invenção da crença na riqueza encantada pelas comunidades de antigos engenhos e usinas açucareiras; das fazendas dos cariris paraibanos, do começo do século XX e de muitas outras comunidades da Paraíba, que ainda se movem por esse universo do sonho e do encantamento, é pensar como tais práticas são associadas à própria elaboração identitária dos lugares. Partindo dessa afirmativa, o *ritual* de achamento – ou a forma como a botija é desencantada pela pessoa que a recebeu - pode ser analisado como uma gestualidade compartilhada pelas comunidades de crença, capitalizada dentro desse universo onírico. Nem por isso, os signos acionados pelas pessoas envolvidas, embora aceitas, são lidos da mesma maneira, pois são singularizados conforme os pontos de vista de cada um; atende a expectativas de vidas diferentes.

2.2.1 - encantamento e desencantamento das botijas.

Tão sedutoras como as sereias de Wlisses, as botijas tragam seus pretensos achadores para a direção do encantamento. Encantamento é o inconciliável, é o inusitado no mundo real, é aquilo que provoca uma erosão. Mas ao se revelar, ao se "desencantar", restaura a ordem, mesmo que sob outros princípios. O desvendamento é uma forma de apagar o passado; no caso da botija, o achador se desloca do lugar onde

se encontra e passa a habitar um outro lugar. Rompe com o passado, tenta apagar os rastros (não revela seu destino), transforma-se num estrangeiro, mas ao mesmo tempo permanece no mesmo lugar do vivido. O encantamento vem romper com a antinomia da vida cotidiana, vem rachar com a dualidade relacional, que opõe ricos e pobres, céu e inferno, bons e maus. Ele aparece ao crente como uma alternativa de "corte", mas ao mesmo tempo de abertura. Não há porque escolher entre o bem e o mal, quando a "imagem" de um mesmo objeto se desdobra.

O encantamento é mistério, é um segredo, mas segredo que quer libertar "a verdade"; ela encerra verdades. Verdades que cada um pode encontrar conforme os seus sonhos e os seus desejos. E é justamente aí que prescinde a leitura dos signos que levaram o sonhador de botija à verdade. À sua verdade. Pois o mundo encantado é um mundo que precisa ser decifrado, interpretado. Mundo feito de signos. Mas em que condições é possível decifrá-lo? Isso é possível quando os seus signos se tornam *sensíveis* ao sonhador da botija, quando eles o forçam a pensar, a perguntar...

Num conto de Henry James, o sir. Edmund Orme somente torna-se visível para o enigmático narrador, o enamorado de Charlotte, quando ele se apaixona pela moça[151]. São os seus sentidos voltados para a mulher amada que o tornam sensível a tudo que lhe diz respeito. Nessa investida, e em suas conversas com a senhora Marden, mãe de Charlotte, é que o narrador perceberá o fantasma em toda a sua sutileza e supostas investidas na vida das duas mulheres, lidas como uma tentativa de vingança contra aquela senhora. O verdadeiro amor é que salvaria Charlotte, quebrando o *encantamento* e desmontando, por sua vez, o cruel destino que a aguardava. O próprio jovem, seduzido por aquele mistério da aparição, pergunta se não pode ajudar a senhora, se não pode intervir, ao que ela responde: você "já interveio", "agora está dentro dele, dentro dele". A visibilidade do fantasma seria ao mesmo tempo a confirmação de sua paixão por Charlotte, a chave de sua entrada naquele universo do invisível. Vê-se pela afirmativa do narrador: "mas quero compreender o que vejo" (1994, p.28). Aos poucos o narrador iria se filiando àquele espaço, interpretando gestos, carinhos, olhares e outras

[151] Algumas interpretações sobre este conto de H. James atribuem à história um enredo psicológico sobre as questões do amor. O fantasma não existiria e sir Orme seria apenas fruto de um forte sentimento de culpa da senhora Marden, por ter rompido com o seu noivo e este ter se suicidado. No entanto, retomo a discussão para fazer uma reflexão sobre o jogo de verdades que se faz a partir dos signos que envolvem essa trama.

sutilezas; tentando ler os signos advindos da mulher amada. Desenrolando seu mundo de pertença, mundo esse que se formulou antes dele, sem ele[152].

Quão semelhantes são o narrador enigmático de Henry James e os sonhadores de botija. Um mesmo exercício de interpretação pode ser pensado para as botijas, na medida em que esta é, pois, um signo que impulsiona e que desafia o crente para a sorte de ficar rico. Todo sonhador de botija é ao mesmo tempo um caçador de signos.

> Vai-se pelo campo, no silêncio da madrugada, e quando menos se espera lá se vê o sinal da alma penada, que também surge quase dentro da rua. Ou melhor: em qualquer lugar, assim exista motivo. É a luz azulada que foge de um lado para outro com ligeirezas elegantes de chamar a atenção do mortal descuidado. Chega a constituir encanto olhar aquilo. Mas os supersticiosos ficam arrepiados - se ficam. Porque não se tem dúvida alguma sobre a existência de algum tesouro enterrado (VIDAL, 1950, p.405).

As narrativas sobre botijas se fortalecem através da crença em que a alma do morto, apegado aos bens materiais, não consegue fazer a passagem para o "outro mundo". Uma vez recebido o aviso é preciso saber ler os sinais. Sinais emitidos pelo mundo do invisível, que apontam para o lugar onde a botija está enterrada: os sonhos, os ruídos estranhos, luzinhas; visagens - espectros humanos ou mesmo de alguns animais - podem ser reveladoras de tesouros encantados. Para decifrar tais sinais, faz-se necessário que o escolhido esteja atento em relação a todo o ritual para ser agraciado com a fortuna encantada e principalmente conseguir localizar corretamente o local indicado. Do contrário, a botija se encanta e se perde no tempo para sempre e, do tesouro sobrarão apenas abelhas, besouros, carvão, pedras.

São os relatos que traçam o espaço de existência para as botijas. Estas ocupam os lugares marcados e vigiados pelas almas do outro mundo. Esses tesouros são enterrados ao pé de uma árvore, normalmente aquela que tem vida longa, que são resistentes, como o umbuzeiro, ou frondosas como a gameleira: elas também podem ser enterradas ao pé de um mourão, espécie de tronco fincado no chão, que serve de sustentação para cerca, currais ou para amarrar animais indóceis[153]. Também as grutas

---

[152] Essa forma de apreender a verdade aqui apresentada é tributária do diálogo entre Deleuze e Proust. Justamente para Deleuze esse aprendizado se dá através da força que o signo exerce sobre aquele que ama. E afirma: "Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações." (DELEUZE, 2003, p.86).

[153] Em *Recife Velho*, Freyre faz menção às árvores mágicas como Gameleira e a Jaqueira. Quanto à primeira dizia-se que um negro de nome Pai Adão através da "Gameleira mágica que se comunicava com a Mãe África, ouvindo vozes" em nagô. Citam também uma história da Jaqueira que "desprendiam jacas mal-assombradas de picos um tanto parecidas espinhos de ouriço-cacheira" (FREYRE, 2000c, p.54).

podem encerrar botijas, que impõem confrontos com o diabo, com animais monstruosos, como cobras e dragões gigantes. Locais de passagem como as porteiras e portas assumem fortes significados simbólicos, associando-se, por sua vez, às aparições, visões, "presepadas", situações de espanto.

As porteiras, as estradas, as encruzilhadas igualmente seriam, nesse sentido, povoadas por epifanias, por seres do outro mundo. O ranger das porteiras, das entradas das fazendas e engenhos eram interpretadas como conversas entre as almas do outro mundo. Senão todas as porteiras, pelo menos aquelas em que "enterraram alguém junto ao mourão. Foi consequente desenlace de amor", daí elas se tornarem locais onde normalmente se acendem velas como devoção, pagamento de promessas e outras manifestações religiosas (VIDAL, 1950, p. 283- 284).

No caso das cavernas, estas traduzem muito mais os portais que levam as pessoas ao ermo, à perdição. No cordel *A visão de Antonio Silvino*, o cangaceiro, durante uma noite chuvosa, cujo cenário era formado por ventos fortes, trovões, barulho de chocalho de cascavéis e por corujas, ou seja, uma visão medonha até mesmo para Antônio Silvino ao adentrar uma gruta, vê-se obrigado a travar uma luta com as caveiras encantadas (p.7); também no conto *A gruta encantada* (VIDAL, 1950, p.447-450), um viajante sendo obrigado a se proteger da noite chuvosa, depara-se com um fantasma, só que neste caso, oferecendo-lhe um tesouro em moedas de ouro holandesas, "moedas quadradas". Impossibilitado de carregar todo o tesouro, e tomado pelas palavras de seu doador, que dizia serem aquelas "moedas encantadas", e por isso poderiam "ser gastas à vontade, porque quanto mais gastasse, mais dinheiro apareceria nos bolsos e nos cofres da família" (p.448), o viajante retorna, posteriormente, para buscar todo o tesouro, quando enfim, não consegue mais localizar a gruta. Sem sucesso, o homem continua a viver sempre em busca daquele lugar e acaba "amalucado".

A história do sonho de Dionísio, narrada no capítulo anterior, que passa na Serra da Margarida, também se inscreve nesse mesmo campo simbólico das grutas como locais que guardam riquezas encantadas. Muito embora seus sonhos tenham o levado à ossada humana e não à sonhada botija. Além das grutas, os lugares de "passagens", onde se localizam árvores apontadas como assombrosas, representam igualmente os espaços do mundo invisível que interligam o crente com o além, que demarcam, que topografam o lugar do invisível.

Lugares do invisível que também demarcam os espaços domésticos, a exemplo do achado da botija em Mamanguape, que nos sonhos e visões do Sr. Zeca estava

localizada na soleira da porta de casa. A botija com a qual sonhara o Seu Lau estava enterrada próxima à janela no interior de sua casa. Não sem sentido, muitas das histórias de assombração associadas às botijas estão localizadas nas casas, nas velhas casas dos engenhos, como bem mostrou Freyre. As botijas se encontram nos arredores da casa, sob a soleira ou dentro da própria casa: sob seu piso e em suas paredes. Mas onde quer que elas estejam sempre haverá uma alma para guardá-las, tornando todos esses lugares assombrados. O espaço encantado das botijas é topográfico. Demarcam, instituem o longe e o perto; espaços de dentro e do fora[154].

Um mesmo lugar pode, então, adquirir sentidos diversos, como apontou o estudo de Francisco Bethencourt ao deter-se sobre as práticas mágicas em Portugal, no século XVI. Ele mostrou como nos *ritos de ligamento*, "as portas simbolizavam a passagem entre dois estados e entre dois mundos" (...) "ponto de passagem do mundo interior para o exterior, do mundo humano para o cósmico, do profano para o sagrado" (2004, p.134).

A botija forneceria esse tecido narrativo que fabrica um espaço de trânsito para os seus crentes. Lugares que rompem os cercados, que invadem os portões dos engenhos. O lugar do encantamento é, ao mesmo tempo, lugares de passagens, de comunicação com o além: o "entre-lugar". Lugar que é ao mesmo tempo uma presença e uma ausência.

Numa apropriação do conto de Malpassant, *Lê Horla*, Michel Serres faz uma interessante leitura sobre essa noção de espacialidade. O narrador de Maupassant convive com um fantasma que o fará pôr fogo em sua casa, ao qual ele apelida de *Horla* ou o além. A partir dessa relação com um ser que é uma "sombra", que é "aqui e alhures", o narrador de Malpassant desenha um mapa a partir de referenciais de espaços como, por exemplo, *entre, dentro, através...* que o permitem elaborar uma topologia do espaço, descrevendo as relações de vizinhança e as suas proximidades" (SERRES, 1994, p. 69-70)

Nessa perspectiva, encantamento não existe em si mesmo. O encantamento acontece, é desenhado: ele se eclipsa nas cavidades e se desenha enquanto lugares de passagens, nas brechas, nas dobras. Ele não se deixa aprisionar pelos lugares de

[154] Ao problematizar a visão sobre os fantasmas no medievo, SCHMITT afirma que longe de ser uma geografia dada *a priori*, "os tempos e os espaços são investidos dos valores da sociedade, que deles se servem e que os pensam. Entre outros meios materiais ou simbólicos, os deslocamentos imaginários dos mortos servem para os homens pensarem e dominarem em seu benefício os espaços e os tempos sociais" (1999, p. 207).

interdição, mas ao contrario, cria lugares *entre* eles. O encantamento quebra a dualidade entre o mundo dos ricos e dos pobres, à medida que funciona como uma negociação entre os dois mundos.

A botija opera um lugar nômade, neste sentido. Se existe uma lei é a da diabolização, do aparecer e do desaparecer; não tem um chão efetivo, pois escapa, foge, "encanta-se". A botija impõe ao merecedor uma eterna procura. É preciso caminhar por vias tortuosas, assombradas, ultrapassando obstáculos no desafio dessas veredas, que por sua vez, bifurcam-se e se perdem. E, assim, para encontrar uma botija é necessário imaginação, pois, ao fazer isso, o achador da botija desenha o seu próprio mapa.

2.2.2 - Desencantamento da botija: entre avarentos e merecedores

Imagine-se que, numa noite qualquer, alguém escuta um barulho, um ruído, um gemido... e de repente, uma alma penada lhe aparece abruptamente. Assustador? Mas não para aí! Com uma voz "piedosa", a alma implora por rezas para poder se libertar do mundo terreno e, em troca, revela o lugar que em vida escondeu sua fortuna. A pessoa acorda e percebe que é um sonho, mas para sua surpresa, este se repete por mais duas noites consecutivas. E a partir desse evento, se a botija for aceita pela pessoa "escolhida" e se esta tiver "coragem" e fé para enfrentar os personagens do mal que perturbarão durante o trajeto para o local indicado; dá-se, então, início ao *ritual* de achamento.

Um cordelista contemporâneo, Marco di Aurélio, detalhou o ritual, assinalando alguns cuidados que se deve tomar para que o desencantamento tenha sucesso:

> Um botija patente
> De uma alma penada,
> Se arranca de meia-noite
> Nem antes, nem madrugada,
> Não se leva companhia
> O segredo é garantia
> A ninguém se conta nada
>
> Se o rito for quebrado
> E o segredo for rompido,
> O tesouro vira cinza

> O valor se faz perdido,
> Pode até ser castigado
> A quem foi bucho-furado
> Nunca mais sendo escolhido (2003, p. 5)

Essa definição do ritual de achamento é legitimada por Câmara Cascudo. Em seu Dicionário, acrescenta algumas outras regras a serem obedecidas, tais como: o tesouro deve ser identificado pelos sinais que aparecem no decorrer do ritual; e ao arrancá-lo, deixar sempre uma moeda e "Jamais carregar tudo". Cascudo ainda aconselha:

> quando o tesouro é defendido por inimigos infernais, fazer um sinal de Salomão, a estrela de dois triângulos, e trabalhar dentro dela, livre das investidas de Satanás furioso, porque a alma vai salvar-se pelas missas celebradas. O tesouro é encontrado unicamente por quem o recebeu em sonho. Mesmo que em todas as indicações, o outro companheiro não o verá. Se faltar alguma disposição, erro no processo de extrativo, o tesouro transforma-se-a em carvão. Todos os sinais desaparecerão, se o silêncio for interrompido, mesmo que um grito inopinado ou por uma oração. A primeira moeda encontrada é a que deve ficar no lugar do tesouro. (CASCUDO, 1998, p. 181)

Nessa definição do ritual de desencantamento da botija, alguns elementos merecem atenção. Ao "fazer um sinal de Salomão", em qual lugar de crença e de ritualística inscreve-se esse achador? Ainda que os rituais agreguem alguns elementos simbólicos da prática cristã católica, tais como a cruz, a reza, os cordéis, as memórias, os romances, mesmo tratando-se de diferentes fontes, que possuem suas linguagens específicas, pertencentes a temporalidades também distintas, suas narrativas se aproximaram e se encontram no *ritual do achamento*. Este é um dos limites deste trabalho sobre as botijas, o de não esgotar os sentidos que ela produz em suas narrativas.

No entanto, é importante ressaltar que esse sinal de Salomão não se encontra presente em todas as descrições dos rituais, o que nos leva a crer que talvez essa prática tenha começado a desaparecer no começo do século XX. É interessante observar que Francisco Bethencoourt (2004) também situa a prática do sinal de Salomão nos rituais de magia, articulando a uma simbologia do número seis, cujo entrelaçar de suas pontas representaria "ambivalência, pois reúne dois complexos de atividades ternárias – pode pender para o bem ou para o mal, para a união com Deus ou para a revolta" (BETHENCOURT, 2004, p.136). O autor explica, ainda, que essa ambivalência está ligada a uma tradição cristã que envolve a relação de "incompletude" da criação divina no sexto dia.

No entanto, como exercício do fazer história, é necessário persistir no sentido da desnaturalização, da (des)ordenação daquilo que aparece como mais corriqueiro, e desconfiar da obviedade. Embora pareça repetitivo, o ritual de achamento oferece uma polissemia gestual que permite mergulhar nos meandros das práticas cotidianas dos achadores. É particularmente nesse terreno arenoso da riqueza que se estabelecem as relações entre ricos e pobres, que também se edifica uma ética para regular esses padrões de comportamento, e que também se legitimará o merecedor enquanto "o achador da botija". Mas como funciona essa ética que faz das pessoas que solapam a fortuna do outro um justiçado? Por quais caminhos percorrem esses merecedores nesse universo do imaginário da riqueza? Como se relacionam com a riqueza?

Para falar sobre o agraciado da botija, é preciso também falar sobre seu doador, indagando quem fora o *dono* dessa alma que vem do "outro mundo", para doar a fortuna que enterrou em vida? As imagens do avarento e do merecedor aparecem, então, imbricadas nesse universo da riqueza.

- o avarento e sua fortuna

Nas narrativas que se referem à riqueza encantada, o mundo encontra-se visivelmente polarizado entre ricos e pobres. Embora o folheto a seguir não trate especificamente de encantamento, as duas imagens aparecem aqui bastante emblemáticas através do sugestivo título *O prazer do rico e o sofrimento do pobre*:

Rico é branco pobre é preto
Rico apruma pobre cai
Rico cresce o pobre mingua
Rico entra e pobre sai
Rico pega e pobre larga
Rico é doce e pobre amarga
Rico manda o pobre vai

Pobre fica e rico passa
Pobre passa e rico tem
Pobre cumprimenta a todos
Rico o lhe convem
Rico acalma, pobre luta
Rico grita, pobre escuta
Rico chama, pobre vem

Instigantes imagens essas fabricadas por José Pacheco[155]. Neste cordel, embora tenha o poeta afirmado, em sua última estrofe, não ser contra quem "tem o seu capital" (p.8), ele fora bastante incisivo ao demarcar não somente a oposição entre as duas classes sociais, mas o enorme fosso existente entre elas. O rico é descrito pelo autor como aquele a quem "nada falta e tudo tem" (p.1); aquele que tudo pode: "manda", "chama", "grita". E desse lugar de mando ele consegue, inclusive, reverter os preconceitos de cor, "Rico é branco"; o rico segue sua linha reta sem sobressaltos: "apruma", "cresce", "passa" e, se estaciona é por sua própria escolha: "acalma", "fica", porque não precisa movimentar o corpo, ele possui um lugar. O pobre, ao contrário, está sempre em movimento, em "luta"; é aquele que não pode ficar parado porque tem necessidade de movimento, de trabalhar: o pobre não tem um lugar. E se o pobre para, "fica"; não é por sua escolha, mas porque este obedece às ordens de outrem e segue sendo comandado: baixa a cabeça, obedece. Enquanto o rico tem um lugar próprio para estocar, acumular, guardar, ao pobre resta apenas a ausência, a falta de lugar.

A partir dessas imagens também podemos inferir outra questão: se por um lado o pobre é descrito como aquele que nada tem, por outro, essa mesma instabilidade social impõe um constante movimento: ele vive a eterna busca pela mudança de vida. O próprio autor, afirma no início de seu cordel que "Tem vezes ele é forçado/ a fazer o mal sem querer" (p.1), ou seja, mesmo em situação de desvantagem, ele age e tenta desfazer a ordem, sair de sua situação de pobreza. O pobre se torna, então, um *delinquente*. E aqui, refiro-me ao conceito de delinquência que Michel de Certeau (1996, p.216) define como sendo percurso, deslocamento pelos "interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado, o relato é delinqüente". Nesse sentido, o conceito de delinquência pode ser atribuído tanto ao poeta quanto ao seu personagem universal, o pobre.

Assim, quando nas narrativas que tratam de botijas, a imagem sobre o rico aparece como uma sinonímia do avarento, sugerindo-se que a fortuna não deva pertencer a quem não tem qualificações para possuí-la, isso também não significaria uma forma de transitar pelas brechas de uma ordem, de tentar subvertê-la?

A avareza tem, pois, nesse universo da riqueza encantada um lugar de destaque, uma vez que se a botija existe é por que também existe um poupador, o avaro: pessoa

[155] José Pacheco Rocha nasceu no ano de 1890, e acredita-se que tenha morrido em 1954. Também há dúvidas sobre sua naturalidade (Correntes - PE ou Maceió - AL), em todo caso, consta que ele morou muitos anos em Maceió e também residiu na cidade de Caruaru. Como tantos outros, vendia seus folhetos nas feiras. (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978; ALMEIDA, 2009).

atormentada por esconder sua fortuna da vista de outrem; pessoa que não tem paz e, é quase sempre um infeliz, apesar da fortuna. O avaro também é referido como sendo egoísta, injusto e explorador; normalmente associado a um senhor de muitas posses, que aparenta nada possuir.

Mas esta imagem do avaro, assim descrita, não emerge abruptamente; ela é forjada no Ocidente e tributária do cristianismo. Na Bíblia, encontramos algumas passagens sobre aqueles que arriscam a salvação ao guardarem seus tesouros terrenos, descuidando-se do tesouro celestial. Ao mesmo tempo, tentar preservar os dois tesouros é tarefa inglória, pois significa servir a dois senhores, a Deus e a riqueza (*Mamon*). Em Mateus, encontra-se a seguinte passagem: "Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e as traças corroem, onde os ladrões furam e roubam. Ajuntai para vós tesouros no céu, onde não os consomem nem as traças nem a ferrugem, e os ladrões não furam nem roubam". E completa a sentença: "Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de odiar um e amar o outro, ou se dedicará a um e desprezará o outro. Não podeis servir a Deus e a Mamom" (Mt 6,19-24). Em Lucas, o homem avarento parece louco aos olhos de Deus, pois, uma vez morto ele não pode levar sua fortuna para o céu: "Louco, esta noite te pedirão a tua alma, e o que tens preparado para quem será? Assim é aquele que para si ajunta tesouros e não é rico para com Deus" (Lucas 12: 20-21).

A figura do avaro, assim desenhada, é velha conhecida da pintura e da literatura Ocidental. Le Goff afirmou que "a usura é um dos grandes problemas do século XIII" (1989, p.10). Tempos de forte expansão do cristianismo, via-se às portas com o prenúncio de um novo sistema econômico que "ameaçava os velhos valores". Diante de tais mudanças, a Igreja precisava deixar muito clara a sua postura em relação a esse "ladrão do tempo", destinando ao *usurário* um caminho direto ao inferno (p.33-55). Algumas figuras sociais, como os judeus, são associadas diretamente à imagem do usurário, o que somente faz crescer essa intolerância à prática do empréstimo a juros. Mas, eis que surge o purgatório como possibilidade de salvação para o usurário.

No começo da Idade Moderna, quando um novo sistema econômico se delineia, o avaro e os valores materiais passam a rivalizar com os valores sagrados. A sociedade ocidental, guiada pela tradição cristã continua enxergando a avareza enquanto um dos sete pecados capitais, como um dos grandes obstáculos para a salvação da alma. Se, nos primeiros tempos, é a ganância que constitui um dos *pecados capitais*, em sua tradução a ganância é substituída pela avareza, diretamente ligada ao excesso de apego aos bens

materiais[156]. Coincidência ou não, emergem no começo da Idade Moderna, representações sobre o avarento nas peças de teatro, nos contos, nas poesias e na iconografia[157].

Uma das representações iconográficas mais significativas para pensar essa imagem do avarento é a pintura de Heronymus Bosch *A morte do avarento;* a avareza se materializa na figura de um homem moribundo, disputado, nos últimos instantes de sua vida terrena, pela Morte e o Anjo. No centro do quadro a figura de um homem seminu em seu leito de morte e à sua frente se esgueirando pela porta, está a Morte com sua lança apontada para ele. Porém ainda nesses instantes finais de vida, e mesmo assustado em presença da morte, o avarento ainda ergue a mão para alcançar o saco de moedas que um dos diabos lhe oferece (BECKETT, 1992). Dá-se aí um duelo pela sua alma: por trás do moribundo, um anjo intercede por ele e clama por Deus, representado pelo crucifixo no alto da parede lateral do quarto. Mas o avarento fica a mercê de um frágil e quase imperceptível raio de luz que sai da imagem: sinal de que sua vida se dissipa e que o avaro está partindo? Sinal de que Deus não está disposto a salvá-lo daquele duelo?

A cena também sugere que seus atos estejam sendo julgados naquele momento: aos pés da cama, no primeiro plano, aparece um baú, no qual estão depositados os seus bens, a sua fortuna. Como que numa representação do passado, o avarento aparece junto ao baú depositando mais uma moeda de ouro, provavelmente resultado de suas conquistas - como bem indica seu capacete e sua espada. Ele carrega uma chave e um crucifixo juntos ao corpo. Mas, de dentro do baú e por baixo dele, saem criaturas diabólicas com características de répteis, seres por sua natureza rasteira que remetem ao "mundo inferior", e que testemunham a sua ganância (BECKETT, 1992, p.73-74).

Mas, se, na literatura européia, as imagens do avarento são criadas a partir de figuras sociais como o judeu, o burguês, no Brasil, a imagem do avarento encarna a imagem de coronéis, senhores de engenhos, comerciantes, e mistura-se também à do usurário. No século XIX, Machado de Assis através do conto *Entre Santos*, satiriza a

[156] Outras referências ao tema da avareza são encontradas na literatura, algumas bastante conhecidas como: a peça de Gil Vicente *Auto da Barca do Inferno*, publicada em folhetos avulsos em 1517, que se apresenta como uma crítica social de época, em que a usura, a ganância e a avareza atribuídas ao *onzeneiro* (agiota) o leva à condenação; também na peça *O avarento*, de Molière, a personagem de Harpagão é o avarento.

[157] A peça de Molière *O avaro* (1668) torna-se um referencial sobre o destino do rico avarento que não querendo se separar de seu tesouro, resta-lhe o inferno. Le Goff toma essa peça como um emblema para pensar questões vividas pelo homem do século XIII, ao encontrar-se entre os opostos: "riqueza e Paraíso, dinheiro e o inferno" (LE GOFF, 1989, p.15)

figura do avarento a partir de Sales. O cenário é surrealista: no meio da noite, os santos de uma igreja se reúnem para falar sobre suas decepções com os cristãos e Sales é um desses exemplos. Este, profundamente abalado com a doença de sua mulher, havia pedido para que os santos intercedessem por ela, no entanto, não sabendo expressar-se de outra maneira senão através do dinheiro, o avarento Sales tenta "negociar" a cura da vida da mulher através de centenas de orações (ASSIS, p.1-6).

Inspirado em Gil Vicente e nas histórias de cordéis, Ariano Suassuna também aborda essa figura do avaro na comédia *O Santo e a Porca*. Nesta, o avaro Euricão Árabe é denunciado tanto pelo seu próprio nome "Eu-ricão", como pela sua atitude bastante suspeita, ao afirmar resolutamente que é pobre - por medo de ser roubado -, embora guarde toda sua fortuna em uma *porca* de madeira. Tal atitude, porém, é notada pela personagem Euro que atira de chofre: "Não, não há quem me convença de que você é tão pobre como vive dizendo! Vá ver que com essa cara e com essa modéstia tem, no mínimo, uma botija escondida". Como teve seu segredo ameaçado, em resposta, Euricão emite apenas um "Aí!" (SUASSUNA, 2006, p. 98-99). Essa personagem se confinou tanto em mundo de avareza que perdeu a noção do tempo e, um dia, ele é surpreendido com a desvalorização de seu dinheiro, ficando ele realmente pobre[158].

A relação entre ricos e pobres, como afirmado anteriormente, é um dos temas mais abordados pelo cordel. Pois, para que a imagem do avaro chegasse até o presente, sendo apropriada da linguagem popular, era necessário que ele tivesse um sentido para alguns grupos, caso contrário, as fábulas de La Fontaine não surtiriam efeitos ao serem reapropriadas por Monteiro Lobato.

Lobato explorou de forma lúdica essa inutilidade do tesouro do avarento, através do conto *Unha de fome*, que é também o nome do avarento. No enredo, o momento em que ele se desespera por ter perdido o tesouro enterrado é presenciado por uma viajante, que o olha e indaga acerca daquela ininteligível atitude de enterrar dinheiro, principalmente tão longe de sua casa. O avarento responde-lhe que guardara longe de sua vista para não ter que gastá-lo em caso de necessidade. Então, o passante diz: "o tesouro não tinha para você a menor utilidade, e tanto faz que esteja com quem roubou

[158] Ao ser questionado sobre a personagem Euricão, Ariano Suassuna explica que, além de tratar-se de uma realidade possível para a sua literatura e o seu teatro, a existência daquele avarento não é de todo absurdo, ao citar um episódio ocorrido na cidade de Taperoá, envolvendo uma pessoa de sua família. Conta que esse parente dirigiu-se à agencia do Banco do Brasil, de Campina Grande (PB) para trocar seu dinheiro que já não tinha mais valor: "guardadas durante tanto tempo que ninguém as conhecia mais" (SUASSUNA, 2006, p.26).

como enterrado aqui. Ponha uma pedra no lugar que dá no mesmo" (LOBATO, 2008, p. 80). Essa inutilidade da riqueza faria do avarento um pecador?

Na literatura de cordel, essa inutilidade do dinheiro pelo avarento também o conduz ao caminho do inferno. O folheto *O rico avarento,* de Athayde, inscreve em sua capa a imagem de um homem de idade avançada, abatido, de olheiras profundas, sentado numa poltrona e, à sua frente, um cofre com a porta aberta, cheio de dinheiro: moedas, notas empilhadas e um saco, provavelmente com mais dinheiro. Os seus olhos estão voltados para o cobre e talvez por isso ele apresente-se ao observador tão desgastado pelo tempo. O homem que tocaia seu tesouro perde-se no tempo; certamente trata-se de um avarento, que não usufruíra os lucros que arrematara durante a vida, que não dividiu os bens com ninguém. Representa bem a narrativa que se segue.

Trata-se de um "rico soberbo", diz o autor, que "Amava tanto a riqueza/ Só trabalhava no mundo/ P'ra sustentar a Avareza/ Pela desumanidade/ Nunca ligou a pobreza" (ATHAYDE, 1938, p.1). A história se passa num lugar distante, na Palestina - muito embora, no final do texto, encontre-se a menção à senzala. O rico, ainda jovem, procura casar-se com uma moça de igual fortuna, igual nos "teres", igual na sabedoria, além de compatível com sua idade (era mais nova). A compatibilidade também se daria através de seus nomes, pois ele se chamava José e ela, Maria, o que o rico entende como sendo uma bênção divina. Mas a negativa de Deus se traduziria na impossibilidade do casal de gerar filhos, frustrando qualquer tentativa de perpetuar a fortuna. Insatisfeito, o rico faz um pacto com o Diabo, e como castigo, além da perda de toda a fortuna, o filho pratica as piores atrocidades, num sinal claro de que Deus castigara aquele que somente cuida dos tesouros terrenos.

Perder a fortuna abruptamente parece ser o destino do avarento. No cordel *Triste fim de um orgulhoso*, João Bandeira de Caldas também desenha esse homem que não se compadecendo dos pobres, negando-se sempre a dar esmolas e orgulhando-se de si mesmo, e, ainda, tendo como único deus, o dinheiro, "viu a sua fortuna/ depressa se acabar" (p.1-2). Mas além dessa questão, também é importante observar como a imagem do avarento se delineia através de outros elementos simbólicos. Tal como o quadro de Bosche, alguns desses elementos, como a chave, o ferrolho, o baú, o cofre, a arca, a gaveta, representam esse inacessível mundo dos ricos. Neste último cordel, a porta do rico orgulhoso, também citado como avarento, aparece "toda entrançada de ferro com ferrolhos em cada lado" (CALDAS, s/d, p.3). No conto de Machado de Assis, o cofre aparece como uma extensão do corpo do avarento: "Moeda que lhe cai na mão

dificilmente torna a sair; e tudo o que lhe sobra das casas mora dentro de um armário de ferro, fechado a sete chaves. Abre-o às vezes, por horas mortas, contempla o dinheiro alguns minutos, fecha-o outra vez depressa" (p.4).

Trancas, portas, ferrolhos. O mundo da avareza é um mundo impermeável pelas travas: mundo encaixado. Esse mundo fechado que impede a passagem do outro; mundo apartado do fora é o oposto do mundo do pobre, que só existe enquanto evasão. Contudo, de nada adiantam os ferrolhos contra as forças divinas, uma vez que a pobreza repentina aparece-lhe como um resultado do castigo divino. Assim, em sonho, certo avarento verá o letreiro, certamente com as palavras de Deus: 'Rico avarento, diga cadê teu dinheiro? (...) Pra que maltratastes os pobres/por que desprezastes a mim/ adeus até nunca mais/ teu reino chegou ao fim" (p.4).

Esse destino do avarento aparece irreversível na literatura de cordel. No cordel *História do mesquinho de Portugal*, de Cypriano Baraúna[159], o avarento Quirino é avisado em sonho que perderia sua fortuna para um pobre chamado Gonzaga. Após várias peripécias tentando fugir ao destino, o tesouro acaba chegando por engano às mãos do pobre. Mesmo tendo perdido sua fortuna tempos antes de morrer, ainda assim, não consegue fugir ao seu destino e perde também a alma (SENA, s/d, p.13). O poeta se eximindo de sentenciá-lo, declara ser este uma condenação natural: "não sou eu o julgador/ o mundo é quem diz assim" (p.13).

Essas narrativas são alusivas a uma ética relativa ao uso da riqueza bastante particular, que fixa padrões de comportamento. O rico avarento deve ser impedido de manter seu dinheiro, pois diz o mesmo poeta Cypriano Baraúna em outra poesia: "Eu não direi que um homem/ estrague o que seja seu", mas o que o torna passível de crítica é "Fazer profissão da usura", sob a pena de ser engolido por ela, ou em suas palavras, de "só por ser misque" morrer (p.1). Castigo esse aplicado àqueles que descumprem o princípio básico, o de compartilhar a fortuna com outrem. A riqueza pertenceria a Deus,

[159] Não consta data em nenhum dos dois cordéis citados neste tópico, pertencentes ao poeta e editor Cipriano Baraúna, muito embora seja possível que ambos tenham sido publicados na primeira metade do século XX, pois observa-se que as capas não apresentam nenhuma gravura. O uso da gravura, uma prática bastante comum popularizar-se-á principalmente a partir de editores como Athayde. Segundo Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, Cipriano Batista nasceu em Bananeiras (PB), em 23 de setembro de1906, irmão de Joaquim Batista de Sena, teve a experiência de repentista entre 1927 e 1929, escreveu seu primeiro poema em 1938, *O homem que rinchou porque zombou de frei Damião na cidade de União.* Afirmam ainda os autores que "É como todos os parentes extremamente católico"e pelo menos, em data da edição do Dicionário dos citados autores, residia em João Pessoa (ALMEIDA/ SOBRINHO, 1978, p. 257-258); ver também (ALVES, SOBRINHO, 2003).

e para que haja justeza nas relações entre pobres e ricos é necessário fazer o bom uso dos bens materiais: compartilhá-la.

O termo avarento também aparece na literatura como "misque", esta sendo uma variação de mesquinho. Para uma descrição do avarento como aquela pessoa que possui apego exagerado à fortuna e que se nega a fazer caridade; ainda existe uma outra denominação usada por alguns poetas, o de sicário, que agregaria, por sua vez, outras desqualificações, tais como a de bandido, de assassino[160].

Dos ricos é exigida uma regra de conduta bastante clara: divisão, compartilhamento. Nesse universo do encantamento, a riqueza é antes uma concessão divina. Vale mencionar, mais uma vez, a fala de Zeca Inocêncio, no documentário de Vladimir Carvalho, ao se referir ao uso da riqueza pelos donos e gerentes das minas que, apesar do enriquecimento com o ouro, acabaram perdendo tudo e caindo em desgraça. O depoente traça o destino de cada um deles: Vicente Lau, dono da mina São Vicente, descoberta no Vale do Piancó, morrera na miséria; o gerente Cristóvão, que costumava "acender o charuto com uma nota de 500 cruzeiros", tivera o mesmo destino. Sobre Antonio Militão que, segundo o depoente, colocou um dente de ouro num bode, embora não tenha perdido a fortuna, foi citado em sua narrativa. Neste momento, o entrevistador pergunta-lhe se este último também teria ficado pobre, ao que Zeca corrige: "morreu rico, mas não lá, pois mudou-se para Pernambuco", e corrige em seguida, afirmando que teria ido para Alagoas. Ou seja, se não perdeu a fortuna foi porque saiu do Vale do Piancó. Ainda assim, também morrera.

Além desse destino catastrófico desenhado para os ricos do ouro, o depoente mostra como o próprio vilarejo também tivera um destino cruel, após ter vivido um ápice do desenvolvimento econômico: "Vi muita riqueza e vi muito ouro" (…) "tudo acabou. Veio muita riqueza, hoje temo uma pobreza grande" (...) "só quem acaba o ouro é Nosso Senhor, porque foi ele quem botou...".

Essa última frase remete a uma espécie de riqueza prometida, como se ela estivesse ainda à espera de ser explorada, para, enfim, cumprir sua função social. Nessa perspectiva, ele sugere que a miséria e a decadência foram um castigo para aqueles que não souberam ser generosos com o ouro concedido por "Nosso Senhor", ao fazer duas denúncias principais: uma mais explícita se refere ao fato de as autoridades terem interrompido e suspendido a autorização para a exploração do ouro; a outra denúncia,

[160] Ver no dicionário Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa: "assassino contratado para cometer qualquer espécie de crime", também significa facínora, cruel, sanguinário.

menos explícita, refere-se à forma como a própria exploração do minério foi conduzida, ou seja, como a "ganância" de uns poucos em detrimentos dos trabalhadores e de pessoas que, como ele, ficaram à margem dessa riqueza doada por Nosso Senhor - como ele mesmo afirma.

As pessoas citadas como os que usurparam e subverteram o *uso* do ouro, doado por Deus aos pobres da região, tiveram finais trágicos. Não sem sentido, os episódios que marcam a memória de Inocêncio remetem ao dente de ouro do bode e ao ato de ter-se acendido o cigarro com a queima de dinheiro. Nesse espaço imaginado, há um traço de riso e de diabolização das coisas divinas; neste espaço, onde certamente o carneiro só cumpriria sua primeira função, a de apontar a fortuna; o bode torna-se emblemático.

Zeca Inocêncio, ao falar sobre as dificuldades enfrentadas no período de sua chegada à Piancó, explica que, embora tenha vindo especificamente para trabalhar no garimpo, foi impedido, talvez por estar doente – "minhas condições não dava" -, mas também porque a "ambição era grande". Com isso e "para não morrer de fome", ele passa a vender pão, provavelmente aos trabalhadores.

Estas pistas fornecidas principalmente, por Zeca Inocêncio nos possibilitam perceber certa ambiguidade com relação à noção de riqueza compartilhada, tanto pelos habitantes de Piancó como por outras comunidades, ao localizarem-na entre o divino e o profano. Talvez para Inocêncio, a riqueza advinda do ouro necessitasse da permissão divina para ser considerada legítima[161]. Piancó, tomada pela ganância, não poderia ter outro destino, senão a destruição, tal como fizera Deus a Sodoma e Gomorra.

No universo encantado da botija, o avarento tem igualmente essa imagem de pessoa enredada pela obstinação do ouro e ao mesmo tempo tomada pela busca do enriquecimento desmedido. Como na pintura de Bosch, em que o desfecho da narrativa iconográfica aponta as alternativas do céu ou do inferno, nas narrativas sobre botijas, o avaro poderá alcançar o reino dos céus: se, depois de morto, voltar e doar sua fortuna, ou seja, se ele autorizar seu uso por outrem.

[161] LE Goff mostrou como na tradição cristã ocidental o pecado da *usura* foi articulado ao capitalismo ainda em fase de sua emergência. Tornado um dos grandes problemas do século XIII, a prática da usura coincide com um período em que o capitalismo, enquanto sistema econômico, é prenunciado, e nesse contexto, a usura representa uma ameaça aos "velhos valores cristãos". O usurário é particularmente danoso à sociedade porque "rouba o tempo", ou seja, ele nada mais vende a não ser o tempo que se passa para aquele que espera. Mas o tempo pertence a Deus e não pode ser negociado. (LE GOFF, 1989, p. 33-45).

Ao falar sobre as botijas e seu ritual de achamento, Ademar Vidal corrobora com essa questão, mostrando como as "almas penadas" ficam até felizes quando têm os seus tesouros revelados:

> Os mais supersticiosos acreditam que o espírito está ajudando e fica muito satisfeito quando alguém acha o cofre escondido. Porque se assim ocorre, verifica-se a libertação instantânea do mal que o persegue, pois é indispensável que todos sigam para a eternidade com a alma inteiramente leve, portanto purificada pelas boas ações (VIDAL, 1950, p.395).

Nesse sentido, há uma completa inversão dos valores terrenos:

> Guardar dinheiro das vistas dos outros, em tais condições, não deixa de ser pecado grave, necessitando de perdão. A alegria que os senhores sentem do outro lado do mundo, quando se descobre o seu segredo, é verdadeiramente infinita (VIDAL, 1950, p.396).

Diante de tamanha alegria dos senhores, legitima-se o saque ao tesouro de antepassados, à terra de outrem. Esta violação da riqueza do outro é justificada por efeito de justiça social e a crença numa legitimidade divina. E não importa se o merecedor sempre foi pobre porque é um "preguiçoso", ou porque pensa não ter sorte e alega ser a pobreza o seu destino. Como já afirmado antes, o achador de botijas será localizado por uma espécie de poder sobrenatural, como sendo um premiado da *sorte*, destinado a receber a recompensa pelo sofrimento ainda em vida.

- o merecedor da botija e sua sorte "cotó"

Quem é o merecedor? Sob quais critérios de julgamento e noção de justiça e de ética pensava implantar o "outro mundo" no seu pequeno universo cotidiano? Nesse universo fantástico o merecedor não pode, certamente, ser um avaro, não pode ser qualquer pessoa. Mas como reconhecê-lo? É possível afirmar, de acordo com as fontes pesquisadas, que a alma penada os localiza nas camadas menos abastadas: "trabalhadores do alugado", pescadores, moradores de fazendas, e até aqueles pobres que se negam ao trabalho. Em contextos históricos diferentes, situados pelas narrativas, acredita-se que a alma arrependida, ordenada por Deus, identificará aquela pessoa, que será tirada da sua situação de miséria, da exploração do senhor – este normalmente algoz. O "pobre" que nunca perdera a *esperança* e nem a *fé*, que tem a *sorte* devida, é

certamente o *merecedor* e, portanto, estará preparado para gozar a vida de fartura, devendo, apenas, esperar seu aviso em *sonho.*

Todas essas qualificações, que fazem do pobre um merecedor, demarcam, ao mesmo tempo, o mundo dual, construído pelas narrativas dos cordéis e das fontes orais: bem *versus* mal; inferno *versus* paraíso; ganância *versus* solidariedade; trabalho *versus* preguiça. É com base na materialização dessa ética social que a contraposição entre "ricos" e "pobres" torna-se emblemática das diferenças sociais, da má divisão dos bens materiais. O mundo passa a ser visto com base nessa ótica, em que a relação se estabelece pela sujeição do pobre ao rico. Alguns títulos fazem essa associação mais direta: *O Prazer do rico e o Sofrimento do Pobre***,** de José Pacheco da Rocha; *O Rico e o pobre***,** de Cipriano Batista de Sena; *O Rico chama o Pobre vem,* de José da Costa leite. Mas, pela discussão que tem sido feita até aqui, percebe-se como as histórias acabam sempre por criar brechas nesse mundo do rico, à medida que nessas histórias, são os pobres que invertem o jogo da vida, ao serem agraciados pela sorte e pelo merecimento, tornando-se ricos.

A botija seria, então, essa metáfora que acionada em diferentes épocas, aponta para as tensões, os conflitos, e mesmo para estranhas negociações, efetivadas nos espaços considerados ocultos, a celebrar a justiça social. Para melhor entender essa questão e não simplificar as ações, ou obliterá-las no campo dessa literatura, é importante recorrer a Michel de Certeau, em sua análise sobre os contos e lendas. Identificando nesses discursos estratégicos uma "formalidade das práticas cotidianas", ele afirma que estas

> invertem freqüentemente as relações de forças e, como as histórias de milagres, garantem ao oprimido a vitória nem espaço maravilhoso, utópico. Este espaço protege as armas do fraco contra a realidade da ordem estabelecida. Oculta-as também às categorias sociais que 'fazem história', pois a dominam. E onde a historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias 'maravilhosas' oferecem a seu público (ao bom entendedor, um cumprimento) um possível de táticas disponíveis no futuro. (CERTEAU, 1996, p.85)

Esse mesmo jogo tático também confere aos "pobres" da literatura de cordel uma inversão dos lugares sociais nas narrativas sobre as riquezas encantadas, pois estas também acionam os lugares fantásticos e utópicos como campo de batalhas e confrontos com os adversários, dirigidas pelo desejo de vitórias futuras.

Os próprios fantasmas, ou a forma como eles são descritos pelos moradores das fazendas da Zona do Açúcar, na Paraíba, servem como indícios para pensar essa relação de forças. Câmara Cascudo, ao tematizar a banalização do aparecimento dos fantasmas em volta da casa-grande e das lavouras de cana, por volta da década de 1950, mostra como nas narrativas as almas dos senhores e das senhoras permaneciam no mundo dos vivos, sofrendo pelos pecados que cometeram em vida contra seus subordinados (CASCUDO, 1971, p. 251).

Fica explícita a mensagem desses narradores: as botijas, além de premiarem os pobres, também representam uma forma de obrigar o senhor a saldar sua dívida para com ele. A revelação da botija é o momento do acerto de contas, de penalização de suas "injustiças", de seus crimes, pois essa é a única condição da alma do senhor de se salvar, talvez de seu maior pecado, a avareza.

Mas não é de qualquer sorte que o merecedor dever dispor. A sorte da loteria, por exemplo, não é vista de forma positiva pelos narradores. Sendo também um elemento identificador do agraciado, deve se originar sempre da bênção divina, para aquele que suportou, geralmente sem reclamar, vida de sofrimento, resistindo às tentações. Assim, a sorte e a fé estão correlacionadas.

No cordel *História de dois compadres e a Pedra Mimosa,* de Francisco Sales Arêda, também aparece esta dimensão da justiça social, ao contar a história de um "pobre sofredor" e de um "rico feliz". A abordagem sobre a riqueza denuncia, de forma sutil, conflitos latentes entre senhores e trabalhadores comuns, nas experiências das comunidades e que, muitas vezes, somente ganham corpo na fala do cordelista. Muitas dessas histórias, mesmo tratando de um "tempo de outrora", na "Arábia Antiga", na Palestina, num "recanto do paiz" (ARÊDA, s/d, p.1), explicitam as relações de trabalho existentes entre senhor e morador, suas relações de compadrio e a exploração imposta pelo trabalho no "alugado".

Nesse cordel, mesmo nomeando seus personagens pelos seus lugares de diferenciações sociais (o rico feliz e o pobre sofredor), o desfecho final de cada um deles é definido pela *sorte*. Esta por sua vez, associada à definição de merecimento - elemento legitimado socialmente, que identifica a pessoa escolhida - que aponta quem será o felizardo. Então, o trocadilho explícito no título rico/feliz e pobre/sofredor funciona neste cordel como uma espécie de jogos de espelhos, que prenunciam a inversão da realidade dos personagens em narrativa.

Um pobre que vivia lamentando sua "sorte cotó" resolve deixar a família para sair à procura de fortuna e, nessa aventura, acaba encontrando a "pedra mimosa", um lugar encantado onde os ladrões são "perigosos fanfarrões", que "saem no mundo a roubar" (ARÊDA, p. 12), esconderam enorme riqueza. Ele consegue desencantar a pedra e voltar com um pouco da fortuna, mas a saga não termina aí. Ao saber sobre a história de seu compadre pobre, o rico resolve saquear o restante do tesouro, mas não tem a mesma sorte e é surpreendido pelos ladrões que o esquartejam impiedosamente, saindo, em seguida, à caça do pobre. Entretanto, a partir de um golpe de astúcia e de sorte, todos os salteadores são mortos pelo pobre, e este acaba rico e feliz. É uma história exemplar sobre a punição da ganância e da desonestidade, e de valorização da sorte; portanto, do merecimento.

Nessa história o crime é ressignificado. Por um lado, os assassinatos do senhor e dos ladrões são postos quase que numa mesma equivalência e, apesar do compadre rico ser descrito com alguns traços de solidariedade, acaba sendo considerado tão ladrão quanto os saqueadores. Por outro, não figura como crime a extrema violência com que estes foram mortos pelo pobre, nem mesmo o fato de ele ter também roubado, pois sua atitude parece ser justificada para compensar a situação de miséria, de desigualdade social, mesmo porque a fortuna não tem dono - pois pertencia aos ladrões. Num outro cordel de João Martins de Athayde, o pobre também desencanta uma fortuna de três ladrões que "roubaram a humanidade" e estes, por sua vez, também tiveram mortes trágicas. Seria uma espécie de vingança pela desigualdade social entre senhores e moradores, entre ricos e pobres?

Ainda é pertinente observar que, se a sorte aparece como um elemento indispensável no embate contra a pobreza, o *ócio* é dignificado em muitas narrativas que tematizam a riqueza encantada ao impor-se como uma ação questionadora das hierarquias sociais. Pois se ricos não precisam trabalhar, como conseguiram suas fortunas? Diante disso, é aceitável que a vida de um pobre "preguiçoso" possa mudar radicalmente, mesmo quando ele pensa não ter sorte, ou como alguns cordelistas dizem, quando a sua sorte é "cotó". Num outro cordel, *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*[162], também de Arêda, conta-se a história de Joaquim Simões, que, além de não se dispor ao trabalho - por não acreditar que isso o levaria à melhora de vida -, ainda desperdiça todas as chances de bons negócios, quando decide trocar uma vaca que sua

[162] Ariano Suassuna em *A farsa da boa preguiça* retoma este cordel, também para valorizar o "ócio", entretanto, para enfatizar o ócio criador e poético (SUASSUNA, 2005, p. 2)

mulher ganhara de um viajante. Ao final de todas as trocas e mesmo tendo perdido tudo, ainda assim - como apontam outros cordéis que abordam a riqueza - ele também é agraciado pelo destino, revertendo a sorte em seu favor e ganhando um bom dinheiro para refazer a vida junto à família.

Em outro cordel, um "pobre preguiçoso", provido pela mulher, acaba ganhando uma botija, mesmo sem ter que levantar de sua rede. É outra história exemplar em que o trabalho não é necessário quando se tem sorte e fé. Além de "preguiçoso sem cultura/ Sem de nada ter certeza" e, apesar de nada fazer, tinha uma única certeza: "bafejado pelos ventos da riqueza". (SALES, s/d, p.5-7).

Há aqui, seja na crença do merecimento, da sorte, seja na prática do ócio, uma tessitura de posicionamentos, de espaços praticados, visando desdobrar o fora. A botija, tal como o espelho de Foucault, é, nesse sentido, "um espaço virtual", que é possível ver ao longe, mas que fomenta uma esperança de mudança de vida. Mesmo quando as narrativas falam de outros lugares e de "tempos distantes", as práticas culturais podem ser identificadas como o espaço por onde circula o cordelista: suas relações de trabalho, os valores morais, as expectativas de vida possibilitam uma articulação com os elementos culturais atribuídos, que eles concebem como sendo o sertão.

2.2.3 - botija inventariada

Mas mesmo quando a sorte de achar uma botija não acontece para um "pobre sofredor", eis que ela pode ser inventada...

Muitos trabalhadores do campo em longos períodos de estiagem ou de escassez de trabalho deixavam seus roçados e fazendas às quais estavam vinculados e se deslocam para outros engenhos durante certo período do ano, submetendo-se às regras de cada engenho e vivendo, muitas vezes, em condições bastante precárias. Realidade similar é enfrentada pelo "compadre pobre", personagem do cordel *A história do cavalo que defecava dinheiro.*

Esse morador quando sai de sua casa, sendo ele morador na terra de seu "compadre rico", dono da fazenda, que, de imediato, é referido pelo autor Leandro de Barros como sendo o "Duque velho invejoso", explicitando por seu turno a relação de exploração, apesar da relação costumeira de compadrio: O pobre "que morava em sua terra/Num rancho todo estragado/sustentara seus filhinhos/na vida de alugado" (p.1). No

texto, além da situação de pobreza mais explícita, as palavras “alugado” e “venda” denunciam a situação de dependência à qual ele estava submetido, o que explicaria sua procura por melhorias.

Assim, dá-se o começo da aventura do compadre pobre, ao tentar sair de sua “vida privada”, o que era traduzida pelo autor como sendo uma vida de miséria, uma vida que o privava das condições mais básicas de sobrevivência, e por isso, indo “trabalhar nos engenhos/longe de sua morada”. Contudo, esse deslocamento, essa busca por frentes de trabalho longe de representar uma mudança de vida, apenas possibilitava um complemento para a renda familiar ou mesmo em casos extremos, a própria sobrevivência dessa família. Como nem sempre poderia contar com uma ajuda efetiva de seu patrão, do dono da terra, as idas e vindas se repetiam, de fazenda em fazenda, de engenho em engenho. Diante disso, o que poderia lhe restar?

O poeta encontrará saídas para estes pobres, possibilitando aos seus personagens, ao transitarem entre o equilíbrio da fome e da esperteza, as cambalhotas que reviram o jogo da vida. No caso desse cordel, sua saída foi retirada de seu “quengo lixado”, que remete à inteligência, à esperteza. Era com esse quengo que ele e sua família venceriam as vicissitudes cotidianas. Assim o fez.

Entendendo ele que seu senhor era um rico “avarento”, resolve com sua mulher elaborar um “quengo” para trapaceá-lo. O plano consistia em vender um velho cavalo que trouxera de sua viagem, alegando que se tratava de um cavalo que “defecava dinheiro”. Ganancioso e desejoso de adquirir o cavalo, assim que soubera, o Velho Duque resolve investigar a história do cavalo. Logo aí se estabelece um jogo de dissimulação: de um lado, o trabalhador divulgando as mentiras sobre seu cavalo; do outro, o Duque “Fazendo que não sabia/ Saiu percorrendo as terras/Como quem não conhecia/Foi visitar a choupana/Onde o pobre residia” (p.2). Nessa história, ainda que o fazendeiro acabe descobrindo que foi enganado, depois de outras trapaças, acaba perdendo a fortuna e a própria vida, enquanto que o pobre, ao contrário, segue elaborando outras trapaças no decorrer da história e acaba tornando-se rico.

Esse destino do avarento, que acaba em tragédia e favorece o pobre, que aparece quase sempre como aquele que é vingado e justiçado, entrelaça-se com as histórias de botijas. Uma outra história de botija que também envolve trapaças, *O compadre pobre e o rico ambicioso*, do cordelista Apolonio Alves dos Santos (1973), ainda que a imagem do pobre seja elabora da como trapaceiro, é também articulada a ideia de coragem: “O

que vou contar agora/ E um conto fabuloso/ Sobre o compadre pobre/ Trapaceiro e audacioso/ E o seu compadre rico/ Usurário ambicioso" (p.1).

Nessas histórias que envolvem as relações entre compadres ricos e compadres pobres, o alugado mais uma vez é mencionado, sendo definido como um "cativeiro" e traduzido na falta de liberdade ou na subserviência ao primeiro, que aparece como o senhor, fazendo deste homem um cativo do outro; uma relação de sujeitamento, no sentido de ser "sujeito" de outrem (p.1-2). A situação de miséria é descrita pela relação de compadrio, neste caso de subserviência ao patrão, o compadre rico. Outro sinal de pobreza é apontado pelo cordelista: o número de filhos; o pobre possuía 12 filhos, famintos e maltrapilhos: Além de grande pobreza/ Vivia no **cativeiro**/ Ao seu compadre rico/ Trabalhava o ano inteiro/ Por fim não lucrava nada/ Nem fartura nem dinheiro (p.1, grifo meu). Até porque ainda mantinha uma dívida com o compadre rico, ficando implícito que tal dívida dá-se pelas compras efetivadas e pelos empréstimos contraídos (p. 2). A situação de contraste era anotada pela fortuna do compadre que vendia produtos alimentícios para o pobre através de seu "grande armazém" (p.2).

A botija aparece nessa situação de miséria como a única possibilidade de sair dela. Mas é interessante ressaltar que o pobre sairá dessa situação por vias honestas, concedidas por Deus, como a seguir: "Se Deus quiser eu ainda/ Arrancarei um tesouro/ Uma botija cheinha / Somente de prata e ouro/ Aí lhe pagarei tudo/ E não haverá mais choro" (p.3).

Mas o rico criticava o pobre, apontando-o como um bebedor de cachaça (p.4). Com isso, o rico justifica o aumento da exploração do trabalho, impõe que ele trabalhe todos os dias e não mais lhe vende alimentos. Esta mudança aparece como um limite da miséria do pobre: aumento do trabalho e da fome (p.4)

O compadre mostra-se insatisfeito com as dívidas - *o fiado* – realizadas pelo seu compadre pobre e, também demonstra intolerância face às suas reclamações, ao declarar que se ele está insatisfeito "então reclame com Satanás". A citação a Satanás marca nesse texto os espaços entre o profano e o sagrado, ao mesmo tempo, as relações de força que resultam em benefício ao pobre, uma vez que o pobre, ao se resignar, dizendo que "tem fé em Deus", teria ao seu lado as forças divinas. A tensão aqui anunciada prenuncia uma futura luta a ser resolvida no espaço divino: entre Deus e o Diabo, o mal e o bem, o pobre e o rico, a arrogância e humildade, a fé e a descrença. (p.4).

Ao ver na botija a esperança de sua situação, o pobre inventa uma botija: aplica um golpe no fazendeiro ao fazê-lo comprar uma botija "cheia de bosta". Note-se que o

desejo antecede o próprio sonhar. O poeta aciona signos partilhados pelos seus leitores e que formulam esse imaginário onde se encontram as riquezas encantadas. Ele *inventa*. Contudo, para que seu plano parecesse verdade, era necessário que as outras pessoas partilhassem dessa mesma tessitura onírica, senão nessa história pelo menos para os leitores esse cordel. Por isso, na declaração de que sonhara com a botija, constam todos os elementos que a constituem: a repetição dos sonhos, o segredo exigido e o próprio ritual de desencantamento, retirá-la à noite – a botija deveria "ser benzida" antes de ser aberta, sob pena de desaparecer (p.11). No cordel essa trapaça do pobre não se daria pela ganância, mas pela "carência"!

- entre o malogro da botija e o elogio do "quengo".

"Se não souber desencantar, ela se perde no tempo". Esta é a fala do sr. Pedro, que sendo "avisado" por uma alma, não seguira os preceitos e perdera definitivamente a botija. Esse barbeiro de profissão que reside atualmente na cidade de João Pessoa e mantém junto com o filho um salão de beleza para homens, localizado no centro da cidade, resolve falar sobre um inusitado presente. A memória de Sr. Pedro "já não funciona tão bem", advertira seu filho antes de iniciarmos a entrevista. No entanto, ao narrar seu encontro com um fantasma quando ainda era um adolescente, ele conta em detalhes sobre o malogro da botija que recebera de um desconhecido, de uma alma. Sua narrativa segue o fio de um tempo particular, que confere sentido ao seu passado de agricultor. Numa madrugada de julho para agosto, "quando o milho ainda estava amadurecendo", aparece-lhe uma alma, um homem alto, oferecendo-lhe dinheiro enterrado.

Como afirma, ele fora avisado sobre a botija com antecedência, mas não conseguiu desenterrar, pois segundo afirmou, "ficou assombrado" e não teve coragem de desenterrá-la. No decorrer de sua entrevista, ele acrescenta que esqueceu da data em que a *visão* marcou para mostrar o local onde ela estaria enterrada. Ele não segue os rastros do *aviso* e nem segue os preceitos exigidos para um ritual de achamento por isso não desencanta a botija.

Caso similar ocorreu com o sr. Lau, morador da cidade de Areal, no sítio Lagoa Salgada, sonhara uma vez como uma botija. Ele também não identifica os sinais "à risca", ou seja, não segue corretamente as indicações do aviso. Neste caso, ele alega que

não lembrou-se "exatamente" do lugar apontado: "eu cavei o lugar onde ele mostrou, mas eu pensei que era embaixo da janela e era na parede. Eu morei nesta casa um ano e oito meses e não tirei a botija. Depois que eu saí, o outro morador foi quem arrancou a botija" (Seu Lau)

Como essas narrativas se encontram? Qual o elemento catalizador dessas histórias? Os próprios depoentes que formulam uma explicação ou uma lógica para as botijas, mesmo não as tendo encontrado, não duvidam de sua existência. Se as narrativas sobre botijas sobrevivem apesar disso, é porque elas falam sobre outras questões sutis que extrapolam a noção simplista de enriquecimento material. É todo um conjunto de sentidos estabelecido nessa relação virtual que está em jogo.

No caso do Sr. Pedro, suas histórias são finalizadas por um arremate que faz do evento ou da ação do achador e de sua astúcia face à noção de propriedade do *outro* uma *trampolinage*, no sentido em que concebe Michel de Certeau, "uma maneira de driblar os termos dos contratos sociais" (1995, p. 79). O ato de desencantamento postula uma ação de desmantelamento da arquitetura social, na qual, não somente, há uma inversão dos lugares sociais (ricos e pobres), mas uma inversão de valores (furto, golpe na fortuna). Mas, para além disso, há uma ação que visa ao deboche contra tal estrutura: uma maneira de gargalhar do outro. Desencantar a botija também significa um ato de esperteza. Mais que isso, significa rir *da* ordem, na medida em que se inverte o jogo social pela surpresa, pelo desvendamento de um mistério.

Na fala do Sr. Pedro isso é anunciado tanto pelo desfecho das histórias que ele narra, como pelo próprio riso provocador ao finalizar cada narrativa, como ocorre aos dois achamentos. Ao falar sobre uma botija encontrada por um casal de sitiante numa cidade no interior da Paraíba, explicita o drible efetivado pelo casal na equipe do Jornal, ao fugir no meio da noite: "desaparecem com todo o tesouro", após o *furo* jornalístico, diz o Seu Pedro. Acrescentando que, quando os repórteres voltaram ao local do achado, não havia mais nada: "o sujeito era tão magrinho", mas ele e a mulher desapareceram "com tanto ouro", deixando para trás os jornalistas. Após o término de sua narrativa, ele emite uma gargalhada estridente...

Num segundo relato de Seu Pedro, um "sujeito pobrezinho" que deixa para trás, não somente sua vida de miséria, mas também um esperto cangaceiro (A. Silvino). Conta que um trabalhador ajudara na construção de uma ponte, danificada por uma grande chuva, quando se deparou com uma rica botija: "o pobrezinho foi ajudar a cavar e encontrou uma botija de ouro, muito ouro" (...) "ele sumiu com a mulher, não se sabe

para onde. Um dia, Antônio Silvino voltou para procurar o ouro, e aí, o canto mais limpo". Esse relato foi novamente encerrado com outra gargalhada de seu Pedro, como se aprovando a atitude do "pobrezinho" que soubera ser mais esperto do que o cangaceiro.

Poderíamos pensar que esta é uma atitude isolada de um homem que, como alertara o filho, já não possuía uma memória tão fiel. Contudo, falas como estas também podem ser ouvidas no documentário realizado na Paraíba**,** *Santa Helena em Os Phantasmas da Botija*[163]. Neste documentário, realizado na cidade de Santa Helena-PB, um dos moradores, ao ser entrevistado sobre as histórias de botijas enterradas pelos habitantes da cidade, inicia o relato explicando que "naquele tempo tinha gente besta que pegava o ouro e guardava". Ele conta que por volta de 1927, uma das habitantes da cidade, por medo dos ataques de Lampião, enterrou seus colares, medalhas e uma tesourinha de ouro numa panela. Após alguns meses, quando tentou desenterrá-la, não a encontrou, ao que o entrevistado deduz: "o ouro encantou-se! O ouro encanta-se". Em seguida ele expressa um riso irônico, apostando em um palpite para o sumiço da botija: "se não foi os filhos dela que arrancaram e venderam...".

Em que pese o enquadramento e a intencionalidade de seus produtores, as imagens capturam esse mesmo riso no ar, esse mesmo deboche, gestos e falas que podem ser pensados em termos de "táticas cotidianas" ou a *métis*, no sentido em que entende Certeau. O relato não se reduz, então, a uma descrição do ocorrido, mas instaura um "saber dizer" e uma "astúcia", envolvendo uma tripla ação que "desaparece no seu próprio ato, como que perdida no que faz, sem espelho para representá-la; não tem imagem própria" (CERTEAU, 1996, p. 156-157). No caso do documentário, ri-se da "falta de esperteza", e ao fazer isso, o depoente constrói para si um lugar diferenciado, o oposto do ingênuo; ele situa-se no lugar do esperto[164].

Mas para que o caçador de botijas tenha legitimidade para invadir a casa ou a terra de outrem, para que ele possa "desencavar" seu tesouro, é necessário que o sonho autorize o merecedor. Pois quem pode condenar um escolhido pela alma penada? Essa concepção de merecimento poderia ser considerada uma contravenção se tomadas como

[163] Documentário *Santa Helena em Os Phantasmas da Botija*. Diretor: Petrônio Lorena, Tiago Scorza, 2004, duração 18 minutos, colorido, 35 mm.

[164] No cordel *Uma viagem ao céu*, quando S. Pedro, ao ver o poeta Leandro, pergunta sobre ele, inclusive se é vivo ou morto, a alma responde: "é viva, estava no mundo/não tinha de que viver/está feito um vagabundo/ lá quem não for bem sabido/ passa fome e vive imundo" (BARROS, Leandro Gomes de, s/d, p.3).

referências as relações institucionalizadas pelo mundo capitalista nas quais o respeito à sociedade privada, como bem individual e a violação do patrimônio são considerados crime.

2.2.4 - os sonhos e os sonhadores de botija

Falar dos sonhos que compõem o rito do achamento da botija é, ao mesmo tempo, problematizar esses sonhos e suas relações com os desejos das pessoas que os compartilham. Deve-se indagar, então: com que sonham os achadores de botija? Como esses *merecedores* inscritos na literatura de cordel, nos contos orais e escritos, encontram-se nesse universo onírico? Por que o sonho com a fortuna torna-se tão repetitivo nesse imaginário do encantamento?

A resposta mais fácil parece ser: sonham com uma vida farta e feliz. Mas o que é essa vida farta e feliz para eles? Ao nos colocarmos diante das fontes que abordam o tema, a resposta parece tentadora: as riquezas sonhadas pelos crentes não necessariamente visam ser compartilhadas com a comunidade em que eles se encontram. Elas não se destinam a uma transformação social e, em muitas narrativas, apenas atendem aos desejos pessoais, ou, no máximo, a serem compartilhados com a família nuclear. Tanto que quando um achador de botijas alcança o seu tesouro, ele se ausenta imediatamente. Raramente, as narrativas incluem outras pessoas que não a sua prole, como beneficiados. Por isso, seus sonhos podem parecer contraditórios e incoerentes face ao julgamento moral que, por exemplo, alguns poetas fazem dos avarentos, dos ricos "miscos" e toda a sociedade que não pratica a caridade e não partilha a riqueza, como apontado no tópico anterior.

Todavia, o sonhador deseja tornar-se rico, deseja mudar de vida e, assim, ascender socialmente; ter uma vida "descansada". Sonhar com essa riqueza encantada não constitui para o crente uma mesquinhez, uma vez que isso se dá através de códigos éticos, balizados em relação de compensação da pobreza e que são aceitos por suas comunidades. Talvez essas questões ainda pareçam óbvias se postas assim apressadamente ou se confrontadas com outras problemáticas do mundo do trabalho, vistas sob outra ótica da história, que prima pela problematização das relações de desigualdade do mundo do trabalho. Não obstante, outras questões sobre os sonhos e os sonhadores desse tesouro encantado podem ser melhor avaliadas, se os esforços em

preservar essa aura de "pureza popular" fossem relegados. Jacques Rancière em suas provocações metodológicas sobre sonhos dos proletários na França, fez esse alerta[165].

A fortuna que se desenha no sonho dos crentes da botija reluz em cores douradas, assumindo, simbolicamente, uma definição de riqueza material, aquela que pode e deve ser aproveitada na vida terrena, uma vez que nada se leva para o *outro mundo* - eles o bem sabem. A riqueza, embora encantada, não é impossível; ela tem cores vibrantes, ela irradia com seu brilho, ilumina a vida dos seus crentes. E é com essa intensidade que ela é sonhada cotidianamente.

Gonzaga e sua mulher sonhavam em sair da miséria, embora sempre mendigassem. Um dia, ao receberem as arcas com o tesouro que chegara até eles por engano – embora fosse uma predestinação anunciada -, o casal foi tomado pela imagem da fortuna. Quando a personagem Gonzaga se depara com as barricas do avarento Quirino; é todo o seu futuro faustico que o embebe: "abrindo de um reflexo/ que lhe cobriu de amarelo". O amarelo é uma representação da riqueza, significa ouro. Também a mulher teve um "espanto": "viu muitas jóias de ouro/ E formidável brilhante" e os dois "choraram de alegria" (p.10). O poeta põe na boca de Gonzaga as seguintes palavras que dirige à sua mulher: "A nossa é uma fonte/ A riqueza deu na crise/E afastou ela para o monte" (p.10).

Afastar a crise para "o monte", afastar a miséria para além de seu espaço de vivência, passando agora, ao fausto, eis a realização do sonho de Gonzaga e de sua mulher. Tanto que logo em seguida compram as malas e fogem para outra cidade, e lá chegando, "comprou um rico sobrado/ com formidáveis banheiros/ jardim para todo lado" e passou a viver no "descanso", indicando que viverá também sem trabalho (p.11). Eis aqui a vida sonhada de Gonzaga.

O pobre preguiçoso, personagem de outro poeta, Apolinário Alves dos Santos, em *O Compadre pobre e o rico ambicioso*, também sonhava com a fortuna, com a "botija cheinha/somente de prata e ouro" (…) e "um dia serei milionário" (p.4). E

[165] Em seu estudo sobre proletários da França em 1830, o autor pergunta sobre o que representaria os sonhos de um pequeno grupo de operários, que narram seus sonhos através de poemas e prosas em seus "jornais operários", imprimindo seus desejos de mudança de vida face ao restante da "massa dos anônimos da fábrica ou mesmo dos militantes do movimento operário" (RANCIÈRE, 1988, p.10-12). Mas, em uma das questões apontadas, ele nos faz ver como os operários ao dedicarem seu tempo às realizações de "pequenas obras de fantasia", explicitam uma dimensão muito mais complexa dessas relações de trabalho. Ao expressarem seus desejos, desejos de escolher outras profissões, desejos de "trocar a ferramenta pela pena de escritor", ou de pintar outras paisagens que diferem de suas próprias imagens ou das que os retratam, tocam em questões que fogem às imagens generalizantes das "massas" de trabalhadores (1988, p. 17-22).

quando enfim, a fortuna chega para ele, rir do compadre rico que acaba de trapacear (p.12), apressado, foge da fazenda, onde morava, levando a mulher e os filhos.

Problematizando a complexidade da abordagem sobre o sonho em história, bem como observando a pouca produção histórica, Peter Burke, em seu instigante ensaio, *A história cultural dos sonhos*, acaba partilhando, não sem ressalvas, a afirmativa de Jachson Lincoln. Em resumo, diz que em "uma determinada cultura, as pessoas tendem a ter determinados tipos de sonho" (2000, p. 43). Burke, então, fornece alguns exemplos valiosos da cultura indígena da América do Norte, os Ojibwa e da moderna sociedade americana e japonesa, para mostrar como em cada uma delas, os seus respectivos sonhos se repetem, desempenhando funções diferentes e atendendo aos códigos sociais peculiares. O exemplo dos Ojibwa, é interessante porque também mostra como numa sociedade em que a simbologia do sonho torna-se particularmente importante para sua sobrevivência, ele pode ser fabricado pelos indivíduos que a compõem[166].

Atendo-se aos limites do trabalho do historiador diante da impossibilidade de ter acesso ao "sonho em si", ou mesmo de averiguar "as associações que o sonhador faz com os incidentes do sonho, associações que permitem aos analistas evitar uma decodificação mecânica e os ajudam a descobrir o que significam os símbolos do sonho para os próprios sonhadores", como faz o psicanalista (2000, p. 47), Burke se pergunta como os historiadores poderiam tratar desse tema. A sugestão metodológica de Burke seria "trabalhar com uma série de sonhos do mesmo indivíduo e interpretar cada um em termos dos outros" (p.47).

O autor sublinha outras questões importantes para o universo dos sonhadores de botija. Devendo-se ressaltar aqui que o sonho torna-se também uma fabricação de quem o sonha e também de quem o analisa, de quem interpreta, o que invalida qualquer pretensão de se atingir a um sonho original. Interessa, particularmente, o que o autor afirma sobre a relação intercambiante entre os sonhos, as iconografias e a literatura. Burke não está preocupado em detectar o que é verdadeiro ou não nos sonhos. Ao se deter sobre eventos do século XVII, a exemplo das imagens oníricas resultantes dos emaranhado dos sonhos e as leituras bíblicas, sua preocupação extrapola a dimensão

[166] Na cultura Ojibwa, para que o menino atingisse a puberdade, ele teria que passar pelo ritual do "jejum do sonho", que consistia em deixa-lo na floresta durantes dias sem comer até que ele sonhasse. Através do sonho, seres sobrenaturais, em forma de animais "se apiedariam dos meninos" e lhes aconselhariam, tornando-se seus guardiões. Como nem sempre os meninos sonhavam, ou se sonhavam, nem sempre eram com os animais desejados pelos pais, muitos deles retornavam à floresta até que, enfim, trouxessem o esperado sonho. Supõe-se que muitos deles, após o jejum e o tempo que passaram nesse ritual, fossem pelo menos induzidos a ter um sonhar que atendesse às expectativas de sua cultura (BURKE, 2000, p.43)

dicotômica entre as fronteiras dos sonhos e as apropriações literárias contidas neles (p. 60)

Nesse sentido, aqui deveria se indagar, ainda, sobre o que falam esses lunáticos, esses sonhadores, esses caçadores de botija?

No universo das botijas, o sonho tem uma importância crucial para a comunicação entre o mundo do visível e do invisível[167]. Na tradição cordelista, o tema do sonho é tão explorado que alguns folhetos se dedicaram, exclusivamente, à decifração de seu universo simbólico. Um deles bastante curioso, pela sua riqueza de detalhes, já se faz anunciar como um lugar de autoridade pelo próprio título: *O testemunho da cigana Esmeralda***.** Neste, a cigana, reconhecida culturalmente como alguém que domina as "ciências ocultas", toma o lugar do autor para decifrar os mais variados sonhos, começando por aqueles registrados pela Bíblia. Os sonhos bíblicos, ao serem mencionados na introdução desse texto poético, impõem ao leitor um lugar sacralizado, efetivando, assim, um "contrato" com os leitores, estabelecido nesse jogo de saber e de sedução. Ao mesmo tempo, a referência ao texto sagrado confere legitimidade à escrita poética.

O sonho é definido nesse cordel, de autoria de José Bernardino da Silva, como "um aviso imitando a profecia" (p. 5). É uma verdadeira cartilha para quem quer viajar pelos segredos desse universo onírico, pois especifica aqueles ligados à felicidade, à saúde, à morte, bem como, os ligados à sorte e ao jogo da loteria - estes preferencialmente. Os bichos também têm um lugar especial para ajudar as pessoas a se distanciarem do mal. Então, animais, cores, linhas das mãos, planetas, configuram uma rede de sinais de comunicação entre o sobrenatural e a realidade dos leitores.

A perda da fortuna e a morte do "misque" Quirino foram reveladas, primeiro através de um sonho, para serem depois confirmadas por uma "voz", quando ele já estava acordado. Neste caso, embora o rico avarento tenha desdenhado da mensagem ao constatar que sua fortuna estava no mesmo local, ele acaba acatando a mensagem como um aviso e tenta enterrar sua fortuna para fugir do destino anunciado (SENA, p.3-4).

Mas, principalmente no caso das botijas, ele é interpretado como um *aviso*, ou confunde-se com o próprio. A mensagem do além não deve ser desconsiderada, pois fazer isso é incorrer em erros e, certamente, em castigos sobrenaturais ao desobediente.

[167] Peter Burke afirma que "os mitos modelam os sonhos, mas os sonhos, por sua vez, autenticam os mitos, em um círculo que facilita a reprodução ou continuidade cultural" (BURKE, 2000, p. 46).

Por isso, Quirino acaba na miséria, um destino inevitável. É essa imposição de regras de condutas que informa o universo onírico das riquezas encantadas. Nesse sentido, o sonho não é arbitrário, não é o caos, absolutamente (des)contextualizado, mas ao contrário, ele se dá dentro de um espaço possível de existência, pelos desejos, de um querer ver materializado. As narrativas inscritas nos cordéis, articuladas a toda uma tradição oral mostram que o sonho é apenas o começo de uma interminável luta constante entre o bem e o mal para se chegar até o local do tesouro escondido. Ele é uma ação. O trajeto para o local do tesouro torna-se um campo de batalhas, onde a pessoa escolhida enfrenta animais misteriosos, associados ao diabo: pavão, o macaco, o "cachorro preto".

O sonho é a principal porta de acesso à botija, ele também deve ser entendido aqui de forma mais ampla, uma vez que nem sempre os crentes da botija sonham efetivamente com elas, alguns têm seus avisos através de visões e de outros sinais misteriosos - sons, luzes, ventos e outros. O que nos leva a indagar sobre quais capitais simbólicos mobilizam esse universo onírico. Aqui, torna-se indispensável falar de sonho no sentido a que se refere Bachelard. Ao estabelecer uma diferença entre *o sonho* noturno e *devaneio* (2006, p.54), ele mostra como o devaneio pressupõe uma dada liberdade. Através do método fenomenologista, o filósofo entende a "imaginação criadora" como forma de conhecimento subjetivo, e neste sentido, o sonhador do devaneio não olha para o objeto de forma contemplativa, capturando sua superficialidade, mas ao contrário, ele funde-se a ele. (p. 14).

Muito embora Bachelard priorize o *devaneio*, deixando o *sonho noturno* a cargo de psicanalistas e antropólogos, no imaginário da botija, o sonho noturno não é menos importante para a problematização dos achamentos sobre botijas. Nesse caso, sonho noturno e devaneio se relacionam e participam de um mesmo construto onírico.

Segundo Jean-Claud Schmitt, somente se conhece um sonho através de relatos sobre ele, sendo assim, "como as imagens de sonho traduzem a dimensão narrativa do que foi sonhado?" (2007, p.304), pergunta o autor, ao se debruçar sobre as iconografias dos sonhos do período medieval. Nos relatos de sonhos sobre as botijas, o doador aparece pelos menos de três formas: aponta para o local do tesouro enterrado ou fala sobre onde o enterrara, ou ainda anunciando que aparecerá como uma *visão* para mostrar o local.

Sendo assim, além daquelas pessoas que receberam a botija em sonho ou mesmo tiveram a visão de uma alma penada, tendo posteriormente avistado essa pessoa em

sonho, é preciso incluir ainda os caçadores de botija ou mesmo as que aguardam pela sua botija silenciosamente: estes que não cessam de sonhar acordados com as botijas. Estes que seguem os mais ínfimos sinais da fortuna, que vasculham os monturos dos sonhos dos outros, que seguem com suas ferramentas de trabalho, com suas "rezas" à caça de tesouros perdidos no tempo. Estes, sim, também sonhadores que se alimentam e alimentam esse imaginário da riqueza encantada.

No cordel *As aventuras do pescador* (ARÊDA, s/d), João sem Fé consegue sonhar com outra possibilidade de vida, ao encontrar na barriga de um peixe uma chave de ouro, dando-lhe acesso à fortuna. No cordel *História de um pescador,* de João Martins de Atahyde, o pescador era "um velho honrado" e sustentava seus filhinhos somente com a pescaria, mas "às vezes passava fome" (p.1). O pescador também através de seu ofício encontra um gênio (monstro), e depois de muitas peripécias, também acaba recebendo sua fortuna, senão da barriga de um peixe, mas como resultado de uma história de encantamento em que se desenvolve por indicação - ou "empresa" - que o gênio o impõe (p.12-13).

Para sair do vaso, o monstro lhe promete riqueza. O pescador concorda e, então o monstro explica como ele deve proceder para vender os peixes ao sultão. Imediatamente o sultão compra os peixes "peças de ouro" (p.21). O autor cria um enredo de suspense, porém sem revelar, propositadamente, o desfecho da história. Na última estrofe, ele finaliza chamando a atenção para a situação de perigo em que se encontra o pescador e também para a situação do reino que estava em perigo, ainda não solucionados no primeiro volume do cordel. Feito isso, pede ao leitor que compre o segundo volume, em que a história finalmente se desenrolará; o pescador consegue ficar rico: "Deram-lhe tanto dinheiro" "que não precisou mais trabalhar" (p.32). A fortuna, então, é resultado de uma pescaria perfeita.

E assim, para o pescador, a botija pode estar na água e se revelar por vias peculiares ao seu ofício. Também, em *O homem que pescou com um defunto* (PIMENTEL, 1969), o pescador recebe a visita de um ilustre companheiro que a princípio apenas se apresenta pelo nome, mas logo "também pegou a puxar peixe e marcando o peixe pela cauda até que fizeram uma grande pescaria" (p.86-89). Um detalhe que não faz o homem desistir da companhia e nem poderia, pois o narrador já advertira que ele era um homem de coragem - um dos elementos importantes para um merecedor de botija. Enfim ele diz: "Fulano, eu já morri". Após isso, ele apenas pede ao pescador para saldar sua dívida com um credor e também que "mande celebrar uma

missa" para ele. A botija aqui, fora interpretada por ele, por uma pescaria *maravilhosa*, pois como anunciara o autor no começo do conto, "a botija é uma forma de débito, porque é uma espécie de apropriação de riqueza – dinheiro sem utilidade alguma quando muitos sofrem a sua falta" (PIMENTEL, 1969, p. 86-89).

Nesse sentido, o sonho com a botija, mesmo sendo compartilhada por pessoas e comunidades; mesmo que ela agregue elementos simbólicos comuns, nas narrativas que a descrevem, não é sonhada da mesma maneira por todos. Cada pessoa singulariza a botija conforme seus desejos.

Nos cordéis, talvez por serem construções narrativas masculinas, a botija aparece sempre como uma apropriação masculina, que atende aos anseios do homem. Mesmo quando é a mulher que sonha com a botija, é o sonho do marido que é realizado. Ainda que o sonho realizado apareça como um projeto de vida para o casal, ele diz muito sobre as relações de gênero vivenciadas por esses homens-poetas. É o caso do cordel *O marido preguiçoso ou a panela de ouro*, em que a mulher *sonha* efetivamente com aquilo que deseja e espera ser a saída para a sua vida, pela pobreza e pela inércia do marido. Seu desejo, portanto, é enriquecer e livrar-se do marido, fugindo com o amante – o que também é revelador das tensões vividas nas relações de gênero (SANTOS, s/d, p.5). Esse sonho da mulher é frustrado, certamente.

Já nas narrativas femininas, é possível perceber algumas mudanças sutis. Através da contadora de história Luzia Teresa, esse universo do sonho é informado por uma outra sensibilidade, que, embora imbuída das práticas culturais de uma sociedade masculinizada, pequenos detalhes, ou mesmo a escolha de um conto, apontam para os desejos femininos próprios de uma época, em que as moças realizavam seus sonhos com o casamento, como ocorre em *As duas botijinha.* Neste conto, três pobres moças moravam sozinhas com a mãe. Umas delas, Felismina, além de já trazer em seu nome um prenúncio de uma final feliz, também possui as qualificações para a realização desse destino: é corajosa e trabalhadora. Um dia, ela recebe de uma alma duas botijas, e como manda o ritual de achamento, ela e as irmãs mudam-se do lugar. Compram uma propriedade "e fizeram uma casa bem boa. Felismina achou um casamento, se casou" (PIMENTEL, 2001, p.122). Ou seja, a felicidade não estaria completa se assim não fosse. "*Adepois* as outras duas moças se casaram. Tinham dinheiro, ficaram ricas..." (p. 122).

Neste conto, ao contrário do que ocorre com os homens que se casam e ficam ricos – normalmente com princesas ou moças abastadas -, Felismina e suas irmãs se

tornaram ricas e somente depois disso, "acharam" casamentos. Também não diz quem são os maridos das moças, não menciona escolhas. Elas simplesmente casam. Essa narrativa de Luzia figura um tempo passado, certamente preso às linhas de sua memória de mocidade da primeira metade do século XX, em que as mulheres sozinhas ficavam expostas e à mercê de muitos perigos. Assim o homem era por si somente a garantia desse lugar respeitável e seguro na sociedade de sua época.

Num outro conto de Luzia, a botija estava localizada numa casa mal-assombrada, onde morava uma velha senhora que acaba sendo roubada por um rapaz que a bisbilhoteia. Ele escuta quando a alma revela o local onde a botija se encontra. Detalhe: a botija é doada à velha senhora, porém é o rapaz que se apossa do tesouro. Ele se esconde enquanto ela cava, e depois, disfarçado, fala para a velha que ela morrerá de bexiga. Ela atemorizada, morre depois de três dias.

No início do conto, não consta que a senhora fosse pobre, embora morasse sozinha. Ela aparece morando num "arruadozinho fraco, com poucas casas", mas ela era "dona de tudo ali". A senhora, mesmo tendo sido contemplada com o tesouro, não o *merecia;* por não ser pobre o suficiente? Ou estaria velha demais para receber um tesouro, uma vez que a botija aponta sempre para realizações futuras? De uma maneira ou de outra, esses podem ser elementos emblemáticos das relações que a contadora de história mantém com sua cultura oral.

Outra questão interessante para vislumbrarmos esse mundo dos sonhos da botija, diz respeito à própria idéia de pobreza. Enquanto reveladores de uma vida de carências, os sonhos contam as dificuldades para com a alimentação[168], com as tensões no mundo do trabalho, mas também são emblemáticos das táticas utilizadas por essas pessoas para não só superar a dureza da vida, mas também explicitam os sonhos com alguns objetos que são simbólicos do mundo dos ricos. Não deve ser sem propósito que Leandro de Barros, em seu cordel *Uma viagem ao céu* - provavelmente escrito na década de 1920 - inclui como um dos elementos simbólicos do sonho, o "queijo do reino"[169]. Este artigo

[168] No conto "La Renarde", um camponês, por ser o mais novo dos filhos, ficara desprovido da herança de seu pai, não lhe restando com que sobreviver e dar de comer aos seus dois filhos pequenos. Aparece-lhe, no entanto, uma "fala bondosa" que "o ajuda a decifrar uma série de enigmas que conduzem a um pote de ouro enterrado e à realização do sonho de um camponês – uma casa, campos, pastagens, bosques", passando os seus filhos a comerem "um pedaço de bolo todos os dias". A partir dessa literatura, Darnton analisa como que entre os séculos XVII e XVIII, a fome era um problema para a população camponesa (1986, p. 48).

[169] O queijo-do-reino é uma versão do queijo Adam, da Holanda, e que chega ao Brasil em 1880, fabricado inicialmente em Palmira. Similar ao queijo holandês, ele era envolvido em folha de flandres e por isso também era conhecido como "queijo de cuia". Ao que tudo indica, um português, que vivia em

gastronômico de luxo deveria simbolizar *status* na época, pois também o cangaceiro Antônio Silvino após ser entrevistado na penitenciária de Pernambuco, em 1920, pelo então diretor do Jornal A LUZ, Cônego João Gomes Maranhão, da cidade de Guarabira (PB), recebe deste, como "presente de seu melhor agrado, um queijo do reino para ele variar a mesa e o paladar"[170].

A idéia do sonho, no caso do cordel de Leandro, é sugerida, ao afirmar que se desfez de tudo e passa a dormir no chão, quando lhe aparece uma alma e depois de beber "aguardente imaculada", convida-o para ir ao céu, argumentando que "lá é que se bota barriga" – certamente se referindo à abundância alimentar. Ele aceita e chegando ao céu, fica "enbelezado" e "admirado" com a perfeita horta de São Pedro (p.4-5). O sonho da representação imaginária da roça perfeita. O que ele vê no outro mundo é uma horta e não um roçado, pois este implicaria trabalho, esforço. A horta, por sua vez, está mais ligada ao ato lúdico, ao prazer do bem plantar. Por isso, é da horta e não do roçado que brotam as maravilhas da riqueza celestial. Casamento perfeito entre a natureza e o divino, as lavouras sonhadas excluem o suor do árduo trabalho, uma lavoura quase dá ao oferecimento apenas do prazer do bem viver[171].

São Pedro pede para ele "escolher o que quiser" e ele escolhe:

> Deu-me dez pés de dinheiro
> Alguns querendo botar
> **Filhos de queijo do reino**
> **Já querendo safrejar**
> Uns caroços de brilhante
> Pra eu na terra plantar (grifo meu)
>
> Galhos de libras esterlinas
> Deu-me cento e vinte pés
> Deu-me um saco de semente
> De cédulas de cem mil réis
> Deu-me maniva de prata
> E diamante umas dez (BARROS, 5-6).

Minas Gerais, por nome de Carlos Pereira de Sá Fontes, teria iniciado a fabricação do queijo-do-reino, consumido pelas mais altas classes sociais. (DORIA, 2009, p.111; GONÇALVES, 2002, p. 132)

[170] Antônio Silvino também é referido nos cordéis e fontes orais como um cangaceiro de fortuna. Nessa mesma entrevista ao jornal da LUZ, em que ele aparece bem vestido, de barba feita, bigodes retorcidos e dentes com coroas de ouro, fala sobre os vários empréstimos que teria feito aos seus "amigos", reclamando, inclusive, de estes estarem se negando a devolver seu dinheiro. Também afirma que quando foi pego pela polícia, tinha em seu poder cerca de 300 contos, e destes, ficaram apenas com 10 contos. Talvez seja essa imagem de cangaceiro rico que fez a sua fama no cordel. Imagem de um homem que persiste em manter uma imagem de homem abastado. Jornal A LUZ, Guarabira, 6 de março de 1920. Nº 10, ANO I., p1-3

[171] A semelhança entre o referido cordel de Leandro Gomes de Barros e a *Viagem a São Saruê*, de Camilo dos Santos, é bastante comentada por alguns estudiosos.

O cenário de tensão entre ricos e pobres que domina essa produção literária, extrapola a situação da fome[172]. Mostra que as pessoas não necessitam apenas saciar sua fome, elas também atribuem aos que comem valores simbólicos; os alimentos estão em grande medida associada a nossa memória afetiva. O ato de se alimentar vai além das necessidades vitais. O que comemos e como comemos implica uma relação com as regras culturais em que as pessoas ou grupos estão inseridos e estão atrelados a um dado contexto histórico (DE CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2002).

Mas, se, por um lado, o queijo-do-reino aparece ao sonhador como um desejo a ser consumado enquanto signo da riqueza, por outro, a "aguardente" reitera hábitos gastronômicos que figuram as camadas menos abastadas. Esta cumpre o seu papel profano no céu, humanizando S. Pedro, e ao mesmo tempo, selando pactos e diminuindo as distâncias sociais; rachando as hierarquias, mesmo aquelas que distinguem pecadores e santos. Cordelista sarcástico, Leandro cria uma cena em que as portas do céu se abrem para ele, graças a uma boa cachaça, ou nas palavras do Santo, a uma: "aguardente raciada", diz ele, referindo-se à qualidade da mesma. Dando-se com isso a camaradagem: "e aí me disse: entre aqui/ não lhe falta nada" (p.4). Assim, seja enquanto sonho noturno ou devaneio, restava ao pobre apenas a ajuda do além para a realização de seus desejos.

No poema intitulado *A esperança do pobre,* é a botija que aparece como um sonho do pobre: "Pode Deus nos ajudar/ Eu uma noite sonhar/ E tirar uma botija"[173]. Essa esperança alimentada principalmente pelas narrativas orais acaba por fomentar a esperança de muitos caçadores de botija ainda hoje. Nas cidades onde as narrativas são mais fortes e se articulam a outros eventos do passado, como dito no começo deste capítulo, por tradições ligadas à passagem dos holandeses, ou terem sido áreas de engenho; nas zonas de mineração, ou que a memória da cidade esteja ligada à passagens de cangaceiros, de jesuítas. Mas as expectativas sobre as botijas também podem recair sobre uma casa antiga abandonada, sobre as velhas árvores. Estes locais certamente serão alvos de curiosidade e de busca por botijas.

Marcos, pessoa bem informada, também cabeleireiro masculino, não se identifica exatamente como um caçador de botijas. Ele afirma que mandou buscar dos

[172] Na fábula de Monteiro Lobato *O rato da cidade e o rato campo,* o queijo-do-reino servido na pomposa mesa do rato da cidade, - o banquete "papa-fina" - também serve para mostrar a diferença, hierarquizando campo/cidade (LOBATO, 2008, p. 20).
[173] Esse poema de Leandro Gomes de Barros consta na Antologia de Francisco Chagas.

Estados Unidos um instrumento que o permitisse localizar metais. Sem entrar em muitos detalhes, contou sobre uma dessas investidas que fizera numa casa da cidade de Puxinanã, casa de um concunhado. Ele afirma que conseguiu localizar algo que ele imagina ser um tesouro, no entanto, como não chegara a um acordo com o dono da casa, acabou desistindo. Ao crescer ouvindo as histórias de botija contadas pelos seus pais – ambos teriam recebido indicações de botijas das almas -, não desistiu de encontrar outros tesouros. Seu pai, como já citado antes, teria recebido, através de sonho e de visão, uma botija, mas que faltou coragem para desenterrá-la. Nessa entrevista, também afirmara sobre as muitas botijas perdidas na parte antiga da cidade de João Pessoa.

Enquanto caçador moderno, Marcos se deixa seduzir pelo canto das sereias. Segue indícios que acredita o conduzirem à botija. No caso, especificamente, dessa casa em Puxinanã (PB), havia sinais suficientes para ele: a casa velha e uma história sobre um "cordão de ouro", pertencente à mulher que havia morrido. Como após sua morte ninguém encontrara o cordão, há essa expectativa da jóia encontrar-se presa em algum lugar da casa. Fantasmas apareciam por lá. Outros indícios dão um tempero ideal à história: essa casa era "bastante antiga", de "parede grossa de tijolos duplos", uma luzinha que aparece aos novos moradores da casa; bem como já foi sentido por eles, um inexplicável balançar da rede de dormir (MARCOS, 2009). Mas, apesar de sua tentativa malograda, Marcos, na viagem que fez à Campina Grande, acerta com seu primo, para que este se encarregue de procurar outras casas antigas na redondeza.

Como garimpeiros de sonhos, os caçadores de botijas estão sempre a sonhar com o enriquecimento. Normalmente, aquele que se identifica como um *caçador de botijas* ou é reconhecido pela comunidade como tal, não necessariamente sonha com a botija e nem recebe visitas de almas. Como que seguindo um mapa invisível, ele procura sinais de botija. Atém-se aos sonhos de outrem, investiga locais que são reconhecidos pela memória local como sendo passíveis de terem algum tesouro. Em Cabaceiras, lugar de muitos caçadores de botijas, que buscam entre as muitas pedras do lugar, os tesouros do além, Sr. Edvaldo afirma que para desencantar a botija o achador deve proteger-se com água benta pelo padre. Esta deve circular o local onde se encontra a suposta botija; também "onde o trabalho está feito" deverá ser posto quatro velas em forma de cruz. Além das rezas e dos rituais adequados, ou seja, seguidos esses "segredos", a pessoa deverá manter o máximo de concentração, ignorar as visagens e não olhar em volta de si.

Alguns crentes mencionam rezas que devem compor o ritual de achamento. Certamente essas rezas fazem parte de uma tradição do *dom* que ainda subsiste em muitas comunidades: pessoas que se valem de orações e do conhecimento de plantas medicinais - passadas através das gerações[174].

O Sr. Pedro menciona essas rezas que a alma teria ensinado para que ele conseguisse desencantar sua botija quando jovem. Sim, porque além de desenterrar, nem todos conseguem "desencanta-las". Ele relata como a alma o ensinou: "A botija está encantada, disse mesmo assim (...) quando você arrancar pegue um bolo de terra que está cima da panela e aí jogue assim, para trás, pelo avesso, assim - e gesticulava, levantando os braços para cima e em volta da cabeça -, três vezes que você desencanta seu tesouro" (Sr. Pedro, entrevista em 2008). No decorrer da entrevista, ele também menciona uma outra botija, que seu irmão teria encontrado e embora arrancada, não conseguiu desencantá-la. Era um vaso de ouro, diz Sr Pedro: "um vaso com um barro branco, parecendo com um alumínio, mas era ouro", que ele e o irmão concluíram que estava encantada:

> "Eu ensinei a ele cavar, tava rasinha. Ele cavou, quando descobriu era um bojo desse tamanho, assim, só o oco dentro, não tinha nadinha. Porque era um jarro cheio de ouro enterrado" (...) A mulher disse que era um vaso de ouro, ela não achou nada não (entrevista, 2008).

O Sr. Pedro sugere ter ensinado o procedimento para desenterrar que parece ir além de cavar o buraco, e ao ser perguntando por esse procedimento, apenas afirma: "aprendi com a Ciência". E o filho complementa, dizendo que ele se referia à ciência espírita[175].

---

[174] Uma pesquisa sobre rezadores/benzedores que está sendo realizada nas cidades de Esperança, Remígio, Areia, Campina Grande e Boa Ventura, por pesquisadoras da área de Biologia, da Universidade Estadual da Paraíba, mostra como essa prática, exercida por homens e mulheres e, normalmente, pelos mais velhos da comunidade, ainda é bastante recorrente em muitas cidades da Paraíba. Segundo afirmam, "Tanto de suas comunidades, quanto de comunidades vizinhas, a prática cultural dos rituais de rezas e benzeduras se mantém ainda muito presente nestas comunidades (...) As formas de propagação do saber dos rezadores ocorrem principalmente por meio da oralidade, provavelmente por que a maioria dos informantes não é alfabetizada ou apresenta baixo grau de escolaridade." (2009, p. 247)

[175] Na tradição oral, as orações de *desencantamento* não se restringem apenas aos ritos da botija. As orações podem ser vistas no documentário de São Saruê, realizadas por um antigo garimpeiro, que acredita com isso localizar riquezas. Essa prática aparece em muitas outras cidades, não somente da Paraíba, mas em cidades de Estados vizinhos. Em sua dissertação, o antropólogo Thiago Sales, refere-se às orações praticadas por seu avô que "transformava as balas em água". Afirma que seu avô um conhecedor do ritual, ensinara-lhe durante a entrevista que fizera com ele. O autor prometeu manter segredo e infelizmente não as revelou em sua Dissertação de Mestrado (SALES, 2006, p. 80-81).

Nas histórias sobre dinheiro enterrado, a pessoa que sonha é normalmente o merecedor, o escolhido, o eleito para receber o tesouro. Nesse sentido, o sonho é também um aviso, e sendo assim, também é um indicativo de quem deve desencantar a botija. A pessoa deve estar sempre a postos para seguir as indicações corretas, apontadas pelo doador, sob pena de receber uma punição do além. Punição essa, que pode ser um castigo ou mesmo a perda da dádiva.

Portanto, apesar dos fantasmas do além, apesar dos riscos impostos pelo mundo invisível, o merecedor sonha com a riqueza, sonha com a felicidade. E por que uma pessoa sonha com a botija? Quando uma pessoa sonha com uma botija está fazendo um julgamento sobre si mesma, ela está se identificando com a imagem do merecedor; ela vê-se desprovida de ganância, de avareza; acredita que possui a justeza para ser agraciada e gozar do paraíso em vida. Esse sonhador de botija não deseja ser rei ou rainha de uma terra além-presente, ele deseja ser rei ou rainha no seu próprio tempo e, talvez, isto constitua seu maior devaneio e o seu maior investimento, sua "força poética", como diria Bachelard.

CAPÍTULO III – O INCRÍVEL NO MUNDO CRÍVEL: UMA RELAÇÃO APARENTEMENTE CONTRADITÓRIA ENTRE DUAS SENSIBILIDADES

Ah! Sorriem! Por quê? Porque esse Ser permanece invisível. Mas o nosso olho, meus senhores, é um órgão tão elementar que mal consegue distinguir o que é indispensável á nossa existência. O que é muito pequeno escapa-lhe, o que é muito grande escapa-lhe, o que é muito afastado escapa-lhe. Ignora os milhares de pequenos animais que vivem numa gota d'água. Ignora os habitantes, as plantas e o sol das estrelas vizinhas; nem sequer vê o transparente (Guy Maupassant, *O Horla*)

3.1 – A Justiça e a botija que virou pedra

> Diz a peça informativa, que a vítima, há bastante tempo vinha recebendo anúncios paranormais de um ***SER*** que lhe aparecia, informando da existência de um tesouro enterrado, em artéria de sua residência. E, como era do conhecimento inclusive, dos familiares, resolveram tomar um posicionamento, para tanto, convidaram o primeiro denunciado, que na qualidade de "Pai de Santo", entendia do assunto, este, juntamente com os demais, cônscios do valor do tesouro, promoveram uma trama e chegando até o tão esperado tesouro, arquitetaram e executaram o plano de enganar a vítima, dizendo da necessidade de um trabalho de macumba, inclusive, para evitar a morte da vítima ou de pessoas da família, para tanto embrulharam o achado envolto num pano preto, onde passou alguns dias na casa da vítima, que curiando, jura que viu tratar-se de vários objetos de ouro, colares, garfos e uma barra de ouro maciço, contudo, temendo a ameaça e com medo do castigo a que o Antônio Macumbeiro, enunciara para quem descumprissem seus ensinamentos, resolveram a conselho do próprio, conduzir o tesouro, até a casa do macumbeiro-chefe, para sua abertura.
>
> Diz a peça informativa, que passados alguns dias o macumbeiro-chefe, juntamente com os demais, informaram que não se tratava de ouro e sim de pedras calcárias, que foram levadas para exame, aguardando-se o resultado. Não se conformando com atitude dos acusados a vítima foi até a Federação Espírita, para as devidas providências, tendo o macumbeiro-chefe, prometido devolver os objetos, o que não fez até a presente data, limitando-se a dizer que não era tesouro e tudo havia se encantado. O fato de haver sido encontrado esse tesouro a seu conteúdo, chegou a imprensa, tendo sido divulgado em vários jornais, até no sul do país, sendo também motivo de jocosidade.
>
> Nos autos encontram-se provados autoria de materialidade do delito, estando os acusados incursos as penas dos art. 168, c/c art. 29 do CP[176].

Ao narrar a história sobre um tesouro enterrado e o delito aí implicado, a linguagem seca do escrivão registrada nesse processo da Comarca da cidade Mamanguape, em 1995, tenta objetivar um acontecimento nada corriqueiro para a polícia, mas bastante comum para as comunidades que convivem com as crenças nas

[176] Primeira Vara da Comarca de Mamanguape, 1995, processo de número 0231995000401-2.

botijas e que compartilham esse universo das riquezas encantadas. As palavras inscritas nesse documento tentam dar conta daquilo que escapa aos olhos, aos sentidos táteis; tentam explicar o evento ilógico, que se esvazia de sentido diante da lei, por fugir de uma racionalidade norteadora de instituições de poder como a Justiça. Mas como aprisionar, em texto, os fantasmas dessa narrativa? Como dissecar, na escrita, as ações inusitadas dessas aparições, desses encantamentos que insistem em violar espaços não autorizados e, emaranham-se aos sonhos, aos desejos dos vivos, ainda na contemporaneidade? E como este mundo ordenado, o mundo crível, supostamente, contrário ao mundo dos crentes na botija, coexiste com esse *outro* de si, que por sua vez, se tem um princípio, este é o da fuga, do fragmento, do eterno escapar?

O caráter formal da escritura do processo-crime serve como suporte documental emblemático para este capítulo, tanto para percebermos as múltiplas tensões que enredam os crentes da botija (com suas intrigas, conflitos e tensões próprias), como também para tratarmos dos meandros dessa prática, no sentido mais amplo, que aponta a relação entre os universos crível e incrível, mostrando como o mundo dos vivos nunca deixou de ser dominado pelo mundo dos mortos e seus seres invisíveis e seus mistérios.

Neste sentido, entende-se que o lugar da Justiça é constitutivo de saber e poder, que visa o controle da verdade sobre os fatos, bem como da tentativa de tornar legível e de compreender o incognoscível. Nesse sentido, enquanto um *logos* a Justiça representaria o lugar hegemônico de um saber tal como se refere Deleuze:

> Sob a égide da inteligência, para ligar a observação das Coisas, a descoberta das Leis, a formação das palavras, a análise das idéias e tecer continuamente o vínculo entre Parte e o Todo e entre o Todo e a Parte. Observar cada coisa como um todo e depois pensá-la, por sua lei, como uma das partes (DELEUZE, 2003, p. 99).

A problematização do processo sobre o roubo de uma botija possibilita pensar a relação entre esses dois mundos que coexistem, entre duas sensibilidades que se encontram; que se tocam e que são, ao mesmo tempo, aparentemente contraditórios. Cada mundo possui sua gramática, suas linguagens peculiares. Pensando a relação entre o mundo das botijas, dos fantasmas, das visagens em oposição ao mundo da Justiça, como esse mundo do *logos*, lugar da lei, da lógica, da totalização, da razão e analítico, da *"démarche* dos sábios", que lida com a prova, com o dado, com a precisão da lei, dialoga com seu universo oposto?

A partir dessa questão, a Justiça será tomada, pois, enquanto metáfora de um saber balizado na razão; saber que nasce afastando de si tudo aquilo é impalpável, fantástico, sobrenatural. Saber, portanto, assombrado pela (des) razão. O leitor deve estar se perguntando como um único processo pode ser tomado como referência para interpretar uma questão tão ampla? Contudo, foi justamente a singularidade desse processo que levou-nos a uma outra pergunta: como, em pleno século XXI, um homem acusado de ter roubado uma botija encantada fora condenado com base em provas tão improváveis para a justiça, que assim apresenta-se? Como uma declaração sobre tesouro doado por almas do outro mundo, cujo conteúdo apenas fora observado por seus reclamantes, pode ter-se sobreposto aos resultados laboratoriais que atestavam seu conteúdo como meras "pedras calcárias"?

Assim, nada mais providencial para uma problematização sobre a relação entre o crível e o incrível, na contemporaneidade, do que tomar para a discussão esse processo-crime, uma vez que, ele impõe num mesmo espaço de discussão os dois grandes emblemas dessa relação: a justiça, enquanto um lugar autorizado a julgar, a identificar a verdade e, portanto, instituição comprometida com o mundo crível, e outro, um caso do mundo assombroso, no qual um homem do campo e sua esposa reivindicam um tesouro prometido por uma criatura do além.

Esse encontro entre dois mundos separados por conceitos, mundos diagramados e referidos, ainda que por diferentes taxonomias, no sentido de opor um discurso jurídico a um discurso místico ou "espírita", a um *outro* que não tem um lugar, é possibilitado por um acontecimento inusitado que remete à reatualização de uma problemática posta por Michel de Certeau ao abordar as "possuídas", em seu livro *A escrita da História* (2000). As referências sobre as visagens, citadas pelos envolvidos no processo, podem ser postas nesse mesmo espaço de inteligibilidade, ao qual se refere o autor. Pois as falas das entidades, seja a da alma que aparece aos requerentes para doar a botija, seja igualmente a dos entes que apareceram a Antonio Macumbeiro, mesmo estranhas ao texto jurídico, impõem-se ao processo.

Ao voltar-se para caso das *possuídas* de Loundun, no entre os séculos XVI e XVII, Certeau mostra como a sua "fala", tomada como "um discurso do outro na possessão" - "alguém fala" nelas -, ocupa um lugar histórico singular, apontando para "a combinação de duas posições dissimétricas, por um lado as da possuída, por outro a de seus juízes, exorcistas, médicos, etc." (p.245). Enquanto a fala da possuída não tem um

lugar fixo, ao falar de um "alhures", fala escorregadia, e indeterminada, portanto; em posição contrária, os exorcistas e os médicos, ainda que a partir de diferentes taxonomias, empenham-se em "nomeá-las" (hereges ou doentes); esmeram-se em classificar suas falas a partir de um lugar próprio, que é o do saber específico, ao qual cada um deles está vinculado[177]. Ao fazer isso, exorcistas e médicos tentam capturar suas falas, para torná-las inteligíveis, o fazem em forma de "citação".

Segundo Certeau, esse procedimento relacional não se dá por acaso, mas representa uma mudança epistemológica, onde Deus perde esse lugar de locutor na "prosa do mundo; período histórico no qual se opera uma passagem de uma epistemologia da transparência para uma epistemologia da superfície. Com isso, "a linguagem muda de estatuto. O que é posto em causa não é apenas a sua relação com locutor que era 'o ser' e a 'verdade' da língua, mas também, por conseqüência, toda a construção que fundou esta relação e que leva às palavras, classificadas segundo uma hierarquia do real, a função de deixar aparecer as coisas" (p. 264).

Em relação a essa operação, Certeau faz uma pergunta bastante apropriada para o problema teste capítulo: "o que é então este fora-do-texto que, no entanto, é marcado no texto?" (p.248).

Essa tentativa do discurso de saber de capturar o "outro" que lhe é estranho acaba por criar uma "distorção", uma vez que "a palavra da possuída não é colocada nem como análoga ao discurso do saber nem oculta por ele, como se fosse um outro discurso subjacente à superfície do legível e do visível" (p.347). Certeau concebe esse estar "fora" como movimento ambíguo: uma "citação" fantasmagórica vista como um "retorno do outro". Dessa forma, se a fala da *possuída* aparece no texto desse discurso que tenta aprisioná-la é de forma fantasmagórica: ela está no texto, porém, deslocada, alterada: é uma fala que está "fora do texto".

Assim como as *possuídas*, também o fantasma referido no processo-crime em questão tem um lugar análogo ao discurso jurídico. A fala da alma que doou a botija para o casal também é escrita no texto jurídico, constituindo-se, igualmente, um fora-do-texto e provocando com isso, um "retorno do outro" a partir de um efeito "fantasmagórico", ao qual se refere Certeau, uma vez que "a citação não é um texto

[177] Embora "feiticeiras" e "possuídas" se inscrevam no mesmo período, diferentemente das primeiras, cuja relação dá-se através de um combate - uma luta corpo a corpo -, com tocante às possuídas a relação passa a ser teatralizada, marcada pela emergência de uma nova racionalidade, em que a "razão de Estado" toma o lugar da "razão religiosa" (CERTEAU, 2000, p. 243-144).

etnográfico, um buraco por onde se mostraria uma outra paisagem ou um outro discurso. O citado é fragmentado, reempregado e colocado no texto; está nele, porém, alterado." (p.249)

Afinal, o que faz a Justiça face ao evento do roubo da botija, senão fazer confessar a verdade, tentando com isso, tornar o corpo do delinqüente um "espaço legível"? E ao proceder assim, ela não estaria assumindo o lugar do "exorcista", senão tentar exorcizar seus fantasmas?

Contudo, no período em que ocorre o processo (1995-2007), já não se trata de uma caça às bruxas, de uma luta corpo a corpo, e nem mesmo dos grupos de possessão em sua teatralização. No entanto, apesar de a Justiça ter-se tornado um modelo acabado de racionalidade, esse lugar que prima pelo papável e o material, também se torna lugar teatralizado do invisível; os reclamantes se pronunciam através de um ser do além, de uma fala "alhures". Assim, "a alma" seria ao mesmo tempo personagem ativa dessa história, que enredada à encenação da justiça, passa a ser essa "fala de um outro", esse algum outro que "fala em mim". A alma é uma presença-ausência que marca a escrita do processo-crime, como nos mostra Certeau:

> De maneiras diferentes, mas passíveis de serem relacionadas, estes indícios marcam 'no' discurso um alhures do discurso; representam no interior do relato o papel de peças que giram sobre um texto; inscrevem uma 'possessão' sub-reptícia na rede das taxonomias teológicas ou médicas; a fazem oscilar o texto na direção do fora-do-texto, mas de uma maneira que permanece interna ao texto do saber; por este funcionamento ambíguo traçam no texto uma cisão perigosa (2000, p.250).

Portanto, o fantasma aí aparece mesmo de maneira fragmentada e alterada ainda assim ela é o fantasma que inquieta, ela é um "poder sub-reptício e alterado do recalque", impondo-se enquanto lugar de enunciação, obrigando o discurso hegemônico a inclinar-se para fora-do-texto, criando com isso, senão uma paisagem no lugar da justiça, pelos menos brechas, estranhezas (CERTEAU, 2000, p.249-250).

Chamados a falar sobre o suposto roubo da botija, o interrogatório efetivado a partir de um lugar estruturado, requerentes e acusados deslocam os papéis a eles determinados, criando uma situação inusitada para as autoridades por ter que tratarem com "fatos". Os personagens em questão dão saltos para alhures: instaura-se uma tensão entre as mobilidades dos personagens em disputa pela botija e no escrivão**,** para colocá-los como afirma Certeau: "numa topografia de nomes próprios e, deste modo, para

normatizar de novo a articulação de um ato enunciador com o sistema social de enunciados" (p. 254)

Enquanto doadora de um tesouro encantado, a defunta interfere no andamento do processo, reaparecendo como uma terceira personagem, igualmente trapaceada, a cobrar justiça do foro legítimo do mundo dos vivos -, fazendo-se presente inúmeras vezes nesse cenário institucional, através dos mecanismos de comunicação do mundo dos mortos. Talvez essa presença no mundo dos vivos, deva-se a uma delicada forma de aparição de nossos próprios fantasmas, para questionarem nossa cultura sobre os fossos criados entre a vida e a morte, entre o visível e o invisível. Fossos estes que nos atormentam sobre os mistérios do além-túmulo.

Retomando o roubo da botija, toda a narrativa do processo, em questão, é marcada pelas aparições de fantasmas, espíritos e seus sinais do mundo do invisível. São fantasmas que aparecem ao casal de reclamantes, ao acusado e são registrados no próprio texto do processo, pois além da palavra "ser" que se repete, outros termos como "assombração", "OURO encantado", "caixote malassombrado" que também remetem ao universo invisível são evidenciados e particularizados na grafia, saltando aos olhos de quem ler o texto. Em seu depoimento, Antônio de Zeca (Antônio Fernandes da Silva) afirma que, durante anos, aparecia-lhe uma visão apontando para uma botija enterrada numa casa de sua propriedade: "Que ele e a esposa recebiam a imagem de uma mulher que aparecia de vez em quando ao declarante e sua esposa entregando para o declarante a botija dizendo o local onde se encontrava a botija em frente a porta do declarante" (p. 117).

O ritual de aparição da alma penada não se distancia de outros relatos divulgados nesse universo de assombração. Sonhos, visões, seguidas de sinais e falas e somente depois, o pedido, ou como diz o Sr. Zeca, neste caso, "a missão" estipulada pela alma.

> Que de muitos anos lhe aparecia uma visão, tanto em sonho como mesmo acordado e inclusive ele declarante chegou a ver em sonho uma botija em um caixão de madeira; que a visão também apresentou a esposa dele declarante, por várias vezes; que o declarante não sabe informar se a visão era uma mulher, mas que a mesma lhe dera uma botija e inclusive lhe pedira uma missão; que no início mês de maio do corrente ano, resolveu arrancar a mencionada botija que tanto aquela visão lhe dava e pedia que o mesmo a arrancasse (p.9)

Essa afirmativa é corroborada pela esposa do Sr. Antonio de Zeca, que afirma ter-se comunicado com a mesma alma, que entende ser a mesma aparição a tirar por

suas similares características. A história sobre os sonhos e visões de sr. Antonio de Zeca e sua esposa se espalham pela comunidade, chegando aos ouvidos de Antonio Macumbeiro. Este, em uma das visitas ao casal, tendo sido chamado para curar o filho do alcoolismo, se diz conhecedor de rituais para desencantamento de botijas, como atesta do depoimento do requerente: "que segundo comentários o acusado já havia tirado outras botijas da mata" e que "o declarante depositava muita fé no acusado" (p.118). Não foi difícil, então, convencer o casal de que ele seria a pessoa mais qualificada para aquela misteriosa empreitada.

Inscrito nesse universo de crenças do sobrenatural, alimentado pelas práticas de comunidade espírita da cidade de Mamanguape[178], a qual Antônio de Zeca é simpatizante, é compreensivo que o acordo sobre o desenterramento do tesouro e as demais regras dos rituais aí determinados por Antonio Macumbeiro fossem aceitos, sem grandes questionamentos. O acusado é referido como um líder espiritual popular - com funções de benzedor -, um mediador entre o mundo sagrado e o profano, sendo-lhe atribuídas tais prerrogativas em sua comunidade, torna-se, então, uma figura respeitável. Muito embora, no caso de Antônio Macumbeiro, não fosse uma figura tão insuspeita. Como aponta o processo, ele era velho conhecido da polícia, e, já teria sido preso em outras ocasiões pela prática de latrocínio, como será revelado no decorrer do processo. É provável que se tratasse de pequenos furtos, resultantes das negociações e transações espirituais realizadas com os crentes dessa comunidade, uma vez que ele continuava a morar na mesma comunidade e a ser chamado para resolver rituais de benzeduras, para resolver os mais diversos problemas, até mesmo a cura de alcoolismo.

No dia primeiro de maio de 1995, Antonio Macumbeiro, também conhecido como Antônio Preto, acompanhado de mais quatro homens da comunidade, todos identificados como "macumbeiros" e conhecidos como Tiba (cunhado de A. Macumbeiro), Carrapeta, Bahiano e Seu Biu[179], dão início ao desenterramento do tesouro. Certamente para seguir o ritual de achamento, os trabalhos foram iniciados em torno da meia noite, mas somente à meia noite do dia seguinte, todos já bastante cansados, a botija foi encontrada (p.9). Não consta em nenhum dos depoimentos dos

[178] Mamanguape foi fundada em 1855 e hoje possui uma população de cerca de 39.500 de habitantes. Municípios limítrofes Rio Tinto, Capim, Itapororoca, Curral de Cima, Pedro Regis, Jacaraú, Mataraca, Canguaretama- RN e Pedro Velho- RN. Área territorial de 349 km².

[179] Os quatro homens, moradores do Itapororoca (Pb), foram identificados no processo como sendo "macumbeiros" e analfabetos, ou apenas alfabetizados, e com idades entre 28 a 53 anos.

participantes que houvera surpresa por parte de algum deles, quando da retirada da caixa, o que mostra a certeza que todos tinham da existência do tesouro.

Uma vez tendo eles retirado do piso da casa do Sr. Fernandes da Silva a caixa de madeira ainda lacrada e posta sobre uma mesa, rodeada de velas, dá-se inicio a outro ritual. Um dos trechos cruciais desse diálogo com o mundo dos fantasmas ocorre nesse momento: ao promover-se uma sessão espírita, Antonio Macumbeiro afirma ter aparecido uma entidade - um espírito - e que esta teria determinado a partilha do tesouro entre os que "trabalharam na arranca da botija". Esta é a fala de um homem chamado Tipa, um dos companheiros do principal acusado, que participou do evento (p. 13). Após aquela declaração do vidente ter sido anunciada, assegura-se o acordo sobre a partilha do referido tesouro, ao que parece, sem questionamentos por parte do proprietário.

Como foi referido no começo do processo, o ritual tem prosseguimento com a determinação de Antonio Macumbeiro, para que a botija permanecesse coberta por um "pano preto" durante sete dias e somente após esse período, quando um novo ritual fosse realizado por ele, é que se daria o completo desencantamento. Tais recomendações foram seguidas pelo do dono da botija, tendo este e seu filho, por um breve momento, olhado o conteúdo do tesouro, mas, receosos pela maldição, acabaram fechando a caixa rapidamente: "os dois constataram a existência dentro da caixa de vários objetos de ouro, dentre eles uma barra de ouro, alguns cordões, garfos de ouro, anéis, etc, e que em seguida fechou (...) conforme ordenou o pai de santo" (p.29).

Como havia sido combinado, após os sete dias, Antonio de Zeca entrega a caixa ao Macumbeiro, aguardando o resultado em sua residência, uma vez que aquele alegara que o desencantamento não poderia ser realizado em presença de outrem. No dia seguinte, Antonio Macumbeiro comparece à casa do proprietário e entrega-lhe uma caixa com pedras, alegando que a botija havia se encantado: "a botija virou pedra".

Quando, enfim, o Antonio de Zeca desconfia de que estava sendo trapaceado, recorreu, no primeiro momento, à *Federação dos Cultos Africanos da Paraíba*[180], para que chamassem Macumbeiro à responsabilidade e devolvesse o *seu* tesouro. Assim, chamado a prestar esclarecimento ao Conselho daquela instituição, o acusado afirma que o tesouro encontrava-se ainda encantado, mas que estava empenhado para reverter a situação e que precisava de um tempo. Os membros da Federação, ao considerarem

[180] Junto aos Autos, está anexado uma declaração do Sr. Walter Pereira, presidente da Federação (Processo de nº 0231995000401-2, (p.24).

Antonio Macumbeiro "culpado", concordaram em conceder-lhe um prazo para que ele fizesse o tesouro aparecer (p. 25).

Mas, nesse ínterim, certamente sentido-se pressionado pelos comentários, Antonio de Zeca, mesmo antes de vencido o prazo, resolve prestar queixa à polícia. Dá-se inicio ao processo que durariam doze anos, mas que não traria o seu suposto tesouro de volta.

Procurado pela polícia, Antonio Macumbeiro concorda em prestar esclarecimentos. Porém, no momento em que se dirigia ao carro, ele implementa uma fuga bastante ousada: quando está entrando no carro ele desiste e dispara a correr, dando voltas em torno da casa, fazendo a polícia segui-lo na maratona, para depois sumir no meio do capim, despistando a polícia que sentia dificuldades de localizá-lo por ser noite. Após esse episódio, foge para o Rio de Janeiro, retornando cerca de quinze dias depois, vindo a apresentar-se acompanhado de advogado.

Certamente, o incômodo do sr. Antonio ia além da perda da botija. Quando o acontecimento torna-se público, vindo a ser divulgado na imprensa, ele se sente exposto e ridicularizado. Dois dias após ter prestado a queixa, duas reportagens aparecem no jornal impresso, de circulação na cidade, no qual a sua história é narrada com jocosidade. Não se tratava apenas de ter-lhe sido negado a oportunidade do enriquecimento e da mudança de vida, mas também de estar sendo visto como uma pessoa ingênua por ter confiado seu tesouro Antonio Macumbeiro. Ao noticiar o caso, foi assim que o Jornal da Paraíba se referiu a ele, através da manchete *Botija se "encanta" e caso termina na polícia: agricultor sonha com "tesouro" e é ludibriado por Pai de Santo em Itapororoca"* [181]:

O jornal expõe a história de uma trapaça da qual foi vítima o sr. Antonio de Zera, desenhando o fato com traços do fantástico:

> Um Inquérito policial digno dos romances de Alexandre Dumas e Júlio Verne, que, de um lado envolve a história de um tesouro e, do outro, como protagonista, um pai-de-santo e um proprietário de terras – este último se queixando de haver sido logrado numa fantástica narrativa que representa pelo menos 11 quilos de ouro, aí incluindo colheres, garfos, anéis e cordões, que desapareceram misteriosamente, após um "passe" numa sessão de catimbó. O caso está com os advogados João Trindade Cavalcante e Antonio Toscano, prometem revelar na justiça detalhes estratégicos do processo, a fim

[181] Para dar credibilidade ao fabuloso acontecimento, o referido jornal também imprime um quadro com cópia da Certidão da Justiça. *Jornal Correio da Paraíba*, 26 de agosto de 1995.

> de comprovar que o cliente deles – o homem enganado pelo babalaorixá – está com a razão.

Toda a narrativa do repórter Hilton Gouveia segue essa linha de escárnio sobre o caso, de um homem "ingênuo por excesso":

> Tudo começou quando o pai-de-santo Antônio Amaro de Araújo, o **Antônio Preto,** dono de uma tenda espírita (...) passou a manifestar interesse especial pela história de uma botija, contada por um de seus discípulos, Antnio Fernandes da Silva (...) Antonio Preto levou a melhor e Antonio Fernandes**, ingênuo por excesso,** ficou a ter sonhos dos dourados, que lhe propiciavam perspectivas futuras de riqueza e prosperidade" (grifo meu)

Uma outra reportagem, num tom não menos debochado, também é editada pelo mesmo jornal, na época, pelo então jornalista Sebastião Lucena, sob o título *A botija*[182]*:*

> A botija que o senhor Antonio Fernandes encontrou debaixo da casa dele, em Itapororoca, e que foi desaparecida misteriosamente por um pai de santo conhecido como Antonio Preto, que jura de pés juntos não ter nada a ver com a coisa, preferindo botar a culpa num sujeitinho metido a besta conhecido como Exu (...) dentro da botija existia muita coisa valiosa, como uma barra de ouro e jóias de inestimável valor. Acontece que o babalaorixá, ou pai de santo, como queiram, convenceu os novos ricos a não se apossarem logo da botija, porque antes precisava fazer um benzimento para evitar que o ouro e as jóias desaparecessem por encantamento. **Os bobos** acreditaram (...) quando se deram por conta descobriram que só havia pedra, de bom tamanho pintada de amarelo (grifo meu).

Ainda dando um caráter extraordinário ao ocorrido, e brincando ao mesmo tempo com o episódio, a reportagem se refere à fuga de Antonio Macumbeiro - também referido aqui como Antonio Preto - como uma trapaça desafiadora para a polícia, por misturar espaço do sobrenatural e terreno: "Antonio Mabumbeiro achou melhor apelar para o caboclo Dá-no-pé e empreender uma fuga estratégica, só reaparecendo (...) espíritos, tesouros e encantamentos, matérias que fogem ao domínio da justiça terrena!". Percebe-se que em sua fala o jornalista capta o quão escorregadio é este caso da botija, observando como essa história, embora esteja no solo da Justiça, escapa a esta.

As duas reportagens foram anexadas ao processo e citadas pelo sr. Antônio de Zeca, certamente instruído por seu advogado, ao declarar-se atingido em sua

[182] Jornal Correio da Paraíba, 29 de agosto de 1995.

moralidade. Muito embora sua afirmação, ainda que estrategicamente citada em juízo, não se restringe a isso. Trata-se de um agricultor, para quem a trapaça soa uma desonra. Como foi apontado no capítulo anterior, principalmente na zona rural, como é o caso dele, a zombaria permeia as relações de sociabilidade locais. Porém, ser alvo de "mangação" é uma forma de desautorização de saber.

No processo, além dos reclamantes do tesouro roubado, uma outra personagem aparece no cenário da Justiça, a reivindicar uma solução para o caso: uma alma penada, a alma da mulher que ofertou a botija para o casal. Personagem invisível, nem por isso silenciada, ela ocupa um lugar importante na denúncia do delito, na medida em que sua existência é encarnada na fala dos declarantes. Aliás, quando o tesouro é dado como desaparecido ou *encantado*, Antonio Macumbeiro torna-se o principal suspeito, o próprio fantasma é citado algumas vezes, como uma personagem ativa nessa investigação.

E é, certamente, apoiada nesses traços de veracidade que a alma é inserida nos depoimentos dos reclamantes, como um árbitro da causa. As aparições relatadas pelos crentes das botijas são tomadas aqui como uma espécie de sensor para denunciar as imperfeições da justiça dos homens, neste caso, do Fórum da cidade de Mamanguape. Assim, usando da autoridade que lhe foi atribuída – pelo poder divino? -, ela se faz ouvir...

Para legitimar o seu direito sobra a botija, a fala da alma é citada, mostrando como ela o escolhera para doar o tesouro:

> as aparições da mulher oferecendo a botija de um lapso temporal de 10 anos; que algumas vezes o declarante chegou a manter conversa com a aparição; algumas vezes durante o jantar e quando procurava conversar desaparecia; que a visão não chegou a se identificar mas afirmava se o declarante não quisesse o ouro dava para outra pessoa (p. 117)

No decorrer do processo, a alma é citada novamente dois anos após, nos depoimentos, para legitimar o merecedor da botija, para reafirmar o direito de Antônio de Zeca. Tanto a esposa Maria como seu marido Sr. Antonio Fernades afirmam que depois disso ela teria aparecido mais duas vezes, arbitrando sobre os comportamentos dos envolvidos, principalmente sobre a condução da Justiça efetivada pelo Fórum frente às investigações. Em uma dessas aparições, a "aparência de tristeza" delata a decepção com o furto, ainda sem solução:

> (...) que a comunicação da visão da mulher com o esposo da declarante ela falava (...) que depois da retirada da caixa a imagem da mulher apresentava-se ao esposo da declarante com aparência de tristeza sem contudo manter comunicação com ele (p.116, grifo meu).

A falta de "comunicação" referida pela senhora Maria dar-se-ia pela ausência de um diálogo verbal, pois a comunicação não cessa aí. Através desse silêncio estabelecido entre o fantasma e o agricultor, uma sutil comunicação fora estabelecida, tanto que ele soubera decifrar a intenção da morta, que era a de ver o caso solucionado. A tristeza da alma expressa a decepção pelo fato de o tesouro ter ido parar em outras mãos, e não com o seu escolhido?

Em uma das aparições, quando o acusado do delito, Antonio Macumbeiro, foge para o Rio de Janeiro e retorna como que tripudiando dos verdadeiros donos da botija, a alma teria emitido alguns sinais de insatisfação. Ele não somente se apresenta com um advogado, mas também, constrói sua casa e nomeia a rua de "Rua das Minas". O sugestivo nome da rua onde morava apareceria como uma provocação para o casal, aliás, teria sido demais até para a alma, segundo os declarantes.

> Depois de dois meses no Rio de Janeiro e quando voltou com advogado; que segundo comentários depois do fato o Antonio Macumbeiro construiu casa e botando o nome da rua de Rua das Minas; que depois destes fatos o declarante teve mais duas visões da mulher desta feita aparentando irritação com o declarante (p.118)

Essa irritação demonstrada pela alma explicita, pois, a ambígua relação entre os dois mundos, a dos vivos e dos mortos; aponta para uma relação de afetação, através da qual, muitas vezes, o *eu* e o *outro* se misturam e trocam de lugar. Ainda que, paradoxalmente ao discurso jurídico, as referências à fala da alma, pelos participantes do processo, apontem para um *fora* dessa linguagem oficial, não se pode afirmar que ela aí não se faça presente.

Pela recorrência com que é citada no processo, a voz da referida alma penada não soaria no vazio daquele tribunal. No decorrer do processo, alguns elementos delineiam a culpa de Antonio Macumbeiro. Francisco, uma das testemunhas, relatou que ainda no mês de agosto do mesmo ano, por ocasião de uma carona a Carrapeta - genro do principal acusado e um dos participantes do arrancamento da botija -, teria dito que estava vindo da *Usina Monte Alegre*, próxima à cidade de Mamanguape, à procura de um advogado que indicasse um comprador para a botija de ouro que seu sogro havia

encontrado (Processo, p. 22). Entusiasmado, Francisco se oferece para ajudar nessa transação comercial, chegando até à casa de Antônio Macumbeiro para conferir o tesouro e pegar uma amostra, o que não vem a ocorrer devido ao fato do Pai-de-Santo não dispor de uma serra para cortar o material[183]. Com a descoberta de que na caixa só existia pedras, o próprio Carrapeta teria aborrecido e discutido com A. Macumbeiro.

Apesar de as tensões em torno do tesouro terem chegado à polícia, a questão parecia estar prestes a se resolver quando os resultados enviados, em agosto de 1995, para o *Laboratório de Análises Minerais e Solos* afirmaram tratar-se de pedras e não de ouro[184]. Tratar-se-ia apenas de um mal entendido? Que não pesassem sobre o acusado, as acusações de pequenos furtos e algumas prisões, referidos anteriormente e outras animosidades que foram surgindo no decorrer da história; que o peso do sobrenatural não tivesse pairado sobre a questão, talvez o caso não tivesse atingido tal proporção (processo, p. 24).

As passagens na polícia, as "práticas de macumba" faziam de Macumbeiro uma figura no mínimo duvidosa aos olhos da polícia. Duvidosa, inclusive, para a própria Federação Espírita da qual ele era membro. Em seu depoimento à Justiça, Marinalva, que participou do Conselho daquela instituição, no qual ele fora julgado, declara-se ameaçada por Macumbeiro. Afirma a depoente que quando o suspeito soubera do seu apoio a Antônio de Zeca, foi procurada por ele para que ela se afastasse das investigações em curso, na ocasião, e que, diante de sua negativa, viria a se instalar um clima de hostilidade entre eles, o que só agravava a situação do acusado. Enredado nessa teia de falas de desconfianças, Macumbeiro acaba se tornando o principal suspeito.

Ora, qual é o papel da Justiça diante desse acontecimento? Investigar o delito, verificando se o mesmo tem coerência e recolher as provas. É preciso analisar o quadro: No caso, tratava-se de um acordo entre o proprietário e o Antonio Macumbeiro e seus ajudantes que participaram na escavação do tesouro, que seria dividido em partes iguais e, como a caixa com o esperado conteúdo não lhe fora entregue, Antonio de Zeca sentiu-se ludibriado, vindo a processá-los.

---

[183] A serra também aparece na narrativa de José Amâncio (Carrapeta), alegando que fora o próprio reclamante, Antonio de Zeca, quem o procurara para pedir-lhe uma serra. No entanto, entanto esse elemento parece ter ganhado força quando usado contra Antonio Macumbeiro.

[184] O "Recibo" do laborrátio encontra-se anexado ao processo, p.24.

Também torna-se importante situar um evento como este no âmbito da Lei. Desde 1937, quando o Brasil com o propósito de nacionalizar as riquezas do subsolo[185], implanta leis de proteção e demarcação de suas fronteiras face à exploração estrangeira, mas, desde 1916, já se legislava o "descobridor de tesouro", punindo a pessoa que não o devolvesse. O Novo Código Civil :

> Do achado do tesouro" diz o seguinte: "o depósito antigo de coisas preciosas, oculto e de cujo dono não haja memória, será dividido por igual entre o proprietário do prédio e o que achar o tesouro casualmente" (cód 1264); O tesouro, pertencerá por inteiro ao proprietário do prédio, se for achado por ele ou uma que ordenou, ou por terceiros não autorizado (cód. 1265).

Justificando, portanto, que algumas botijas retiradas do espaço público foram consideradas patrimônio do Município, passando a ser requeridas pelo Estado. Embora nem sempre os achadores sigam essas determinações, pois vendo-se como merecedoras e pensando ter *direito* ao tesouro, tendem a ocultá-los para comercializar num mercado silencioso e na maioria das vezes, clandestino, a exemplo do que ocorreu em Maragogi (AL), em 2008. Nessa cidade, por ocasião das reformas de saneamentos do centro urbano "Ao toque da pá da retroescavadeira, o baú quebrou-se e mais de 500 moedas foram espalhadas por todos os lados", provocando um enorme burburinho e caça ao tesouro por crianças, adultos e turistas[186].

Diante do ocorrido, a prefeitura tentou solucionar dois problemas: primeiro, que as pessoas parassem de cavar mais buracos no local, em busca de moedas; segundo, que entregassem as moedas encontradas à prefeitura. Este apelo, no entanto, não foi atendido, visto que outras pessoas não especializadas que esperam ganhar dinheiro dirigiram-se ao local com o intuito de adquiri-las[187]. No caso da botija de Maragogi,

---

[185] Na Constituição de 1891, passa a ser da competência da União legislar sobre as minas e as terras, ou seja, sobre o solo. No período de Getúlio Vargas, a mobilização em torno da defesa das riquezas do subsolo se intensifica, como se pode notar pela Constituição de 1937. "Da Ordem Econômica": art. 143: "As minas e demais riquezas do subsolo, bem como as quedas d'água constituem propriedade distinta da propriedade do solo para o efeito de exploração ou aproveitamento industrial. O aproveitamento industrial das minas e das jazidas minerais, das águas e da energia hidráulica, ainda que de propriedade privada, depende de autorização federal.". No art. 144 – "A lei regulará a nacionalização progressiva das minas, jazidas minerais e quedas d'água ou outras fontes de energia assim como das indústrias consideradas básicas ou essenciais à defesa econômica ou militar da Nação". O que significava uma proposta inicial para diferenciar propriedade e riquezas do subsolo.

[186] Ver site: <http://www.maragogi.tur.br/noticias9.htm>. Acesso em: 05/09/2008.

[187] Segundo indica a reportagem, de acordo com especialistas que avaliaram algumas das moedas, elas são de 1810 a 1826, cuja cunhagem pode ter ocorrido na Bahia e Rio de Janeiro.

instaurou-se um inquérito a pedido do Ministério Público, por considerar a botija como patrimônio histórico do município.

Mas este não era o caso da botija encontrada na casa de Antônio de Zeca. Ela fora encontrada dentro de sua casa, ou mais precisamente à porta desta; ele estava agindo de acordo com a Lei, ao reclamar o bem que lhe haviam roubado.

Contudo, o que reclamava Antônio de Zeca? Um tesouro roubado ou uma *botija encantada*?

O promotor de Justiça pede a condenação do acusado por "apropriação indébita, prevista no art. 168, § 1º, III, do Código Penal Pátrio". Mas em seu texto, contra Antonio Macunbeiro pesavam os seguintes argumentos: "trabalhos espirituais" para tirar vantagens, tais como, curar o alcoolismo do filho de Antônio de Zeca; "tirar encanto da visão que a vítima vinha recebendo, surgindo daí, a aparição de uma botija com várias peças de ouro, conforme se verifica das declarações de vítima e esposa"; "comportamentos duvidosos", "viagem para o sul do país, voltando com conversas que não satisfaziam o interesse da vítima" (p. 173). Considerando o promotor que estas provas eram suficientes, e valendo-se do depoimento das testemunhas, pede a condenação de Antônio Macumbeiro e a absolvição dos outros participantes, alegando que quanto a estes não havia provas suficientes. Sua "condenação" ocorre em fevereiro de 1999.

Em 2000, o advogado de Antonio Macumbeiro, José Arruda, fez uma primeira tentativa para anular o processo, apresentando ao juiz algumas questões pontuais, no sentido de tentar subtrair os elementos do sobrenatural que perpassam o caso:

> Compulsando os autos sobre o fato que envolve Antônio Amarão de Araújo, vulgo "'Antônio Macumbeiro', e, após concluída a fase instrutória, já com as provas apuradas e carreadas para os autos, observa-se que na realidade, estamos, aqui, a discutir um fato que ninguém tem certeza do mesmo, porque trata-se da palavra do acusado contra a da sua esposa, pois são os únicos que alegam que na caixa encontrada após a escavação existia ouro.
>
> Ademais, essa dita caixa preta (grifo meu), que foi vista por todos que foram ouvidos em Juízo, passou sete (07) dias em casa da vítima, e depois foi encaminhada para a casa do acusado, onde passou mais sete (07) dias, sem que, em nenhum momento tenha sido aberta na presença de ninguém. Se esse ouro existiu, tanto a vítima quanto o acusado, podem ter ficado com o mesmo, e aí fica difícil provar de que lado está a verdade (...) ao acusado, foi apenas entregue uma **caixa**, e esta foi devolvida ao seu dono, embora somente com pedras no seu interior
>
> (...)

> Em nenhum momento, durante a instrução, as testemunhas disseram ter sido o acusado quem ficou com os pertences da vítima (...) simplesmente ninguém disse, porque não havia pertence algum, existia uma caixa e esta foi devolvida ao seu dono, da mesma forma que o recebera.
>
> A verdade, é que depois desse fato, o Sr. Antonio Macumbeiro, não enriqueceu, bem como, no jargão popular, não mudou de vida, e continuou com a sua mesma vidinha de outrora, segundo as testemunhas (...) é palavra de um contra a do outro[188].

O que faz o advogado, senão provocar um deslocamento discursivo, estratégico, retirando o caso da botija do lugar do real para o lugar do folclórico? Torna o provável delito em história pitoresca. Afinal, qual o lugar de verdade de uma história perpassada por alma, visões, tesouros encantados? O advogado ignorou tudo isso, o importante era considerar aquilo que poderia ser visto. Ele percebeu que a "verdade" estava embaçada pelo ar misterioso. Apenas equiparou as "verdades" do casal requerente com a do acusado, ao afirmar que se ninguém testemunhou o ouro dentro da caixa, é porque ele não existira, tratando-se apenas da "palavra de um contra a do outro". De forma sutil, ele deslegitimou o lugar do sobrenatural que perpassava o processo até então, e faz isso, acentuando o caráter folclórico do caso: citou a "caixa", quando não, a "caixa preta", criando um trocadilho com a caixa preta dos aviões – dispositivo eletrônico que armazena a memória do vôo. E, mesmo quando fez alusão à botija, o fez para desqualificar sua existência: "a verdade, é que depois desse fato, o Sr. Antonio Macumbeiro, não enriqueceu, bem como, no jargão popular, não mudou de vida, e continuou com a sua mesma vidinha de outrora" (fala de José Arruda, p. 193). A afirmativa remete à "mudança de vida" como sinônimo de enriquecimento, um dos sinais de reconhecimento pela comunidade de que alguém arrancou uma botija. Portanto, se isso não acontecera é porque essa botija não existiu, ao dizer isso, a nega pela segunda vez.

Expurgar do texto processual os signos do invisível, que alimentavam o suposto delito é conferir visibilidade de prova material. Ancorado numa lógica positiva do domínio do saber, o discurso jurídico promove o lugar de esclarecimento, de prova da verdade; postula uma verdade que já existiria *apriore*, mas que só precisava ser elucidada. Retirando o elemento sobrenatural do texto, eliminado a botija enquanto encantamento, as provas deixavam de existir. O que estava em questão era uma "caixa"

[188] Primeira Vara da Comarca de Mamanguape, processo de número 0231995000401-2, fala do advogado José Saleme Cavalcanti de Arruda, João Pessoa, 09 de março de 2001, fls, 191-194.

contendo pedras calcárias que, por sua vez, havia sido devolvida ao dono. Portanto, o acusado não devia mais nada ao reclamante, e nada, então, poderia condenar Antônio Macumbeiro.

Mas só depois de doze anos de tramitação a ação foi arquivada. O jornal *on-line A União*, anuncia o fim do processo, explicitando certa estranheza sobre o teor do caso e certamente sobre a forma como o mesmo fora conduzido. Refere-se à ação como "uma causa inusitada", cujas vítimas "reclamam a apropriação indébita do ouro de uma botija encontrada no piso de sua casa" (...) "trazendo, em seu bojo, depoimentos que despem o sobrenatural, além de um enredo digno de romance" [189]. (p.173).

Após o encerramento do processo, algumas perguntas ainda podem ser lançadas para o caso. Mesmo considerando que o acusado tivesse uma conduta duvidosa, inclusive, tendo sido preso algumas vezes; mesmo considerando que por falta de condições ele não tenha tido a oportunidade de uma defesa mais ágil, devemos no mínimo admitir que os representantes da justiça envolvidos nesse processo não foram imunes aos signos do além. As provas contra Macumbeiro não eram suficientemente fortes para condená-lo; as falas de acusação estavam permeadas pela presença de uma "alma penada".

Seu espaço não fora apenas invadido por signos do além, ele torna-se espaço do sagrado; a justiça é fantasmagada. A botija irrompe violentamente e desmonta esse universo aparentemente homogêneo. Quebra a lógica racional de um saber institucional, ao operar em outra dimensão da racionalidade. A *prova* apresentada nesse caso e que deveria ser elemento fundante da verdade e da Justiça, contudo, não é palpável. Ela escapa à materialidade formal: falas de espíritos; o roubo de um tesouro que hora aparece e hora desaparece a mercê das forças sobrenaturais se institui como um avesso desse *logos*, desse mundo sem fissuras, uniforme. Quem é esse ***ser*** que agora fala? Ou, melhor dizendo: quem é esse ser que fala desse lugar que é o mundo invisível? Faz-se aí uma outra racionalidade, a botija opera através de um outro campo de sensibilidade, que é o do *anti-logos*.

Em oposição ao *logos*, impõe-se a disjunção, o dislógico; diz respeito à maquinaria, ao "funcionamento, e este, de peças separadas" (DELEUZE, 2003, p.138). Contra as "significações explícitas, os signos implícitos e os sentidos enrolados" e este

[189] GOUVÊA, Hilton. *Prece e oração para uma Botija*. A União, Paraíba, 07 de agosto de 2007. Ver *site*:: http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=9356&Itemid=74. Acesso em: 05/10/2007.

seria o, então, universo regido pelos signos. No sentido de Proust, vêem-se as seguintes contraposições: "o mundo dos signos e dos sistemas ao mundo dos atributos, o mundo do *pathos* ao mundo l*ogos*, o mundo dos hieróglifos e dos ideogramas ao mundo da expressão analítica, da escrita fonética e do pensamento racional" (p. 102).

No mundo racional e lógico, regido pela lei de uma verdade antecipadamente estabelecida, não havia lugar para os fantasmas, para as visagens, para a existência da botija – esta, vista como tesouro encantado e envolto pela ordem do sobrenatural. Então, como foi possível uma comunicação entre dois universos tão distintos? Ora, justiça como um produto elaborado da razão moderna e iluminista, nunca conseguiu livrar-se dos fantasmas, embora viva essa ilusão. Principalmente nesse caso, o retorno de um fantasma teria se revelado extremamente perigoso ao discurso jurídico. Escrevê-lo como ***Ser*** , assim mesmo, em negrito, sublinhando, e em itálico, denuncia uma tentativa de nominar o inominável; de apreender esse *outro* escorregadio, que aparece e desaparece naquele texto.

Mas, se aquela *aparição* - a alma da mulher - é tão cuidadosamente escrita, é porque ela não cabe nesse espaço de saber e poder; a alma simplesmente extrapola a linguagem do código penal. Ela não é um humano delinqüente, um doente; não é um corpo desviado a ser punido. Então, se para a Justiça a alma não tem "direitos" a praticar ou a reclamar, ela não existe enquanto sujeito.

Neste caso, esse *fantasma* da botija seria um nada?

3.2 - Os modos de aparecer e de falar dos fantasmas

3.2.1- o fantasma: ser do além?

A alma doadora de botijas, fazendo-se *citar* e dando-se a ver nessa operação entre o visível e o invisível, impõe-se como um acontecimento, um acontecimento epifânico. "Etmologicamente, 'epifania' vem de epifhanico, ou seja, fazer aparecer, mostrar, fazer conhecer' (...) quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela já aparece como uma imagem" (ROSENBAUM, 2002, p.152). Ela designa um momento de iluminação. No entanto, a epifania implica uma aparição já carregada de desaparição.

A alma da botija possibilita, assim, uma "potência de 'fazer ver'", ela própria seria um acontecimento que desnaturaliza o mundo que está posto como natural, uma vez que o mundo não estaria, aí, pronto e acabado. A potência de dar a visão aos "videntes" que nós sem dúvida já somos, mas para nos fazer ver "de outro modo" (ESCOUBAS, p. 229). Já não esperamos que um olhar cartesiano apreenda a essência das coisas, vendo-as como elas são, pois como nos lembra MERLEAU-PONTY:

> Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver 'inteiramente nuas', portanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 128).

De onde viria, pois, esse fantasma que habita um espaço não autorizado? Onde ele se localiza? Os fantasmas certamente não habitam um espaço afastado de nós, um tempo passado do qual exumaríamos os espectros. Eles impõem uma experiência atual, ainda que ocupem um espaço na transitoriedade, localizando-se "entre o que vem e o que vai, na articulação entre o que se ausenta e o que se apresenta". Para Derrida, o fantasma seria "uma desarticulação na presença do presente" (apud LISBONA, 1995, p.180). Assim, ao tornarmos essa experiência atual, e uma vez não se restringindo a uma relação do imaginário, no sentido em que se opõe o falso ou verdadeiro, do ser ou não ser, como então, lidar com os fantasmas?

Como mostra Bachelard, embora a psiquiatria tenha se interessado pela relação entre os fantasmas e os pacientes, a forma objetiva como isso foi efetivado, tornara-os "brumas endurecidas". Procedimento que "não ajuda como escritor", diz ele, "a fazer com que os fantasmas sejam 'nossos'" (BACHELARD 2006, p.156). Contrariando essa concepção, ao situar os fantasmas no espaço do devaneio do escritor, ele os define como sendo nossos "intercessores que nos ensinam a habitar na vida dupla, na fronteira sensibilizada entre o real e o imaginário" (2006, p.156).

Essa afirmativa de Bachelard vem ao encontro de algumas análises históricas que entendem a participação dos mortos na vida dos vivos como algo efetivo. Muitas vezes, à revelia destes, os fantasmas se mantém perto, acompanhando, participando do seu cotidiano. Uma presença que não se restringe a "revelar os mistérios do além", mas "julgando a sociedade dos vivos" (SCHMITT, 1999, p. 110).

Talvez o personagem de Henry James possa servir com uma alegoria para melhor nos aproximar dessa questão. O elegante fantasma sir Edmund Orme, do livro de contos *O Último Fantasma*, novamente citado aqui para mostrar como o autor costura em sua narrativa os espaços entre o real e o sobrenatural. Ou naquilo que Bioy Casares denominou de fantástico realista "fazer como num mundo plenamente crível, no caso, é o mundo tipicamente jamesiano da alta sociedade a passear sua elegância e sua ociosidade por estações balneárias e mansões campestres. E o único fato incrível nele ocorrido é a aparição do fantasma" (CASARES, 1940 *apud* PAES, 1994, p. 175).

De forma primorosa e delicada, o conto de Henry James conduz o leitor ao universo fantástico, em que vivos e mortos partilham o mesmo cotidiano. Cotidiano este inicialmente, pacato, mas que será aos poucos alterado com o aparecimento de um fantasma na vida das personagens, o jovem enamorado de Charlotte, sua mãe, a senhora Marden. Este acontecimento implica uma comunicação entre os dois mundos diferentes e aparentemente opostos, de naturezas contraditórias: de matéria tocável e de outra, insólita; entretanto, os dois mundos se relacionando, estabelecendo elos através da cumplicidade e da solidariedade. Os dois mundos funcionando a parir de seus elementos peculiares, estabelecendo uma comunicação, ainda que através de linguagens diferentes: o silêncio, o deixar-se ver e o deixar-se sentir, muito embora *um* compreendendo o *outro*.

O narrador explicita sua admiração pelo fantasma, que parecia-lhe "uma mistura deveras fina, sensível e inteiramente respeitável"; admiração tal que custava-lhe cometer alguma "grosseria social", tamanha era "a perfeita compostura da sua posição

social – parecia estar sempre bem vestido e ungido, e se portava, em cada pormenor, exatamente como a ocasião o exigia (JAMES, 1994, p.37). O narrador encontrava-se ligado através de um elo de cumplicidade, a partir de uma dada "idéia de beleza, de amor e dor e morte". Via-se nele: "terminei por sentir que ele se pusera do meu lado, velando pelos meus interesses, cuidando de que não me pregassem nenhuma partida e de que meu coração pelo menos não padecesse nenhuma desilusão" (JAMES, 1994, p.37).

O conto trata de um desenlace amoroso que termina por levar sir Edmund Orme, o noivo da sra. Marden, ao suicídio. O fantasma teria retornado para fazê-la reparar seu erro? Esse parece ser o encaminhamento do autor que, no final do conto, oferece ao leitor um desfecho extraordinário em que sugere que a alma da sra. Mardem é levada pelo fantasma. Tratar-se-ia, então, de fazer "justiça", ou de vingança essa volta do sr. Edmund Orme ao mundo dos vivos?

*

A tênue separação entre o mundo dos mortos e dos vivos, a recorrente comunicação entre estes, inspirou o notável trabalho de Jean-Claude Schmitt sobre o imaginário social medieval com seus mortos, seus diabos e seus fantasmas. Ainda mais interessante nesse estudo sobre *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (1999) é percebermos, mesmo após algumas centenas de anos, quão próximos somos daqueles crentes dos fantasmas medievais; quanta semelhança existe entre eles e as almas penadas que ainda persistem no presente. Semelhança esta que não deve ser entendida como uma mera continuidade ou como linha evolutiva daquelas crenças, pois vale lembrar, aqui, a máxima do autor apresentada como uma espécie de portal para adentrarmos sua obra, com a qual concordo: "Os mortos têm apenas a existência que os vivos imaginam para eles. Diferentemente segundo sua cultura, suas crenças, sua época, os homens atribuem aos mortos uma vida no além, descrevem os lugares de sua morada e assim representam o que esperam para si próprios" (SCHMITT, 1999, p15).

Pois bem, os fantasmas têm cores específicas, linguagem própria, e apresentam uma gestualidade gradativa e personalizada nas suas aparições. Seus propósitos dar-se-iam a entender aos vivos, através de sinais enigmáticos, que aos poucos revelam as dívidas e os desejos não realizados em vida. A linguagem do fantasma é pujante. É enunciada nos relatos, quase sempre, no estilo direto, sobrepondo-se à própria fala

daquele que dialoga com o morto. Como afirma o próprio autor, ao se referir aos relatos de época, "paradoxalmente, a voz mais viva é a do defunto. Voz de além-túmulo e de autoridade, ela deve ser relatada o mais fielmente possível, tal como foi pronunciada" (SCHMITT, 1999, p. 223).

Segundo Schmitt, no século XII, entre os inúmeros episódios, em que ocorre essa fidedignidade à fala do morto, consta uma aparição, em sonho, do monge defunto Guillaume de Roanne ao oitavo abade de Cluny Pierre, *O Venerável*, cuja gagueira fora observada por este relator, numa tentativa de resgate de sua maneira de falar, num esforço de facilitar a identificação do morto (SCHMITT, 1999, p.223). Tal aparição teve como desfecho a revelação sobre a morte do monge, resultando no banimento do suposto assassino. Apesar de decisões como estas parecerem estranhas à nossa época, não podemos esquecer que, se elas foram possíveis é porque os relatos sobre fantasmas eram crédulos para uma época, onde as pessoas vivenciavam muito mais o invisível do que o visível.

Do tempo de Pierre, O Venerável, à última década do século XX, um enorme intervalo separa as narrativas de Antônio Fernandes da Silva e de sua esposa Maria José de Carvalho Silva, inscritas no processo sobre o roubo de uma botija. Ainda assim, o fantasma descrito por eles, como sendo uma mulher de cabelos curtos e roupa azul, torna-se um incômodo participante daqueles conflitos encenados ali. Este tópico, então, não abordará todas as formas de assombração, pois penso já ter elaborado, no primeiro capítulo; a intenção volta-se principalmente para o retorno das almas do "outro mundo".

É quase impossível tratar de botijas sem falar das visagens que intermedeiam o seu achamento, pois é a própria alma do falecido que, mostrando-se e mostrando o lugar onde o tesouro se encontra, facilita o desencantamento. Como muitas pessoas alegam ter sido agraciadas com a doação de uma botija ou aqueles que, por algum outro motivo, confrontaram-se com uma alma penada, descrevem esse encontro com detalhes próprios das aparições; fazem-nos pensar que todas essas experiências somente são possíveis de ser assim relatadas, porque significam algo para todas essas pessoas; porque partilham da mesma rede de significados, da mesma produção de sentidos.

Para o fantasma tal empreitada não é uma tarefa fácil, pois, admitamos que o encontro entre mortos e vivos na sociedade ocidental sempre ocorreu de forma tensa e por vias enigmáticas. Por isso, o outro mundo sempre exerceu fascínio, curiosidade e também horror. O outro mundo e tudo que nele acredita-se existir não está separado de

nós, ao contrário, mora em nós, ele continua a se reproduzir e se multiplicar através dos muitos espectros e de muitas narrativas que se testemunham...

O cordelista Manoel Monteiro, ao falar de seus medos juvenis nos idos 1960, refere-se às epifanias como medos que, embora fossem sentidos com intensidade, já não mais o sensibilizavam no presente, situando-os no passado:

> Eu, pessoalmente, tinha muito medo de assombração. Eu tinha medo de alma, tinha muito medo de alma. Eu tinha medo de cachorro doido, de alma... eram os dois bichos que eu tinha medo. Muito! Cachorro doido, alma e cobra, porque ainda hoje eu tenho... quem não tem medo de cobra? Hoje eu não digo medo, digo respeito. Hoje eu sei que não é preciso ter medo de cobra porque cobra não faz mal a ninguém.

Ainda que sua fala apareça aqui na primeira pessoa, ele explicita uma rede de significados da qual também participava sua vizinhança. Mais que isso. Em sua narrativa, do auge de sua maturidade, e agora, ao se inscrever não somente como um poeta, mas como um homem detentor de um *saber* e comprometido com a "verdade"[190], esse passado de ilusão, de "ignorância" e de "mentira", que o informou enquanto cordelista, torna-se para ele um incômodo passado do qual deseja afastar-se :

> Agora eu tinha medo de alma porque o matuto, ele ainda...os matutos que a gente pensava que eram pessoas sérias, eles que não tinham o que fazer à noite, eles que tinham que contar histórias para passar o tempo, né? Matar o tempo não, que ninguém mata o tempo, mas para passar o tempo. E tinha matuto que se especializava em mentir. Eles falavam muito em negócio de onça e alma, mas mentira, tudo mentira. Só que para a criança era verdade.

Olhar crítico para esse mundo inventado e edificado pela ilusão, o cordelista se dispõe a desmontar essa edificação da "mentira". Na continuidade de sua fala, passa a analisar com a propriedade de quem experimentou esse universo, as artimanhas das narrativas que fabricavam as almas penadas, apontando a encenação das narrativas e como as histórias contadas sob as noites de luz de candeeiro encontravam, por sua vez, respaldo nas práticas religiosas de sua comunidade:

---

[190] Em sua entrevista, o cordelista Manoel Monteiro mostrou-se bastante preocupado com o lugar do poeta enquanto veículo de comunicação e de informação. Alguns de seus cordéis foram produzidos para atender a órgãos institucionais, com objetivos claros de esclarecimento e de conscientização de seu público, sobre temas como o meio ambiente e prevenção de doenças. No contexto atual, o autor experimenta um período de reconhecimento dessa literatura e talvez por isso, ao ser chamado a dar palestras e entrevistas para falar de seu ofício, ao transitar no meio acadêmico, captura diferentes maneiras de ver o mundo, identificando-se com um saber cientificizado e detentor de uma verdade hegemônica. Ou ainda, essa talvez seja a maneira estratégica de se filiar a esse discurso, que faz dele um igual.

> Ora, pouca luz, só um candeeiro, bem pouquinha iluminação...e um homem que você sabia que ele falava a verdade, um homem sério, voz grossa...falando que viu uma alma e que em tal encruzilhada tem alma (...) Mas outra da Igreja Católica, né. O menininho que não era batizado não podia se enterrar no cemitério da cidade, ele tinha que ser enterrado numa encruzilhada lá no sítio mesmo; que ele não tinha alma, ele não era nada (..) agora alguns, em algumas encruzilhadas começava a aparecer visões, visagens e tal... mentira, só conversa do matuto. Mas para a criança aquilo era verdade (...) porque eles diziam que tinham visto, que viu: 'ainda ontem eu vi quando eu ia passando...' (...) mentira deles, então, eu tinha realmente muito medo de alma...

Em que pese o desejo de negação desse mundo assombroso, nota-se como sua pertença a esse universo ainda persiste enquanto resíduos dos antigos medos, ao afirmar que tinha medo de "Cachorro doido, alma e cobra, porque ainda hoje eu tenho... quem não tem medo de cobra?" Entendendo que tal afirmativa seria contraditória à sua atual função de "conscientização" sobre a preservação do meio ambiente, rapidamente refaz sua afirmativa: "Hoje eu não digo medo, digo respeito. Hoje eu sei que não é preciso ter medo de cobra porque cobra não faz mal a ninguém".

Regina Beatriz Guimarães Neto em sua pesquisa sobre as cidades de mineração de Mato Grosso, na primeira metade do século XX, destaca o importante papel dos relatos de memórias no sentido de "explorar as práticas culturais dos grupos sociais que se estabeleceram nas fazendas". A construção de lugares de memórias, era especialmente desempenhada pelas mulheres, enquanto "observadoras diretas dos acontecimentos mais corriqueiros". Envolvidas em suas atividades exerciam, ao mesmo tempo, "a arte de contar as histórias passadas, entrelaçando-as com as novas, que os homens traziam das viagens ou das passagens pelos campos. E depois, as mulheres eram imprescindíveis para falar dos sonhos e das eternas esperas que certamente traziam no olhar" (GUIMARÃES NETO, 2006, p.64-65).

Como explicita a autora, os relatos se constituem como uma ação imaginativa que faz desdobrar os acontecimentos, criando outras narrativas, a exemplo de um lugar assombroso inventado pela imaginação de um dos moradores da fazenda. Contudo, à medida que as histórias ganham credibilidade pelos demais moradores, o lugar tornava-se interditado pelo medo e ninguém ousava passar por ali. Histórias imaginadas, que se tornam verdadeiras por operarem uma lógica particular de crenças: "as histórias de mulheres e homens que se articulam com as histórias de Deus e do Diabo, numa

contigüidade reveladora de espaços que se conjugam - o da terra e o do outro ‘mundo’” (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 67-68).

Freyre mostra como nos engenhos os fantasmas tornavam-se vivos personagens dos relatos das negras contadoras de histórias. As africanas, diz ele, eram, em sua época, exímias contadoras de história, e essa tradição africana teria sido operacionalizada no Brasil, principalmente pelas “negras velhas”. Segundo ele: “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas amas-de-leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de história” (2000a, p.331).

Na África, os “contistas” eram andarilhos que viviam de contar histórias; haveria, porém, uma diferença entre aqueles que criavam (akpalô) os contos (alô) e os que os narravam (arokin). No Brasil, as negras teriam mantido essa tradição *ak palô* nos lugares por onde elas passavam, seguindo de engenho em engenho. Freyre não diz, mas, talvez essa prática somente fosse possível quando as “pretas velhas” já não servissem ao trabalho das fazendas, ou mesmo quando fossem alforriadas:

> Por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando com pessoas, falando como gente, casando-se, banqueteando-se, acrescentaram-se às portuguesas de trancoso, contadas aos netinhos pelos avós coloniais – quase todas as histórias de madrastas, de príncipes, gigantes, princesas, pequenos polegares, mouras-encantadas, mouras-toras. (2000a, p.331).

A partir das histórias narradas ao *modo* particular do falar do negro, na forma “amolecida” da linguagem, elas foram, sugere o autor, imprimindo na memória de nossa sociedade, muito mais que suas histórias, também o jeito de falar. Assim, as “falas estranhas” das negras que apareciam pelos bangüês da Paraíba, contando histórias sobre almas penadas - referidas por José Lins do Rego, que foram citadas por Freyre - fazem parte das táticas utilizadas por elas para recriar seus espaços de ficção, suas maneiras de saber-dizer as histórias sobre assombração.

Entretanto, em que pese toda essa renda narrativa que se imiscui por entre casas-grandes dos engenhos e fazendas, e sobre a qual o autor se debruça nos livros em que trata da sociedade senhorial do açúcar, Freyre não deixou de assinalar no livro *Ingleses no Brasil*, a literatura inglesa que, por sua vez, ajudou a compor esse universo assombroso que aqui se constitui. Neste livro editado no começo da década de 40, Freyre percebe que, ainda no século XIX, as relações entre Brasil e Inglaterra

aproximam-se não somente "pela presença dos ingleses no país, como com a leitura de livros traduzidos do inglês, e com a importação de artigos ingleses de uso doméstico, pessoal e cotidiano" (FREYRE, 2000d, p. 77).

Culturalmente, as "influências" dos ingleses sobre o Brasil não se dariam apenas através dos nomes de plantas e de pessoas, nem somente pelas mudanças nos costumes, ou seja, a intervenção dos ingleses não teria se dado, apenas, pela subjetivação de costumes nas maneiras de vestir, de comer; nem, apenas, pelas novas tecnologias empregadas como o vidro e o ferro na "arquitetura doméstica", ou mesmo do uso da máquina, como ele entende ser a cultura "no sentido sociológico". Segundo Freyre, "a influência das máquinas inglesas sobre a população colonial brasileira foi a influência de uma mística e não uma simples influência concreta material" (2000d, p. 77).

Segundo Freyre, além dos romances de Walter Scott, outras obras como *As viagens de Gulliver, Robson Crusoé, a Ilha do Tesouro*, foram lidas em português e até em inglês por jovens e adultos. Ainda referindo-se às leituras de autores ingleses, lidos "nos nossos dias" - certamente à década de 40 -, ele cita vários autores ligado ao tema do fantástico e da assombração, tais como: Bronte, Jane Austen, Conrad, Jlipling, Wells, Conan Doyle, Wilde (FREYRE, 2000d, p. 77-78).

Sobre os fantasmas ingleses, Freyre afirma que estes seriam, no âmbito de uma ordem espiritual, "portadores ou propagadores da cultura britânica":

> No Recife me informam ter sido visto mais de uma vez, subindo e descendo o mastro de antigo navio inglês, colocado no parque de velha casa por algum tempo também de inglês, o fantasma de um marinheiro de S.M.B.E. E há vagas notícias de parições a jangadeiros e pescadores de navios fantasmas, talvez ingleses e a ingleses e brasileiros, de fantasmas de marujos ou piratas ingleses, reveladores de tesouros enterrados em ilhas ou praias desertas (2000d, p. 145).

É interessante perceber que o próprio Freyre não ficara imune a essas "influências" herdadas dessa literatura fantástica e espiritualista. O sobrenatural parece ser um dos seus temas de predileção, ao perpassar as obras *Casa-grande e Senzala e mesmo Sobrados e Mucambos*, mas é principalmente em *Assombrações do Recife Velho*, que tal discussão mereceu sua maior atenção. Luzinhas, almas penadas, botijas encantadas forjam esse universo encantado do qual Freyre se alimenta para recontar seu passado e suas memórias remanescentes dos tempos coloniais. O próprio tema da casa mal-assombrada, tão recorrente na literatura inglesa, foi capturado pela sensibilidade do

autor, ao estabelecer uma relação bastante similar entre os castelos mal-assombrados e as casas-grande e sobrados mal-assombrados, como apontado no último capítulo[191].

Mas a literatura que informa esse universo assombroso não aparece abruptamente. É preciso, ao menos, situar rapidamente sua emergência, antes de dar continuidade às outras histórias de fantasmas.

Até o século XVIII, não havia uma rígida fronteira entre o natural e o sobrenatural. Bruxas, malefícios, fantasmas, eram tão reais quanto os vivos na sociedade medieval, como foi mostrado ainda, neste tópico, pelo historiador Schmitt. Sob a vivência de um cotidiano suscetível às aparições inesperadas de seres invisíveis e de acontecimentos inexplicáveis, os medievos conviviam, digamos, pacificamente com os fantasmas. Com a sociedade moderna e industrializada os fantasmas foram perdendo o *status* que gozaram na sociedade medieval.

Tal mudança acaba provocando um redimensionamento na visão de mundo e, com isso, muda o *status* dos seres que ocupam o mundo do sobrenatural, não somente no sentido de ter-se instaurado um distanciamento em relação aos fantasmas, mas também pela forma como eles passaram a ser vistos. É nesse contexto, que a emergência do gênero literário gótico passa a cativar leitores através de narrativas sobre personagens do além, castelos mal-assombrados, criando toda uma tensão de encanto e de medo do mundo invisível.

O mesmo não ocorre com a História do século XIX, cujo desejo era o de se afastar de temas tidos como insólitos, empenhando-se por expurgar seus fantasmas; eximindo-se dos eventos, que não lhes ofereciam - o que ela imaginava ser - o concreto terreno demarcado pelas datas, pelos documentos escritos, enfim, pelas histórias palpáveis[192]. Muito embora esta fora até aqui uma luta inglória, pois se é possível lembrar a pintura de Goya, *O sono da razão produz monstros*, é para servir como uma paródia às pretensões da história, na medida em que suas verdades, guiadas pela razão sempre foram, em demasia, atormentadas ao menor cochilo.

---

[191] Sobre isso, consta que "um número considerável dos livros da biblioteca de Freyre que sobreviveram, incluíndo os que foram marcados em profusão, é britânico ou sobre britânicos e a Grã-Bretanha" (PALLARES-BURKE; GARCIA, 2005, p.35).

[192] Mesmo em face da desnaturalização do sobrenatural pela literatura, ainda no século 19, o tema teve um enorme lugar de destaque, num período em que a tendência era a de fechar os olhos para tudo aquilo que a razão não pudesse comprovar. Em direção oposta seguiu a história, na medida em que almejava se institucionalizar como ciência. Apesar dessa tentativa de distanciamento de áreas de conhecimento, não somente da literatura, mas da própria filosofia, José Carlos Reis, em seu livro *A História entre a Filosofia e a Ciência*, mostra como tais tentativas foram frustradas nesse período. (2004).

Também nesse período não se pode passar ao largo de um debate que se institui sobre o tema do sobrenatural, delegado por uma outra esfera de saber que se configurava no período como o *Espiritismo.* Ainda que uma discussão mais aprofundada não seja cabível, neste texto, é importante ressaltá-la não só como uma enorme fonte de inspiração para a literatura, mas também como um dos campos de debates acirrados, nessa complexa teia de discursos que reformula o tema do sobrenatural, uma vez que os defensores do espiritismo tinham como propósito primordial a comprovação - através de métodos científicos - desse mundo invisível e estranho ao mundo material, ao mesmo tempo, que tentava criar um lugar comum para o mundo dos vivos e dos mortos. Certamente também a Psicanálise possibilitou a este campo de discussão uma enorme contribuição e também um lugar bastante confortável para os antigos fantasmas, ao olhá-los sob uma nova perspectiva que é a do "inconsciente", oferecendo aos mesmos um tratamento científico.

Percebe-se, então, que os fantasmas não desapareceram nesse mundo que se engendra e que se rege pelos princípios da razão, mas acabam por dominar um outro espaço: os espectros; os seres invisíveis passam a habitar os sombrios espaços da literatura. A princípio, o romance gótico será, no esteio desta literatura, exacerbado pelo romantismo, como aponta Enid Dobránszky, que o conto fantástico, explorando o tema do sobrenatural, se efetivar-se-á principalmente a partir do século XIX:

> Criou-se um outro mundo, não o de uma natureza melhorada, banhado de sol e coberto de flores, mas seu negativo e seu duplo: o Mundo das Trevas, o Outro, habitado por potências terríveis, ameaçadoras, que, por vezes, encontram fendas elas quais se insinuam no nosso mundo cotidiano e revelam aos mortais a existência e a substância do Mal eles ocultas(2004, p.7)

A era Vitoriana foi, segundo Dobránzky, a era de ouro do gênero gótico, cujo tema principal era o sobrenatural. Em seu livro, *Clássicos do sobrenatural*, no qual ele faz uma seleção de contos mais representativos do gênero, o autor historiciza, de maneira rápida, a emergência dessa literatura, bem como sua sobrevivência ou inspirações no período contemporâneo. Cita os primeiros escritores, considerados por ele como os "pais do novo gênero", Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, Charles Maturin, Mary Shelley, até as produções inspiradas pelo tema gótico, mais recentes, como o Batman de Frank Miller e a visão cinematográfica de Tim Burton (DOBRÁNZKY, 2004, p.7-8).

Esse período em que houve uma "explosão de periódicos", principalmente conduzida pelas *Ghost stories*, não pode ser deslocado de todo um interesse dirigido ao *espiritualismo* e ao *mesmerismo* que "de um lado, alimentaram a credulidade popular e, do outro, ao provocar esforços em provar a realidade objetiva dos fenômenos sobrenaturais, realimentou o gênero" (DOBRÁNZKY, 2004, p. 8). Dadas as devidas proporções, anota-se um deslocamento no sentido de como medievos lidavam com questões tidas como sobrenatural e como estas serão tratadas, principalmente, pelos contemporâneos do século XIX. Neste período, o tema passa a ser interpretado cada vez mais como "uma tentativa de provar a realidade objetiva dos fenômenos sobrenaturais (...) uma espécie de cruzamento do ideário racionalista romântico com o ideário científico vitoriano", ao exemplo de Eduard Bulwer-Lytton sobre a casa malassombrada, em 1859 (p.10).

Essa exacerbação do tema do sobrenatural pela literatura, embora explicitasse o encantamento pelo inusitado e uma enorme curiosidade por articular o tema do invisível com o desejo de verdade científico, não impediu alguns escritores de ironizar os temas centrais. Esse é o caso de H. G. Wells em seu conto *O Quarto Vermelho* (1897), no qual o autor, considerado um dos criadores da ficção científica, explicita uma "quase desconstrução do gênero", ao ironizar os fantasmas, definindo-os como um resultado do medo (p.11).

Se a história, pautada no modelo científico vigente do século XIX, tentou afastar-se da literatura, da filosofia à medida que estas representavam uma ameaça ao seu estatuto de verdade, operando uma clivagem entre o verdade/mentira, real/irreal, visível/invisível, também instaurou um problema para o seu campo de produção de conhecimento, que persiste ainda hoje. O conceito de Real foi *rasurado*[193] e os historiadores têm dificuldades de substituí-lo por um outro, fazendo as aspas pululare m no texto do histórico todas as vezes em que essa palavra é mencionada. Mas enquanto essa abordagem estiver no campo de tensão da escrita histórica, ela denuncia a dificuldade que temos em problematizar esse lugar dos contrários ou em nos livrar dessa

[193] Hall afirma que "a perspectiva desconstrutiva coloca certos conceitos-chave 'sob rasura'. O sinal de 'rasura' (X) indica que eles não servem mais – não são 'bons para pensar' – em sua forma original, não re-construída". Mas uma vez que não temos um outro substituto, e o conceito continua a ser usado ainda que sob outro paradigma, a sugestão é pensar "no limite", no "intervalo entre a inversão e a emergência". (Derrida, 1981 *apud* Hall 2004, p.104).

aporia. Uma questão que os historiadores não podem se furtar à discussão, pois em nossa contemporaneidade o mundo virtual é posto em destaque, cotidianamente[194].

É, portanto, dessa fonte inesgotável de fantasia, de susto, de encantamentos, que se alimenta o universo do invisível. Como este universo é instituído por práticas, seu espaço não se elabora de forma estanque ou polarizada; não é o caso de pensar a partir de um olhar que opõe o popular e o erudito.

Poderíamos com isso, arriscar pensar *com* Michel de Certeau, que em seu livro *A Invenção do cotidiano,* faz implodir essa bipolarização[195]. Ao historicizar a emergência do homem ordinário a partir da Idade Moderna, Certeau se apropria de dois pensadores para mostrar o deslocamento que opera em sua análise sobre o "consumo". Para o autor, Freud indicará uma outra forma de pensar o homem ordinário, o popular, quando da elaboração de sua análise sobre a crise ocidental, em sua contemporaneidade vista por ele como "o mal-estar da civilização". Pois, ao incluir-se no espaço de uma crise ocidental, sai, temporariamente, do confortável lugar do homem do saber que analisa e que diz a "verdade" sobre o "outro", inserindo-se no mesmo espaço de constituição dessa análise.

Mas, segundo Certeau, esse ponto de junção entre o sábio e o homem ordinário num mesmo lugar de produção de conhecimento, somente se efetivará com o filósofo Wttigenstein, pois o mesmo não só rompe com a clivagem do "ordinário" e do "perito", questionando esse lugar de separação entre a "linguagem artificial" (Ciências Humanas) e "línguas naturais" (lugar social) instituída na modernidade, mas, ao percebê-la, propõe a recolocação da linguagem ordinária a partir dessa "estranheza em si", o que significa uma crítica radical ao especialista, na medida em que este se reconhece 'preso' na historicidade da linguagem comum, também dentro da linguagem comum e, portanto, ao mesmo tempo, inscrito no lugar social e no discurso da técnica (CERTEAU, 1994, p.

---

[194] No cinema, os filmes como *O Labirinto do Fauno* (2006); *Os Outros Os Outros (*2001)*; o sexto sentido* e até filmes animações como *Coraline e o mundo secreto (2009),* apontam as "saídas" virtuais, ou as dobras criadas no tecer das próprias vidas de seus personagens, ao se colocarem diante de obstáculos, de limites intransponíveis do mundo real. Na ficção, o "outro mundo" e o mundo real estão no mesmo plano, bastando com isso, atravessar uma parede, um portal ou mesmo se descobrir como um fantasma. A clivagem entre real e irreal é borrada.

[195] Carlo Ginzburg aponta algumas saídas em seu livro *O queijo e os vermes,* ao contar a história do moleiro Menocchio, reapropria-se do conceito de "circularidade cultural", a partir do qual o autor defende a leitura da cultura oficial pela cultura popular, mas mesmo assim, o autor não descarta os lugares de uma cultura popular e uma cultura de elite. Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

57-74). Neste sentido, não daria para falar a partir de um lugar da exterioridade de uma cultura popular, em que o "eu" é o próprio "outro", não se pode pensar nos lugares do popular e do erudito separados, fechados.

3.2.2 - retorno dos fantasmas: expiação, pecados

A zona açucareira está repleta de fantasmas, os relatos que aí se inscrevem explicitam quão complexo é esse universo da assombração. De acordo com tais narrativas, são principalmente os "senhores bons" e os "senhores maus" que continuam a transitar pelos seus antigos domínios. Mas, se a aparição do morto denuncia quase sempre sua dívida para com o mundo terreno, o que quer ele dizer? Pois, seja para clamar por rezas, por perdão ou para entregar, em morte, as fortunas que ocultaram em vida, suas aparições acabam por revelar tensões, lutas que transbordam o espaço do sobrenatural, se inscrevendo em outros campos de batalhas: as relações de forças estabelecidas entre senhores e seus subordinados.

No "outro mundo", o cotidiano, tal como no mundo dos vivos, seguia seu curso, numa eterna repetição de atividades dos trabalhos, da gestualidade dos seus personagens, do trilintar das ferramentas e das louças; barulho das conversas, das risadas. O "outro mundo", com suas cores tão vibrantes, com seus barulhos tão intensos, que chega mesmo a impor-se sobre o mundo dos vivos; estabelecendo uma normalidade, uma inversão tal de lugares particular, que os "outros" nessa relação passam a ser os vivos[196].

Câmara Cascudo oferece algumas pistas que mostram como nos engenhos o cotidiano era reproduzido através de barulhos, de visões e de toda uma série de eventos constitutivos de um mundo à parte do mundo dos vivos, ao mesmo tempo interligado a este último. O ambiente da fazenda é re-editado através das visagens dos antepassados. Não só todo o trabalho do engenho é reproduzido, mas através dele vê-se o trabalho exaustivo, acidentes envolvendo crianças, mostrando a dureza do cotidiano e, ainda, a

[196] O filme *Os outros* (2001), do diretor Alejandro Amenábar, trata de uma casa mal-assombrada a partir do ponto de vista dos fantasmas. Invertendo a relação entre vivos e mortos, são estes últimos que se reconhecem como donos da casa. Enquanto isso, os vivos, que por sua vez, pouco aparecem no filme, é que assustam os mortos e acabam sendo os "os outros".

figura do senhor produzindo seu lugar de autoridade. Como se existisse um mundo paralelo:

> Fantasmas de carreiros tangendo carros invisíveis, escravos sem nome, chegadores na fornalha, cortadores fulminados na faina dos partidos, cevadores colhidos pelas impiedosas engrenagens dos cilindros, moleques caídos nas tachas de mel ferventes, canceleiro tombando do mourão, numa síncope sem retorno, cambiteiro defunto a curva da estrada noturna, o espectro reconhecível do Patrão-velho aparecendo na varanda da Casa-Grande ou passando no chouto-galopeando do alazão, também mortos: Sinhá-Velha, cheia de malvadeza, chorando e pedindo perdão, gente de outro Tempo, rejuvenescida nos túmulos sem idades (1971, p. 248).

Essa "fantástica toponímia" que construía uma outra realidade em torno da cultura do açúcar foi produzida, muitas vezes, por uma memória interessada na perpetuação das antigas sociabilidades que ali existiram. Em todo caso, através dos livros de memórias, dos contos e dos relatos orais, vislumbra-se esse universo com seus habitantes, inclusive, toda uma hierarquia que reproduz no mundo invisível as suas práticas sociais e os seus costumes terrenos. Mas também através desse universo do invisível é possível subverter a ordem anteriormente estabelecida, reparar as injustiças, promover vinganças, destituir os poderosos de seu poder. Os relatos muitas vezes desmontam o discurso tautológico sobre as antigas relações de poder estabelecidas nas regiões de produção de açúcar ou nas antigas fazendas, de casas-grande abandonadas.

Os canaviais eram barulhentos, afirma Cascudo. A região do açúcar era, por assim dizer, um lugar de aparição, de vozes e "barulhos" no engenho, durante o período em que eles estavam abandonados ou mesmo em momentos em que não estavam em funcionamento[197]. Os relatos registrados pelo autor dão conta dos "fantasmas penitentes" que rondavam sem sossego, como castigo divino, a reparar seus pecados. E eram muitos: "amos avarentos, cruéis, ladrões do pecúlio escravo, violadores das camarinhas, defloradores de meninas, perseguidores de negros esbeltos, disputados pelas mulheres, reapareciam sofrendo, proclamando as culpas, humilhados na expiação punidora" (p. 251).

Schmitt alertou sobre esse retorno dos fantasmas e sobre o julgamento feito por esses ao mundo dos vivos[198]. O fantasma "não se contentava em revelar os mistérios do

[197]Após a morte repentina de um senhor de engenho ocorria que muitos dessas terras passavam de proprietário em proprietário, e muitas vezes, acabavam em ruínas por falta de atividade.
[198] Segundo Schmitt, "No final da Idade Média, os fantasmas foram cada vez mais escutados" (p.110)

além. Ainda que diga falar das coisas espirituais preferencialmente às coisas corporais, faz julgamentos sobre a sociedade dos vivos. Sob suas palavras manifesta-se a ordem moral" (p.110).

Em sua análise sobre os monstros europeus e brasileiros, afirma Del Priore que, tanto em algumas partes do Brasil como em outras sociedades, "a presença de assombrações era para assegurar a reverência aos mortos, além de sancionar os padrões morais gerais, apoiando as boas relações sociais e perturbando o sono de culpados e infratores".[199] Exemplo disso é o próprio comportamento do fantasma, citado no tópico anterior, que aparece ao casal reclamante da botija. Ele não somente acompanha o desenrolar do processo, mas participa emitindo sinais de desaprovação face à falta de ingerência da justiça e do próprio merecedor do tesouro, que não soubera administrar a doação.

Como entender os fantasmas e suas mensagens e como decifrá-las[200]? Como se elabora esse mundo invisível e seus códigos de condutas? O que significa essa diferença em ser um fantasma bom ou mal nesse universo, em que o diabo pode se transfigurar em almas e tentar enganar os cristãos?

Ademar Vidal, ao observar essa diferença entre as condutas dos senhores, conhecidos como os "açúcares doces" e "açúcares amargos", mostra como nos engenhos a morte era vista como uma continuidade da vida. Dos açúcares amargos sabe-se que não adentravam os céus e ficam vagando pela vida terrena, nos lugares onde, em vida, provocaram muitos sofrimentos. Nesses lugares ninguém ousava passar em determinados horários. Lugares úmidos, onde se ouviam "vozes ocultas":

> Nesses lugares úmidos e que exalam frio arrepiante é onde se acham localizadas lembranças macabras de mistura com vultos fantásticos entre luzes furtivas da meia-noite. Lugares mal-assombrados (...) Os mais corajosos ainda insistem. Atravessam afoitamente esses "lugares

[199] DEL PRIORE, Mary. "Prefácio". In:- *Assombrações do Recife Velho* (FREYRE, 2000c, p.17)

[200] Ao referir-se a vários seres assombrosos que circulam em Diamantina, inclusive sobre histórias de almas que retornam para mostrar lugares onde deixaram seus tesouros, como no caso do Padre Brasão, o autor Marcos Lobato Martins articulas tais aparições ao contexto de modernização, à qual elas se submeteram. O Autor entende que: "Para garimpeiros, roceiros e miseráveis urbanos, ressuscitar crenças ancestrais e narrativas sobre assombrações significava, por um lado, dar conta da crueldade, da injustiça e do desconforto de viver na região, sobretudo numa época que colocava em xeque as estruturas do passado. Por outro lado, a irrupção de fantasmas configurava uma tentativa de conjurar as catástrofes que a modernização incompleta e seletiva de Diamantina potencializara. A onda de histórias sobrenaturais na virada do século 19 para o século 20 parece ter sido, em última análise, uma forma de resistência à ideologia da modernidade pregada pelas elites locais, seja a de matriz liberal-republicana ou a do catolicismo ultramontano" (MARTINS, 2009).

> proibidos" e de ordinário afetam arrependimento: tiveram ensejo de presenciar o que jamais desejaram (VIDAL, 50, p. 274).

Como antes do surgimento dos cemitérios, havia o costume de enterrar as pessoas na igreja - era justamente nesta que a generosidade ou a crueldade do senhor poderia ser percebida. Se o sepultamento dos senhores da casa-grande na capela do engenho era um privilégio de bons e de maus senhores, o reconhecimento de um e de outro se daria pelos sinais de julgamento divino em relação ao mesmo[201]. Quem entrasse numa capela ou igreja da zona açucareira e se surpreendesse com manchas de óleo no chão, poderia logo afirmar: "aqui foi enterrado um senhor mau".

Muitos acreditavam que a natureza expelia de alguma forma o senhor mau: "a terra se recusa a ficar com gorduras' (...) ela não destrói a carne que seria comida pelos vermes. Os ossos não viram pó. E o óleo ou gordura era tudo quanto a terra poderia sugar avidamente. Mas não quis e não quer" (p.275). Com relação ao senhor generoso, concebido como o "açúcar doce", ocorre o contrário, pois a terra o consome porque as matéria é constituída de boa qualidade como consta nessa interpretação de Vidal: "a ajuda e gosta de anexar material de primeira como natural função de sua finalidade diante dos mortos que bem desempenharam o seu papel neste mundo velho" (p.275).

O próprio Vidal reconhece a dubiedade dessa interpretação para esses acontecimentos, inclusive, inteiramente oposta, pois uma outra versão sobre a questão indica que as manchas, os óleos são interpretados como lamentação da terra pela morte do senhor virtuoso; no caso do senhor mau, a terra consumiria tudo, ficando a alma do senhor a vagar sem sossego (VIDAL, 1950).

É possível que esta oscilação para as versões sobre a conduta dos senhores fosse individualizada, a variação das interpretações atendia aos possíveis efeitos que os cadáveres reagiam apresentam ante a decomposição. As narrativas são alteradas no decorrer do acontecimento. No Engenho Santo André, um proprietário cruel, "coração de pedra", "a terra devorou com sofreguidão", e sua alma passaria a habitar onde sempre praticara as "crueldades", vivendo, pois, na mata, nas estradas e no canavial, escondendo-se da luz e do sol (VIDAL, 1950, p. 349).

---

[201] O autor se refere à prática de sepultamento nas igrejas, que demarca um período em que ainda não havia cemitério. Sobre esse tema, ler *A Morte é uma Festa*, do historiador João José Reis. Nesta obra, o autor mostra como a partir do século XVIII, na Europa, a doutrina dos *miasmas* poderia trazer malefícios à saúde, o que acaba resultando na proposta de construção de cemitérios. Porém, tal como na Europa, o autor mostra como na Bahia houve protestos e resistências. Na Bahia esse protesto ficou conhecido como "a cemiterada" (REIS, 1991, p. 75).

Contudo, os fantasmas apareciam nos engenhos de bons e de maus proprietários, demarcando espaços através dos muitos sinais de comunicação com os vivos. Isso ocorria com o Engenho Japungu, citado por Ademar Vidal, em que o dono mesmo conhecido como sendo "uma boa pessoa", tornou-se assombrado: "aquelas ruínas escondem segredos do passado que parou de súbito – e que continua viver na lembrança de enorme população miserável. Que se cobre de trapos, trabalhando incessantemente." (VIDAL, 1950, p.232-233). Contudo, não era um assombro comum, pois os fantasmas bons, ao contrário dos ruins, não assustavam os moradores.

Mas, o que fazer para tornar um fantasma camarada? Para tornar-se "bom fantasma", é fundamental que senhor invista, em vida, no cabedal do além, praticando no seu presente, a ética aceita na comunidade da qual faz parte, ou seja, senhores que nunca surraram, não "tomaram dinheiro de pobre, nem se tirou de casa filha dos outros para não se casar"; "acolhia pedidos para invernar bois mediantes certos favores recíprocos", generosidade que poderia ser atestado pelo pasto sempre bom.

Dessa forma, seja qual for a natureza que designa a aparição, o canavial se constituía num lugar privilegiado para as aparições. Neles apareceriam barulhos, assovios, vultos de senhores a espreitar os trabalhadores ou quem se atrevesse a entrar na imensidão verde. Alguns apareciam "vestidos de branco, com largo camisolão, de cajado em punho" ou estalando seus chicotes no ar. (VIDAL, 1950, p.350). A esse exemplo, segue-se uma explicação dos moradores: argumentam que, as aparições continuam pelos arredores de suas propriedades, não por opção, não porque gostam de ficar a esmo, mas porque estão espiando pecados, permanecendo, assim, nessa "vagabundagem eterna".

Alguns deles vagavam em torno das bordas do açude, "fantasma alto e magro, vestido com simplicidade, trazendo na mão um chicote e, como todos de sua espécie, ligeiríssimo no andar". Mas como saber se é o fantasma do outro mundo? "Ninguém o pega. Ninguém chega junto dele" (VIDAL, 1950, p.371).

Normalmente os espectros dos senhores são localizados no espaço exterior à casa-grande, como se continuassem a tomar posse de seu território. O espectro do senhor também poderia ser visto no espaço doméstico, como, também aí, sua autoridade não era menor. Dentro da casa-grande, mesmo não sendo "visto", ele é reconhecido por seus "passos firmes e seguros".

Ocorrendo uma comunicação com os vivos, os pedidos obedeciam à certa lógica de repetição: eram pedidos para "celebração de missas e sufrágio de almas do

purgatório (...) Padre-Nosso e Ave-Maria, uma Salve-Rainha – rezas fortes que possam influir no destino celestial dos infelizes" (VIDAL, 1950, p. 372)

Inseridos nessa economia de trocas ordinárias entre os mundos dos vivos e dos mortos, "os amos avarentos, cruéis, ladrões do pecúlio escravo, violadores das camarinhas, defloradores de meninas, perseguidores de negros esbeltos, disputados pelas mulheres", eram vistos implorando por missas e passando por "humilhações na exibição punidora", padecendo no "purgatório popular", no qual os "Demônios atormentavam as almas em pena" (CASCUDO, 1971, p.251).

As senhoras de engenho também não ficavam imunes às expiações das crueldades que praticaram em vida. Aliás, segundo Cascudo, esta era a "classe mais acusada". As senhoras e também os padres não escapavam às humilhações após a morte. Especialmente as "Sinhás-Velhas" voltavam ao mundo assumindo formas bichos: "cadelas, vacas, cabras, berrando aflitas, rodeando a casa-grande, onde viveram". Seus crimes eram normalmente aqueles ligados aos castigos contra as mulatas:

> As sinhás que não voltavam do "outro mundo" em forma de bicho conservavam formas humanas amortalhadas, tinham os pés em fogo-vivo, gemendo e chorando a desgraça do orgulho e o ciúme sádico. Algumas ostentavam correntes, algemas, torniquetes na cabeça, lanhadas de tabicas e azorragues, como haviam mandado aplicar às mulatas concorrentes ao amor marital. Falando em voz baixa, roucas, soluçando (CASCUDO, 1971, p.251)

Segundo o autor, sobre os fantasmas de pobres não recaíam castigos pelos seus roubos e mesmo pelos seus estupros. Vivia-se numa sociedade em que as mulheres ainda não tinham direitos sobre seus corpos.

A partir dessas narrativas, percebe-se que a zona canavieira produziu não somente a grande riqueza da produção de açúcar, mas também seus fantasmas. A partir de uma definição racional, Ademar Vidal tenta explicar a persistência desses fenômenos, afirmando que o "medo cria névoas, traz exaltação, cria impossibilidades, enfim inventa e agrava ainda mais a situação. E a tradição renova o prestígio num prosseguimento já com raízes aprofundadas nas afirmativas de indivíduos inteligentes". Segundo alega, esse medo teria sido herdado da infância dos tempos dos senhores de engenho e registrado "no sangue". Mas, é o próprio autor que observa a intensidade dessa crença, ao se reportar sobre o retorno dos medos da infância nas pessoas adultas

que saíram desses lugares assombrosos. Embora desdenhem e se afirmem céticos, não conseguem disfarçar o temor quando retornam aos seus lugares de infância ou de juventude (p. 274).

É importante apontar aqui como esses lugares do invisível se cristalizavam através dos túmulos, vistos por muitos como uma garantia pós-morte de continuar a viver. Tido como a última morada, o túmulo, a depender das condições sociais do morto, tentava eternizar a memória do indivíduo e de sua família. Sobre isso, o livro de João José Reis, *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX (1991), contribui no sentido de aprofundar, neste texto, as considerações já apontadas por Freyre, pois este, mesmo de forma breve, já explicitava no começo do século passado sua extrema sensibilidade para essas questões impensadas como tema de pesquisa pela historiografia brasileira.

Analisando o contexto da Bahia, o historiador Reis observa diferenças e aproximações entre portugueses e africanos em relação aos seus mortos: para os portugueses a morte significava uma passagem para o céu e o encontro com os santos e os anjos; para os africanos, a morte era a oportunidade de reencontro com seus ancestrais e de uma volta à vida terrena em forma de "reencarnação" (REIS, 1991, p.91). Talvez por isso, enquanto os africanos estabeleciam rituais de comunicação mais próxima com os mortos, a Igreja Católica estava mais preocupada com a salvação da alma e dos mortos. Somente na tradição popular, eles se tornavam "poderosos" e "capazes de atormentar ou de ajudar os vivos. Mas, mesmo aí, careciam de um culto elaborado, como tiveram entre os africanos" (REIS, 1991, p. 90). Embora a relação entre duas culturas tenha estreitado essas diferenças, pois principalmente os africanos incorporaram os rituais dos portugueses, tanto pela repressão aos cultos africanos, como também porque "a dramaticidade ritualista dos funerais portugueses se aparentava à dos africanos", houve, com isso, a permanência do modelo funerário ibérico (REIS, 1991, p. 91).

Para além dessas peculiaridades culturais, no período estudado tanto por Freyre como por Reis, nenhuma pessoa gostaria de ser surpreendido pela morte, sem que tivesse se preparado para isso, antecipando as recomendações em vida. Com esse intuito, era comum principalmente o rico deixar em seu testamento recomendações de práticas religiosas, como missas, promessas para salvaguardar sua alma, como também direcionar o destino de suas fortunas.

Freyre percebeu a importância do sepultamento e dos lugares ocupados pelos mortos na sociedade patriarcal. Para discutir sobre esse rito de passagem, o autor pensou em elaborar um estudo final – posterior aos dois primeiros volumes de sua trilogia - que se chamaria "Jazigos e Covas Rasas", no qual discutiria "os ritos patriarcais de sepultamento e da influência dos mortos sobre os vivos" (FREYRE, 2000b, p. LIX), o que não ocorreu e, segundo Manuel Correia de Andrade (2002), os originais desse estudo se perderam. Mesmo assim, o autor fornece pistas tanto em *Sobrados e mucambos* como em *Ordem e progresso*, sobre as diferenças entre as maneiras de enterros das diferentes classes sociais, mas principalmente as formas pelas quais os senhores se impunham, mesmo depois de mortos.

O túmulo dos senhores era erigido para simbolizar o desejo de prolongamento da vida, de perpetuação do mando; era uma forma de ostentação e continuidade de poder que cristalizou o espaço patriarcal, uma extensão da casa-grande ou do sobrado:

> O túmulo patriarcal é, de todas as formas de ocupação humana do espaço, a que representa maior esforço no sentido de permanência ou sobrevivência da família: aquela forma de ocupação de espaço cuja arquitetura, cuja escultura, cuja simbologia continua e até aperfeiçoa a das casas-grandes e dos sobrados dos vivos, requintando-se, dentro de espaços imensamente menores que os ocupados por essas casas senhoriais, em desafios ao tempo (FREYRE, 2000b, p. LX).

Uma das formas de ostentar o poder da família patriarcal nos jazigos dava-se através da própria matéria de construção dos mesmos. Os monumentos suntuosos feitos de mármore, com adereços de cobre e outros metais, circunscreviam o lugar social ocupado pelo morto. Com o mesmo intuito, estavam à mostra as "imagens ou figuras de dragões, de leões, anjos, corujas, folhas de palmeira ou de louro, santos, da própria Virgem, do próprio Cristo, símbolos de imortalidade" (2000b, p. LX). Igualmente às casas dos ricos, os túmulos necessitavam ser resguardados dos invasores. Aquelas figuras também teriam a função de proteger a morada dos senhores após a morte, livrando-os de toda espécie de inimigos - desde ladrões até animais e tempestades.

Nesse universo de crenças, qualquer acontecimento inexplicável pela comunidade passaria a ser atribuído ao sobrenatural. Os fogos-fátuos, durante muito tempo, foram interpretados como almas penadas, e especialmente como sinal de riqueza. Até hoje, nas entrevistas realizadas para este trabalho, alguns se referiram a uma "bola de fogo" que costumava aparecer a certa distância. Na zona rural de Cabaceiras, a referência foi localizada próxima ao antigo cemitério.

Segundo Câmara Cascudo, para Jaymes Griz os fantasmas não ultrapassariam o portão dos engenhos, ou seja, nos engenhos pernambucanos, "nenhum espectro domina território além das porteiras velhas. O mesmo na zona fluminense, paraibana, paulista. Onde quer que vejam o listrão canavieiro e a chaminé dominadora das Uzinas" (CASCUDO, 1971, p. 249-250).

Invertendo essa afirmativa que apresenta o tema, bastante generalizante, pode-se indagar: Mas, se não existisse para além das porteiras viva alma, como então, os doadores das botijas alcançariam os merecedores de outros lugares e de outro tempo, que não este o do "listrão canavieiro" e da "escravidão"?

O próprio processo sobre o roubo da botija se impõe a essa questão. O fantasma que aparece não é de um senhor de engenho - mesmo porque tal aparição está vinculada a apenas uma das tradições das botijas e suas aparições. A alma de uma mulher vestida de branco ou de azul e branco não é identificada pelos agraciados da botija. O que nos leva a pensar sobre o desdobramento dos lugares e das imagens dessas apifanias no presente. Jayme Griz, ao circundar os espectros no lugar do engenho, remetendo a uma imagem cristalizada no espaço, faz os fantasmas perderem aquilo que os constitui, a sua mobilidade.

Nem todo homem ou mulher de branco que aparecem como doadores de botijas são identificados com o velho senhor de engenho e seu cajado e seu chicote; esses fantasmas não se restringem aos lugares do açúcar. Para além dos "açúcares doces" e o os "açúcares amargos", as almas revelam no presente sua desterritorialização, como apontam alguns depoimentos.

3.2.3 - para além das porteiras do engenho: outras aparições e mensagens

Se os fantasmas estão por toda parte, de que maneira eles aparecem e se comunicam com os vivos? Na paisagem rural da Paraíba, o turismo que aí começa a traçar seus roteiros, atribuindo novos significados aos espaços mais recuados. Pedras esculpidas ao longo dos séculos pelo vento; histórias sobre eremitas, como a do Pai Mateus; pessoas anônimas como Zabé da Loca se tornam personalidades conhecidas pela mídia. Reinventam-se os encantos e os mistérios, as belezas de suas serras; redescobrem-se as suas memórias. Relatos que passam a ser vistos como botijas

modernas, uma vez que muitas dessas fazendas e serras ao atraírem visitantes acabam revertendo em divisas para particulares ou prefeituras.

Talvez tomados por uma visão mais direcionada para essa paisagem maior e mais aprazível, as igrejinhas minúsculas e as cruzes "de beira de estrada", salpicadas ao longo das estradas - que levam aos pontos transformados em área de preservação e de turismo - fiquem aí desperdiçadas por quem passa em seus carros apressados para alcançar os mananciais dos Sertões e dos Cariris. Não se deve esquecer, pois, que aqueles "sinais", aqueles marcos que subsistem à modernização urbana de algumas dessas cidades, enquanto práticas culturais, também narram histórias. Narrativas estas de dor e de crenças, pois essas cruzes, e algumas delas com suas minúsculas igrejinhas marcam ali acontecimentos trágicos, onde entes queridos tiveram suas vidas ceifadas. Mas as cruzes não são, de maneira alguma, o fim para aqueles mortos; muitos dos espectros continuam a rondar suas antigas casas. Muitos são "anjinhos" que passam a olhar pelos parentes que ficaram na terra[202]; intercedem, auxiliam os vivos nas desventuras do cotidiano. Muitos dos mortos continuam a cultivar sentimentos passados, chegando, inclusive, a beneficiar aqueles que eram seus queridos em vida, a dar conselhos, a castigar de forma direta ou não.

Em seu dicionário, Câmara Cascudo tece algumas considerações acerca dessas cruzes e pedrinhas como símbolo da devoção aos mortos a "beira das estradas":

> As cruzes de madeira marcam sepulturas cristãs em todo o mundo e também os lugares onde alguém faleceu de morte violenta, assassinato ou acidente. Junto às cruzes põem pedrinhas representando orações, equilibradas no transepto ou agrupadas em pé (CASCUDO, 1972, p. 323).
> (...) o viajante que por ali passa reza em favor da pobre alma do morto um padre-nosso, ou uma ave-maria, e, depois, lança uma pedra ao pé da cruz, de madeira, que dentro de algum tempo, um monte de seixos se ergue sobre a humilde sepultura (1972, p.693).

Quanto ao costume de rezar ao pé dessas cruzes, João José Reis faz menção a um ditado popular português do século XVIII, "duas mortes sofre, quem por mão alheia morre", que poderia "significar a morte fala", uma vez que morria-se físico e

[202] Segundo Reis, no século XIX havia toda uma preocupação com o enterro dos anjinhos, principalmente aqueles até a idade de sete anos. Ainda em meados do século XX, o autor observa que a ausência do choro por ocasião da morte de um menino, pois as lágrimas poderiam "molhar as asas do anjo que recolher o anjinho" e, além disso, "o mais comum era considerar positivo que as famílias contassem com anjos familiares que as protegessem" (REIS, 1997, p. 113)

espiritualmente[203]. Assim, a prática cultural de rezar pela alma de mortos à beira da estrada também representaria as relações de solidariedade entre vivos e mortos (1997, p. 91-142). Essa preocupação de encomendar a alma do morto ao além, em que pese algumas descontinuidades, estender-se-á aos séculos seguintes:

> As cerimônias e a simbologia que envolvia a morte eram produzidas para promover uma boa viagem para o outro mundo, cuja distância era consideravelmente menor do que hoje. O tratamento dispensado ao morto visava integrá-lo o mais breve possível em seu lugar, para seu próprio bem e paz dos mortos (REIS, 1997, p.96)

Como exposto, os rituais de transpasse deveriam ser realizados de maneira que os mortos fossem rapidamente acomodados no outro mundo. Apesar de quase sempre a *aparição* ser um acontecimento indesejado para os vivos, os diálogos continuam a acontecer ao longo dos séculos. Quando ocorre dessa passagem por algum motivo não ser feita de imediato, restava aos vivos munidos de orações, de águas bentas e até mesmo das cruzes, como, aponta Cascudo; pois segundo ele, há crença de que "os vultos brancos das almas do outro mundo não resistem ao sinal da cruz ou mesmo à cruz viva dos dois dedos indicadores cruzados, na improvisação imediata ao próprio sentimento de pavor" (CASCUDO, 1998, p. 323).

Muitas vezes, o pavor dos mistérios do além leva o merecedor de uma botija a ficar dividido entre o desejo de enriquecimento e o enfrentamento aos assombros que fazem parte do ritual de achamento. Então, é justamente aí que o fantasma precisa insistir na oferta, uma negociação que pode durar anos.

O contato com o espectro também pode ocorrer de maneira menos dramática, podendo o vivo apenas rejeitar as dádivas do defunto, sem grande alarde. D. D'Paz conta que seu sogro, após ter morrido, veio doar uma botija para um vizinho, as pessoas da família acreditam que tal escolha se deu justamente por este ser uma pessoa bastante querida para Seu Genú. Interessante nesse caso é que desconfiava-se que Seu Genú já havia sido contemplado com uma botija, pois o mesmo guardava algumas moedas de libras esterlinas das quais nunca explicou a procedência. O cofre foi aberto e as moedas,

[203] Segundo REIS, no século XIX, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, havia grande quantidade de africanos que "De suas terras de origem, os africanos haviam trazido ritos fúnebres e sofisticadas concepções sobre o além. Todos viam os espíritos ancestrais como forças poderosas que os ajudavam a viver e asseguravam-lhe uma boa morte" (REIS, 1997, p.98)

cerca de doze, haviam desaparecido. Mas, logo após sua morte, aparece para um vizinho de nome Mendonça:

> Com uns tempos, ele começou a aparecer. O rapaz (Mendonça) que morava vizinho (...) aí ele foi e deu ao rapaz (...) gostava muito dele. O rapaz disse que era seu Genú. E ele disse que era Genú, que ia dar para ele: Eu vim te dar uma coisa; que fosse na casa dele. Aí não disse o lugar, mas que tava na sala (...)
> Mas, certamente ele não gostou, porque o rapaz disse que não queria (...) que ele doasse para outro. Aí ele sumiu à noite.
>
> (...)
>
> Mas o irmão dele foi na casa. Olharam a casa...aí acabaram a cozinha e quarto e tudo, deixaram cheio de buraco e não encontraram nada (D'PAZ, entrevista, 2009).

Entretanto, segundo a depoente, a botija foi encontrada por um desconhecido, tempos depois, tendo em vista que apareceu inexplicavelmente um novo buraco na parede da casa, onde o seu sogro havia escondido a botija.

Muitas vezes, a dívida do morto na terra não se restringe à revelação de um tesouro ou à expiação de seus pecados. O retorno do morto também poderia ter o objetivo de *aconselhamento*. Como o espectro se encontra no limbo e, assim, estando no lugar do "entre", no intervalo de uma passagem, poderia enxergar coisas invisíveis aos olhos dos vivos.

Numa das narrativas da contadora Luzia Teresa, *Um urubu em cima dum toco*, o marido morto reaparece para castigar a mulher:

> Bom. Tinha um homem que sempre ia para um jogo de azar. A mulher nunca deu conselho a ele para o bem, não se importava c'a vida dele. Que toda mulher dá conselho ao marido para não ir para o caminho do mal.
> Aí, minha senhora, uma noite ele foi para o jogo, mataram ele.
> A noite caiu, chegou a hora dele vir, cadê ele?
> Quando foi mais tarde, chegou a notícia que mataram o marido dessa dita mulher.
> Ela mandou buscar o marido. A mulher era um pouco lorde, tinha um dinheirinho – não era pobrezinha, não. Mandou buscar o marido, fez o enterro.
> Ela ficou com os filhos: dois meninos já grandinhos.
> Com um ano que mataram ele, os meninos iam para a escola, tinha um toco na beira do caminho desta altura apresentou-se um urubu na cabeça desse toco.

Após esse primeiro encontro com o urubu, todos os dias as crianças passaram a vê-lo sempre no mesmo toco, a caminho da escola E sempre que as crianças se aproximavam do toco, o urubu se "alegrava". Certo dia, por insistência dos filhos, a mulher resolve averiguar a ave do toco. Qual não foi sua surpresa, o urubu era o marido:

> O urubu falou. Disse:
> - Oh! Idiota! Maldita! Olhe, tiraram minha vida e eu não posso criar os meus filhos. Eu saía para a farra, para o baile, para diversão e tu nunca me deste um conselho para bem! Tu nunca recomendaste nada, nunca botaste *eu* para o bom caminho, nunca reclamaste nada, nunca me tiraste da vida em que eu vivia
> (...)
>
> Aí o urubu avoou em cima dela (...) arranhou a cara ela todinha pelo rosto, por todo canto! Ela ficou toda lapeada, toda arranhada. Ficaram ela e os meninos a chorando. Disse:
> - Olhe. Eu só vou dizer uma coisa. Vá lá no cemitério, tire o cordão de São Francisco da minha cintura, nos meus ossos, que eu quero seguir a minha viagem. Eu, com o cordão de são Francisco não posso seguir a viagem para onde eu vou. Mais tarde tu vais atrás *d'eu* (PIMENTEL, 2001, p. 1331-133)

A forma como o morto aparece à sua família denota o lugar que lhes fora destinado como resultado de seus pecados praticados em vida. Encarnado num urubu, ave que se alimenta de carnes podres, o morto reaparece não somente para mostrar à esposa sua condição pós-morte que é de um condenado ao inferno, mas também para anunciar sua sentença. O marido estende seus pecados à sua mulher. O conto mostra como as duas almas estão ligadas mesmo depois da morte, explicitando como a vida do morto está ligada à dos vivos e, ainda, como eles interferem no futuro dos mesmos. O morto aparece aqui dotado de onisciência, uma vez que prevê para ela o mesmo lugar. Lugar infernal pressupõe-se, pois explicita que para onde ele foi designado, para onde está "seguindo viagem" não poderá entrar com objetos sagrados como o cordão de São Francisco. Quanto à esposa, o que fica explícito é que ela previa o destino de seu esposo, no entanto, se não se importou em aconselhá-lo é porque foi conivente com seus erros ou até desejou que esse fosse o seu fim, pois não é mencionado na narrativa que ela sofresse o seu luto.

Num outro conto, *O padre da encruzilhada,* o tema da exemplariedade também aparece. Desta vez, é o filho que costumava "andar muito á noite". Mesmo sob os protestos de sua mãe que o advertia sobre os perigos de uma certa "encruzilhada", onde costumava aparecer um padre, o rapaz continuava a frequentar os bailes. Certamente,

numa dessas noites, ele se depara com o padre que exige sua presença no local na noite seguinte. Aconselhado por um padre de sua comunidade, o rapaz terá que dirigir-se ao local munido de velas, terço, e desenhar "um sino de Salomão de nove pontas" (p. 106). O desencanto dá-se quando o espectro do padre em meio àquele ritual entrega-lhe sua batina e desaparece para sempre. Tratava-se, pois, de um "padre perdido", explica o pároco que o aconselhara, "Ele não podia ganhar o Inferno com aquela roupa com que dizia missa. Aquela roupa é sagrada" (p.107).

O diálogo que se segue ao evento do fantasma ocorre entre o pároco respeitável, a mãe e o jovem que gostava de festas. A aparição, nesse relato, apenas abre um espaço de diálogo para um ajustamento de conduta. Os conselhos que norteiam as narrativas sobre assombrações servem para manter na memória códigos sociais que regulam a comunidade. Os fantasmas operam aqui um elo de comunicação não somente entre vivos e mortos, mas também possibilitam que se re-elaborem novos afetos entre os próprios vivos, no sentido de manter estáveis relações de sociabilidades.

Em muitos cordéis, crimes de parricídios levam os seus executores a expiar os pecados ao serem transformados em animais. Histórias extraordinárias se antecipam aos julgamentos terrenos e punem aqueles que desrespeitam alguns valores considerados invioláveis para algumas sociedades.

Essas aparições são narradas pela comunidade para explicar tragédias amorosas, violências, suicídios. Fantasmas como "o homem sem cabeça", vítima de um acidente de carro, que continua a circular ao volante pela região, que se revela inesperadamente ao cruzar com um passante nas estradas da zona rural da cidade de Cabaceiras, podendo ser testemunhado por muitas pessoas em meados do século XX. Qual o sentido dessa narrativa? Sua contínua aparição foi atribuída a um suposto suicídio. A perda da cabeça seria um castigo do além para aqueles que dobram desígnios da razão?

Entretanto, a morte trágica, principalmente de crianças, pode levar a santificação, uma maneira singular, portanto, de diálogo entre os mortos e os vivos.

Em Patos, cidade próxima a Campina Grande, a menina que fora brutalmente assassinada pelos padrinhos retorna santificada, respondendo à violência sofrida com milagres de curas ou aliviando as dores dos mortos. Sua edificação enquanto santa dar-se-ia no período de sua morte 1923 a 1995, pois a autora Elisa Nóbrega, principalmente balizada nas concepções de Certeau sobre os *modos de crer*, entende a santidade de Francisca enquanto uma fabricação histórica e cultural, através da qual o sagrado e o profano não estão em espaços opostos, mas o sagrado como sendo "edificado pelas

pessoas quando elas atribuem esses significados às suas práticas", de forma que a invenção da Santa Francisca deu-se "a partir dos movimentos operacionais dos atos de crer e, como esses atos de crer, criam e instituem práticas de convivência cotidiana com o sagrado" (NÓBREGA, 2000, p. 15). A partir dessa prática do crer, seu corpo, uma cruz, uma igreja elabora-se todo um território do sagrado.

Se os milagres alcançados pelos crentes dão-se no âmbito do invisível, o mesmo não se pode dizer quanto à materialidade de seus agradecimentos: os "ex-votos", as bênçãos alcançadas que aos montes confeccionam uma densa renda a revestir as paredes, o altar dedicado à santa. Ruidosa arte de comunicação entre vivos e mortos a testemunhar as bênçãos alcançadas.

As relações entre esses dois universos nem sempre eram tão explícitas. Múltiplas formas de expressão dos fantasmas ocorriam, por vezes, através de indícios quase imperceptíveis. Em muitos depoimentos, há referências aos arrepios, barulhos, ou o que eles chamam de vultos, como afirma o Sr. Edvaldo, ao se referir a sua experiência vivenciada na zona rural da cidade de Cabaceiras, lugar que segundo ele, além dos casos de botijas, existem muitas aparições:

> Não vi diretamente a coisa, mas vi o presepe....Quando foi um dia de noite...num claro que só um dia, eu vinha aqui perto (...) perto de um cemitério (...) caiu um pau e eu me arrepiei que o cabelo quase sai da cabeça, né e a língua engrossou (...) passei uns oito dias sem ir. Depois fui esquecendo quando foi outro dia, no mesmo lugar que eu vinha, tinha uma cerca de vara, uma vara que se chama cerca de faxina. Aí teve assim como uma pessoa que saltou que quebrou tudo, tudo de uma vez, né! Aí, nisso eu gelei numa condição de não poder andar...aí, fui pra casa, quase eu não chegava em casa (Entrevista, Sr. Edvaldo).

Nesse caso, o Sr. Edvaldo confessa sentir medo daquilo que não vê, mas apenas sente ou "pré-sente". Mas esse medo espectral também é experimentado de diferentes formas, inclusive, como medo daquilo que não se manifesta. O medo do fantasma dá-se não somente pelo acontecimento que é o espetáculo de sua aparição, como por aquilo que sendo onisciente se apresenta ao vivo: o medo de ser observado pelo "outro", a quem não podemos observar. A isso, Jacques Derrida nomeou como sendo a "efeito de viseira".

Certamente essas "presenças-ausências", embora repetidas, são singularizadas, são tomadas de formas diferentes por cada uma das pessoas. Quando d. D'Paz, uma senhora que reside na zona urbana de Campina Grande, fala hoje de seus fantasmas

passados, ela os reterritorializa. Embora ela os localize lá, naquele lugar onde um dia vivera, fala ao mesmo tempo do seu presente. Sua crença existe e persiste no seu "agora". O fantasma não ficou lá; ele modificou-se, desdobrou-se em sua citação à antiga narrativa. A botija da qual fala d. Da Paz é acionada para falar do seu vivido. Chamada a falar, a depoente invoca um tempo e um lugar da memória. Porém, como defende Certeau, não se trata de um "relicário ou de uma lata de lixo do passado, a memória vive de *crer* nos possíveis (...) ela vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela se desloca" (1996, p. 163).

Há certamente, uma preservação de traços de antigos fantasmas, que delineiam muitas das almas nas narrativas de botijas contemporâneas; a menção à "alma de branco" é uma delas: um velhinho de branco, uma mulher de azul e branco.

Aqui, uma interessante observação em relação às diferentes imagens formuladas pelo casal. Enquanto para o homem a alma é quase assexuada, restringindo-se a mencionar a "aparição" apenas como uma mulher, para a Sra. Maria José, a aparição não somente tinha claras feições de mulher, como ainda aparecia com traços de santidade: "blusa de seda e uma saia de forma de nuvens da cor do céu" (p.116). Essa definição da alma, rica em detalhes, para diferentes sensibilidades que informam as relações de gênero, mas não deve ser entendido como olhar feminino mais aguçado, simplesmente. Embora ela retire de seu arquivo cromático e religioso o azul e o branco, como sendo sinais de pureza, de divindade, sua fala lança mãos deste artifício para dar ao seu relato um *status* de veracidade, pois se fosse a imagem nítida, era também translúcida, obedecendo a características próprias de seres do espaço do sagrado. Ao descrevê-la nas cores de vestes próprias para os santos, estaria afastando qualquer sinal de malignidade, qualquer indício de inverdade e de trapaça da visagem. Neste sentido, há aqui uma inversão: é o próprio fantasma que lhes confere autoridade para falar a verdade.

Contudo, o que deve ser enfatizado aqui não é propriamente o branco como uma sinonímia do ser bom, pois, mesmo nos relatos de aparição em que os senhores são referidos, a cor branca não distinguia a natureza desses mortos. Assim, a cor branca que se preserva nos relatos de botija podem explicitar uma recorrência ao *SER* fantasmagórico, ao ser do "além". A cor branca o diferencia e o legitima enquanto alma.

Um dos relatos de d. D'Paz trata da doação de uma botija, ocorrida num sítio do município de Pocinhos, em torno de 1930. Seu irmão recebeu a visita de uma alma. O primeiro contato teria se dado através do balançar de sua rede. A segunda aparição dá-se

após ele ter rezado e apagado o candeeiro, em seguida novamente o balançar de redes, e desta vez, ele vê "uma mulher de cabelo escuro, preto, grande, toda de branco" e esta balança a sua rede. Em tom de autoridade alma teria anunciado: "vou te dar uma coisa (...) vai naquela pedra, naquelas duas pedras - onde tem um pé de pinha bem grande, acrescenta a depoente -, e entre aquelas pedras, onde nasceram umas árvores. Tira e lá dentro tem um local (...) onde se encontra um caixote e o sinal é três facas de ponta: é de ouro e uma tem a ponta quebrada".

O irmão de d. D'Paz não conseguiu desenterrar a botija logo na primeira tentativa e desiste. A alma, então, reaparece "como quem tava com raiva" e novamente balança a rede de seu irmão, anunciando que daria a botija para outra pessoa. E assim aconteceu, pois, tempos depois, viu-se somente o buraco no local onde a suposta botija estaria enterrada. Para os crentes da botija, a prova de que a alma dissera a verdade, ou seja, que a alma não o enganara, fora efetivada justamente na ausência de qualquer materialidade.

É comum, nos relatos de botija, a alma se expressar através da fala. Mas antes disso, muitas outras formas de expressão são antecipadas, ou mesmo, fazendo-se anunciar através do próprio ambiente sem que seja vista.

Os sinais da aparição, uma vez tendo marcado a memória dos crentes, são revividos a cada lembrança do relato. Senhor Edvaldo, em sua entrevista, ao falar sobre um episódio que ele considerou assombroso, se declara-se "arrepiado". Isso somente reforça, para ele e para aqueles que escutam suas histórias, a veracidade de sua experiência sobrenatural. Mas, o caso deste entrevistando se repete outras pessoas que também vivenciaram situações em que dizem ter encontrado ou somente sentido a presença de seres do além. Mas a alma também é capaz de expressar sinais de raiva, de decepção, de tristeza. Embora os fantasmas sejam descritos como gélidos e de coloração pálida – remetendo a um corpo sem vida -, eles são capazes de revelar praticamente os sentimentos dos vivos. Por isso, é comum nos relatos, as almas balançarem redes num sentido de acordar alguém para iniciar no diálogo, ou somente pra assusta-lo.

O tom de voz é algumas vezes descrito como sendo piedoso. Na entrevista com Seu Pedro, ele chega a lembrar a abordagem do doador da botija. "Eu tava acordado vendo, vendo como tô vendo nessa distância assim...ele com uma camisa branca, de punho dobrado". No cordel, *O Caçador Zé Caetano e a voz do pai da mata*, sinais de que ele receberá um ente sobrenatural, também dar-se-ão através dos "arrepios", mas não para aí. Ao entrar na Mata, vários elementos misteriosos apontam para uma caçada

nada corriqueira. Advertindo o leitor, nas primeiras estrofes, o poeta afirma que o caçador é bravo e destemido, não se tratando, então, de covardia por está em meio à mata. No entanto, certa noite, querendo se preparar para mais uma caçada e prestes a adentrar a mata, um primeiro sinal anuncia o prenúncio de assombramento: seu cachorro nega-se a acompanhá-lo e "começa a grunir baixinho/como quem dizia o mal/ nos espera no caminho (p.2)". A este episódio, seguem-se vários outros: um pássaro "de efeito escomunal", que riscava o chão ao lançar seus vôos, e que ele concluiu ser uma passarinho assombroso; gargalhadas inexplicáveis que faziam tremer as folhas; tochas de fogo atravessando o espaço por onde ele passava; "o vento açoitava as árvores". A tudo isso, o caçador respondia com seus tiros de espingarda e nada atingia. A cena do medo é expressa no momento em que "o cachorro em seus pés/com a calda entre as pernas/grunia como as corujas/na frieza das cavernas/" (p.7).

Esse cordel é interessante porque a figura do "mensageiro" também aparece ou se faz ouvir antes do fantasma principal se anunciar. Nesta literatura, são várias vozes que o caçador escuta. Vozes desencontradas, como se um mundo estivesse entrando no outro, como se houvesse uma confusão entre as dimensões que separa vivos e mortos, os seres do além e os mortais. Somente depois da oração dos caçadores é que ele consegue livrar-se da assombração. Mas, também neste caso, todas as aprovações conduziram o herói ao encontro com o Pai da Mata, que revela o lugar onde ele deve encontrar um tesouro.

Ao ser perguntado se conhecia o homem de sua visão, Sr. Pedro responde: "conhecia nada. Era de muito tempo". No entanto, ele narra a forma arrastada de falar de seu ilustre desconhecido: "Oh Pedro, eu tenho um dinheiro enterrado". E continua narrando a fala do morto: "Eu deixei um dinheiro enterrado"...aí, ele usou um termo muito diferente: "mais eu me arrependo, porque eu enterrei por causa dos cangaceiros de Zuza Braguino (...) agora hoje eu não vou lhe mostrar, vou mostrar no dia sete de setembro. Vou mostrar com o dedo". Ao narrar a fala do morto, o entrevistado novamente é afetado pelas antigas emoções: "chega eu arrepio todinho agora". No dia marcado, embora o fantasma não apareça, ele se faz anunciar através de remoinhos, tossidas e ventanias, deixando-o aterrorizado.

No cordel de Maria Nelcimá de Morais Santos, *O Tormento de Mirinha com as botijas*[204], os efeitos do encontro epifânico inundam todo o ambiente: a cor branca é evidenciada para identificar a aparição.

Muito cansada da lida
De trabalhar no festão
Essa moça adormecia
Quando lhe veio uma visão
A sua língua engrossou
E Mirinha acreditou
Que aquilo era assombração.

Depois de muita peleja
Como uma luz avistava
Uma moça, que de branco,
Na frente dela ficava
Chegou a ver mais uma luz
Riscando pra ela uma cruz
Dava a botija e piscava

Aquela alma que vira
Pedia que fosse ajudada
Trocava a sua salvação
Pela botija doada
Só dependia de Mirinha
Que tremia feito varinha
Chorava desconsolada.

O efeito da aparição nesse texto da autora ocorre não somente pela atribuição da cor branca à alma, mas principalmente pela relação estabelecida entre as palavras "luz", "branco", "piscava": "Quando lhe veio uma visão (...) Como uma luz avistava/ Uma moça, que de branco/ Na frente dela ficava/ Chegou a ver mais uma luz/ Riscando pra ela uma cruz/ Dava a botija e piscava".

A crença nesse modelo de fantasma branco, translúcido, cuja luz cega a visão de quem o observa pode ser tomada como uma representação mais comum do fantasma do universo assombroso mais ampla. Uma pesquisa antropológica, realizada principalmente com crianças da cidade de Catingueira[205], no interior paraibano, mostra como essa idéia de fantasma é recorrente no imaginário religioso de adultos e crianças. Segundo a antropóloga Flávia Pires, os "desenhos" elaborados pelas crianças são predominantemente temas ligados à religião e ao mal-assombro. A autora, ao se reportar

[204] As informações constam no Blog da autora: http://ncordel.blogspot.com/2009/01/xilogravura.html

[205] Sobre a cidade de Catingueira, ver capítulo I desta tese, a nota de número 111.

a um texto, escrito por um adolescente de 16 anos, nota como este, referindo-se a um fantasma, que teria lhe aparecido para doar uma botija, a definiu como sendo uma "moças de branco". Em que pese a dúvida da pesquisadora sobre o escrito ter sido uma brincadeira de seu entrevistado ou se realmente ele acreditava ter visto aquele fantasma, a imagem traçada por ele é interessante no sentido de dar inteligibilidade à imagem da alma divulgada em sua comunidade, pois, certamente, foi desse arquivo simbólico que ele retirou os signos para elaborar a sua "aparição":

> Fantasma. Era um lindo dia de lua quando uma pessoa de branco veio em minha direção (...) Isso aconteceu umas quatro vezes e depois que ela veio pela última vez, eu perguntei o que era que ela queria comigo. Ela respondeu que queria me dá alguma coisa chamada de botija. Só que eu não tive coragem de responder se eu queria ou não e ela foi embora para sempre, e depois desse dia eu não a vi mais. Eu acho que ela deu para outra pessoa que teve coragem de arrancar"[206].

Segundo aponta Pires, o mal-assombro para as crianças possui normalmente semelhanças com os humanos; em sua maioria, eles possuem, pelo menos, olhos. Alguns foram desenhados "a *la Gasparzinho, o Fantasminha Camarada*, o que também poderíamos chamar de "mal-assombro-lençol" (PIRES, 2007, p. 103-104). Pires acredita que diferentemente dos adultos catingueirense, o sentido que as crianças atribuem aos mal-assombros é mais amplo, mas que isso tende a mudar à medida em que estas, ao tornarem-se adultas, cristianizam-se. Com isso, o conceito atribuído ao mal-assombro se restringe, "ou seja, à medida que a criança cresce, os mal-assombros vão sendo reduzidos à alma dos mortos" (2007, p. 108-109).

Um dos fantasmas mencionados por Altimar Pimentel em seu livro sobre o Forte de Cabedelo – situado na cidade de mesmo nome, na Paraíba - é a "Mulher de Banco". Alguns de seus depoentes apontaram versões variadas, mas uma delas merece destaque pela maneira como a idéia de aparição fora significada por Genival Correia de Lima, acerca de um encontro que tivera seu colega com a referida mulher. Segundo ele, seu colega mantinha um relacionamento amoroso e costumava marcar encontros no Forte.

Certo dia, ele vê uma mulher jovem, de vestido longo e branco e, como ela se esquivara, resolve segui-la, a princípio, pensando ser a sua amada, mas a mulher consegue se desvencilhar e desaparece. Dias depois, quando, desta vez, ele havia marcado um encontro com sua namorada, ele se depara com a mesma visagem:

---

[206] Esse trecho consta na nota 45, da tese em questão (PIRES, 2007, p.51).

> Então ele veio encontrar com a namorada. Noite de lua. No que ele entrou, a mulher já estava na boca do túnel. Mas ele estava com uma roupa igual à da mulher que vinha se encontrar com ele, entendeu? (...) Marchou para cima da mulher, pensando que era a namorada dele. Nisso, ele tirou a vista dela e olhou para trás: quando voltou a vista, ela estava com a mesma roupa branca, na boca do túnel (PIMENTEL, 2002, p. 292).

Na sequência da narrativa, vê-se como a atenção do homem é desviada pela namorada que chega ao local e o chama. Então, como costuma ocorrer as assombrações, quando ele desviou o olhar, a Mulher de Branco desapareceu[207]. Interessa perceber como, no relato, a transfiguração epifânica se dá pela mudança na roupa da mulher, pois "ele tirou a vista dela e olhou para trás: quando voltou a vista, ela estava com a mesma roupa branca". O que explicaria isso, senão a arte de uma assombração?

Além desta, há outras versões da Mulher de Branco, que aparece em outros espaços, porém somente no mês de maio, daí ela ser conhecida pelo nome "Mulher do Mês de Maio". O que querem essas mulheres? Todas são definidas como "mulheres grandes", uma delas é descrita como medindo cerca de três metros de altura. Além de serem fantasmas femininos nada dizem, apenas atraem as pessoas para lugares ermos ou duvidosos.

Em todos os relatos fica explícito o medo dessa mulher gigante. Até meados do século somente sendo fantasma e gigante para sair sozinha à noite, ou seja, num tempo em que, as mulheres não ousavam sair sozinhas ao cair da noite para não ser mal vistas, tanto que uma das mulheres que vira a Mulher de Branco do Mês de Maio era uma "mulher dama" – uma prostituta.

Os códigos morais se explicitam aí. As aparições mostram como o mundo do invisível não está desconectado do mundo dos vivos. Neste caso, as Mulheres de Branco podem interditar as transgressões no âmbito da sexualidade. Aos homens e mulheres, um chamado que não deveria ser ouvido, que não deveria ser seguido sob a pena de se perderem naquela *visão.* Mas como resistir à imagem que assusta e seduz ao mesmo tempo? Como não maravilhar-se diante do desconhecido? Pois como nos lembra Stephen Greenblantt, "maravilhar-se é experimentar tanto o fracasso das palavras – o recurso hesitante às velhas fábulas de cavalaria – quanto o fracasso da visão, de vez que o ver não garante que o visto realmente exista" (1996, p. 174).

[207] A Mulher de Branco também é conhecida na cidade de Catingueira. Ela é vista principalmente nos banheiros femininos dos colégios - embora esta tenha algumas variações (PIRES, 2007, p.227).

Considerações Finais

> Quando Proust compara sua obra a uma catedral ou a um vestido não é para defender um *logos* com bela totalidade, mas, ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos (DELEUZE, 2003, p.153).

Num universo fantasmagórico como o da botija, uma simples aranha pode se tornar o mais medonho dos assombros. Em meados do século passado algumas delas eram vistas na Várzea da Paraíba entre os verdes galhos e as varas de cercas das fazendas, a tecer suas redes de intrigas, ou mesmo morando no interior das casas e estas ninguém ousava matar "porque traz atraso". Quando Ademar Vidal as menciona para enfatizar os temores suscitados pela sua assustadora aparência, ressalta outros medos e outras artimanhas a elas atribuídos: "as teias representam um símbolo infame" ao serem associadas às pessoas levianas que se esmeram em fazer "intrigas", "mexericos", "teias", o que faz com que algumas aranhas sejam conhecidas como "Mexeriqueiras". Por ironia da natureza ou sabedoria popular, eram justamente aos tentáculos, próprios de uma dessas espécies, que algumas pessoas daquele lugar atribuíam poderes mágicos, levando-as a transformar os chamados "dentes brancos" em colares, para crianças e moças manterem seus "corpos fechados" contra "mal olhado". Também pensando em termos de articulação entre o tecer e o encantamento, o autor associa o trabalho das aranhas às histórias de Trancoso, ao citar expressões que enredam essas narrativas: "era uma aranha mãe", "ninguém escapa às suas intrigas"...

Essa arte de tessitura da aranha mostra-se reveladora para entender o feitio das histórias de botijas. Indagando sobre a força de suas narrativas e a arte de suas rendas, percebi como as práticas culturais que as constituem e as instituem no universo do assombroso possibilitaram sua sobrevivência ao longo do tempo: artes de reinvenção, de criação de novos desejos de mudanças de vidas, imposições de novos desafios aos seus sonhadores e achadores de botija. Contudo, quando se trata de tecer rendas os desenhos podem ser surpreendentes e, foi assim, tentando interpretar seus signos que este trabalho tomou rumos inesperados.

O trabalho com as botijas levou-me a encarar o espaço do assombroso como abordagem significativa para a historiografia atual. Pensar esse universo articulando o mundo crível e o incrível conduziu-me por diversas vezes a diálogos com produções antropológicas, sociológicas e literárias: um indicativo não somente de uma fértil libertinagem acadêmica, mas, sinal de que um trabalho com fontes concebidas como imprecisas e atemporais, como os cordéis e mesmo as fontes orais; de que a relação com o espaço e o tempo; os impasses com categorias relativas à imaginação, sonhos, fantasmas ainda representam territórios de riscos que os historiadores cismam em enfrentar.

Se o tema do invisível, do incrível apresenta-se enquanto um território de risco, também pode ser tomado como um lugar legítimo para os historiadores, pois como nos mostrou Michel de Cetreau (2000), o próprio campo da história se inscreve a partir desse trabalho com os mortos, se produz na relação com esse "outro" de nós mesmos, que é o passado. Passado incerto que procuramos tornar visível e crível. Esse morto é o nosso objeto de estudo e tal como um fantasma, ele povoa nossa escrita e todo o nosso *fazer* história. Dele fazemos "página em branco", imprimindo nossas escritas de verdade, de saber, pois fazendo isso, vivemos a ilusão (desejo?) de conhecê-lo. Nesse sentido, a escrita do historiador é *assombrada*, povoado por seres que estão alhures.

Considerando que a relação com o universo do invisível ainda se constitui num desafio metodológico para o historiador, este trabalho sobre as botijas teve o propósito se não o de apresentar uma solução, ao menos o de trazer à tona esse debate ainda em aberto. O fosso aberto principalmente com a emergência da História Ciência no século, mantém perigosamente um portal por onde se evadem todos os nossos fantasmas, nossas visagens que atormentam o antigo sonho de um real límpido, transparente. Portal perigoso a nos lembrar quão importante é essa dimensão da imaginação e da fantasia e para que nós historiadores não nos esqueçamos disso.

Devemos lembrar, sobretudo, de que essa maneira de encanarmos o mundo não é natural, ou seja, esse mundo que tenta expurgar os fantasmas, os mortos, os encantamentos, os delírios e tudo que não pertence ao terreno do racional, tem sua historicidade. É ainda Michel de Certeau que ao apontar para a emergência da sociedade ocidental hiscriturística do período moderno, explicitou com maestria, a própria separação efetivada entre a escrita e a oralidade. Uma operação que resulta em outros sectarismos (povo e burguesia, línguas nacionais e as não oficias, letrados e analfabetos) pautados num ideal de progresso e de sociedade "produtiva" (CERTEAU, 2000).

Certamente quando faço tais observações não é para levantar algum mastro e fazer tremular num território dominado as verdades que lucrei. Algumas questões trabalhadas ainda carecem de aprofundamento, como, por exemplo, as relações com os fantasmas enquanto *ser* perene no cotidiano dos vivos.

Particularmente, esse trabalho também apontou as botijas e todo o seu campo simbólico como uma *busca* contínua pela felicidade. Tomando como empréstimo a máxima atribuída aos achadores pelos crentes desse universo, "desencantou a botija e melhorou de vida", percebe-se como esse desejo fez emergir múltiplas histórias ao longo do tempo, fazendo as narrativas sobre botijas se reatualizarem através das experiências cotidianas. A reinvenção do universo assombroso pela maquina editorial dos cordéis apontou igualmente para esse poder de uma constante elaboração do passado pelo presente; temas que remetem às bipolarizações sociais, como o clichê "ricos e pobres", aparentemente esgotados por análises que visavam uma crítica à exploração das massas, mostrou-se nesse universo bastante surpreendentes, pois diante da força atribuída pelos crentes no *desencantamento*, os quais não poucas vezes em seus sonhos, conseguiram lograr, rachar e até inverter as duras hierarquias sociais.

Ainda que algumas questões não tenham sido esgotadas nesta tese, procurei pensar o tema em sua historicidade. As questões das tradições que informam as narrativas de botijas, ao fazerem repetir os rituais de achamento, acabam por recriar outros enredos e outros personagens. Não há, portanto, repetição quando se movem as peças do jogo; já nos ensinou Certeau com sua metáfora do jogo de xadrez. Nesse sentido, o trabalho tentou se distanciar da ideia de resgate e armazenamento das narrativas, concepção que durante tempos predominou em relação a essas histórias. Não que esse trabalho de arquivo não seja importante, não se trata disso, mas essa prática não deve ser a do historiador das "artes de fazer" e das "invenções". Este deve preocupar-se com as oscilações, com as rachaduras e as maquinarias que informam o tema.

O Folclore, enquanto lugar de saber institucionalizado, empenhou-se em contar as histórias populares sob a forma mumificada de uma memória sobre o passado. Olhar de um *perito*, enquanto "autoridade social", no sentido em que denuncia Certeau (1996, p.66): o folclorista faz das conversas à beira da fogueira, dos encontros entre vizinhos nas calçadas um bem cultural a ser preservado. Dessas recolhas de relatos partilhados entre gerações, ao "descrevê-las", ele oferece uma outra dinâmica e um outro lugar. Pois, ao apartar das histórias verdadeiras as "falsas histórias", com o objetivo de

identificar aquela que estaria livre de ruídos e de interferências, livre de falas não autorizadas, o folclorista pensava identificar a narrativa "original", a mais pura, como se suas transcrições não já representassem uma outra versão.

Pensando então a sobrevivência dessas narrativas e o poder de reinvenção de suas redes e tramas, faz-se necessário atentar para um outro campo de constituição do universo assombroso. As narrativas que se multiplicam no campo virtual podem abrir um novo espaço para a continuidade das narrativas sobre as botijas ainda em nossa contemporaneidade. Suas ressonâncias apontam para os desdobramentos dos *usos* de seus múltiplos sentidos, ao serem inscritas em outro espaço virtual, que é a Internet. Trata-se da erotização da botija, inscrita num campo de desejo mais amplo; trata-se, pois, de ver a botija como uma busca de todo mundo. Contudo, mesmo que em alguns *sites* os contos sobre botijas sejam lembrados e apareçam aí como mera repetição da memória dos nossos avós, elas já são uma outra coisa; elas se reatualizam, e operam dentro de uma outra rede maquínica, que por sua vez, promove a emergência de outros caçadores e de outros desejos. Penso, aqui, mais uma vez, em Deleuze, ao citar Proust no episódio em que:

> O narrador se inclinava para desabotoar sua botina, tudo começava exatamente como num êxtase: o atual momento ressoava junto com o antigo, fazendo reviver a avó no gesto de se inclinar; mas a alegria era substituída por uma insuportável angústia: a conjugação dos dois momentos se desfazia dando lugar a uma violenta evasão do antigo, numa certeza de morte e de vazio (DELEUZE, 2003, p.148).

Portanto, as narrativas sobre botijas longe de serem uma memória cristalizada, uma tradição petrificada que como arcas perdidas atravessam os tempos, imunes das traças e dos organismos da terra, elas fazem-se e reelaboram-se através da ressonância, embora esta não se "baseia em pedaços, nem totaliza pedaços que viriam de outro lugar. Ela instaura seus próprios pedaços e os faz ressoar segundo sua finalidade específica" (DELEUZE, 2003, p.144). Para entendê-las em termos de um enredamento "fantástico", não se pode, enquanto historiador, preocupado com a desnaturalização, separar dualisticamente passado/presente; antigo/moderno; rural/urbano, ou pensar em termos de falsas ou verdadeiras as suas narrativas. Mas, é necessário defini-las em sua dimensão caleidoscópica. E assim, como num *ritual de achamento* da botija, ser errante por opção. Pois, as botijas não estão lá, fora de nós, mas nos movem em direção ao inusitado e à surpresa.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz. *A invenção do Nordeste* e outras artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. Durval Muniz. *História:* a arte de inventar o passado. São Paulo: EDUSC, 2007.

ALMEIDA, Horácio de. *Brejo de Areia:* memórias de um município. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de documentação, 1958.

BACHELARD, Gastor. *O ar e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRETO, Luís Antônio. *O tesouro dos Jesuítas em Sergipe I, II, III***.** Disponível em: <*http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=9145&titulo=Luis_Antonio_ Barreto*>. Acesso em: 14/07/2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:*_Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura.* São Paulo: Editora Ática, 1992.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia:* feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BEZERRA, Rubens Borges. *Moedas Holandesas em Pernambuco* – Dutch coins in Pernambuco. Recife, Pernambuco, Brasil, 1980.

BLANCHT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. LeylaPerone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *Presságios do Milênio:* anjos, sonhos e imortalidade. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BRITO, Vanderley de. *A Pedra do Ingá:* itacoatiaras na Paraíba. 2. ed. João Pessoa: JRC Ed., 2008.

BOXER, Charles R. *O Império Marítimo português, 1415-1823.* Trad. Anna Olga de B. Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular:* história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru; SP: EDUSC, 2004.

CÂMARA, Epaminondas. *Os alicerces de Campina Grande:* esboço histórico-social do povoado e da Vila (1697-1864). Campina Grande: Edições Caravela, 2006.

_____. *Datas Campinenses*. Campina Grande: Ed. Caravelas, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Sociologia do açúcar:* pesquisa e dedução. Rio de Janeiro: M.I.C., 1971.

_____.*Dicionário do Folclore Brasileiro*. Coleção Terra Brasilis. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASCUDO Câmara. Demônio Logrado. In: *Contos Tradicionais do Brasil*. Copilado por Luís da Câmara Cascudo. 8ª ed. – São Paulo: Global, 2000.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *O Diabo e o Riso na Cultura Popular*. ENFOQUES - revista eletrônica dos alunos do PPGSA. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-20, ano, 2004. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~enfoques/marco04/03.html>. Acesso em: 21/3/2009.

CAVIGNAC, Julie Antoinette/MOTTA, Antonio. Retóricas do Olhar e Tramas da Narrativa. *Revista Fazendo História*. Disponível em*:* <*http://www.cchla.ufrn.br/fazendohistoria/downloads/revista/edicao1/artigo2.pdf*>. Acesso em: 16/09/2009.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CLEROT, L. R. F. *30 anos na Paraíba* (memórias corográficas e outras memórias). Rio de Janeiro: Editora Pongentti, 1969.

COELHO, Nely Novais. As Narrativas Maravilhosas. In: *O conto de fadas.* São Paulo: Ática, 1987.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de gatos* e outros episódios da História Cultural Francesa. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed Graal, 1986.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da História.* Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

DE CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano:* morar, cozinhar. V 2. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *A invenção do cotidiano:* artes do fazer. V. 1 Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800).* São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles/ GUATARRI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. V. 4. Trad. Suely Ronik. São Paulo: Ed. 34, 1994.

DELEUZE, Gilles/ GUATARRI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. V. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus:* monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Cia das Letras, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão Freudiana*. Tradução, Claudia de Moraes Rego. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2001.

DORIA, Carlos Alberto. *A culinária materialista.* São Paulo: Editora SNAC, 2009.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1995.

ESCOUBAS, Eliane. *Alguns temas da estética francesa contemporânea.* Sem referência.Disponível em:
<http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns_temas_da_estetica_francesa_contemporanea/artigos219232.pdf>. Acesso em: 08/005/2009.

FRANCO JÚNIOR. *Cocanha: a história de um país imaginário.* São Paulo; Companhia das letras, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala.* Formação da Família Brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000a.

_____. *Sobrados e mucambos: a continuidade de Casa-Grande & Senzala.* Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000b.

_____. *Assombrações do Recife Velho.* 5. ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2000c.

_____. *Ingleses no Brasil.* Aspectos da influência britânica sobra a vida, a paisagem e a cultura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS Universidade Editora, 2000d.

FREITAS, Eliane Tânia Martins de. *Memórias, ritos funerais e canonização populares em dois cemitérios no Rio Grande do Norte.* Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro:UFRJ/IFCS, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de Arte.* Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: UMF Martins Fontes, 2010.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História:* como os historiadores mapeiam o passado. Trad. Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GREENBLANTT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.

GUATARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografia do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz, *Cidades da mineração: memórias e práticas culturais:* Mato Grosso na primeira metade do século XX. Cuiabá, MT; Carlini & Caniato; EDUFMT, 2006.

GONSALVES, Paulo Eiró. *Livro dos alimentos.* Rio de Jasneiro: Book RJ Gráfica e Editora, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In:__*Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, 103-133.

HOBSBWM, Eric. *A invenção das tradições.* 6. ed. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LE GOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida:* a usura na Idade Média. 2. ed. Trad.Rogério Silveira Muoio. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa, Edições 70, 1983.

LISBONA, Yolande. Então é verdade que os mortos podem voltar?" In:__*Tempo Psicanalítico 28*. Rio de Janeiro, 28: p. 177-189, 1995. Disponível em: <*http://www.spid.com.br/revistas/r28/10%20TP28%20-%20Yolande%20Lisbona.pdf*>. Acesso em: 15/01/2010.

MACIEL, Frederico Bezerra. *Lampião seu tempo e seu reinado III:* a guerra de guerrilhas (fase de domínio). Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. 4. ed. Trad. Rubens Figueiredo; Rosalra Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MELO, Rosilene Alves de. *Escrito nas estrelas: almanaques astrológicos, relicários do tempo, prognósticos do destino*. XIII Encontro da Anpuh-Rio. Identidades. <*http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212968077_ARQUIVO_ANPUHRIO2008Textocompleto.pdf*>. Acesso em: 11/06/2209.

MERLEAU-PONTY. "O entrelaçamento – o quisma". In:_ *O visível e o invisível*. Trad José Artur e Armando Moura d' Oliveira. São Paulo Perspectiva, 2007, p.127-150..

MOISÉS, Maussad. *O conto português.* 6. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 1999.

MONTENEGRO, Antonio Torres..et al.. *História: cultura e sentimento:* outras histórias. Recife: editora Universitária – UFPE, Cuiabá: Ed da UFMT, 2008.

_____. *Rachar as palavras.* Ou uma história a contrapelo. Estudos Ibero-Americanos, Vol. 32, No 1, 2006.

_____. *História Oral e Memória* – a cultura popular revisitada. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MOURA, Hudson. *Oralidade Fabulação no Cinema Documentário.* Disponível em: <*http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf*>. Acesso em: 03/04/2009.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Edusc, 2000.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros. *Retalhos de um corpo Santo: a construção histórica da Cruz da Menina (1923-1995).* Campina, SP:UNICAMP, 180p. Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia de Campinas. Campinas, 2000.

NUNES, Marângela Vasconcelos. *Entre o Capa Verde e a redenção: a cultura do trabalho com o agave nos Cariris Velhos (1937-1966, Paraíba).* Tese defendida pela Universidade de Brasília – UnB Programa de Pós-Graduação em História. Brasília: 2006, 291p.

OLIVEIRA, Luiz Antonio. *O Martírio Encenado, memória, narrativa e teatralização do passado no litoral dório Grande do Norte*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Antropologia da UFPE. Recife, 2003, 150p.

OLIVEIRA, Érica Caldas Silva de/ TROVÃO, Dilma Maria de Brito Melo. *O uso de plantas em rituais de rezas e benzeduras: um olhar sobre esta prática no estado da Paraíba.* In: Revista Brasileira de Biociências. Porto Alegre, vol. 7, n. 3, p. 245-251, jul./set.2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/seerbio/ojs/index.php/rbb/article/view/1138>. Acesso em: 25 de janeiro de 2010.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PASTOUREAU, Michel. *O Pano do Diabo:* uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

PEREIRA, Auricélia Lopes. *O rei do cangaço e os vários Lampiões*. Recife. Dissertação de Mestrado em História apresentada a Universidade Federal de Pernambuco História UFPE-CFCH, 2000.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Diabo e outras entidades míticas no conto popular*. Paraíba: Coordenada Editora de Brasília: 1969.

_____. Cabedelo. Vol. II. Prefeitura Municipal de Cabedelo. Secretária de educação, Esporte e Cultura. Cabedelo - Paraíba, 2002.

_____ . *Estórias de Luzia:* a maior contadora de estórias do mundo. Vol. 2. Brasil: Thesaurus Editora, 2001.

_____. Altimar de Alencar/ TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Contos Populares Brasileiros – Paraíba. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996.

PINTO, Zilma Ferreira. *A saga dos cristãos-novos na Paraíba.* João Pessoa: Idéia, 2006.

PIRES, Frávia Ferreira. *Cidade, casa e Igreja:* sobre Catingueira, seus adultos e suas crianças. Campos (UFPR), v. 8/2, p. 65-79, 2008.

PIRES, Frávia Ferreira. *Quem tem medo de mal-assombro?.Religião e Infância no semi-árido nordestino.* Doutorado em Antropologia Social apresentada a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, 235p.

RANCIÉRE, Jacques. *A noite dos proletários:* arquivo do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil*: de Varnhagen a FHC. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

_____. *A História entre a Filosofia e a Ciência.* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

REIS, João José. *A morte é uma festa:* ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. O cotidiano da Morte no Brasil Oitocentista. *In:_História da Vida Privada no Brasil: Império*. Cord. Fernando A. Novaes; org. Fernando de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 96-142.

RIBEIRO, Hortênsio se Souza. *Vultos e Fatos.* João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1979.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento.* Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SAID, Edward. *O Orientalismo:* o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. 3. impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTANA, José Alves de Arimatéa Alves. *Santa Rita & seus vultos folclóricos*. João Pessoa: Sal da Terra Editora, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens:* ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Trad. De José Rivair Macedo – Bauru, SP: EDUSC, 2007.

_____. *Os mortos e os vivos,* na sociedade medieval. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo Companhia das Letras, 1999.

SERRES, Michel. *Atlas.* Lisboa: Instituto Piaget; Epistemologia e Sociedade: 1994.

SILVA, Alômia Abrantes da. As Escritas do Femenino e os Femeninos Inscritos: imagens de mulheres na imprensa parahybana (1920). 2000, Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduaçao em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SOUZA, Laura de Mello. *O Diabo na Terra de Santa Cruz.* São Paulo: Cia das Letras, 1986.

_____ . *Inferno Atlântico:* demonologia e colonização séculos XVI-XVIII. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra. *Territórios de Confronto:* Campina Grande 1920-1945. *Campina Grande:* Editora da Universidade Federal de Campina Grande,EDUFCG, 2006.

SZESZ, Christiane Marques. Os almanaques populares: leituras e apropriações em Ariano Suassuna. *Vestígios do Passado:* a história e suas fontes. IX Encontro Estadual de História. Associação Nacional de História. Seção Rio Grande do Sul – ANPUH- RS.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TECEIRO NETO, Dorgival. *Taperoá:* crônicas para a sua história. João Pessoa: UNIPÊ, 2002.

VIDAL, Ademar. *Lendas e Superstições:* contos populares brasileiros. Empresa Gráfica O Cruzeiro S.A: Rio de Janeiro, 1950.

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História:* fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal medieval:* os bestiários. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz.* A "literatura" medieval. Trad. Amério Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CORDEL

ABREU, Márcia. *Histórias de cordel e folhetos*. 2. ed. Campinas, S P: Mercado das Letras: Associação de leitura do Brasil. 2006.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de/ SOBRINHO, José Alves. *Dicinário BIO – Bibliográfico de Repentistas e poetas de bancada.* Vol. II e V.II. Editora Universitária/Centro de Ciências e Tecnologia. João Pessoa e Campina Grande, 1978.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de Almeida. *José Pacheco.* Fundação Casa de Rui Barbosa, ver www.casaruibarbosa.gov.br | site Cordel, consultado em 04. 09.2009.

ATAHYDE, João Martins de. *João Martins de Atahyde (1877-1959).* 3. ed. Introdução de Mário Souto Maior. São Paulo: Hedra, 2005.

BATISTA, Pedro. Athenas dos Cantadores. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográphico Paraybano*. Parahiba, Anno VI, vol. 6, 1928, p.21-35.

CAVIGNAC, J. A. ; HELDER . Um mundo encantado: memória e oralidade como patrimônio imaterial. In: *Carnaúba dos Dantas, terra da música.* Inventário do patrimônio imaterial de uma cidade do sertão do Rio Grande do Norte . *C. dos Dantas:* Petrobras Cultural / Carnaúba dos Dantas, 2005. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/carnauba/>. Acesso em: 13/02/2008.

CAVIGNAC, Julie Antoinette; MOTTA, Antonio. Retóricas do Olhar e Tramas da Narrativa. In:_*Revista Fazendo Histórias*. Vol. 1, nº 1, janeiro de 2008. ISSN 1518-3394UFRN. Disponível em:< CERESHttp://www.seol.com.br/mneme> Acesso em: 13/02/2008.

CAVIGNAC, Julie. Trad. Nelson Patriota. *A Literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DEBS, Sylvie. *Cinema e cordel:* idas e vindas entre a imagem e a letra. Revista Cultural Crítica. São Paulo, n. 6, p.1-10, 10/03/2009.

FERREIRA, Jerusa Pires. In: *Do Almanak aos Almanaques.* Org. Marlyse Meyer. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Armadilhas da memória e outros ensaios. Coti, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel:* em comemoração dos 100 anos da xilogravura popular na literatura de cordel (1907/2007).Brasília: LGE, 2007.

HATA, Luli. *O Cordel das feiras às galerias*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, 1999. Disponível: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/tese20.html>. Acessado em: 07 de abril de 2009.

HAURÉLIO, Marco de. Literatura de Cordel. In*: Literatura Brasileira de Cordel.* 13 de junho de 2008. Disponível em: <http://marcohaurelio.blogspot.com/2008/06/literatura-de-cordel-por-marco-haurlio.html>. Acesso em: 05/04/2009.

GRÉLIER, Robert. *As Crostas do sol.* Rio de Janeiro: Editora Index – Editora Massangana, 1995.

LIMA, Marinalva Vilar/MARQUES, Roberto. *Estudos Regionais: limites e possibilidades.* Crato: NERE/CERES Editora, 2004.

LIMA, Marinalva Vilar. *Narradores do Padre Cícero:* do auditório à bancada. UFC; Casa de José de Alencar Programa Editorial, 2000.

MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de história*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINHEIRO, Hélder/LÚCIO, Ana Cristina Marinho. *Cordel na sala de aula* .São Paulo: Duas Cidades, 2001.

RAMOS, Everaldo. *Escritores, illustradores de folhetos de cordel:* processos de criação popular. *In:*_Encontro Regional da ABRALIC 2007, Literatura, Artes e Saberes. São Paulo, 2007, p. 1-21.
Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/EVERARDO_RAMOS.pdf>. Acesso em: 12/04/2009.

SLATER, Candace. *A Vida num Barbante:* a literatura de cordel no Brasil. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, Repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

_____. *Marcos e Vantangens 1:* romanceiros popular nordestino. Campina Grande, 1981.

SOUSA, Silvana Vieira. *Cultura de falas de gestos:* histórias de memórias. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – Programa de Pós-Graduação em História. Campinas, 1997, 184p.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memórias de Luta:* literatura de folhetos do Nordeste – 1893-1930. São Paulo: Editora Global, 1983.

VASCONCELOS**,** Reinaux. *Os Nova-Ceitas:* a presença protestante na perspectiva da literatura do cordel – Pernambuco e Paraíba (1893-1936). Dissertação de Mestrado apresentado a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Pós-Graduação em História. São Paulo, 2005.

FONTES

Cordéis

ADÃO FILHO, José. *Marco Parahybano*. 1. ed., Recife: Tipografia Chaves, 1921.

ALMEIDA FILHO, Manoel. *O poder da caridade*, s/d.

ARÊDA, Francisco Sales. *Os três caçadores o macaco da montanha*. Autor proprietário: João José da Silva. (1963?)

ARÊDA, Francisco Sales Arêda. *O caçador Zé Caetano e a voz do pai da mata.* Editora: Guajarina, 1938.

ASSIS, Manoel Tomaz de. *O Marco do Seridó.* Parelhas - Rio Grande do Norte, S/D.

_____ . *O desmantelo já vem*, s/d.

_____ . *Os três dias de escuro que vem em quarenta*, s/d.

ATHAYDE, João Martins de. *O Marco do Mundo*, s/d.

_____. *História de um pescador Completa* (vol.1). Editor proprietário, João Bernardo da Silva. Ceará: Tipografia São Francisco, 1954.

_____. *Juvenal e o Dragão*. Prop. José Bernardo da Silva. Lugar: Juazeiro, 7/7/1953

BARROS, Leandro Gomes de. *Antonio Silvino, o Rei dos Cangaceiros.* Recife: Typografia: Perseverança, Data: (1910-1912).

_____. *História do rico avarento*. Autor proprietário João Martins de Athayde, Recife, 1938.

_____. *Uma viagem ao céu*, s/d.

_____. *A alma de uma sogra.* Belém: Editora: Guajarina, 1938.

_____. *Antonio Silvino,* o rei dos Cangaceiros. Recife: Typografia: Perseverança, Data: (1910-1912).

_____. *O padre Jogador:* morte de Alonso e vingança de Marina. Vol. 2. Recife, 1910.
_____. *Cometa.* Recife, 1910 (Inácio da Catingueira)

_____. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza, 1999.

_____. *Peleja de Riachão com o Diabo.* Academia Brasileira de Literatura de cordel. 2001.

_____. *História de João da Cruz*. 3. ed. Recife, 1917.

BARROS, Dílson. *O Homem que ficou rico arrancando uma botija*. Produção Independente. 2006.

BATISTA, Francisco Chagas. Antonio *Silvino Vida, crime e julgamento*. São Paulo: São Paulo Editora Prelúdio, s/d.

BAPTISTA, Francisco Chagas. *O interrogatório de Antonio Silvino.* Juazeiro, 9/04/1947. Acervo Casa Rui Barbosa.

BATISTA, Abrão. *Luta de um Homem com um Lobisomem.* Juazeiro, s/d.

BRITO. Vanderley. A botija Encantada. Campina Grande: CampGraf, 2008.

CALDAS, João Batista. *Triste fim de um orgulhoso.* Juazeiro do Norte, s/d.

CAMPOS, José de Souza. *A história da novilha de ouro,* s/d.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Mistério da Serra Morena*. s/d. Fundação Casa Rui Barbosa, LC 4323.

CRUZ, Antonio Ferreira da. *A machina que fez o mundo rodar.*

COSTA, José Severino. *O Herói Juvêncio e o Reino das Sete Portas.* Editor proprietário João Severo da Silva, S/D.

CAMPOS, José de Souza. *A história da novilha de ouro,* s/d.

D' ALMEIDA FILHO, Manuel. *A sorte do preguiçoso,* s/d

_____. Manoel. *Rufino o Rei do Barulho.* São Paulo: Luzeiro Editora Limitada, 1996.

DI'AURÉLIO. *Uma botija perdida*. Produção Independente, 2003

KLÉVSSON, Antonio/ VIANA, Arinaldo. *A botija Encantada e o preguiçoso* afortunado: Tupynanquim Editora, 2006.

LEITE, José da Costa. *O sonho de um poeta no País de São Saruê.*

LIZ, Luside Luriguasio. *O Reino do Meio do Mundo e a princesa Miriam,* s/d.

PACHECO, José. *O prazer do rico e o sofrimento do pobre*, s/d.

PACHECO, José. *História Completa de Grinaura e Sebastião*. Juazeiro: Tipografia São Francisco. Ed. Proprietário: José Bernardo da Silva, 1955.

PONTES, José Apolinário. *O compadre pobre e o rico ambicioso*. Guarabira-Pb, 11.05.1973.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*, 1947.

SANTOS, Antonio Teodoro dos. *Os bolsos encantados*, s/d

SANTOS, Apolônio Alves dos. *O marido preguiçoso ou a panela de ouro,* s/d.

_____. *O Compadre rico e o rico ambicioso.* Guarabira: Gráfica: José Alves Pontes, 11.05.1973.

_____. *O filho do caçador ou O reino misterioso.* s/d.

SENA, Joaquim Batista de. *O Lobisomem do Alto do Bode*. Editor: Vidal Santos Fortaleza, 1979.

SENA, Cypriano Baraúna (Baraúna). *Históra do Mesquinho de Portugal*. Guarabira, S/D.

SILVA, Olegário Fernandes da. *A história da botija*, (196?)

SILVA, Minelvino Francisco. *As terra de São Saruê* (sic), s/d.

SOARES, José. *Vamos arrancar a botija*, (196?).

_____. *Kung-Fu e satanás arrancando uma botija*, s/d.

Contos e Romances

AFANAS'S, Aleksandr. *Contos de fadas Russos*. Vol. I, III. São Paulo: Landy Editora, 2003.

ASSIS, Machado de. *Entre Santos.* Belém: Unama. Disponível em: <*site* www.nead.unama.br>. Acesso em: 12/04/2009.

GÓGOL, N. V. *O capote e outras novelas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

JAMES, Henry. *Até o último fantasma:* contos fantásticos. Seleção, tradução e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas:* Monteiro Lobato. São Paulo: Globo, 2008.

PEDROS, Consiglieri. *Contos português.* São Paulo: Landy Editora, 2003.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido:* no caminho de Swann. Vol I. 3. ed. Editora Globo: 2006.

REGO, José Lins do Rego. *Menino de Engenho.* nota de Carlos Drummond de Andrade; estudo de Antônio Carlos Villaça. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Bangüê: romance.* 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Meus verdes anos*: memórias. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. *Histórias da Velha Totônha.* 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca.* 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.

TOLSTÓI, Liev. *O diabo e outras histórias.* São Paulo: COSACNAIFY, 2003.

Jornal Impresso

O Século, Areia (PB) – 1946 -1947

A Luz – Guarabira (PB) –1920

Jornal da Paraíba, Campina Grande (PB) – 1995

Jornal Correio da Paraíba, João Pessoa (PB) – 1963-64

Entrevistas

Sérgio Ferreira de Moraes – Campina Grande, 2005.

Laudelino Tavares de Souto (Seu Lau) – Areal, 2006.

Inácio Batista de Sousa – Areal, 2006.

Antonio Monteiro (cordelista) – Campina Grande, 2008.

Marcos Cabeleireiro – João Paessoa, 2008.

Sr. Pedro Cabeleireiro – João Pessoa, 2008.

Maria Da Paz Gomes – Campina Grande, 2009.

Edvaldo G. Lima (Sr. Edvaldo) – Cabaceiras, 2009.

Filme e Documentário

CARVALHO, Wladimir De. *O País de São Saruê,* 1979.

LORENA, Petrônio/ Tiago Scorza *Santa Helena e o Phantasma da botija*, 2004.

ARRAES, Guel. *Alto da Compadecida*, 2000.

AMENÁBAR, Alejandro. *Os Outros.* 2001.

TORO, GUilhermo del. *O Labirinto do Fauno.* 2006.

SELICH, Selick. *Coraline e o mundo secreto.* 2009.

Acervos

Biblioteca de Átila de Almeida

IHGP – Instituto Histórico de Geografia e História da Paraíba

Acervo Virtual – Fundação Casa Rui Barbosa

Fundação Casa José Américo