

III — ALGUMAS ANÁLISES

A EXISTÊNCIA INAUTÊNTICA E O HUMOR IRÔNICO NAS “HISTÓRIAS SEM DATA”, DE MACHADO DE ASSIS

Jayme Paviani

I. INTRODUÇÃO

A produção literária de Machado de Assis (1839-1908) já foi objeto de numerosos estudos críticos¹ e o autor, de notáveis biografias² que invariavelmente analisam: o ambiente econômico-sócio-político e cultural do Rio de Janeiro do século XIX e do início do século XX; a carreira burocrática; a colaboração em diversos órgãos da imprensa; o casamento (em 1869) com Carolina Augusta Xavier de Novais; e a eleição para a presidência da Academia Brasileira de Letras.

Machado produziu **obras poéticas e de ficção**. Porém, na poesia, segundo M. Cavalcanti Proença, não esteve à sua própria altura. “Poucos os poemas em que atingiu a atmosfera da poesia. O restante é um versejar nam sempre com bons ouvidos ou boas imagens³. Por sua vez, a crítica é unânime ao realçar-lhe as qualidades de romancista e contista exemplar, especialmente, após a publicação de **Memórias Póstumas de Bras Cubas** (1881), obra que abriu o caminho para a fase do amadurecimento.

Quando o conto, no Brasil, não tinha ainda se afirmado, o nome de Machado sobressai imediatamente entre os escritores que se dedicam ao gênero. Mário Mattos cita dezenas de contistas dividindo-os em duas categorias: da cidade e da terra. Machado pertence ao grupo dos primeiros, todavia, diferencia-se de quase to-

1 SOUZA, I. G. de — **Fontes para estudo de Machado de Assis**. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1958.

2 PEREIRA, S. M. — **Machado de Assis, Estudo Crítico e Biográfico**. S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1946.

3 PROENÇA, M. C. — in Machado de Assis — **Contos Consagrados**. Rio, Edição de Ouro, s/d. p. 12.

dos pela orientação que dá ao conto. "Procura analisar os sentimentos mais sutis dos personagens, decompor as almas. Os outros fazem os personagens atuar. Machado fá-los pensar. (...) Conduzido pelo dom, pela vocação de contador de histórias, sabe encarar a vida diretamente e dar à narrativa a feição de oralidade, de modo a transmitir ao leitor a sensação de que está, não lendo, mas ouvindo contar".⁴ Machado, no conto, não descreve, analisa e mostra.

A estrutura narrativa do conto machadiano é a tradicional, com início, meio e fim, apesar de algumas ótimas exceções. Otto Maria Carpeaux, numa tentativa de análise das influências e leituras de Machado, conclui pela existência de três grandes grupos de contos machadianos: "o grupo maupassantiano; o grupo de parábolas; e o grupo tcheckoviano, não no sentido de influência de Tcheckov, mas apenas de uma comparação aproximativa"⁵.

Entretanto, o propósito do presente trabalho não é apresentar uma teoria do conto machadiano, mas apenas o estudo introdutório da existência inautêntica e do humor irônico, e suas relações, no livro *Histórias Sem Data*. Sabemos que Machado escreveu contos desde a mocidade. Contudo, seus primeiros volumes: *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) não oferecem o mesmo valor literário que *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1890), *Páginas Recolhidas* (1891) e *Relíquias da Casa Velha* (1906).

Histórias sem Data compõe-se de dezoito contos, alguns famosos, como: *A Igreja do Diabo*, *Cantiga de Exponsais*, e *Singular Ocorrência*. O livro, segundo o próprio autor, trata "em substância, de causas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia". E ainda acrescenta que o melhor dos títulos "é aquele que não precisa de explicação"⁶. Seguindo os objetivos do presente trabalho, encontramos já no próprio título do livro a famosa ironia machadiana. Estes contos, como os outros, têm data certa. Estas histórias, já foram histórias para o próprio Machado que vive de lembranças. Assim o comprova a pesquisa de datas e locais citados. Porém, Machado não exerce o humor irônico em vão. Há, deve haver, sob a aparente superficialidade do fenômeno, um sentido ou um motivo maior. Muitos críticos como Alcides Maya e Augusto Mayer, escreveram sobre a ironia machadiana, tentando relacioná-la com uma determinada visão de mundo. Eugênio Gomes assim se manifesta: "A década de 1880 é, às claras, o período culminante do conto machadiano, por ser aquele em que, pe-

las encontradas perspectivas de sua cosmovisão e pela força criadora do estilo, o artista se encontrava na plenitude de seus poderes de idealidade e de expressão. Entrara a predominar um novo e insólito elemento: o humorismo irônico, que tem por centro de irradiação as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Humorismo conjugado a uma filosofia da vida, cuja unidade moral estabelece perfeita conexão interior entre os diferentes aspectos de sua obra: as crônicas, as poesias, as cartas e os romances da derradeira fase"⁷. O humor irônico de Machado deve ser entendido em sua origem e função, enquanto se relaciona com o uso da fábula, da alegoria, da metáfora, do simbolismo e enquanto é depositário de um sentido metafísico. E como os contos machadianos permitem múltiplas leituras, o presente trabalho se socorre da concepção heideggeriana de sentimento de situação e da idéia de inautenticidade. Não se trata de uma simples fuga das interpretações costumeiras, mas necessidade de autenticidade e permanência da obra machadiana.

II. O HUMOR IRÔNICO E A INAUTENTICIDADE

Afrânio Coutinho, no livro *A Filosofia de Machado de Assis*⁸ fala de uma "atmosfera filosófica" e faz afirmações bastante radicais: "O pessimismo de Machado é a tradução exterior da falta de saúde espiritual. Revela-se nas criações artísticas, por ódio sistematizando da vida e da humanidade, uma ausência total de simpatia para os homens e de confiança neles, uma indiferença completa para os seus sofrimentos, amarguras e desesperos". "Nas manifestações dessa vida ele só enxerga zombaria, ódio, egoísmo, lutas, ridículo, falsidade, cálculo, que formam a trama da comédia humana, e o recurso é não o levarmos a sério, não nos deixarmos "empulhar"⁹. E ainda acrescenta: "O humorismo de Machado é uma válvula de escape da sua angústia e dos recalques da sua alma, acumulados através das injustiças da vida, da maldade humana, do sofrimento físico e moral, do espetáculo do mundo. É o disfarce da própria miséria pelo riso dos ridículos alheios"¹⁰. Ou, em outra passagem: "Em Machado o humorismo é aliado ao pessimismo, à amargura, ao ódio do gênero humano, à irritação que lhe causava o espetáculo da vida. Mas, sobretudo, o que é essencial, e o que constitui nele o traço que o diferencia de grande número de humoristas ingleses, é a preocupação moralizante, é a intenção constante de definir o homem e as relações na vida so-

4 MATTOS, M. — Machado de Assis, o Homem e a Obra in *Os Personagens Explicam o Autor*. S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939.

5 CARPEAUX, O. M. — Apresentação da Coleção Machado para a Juventude, IV Volume. Rio, Lya Editor S.A., s/d. p. 22.

6 MACHADO DE ASSIS, J. M. — *Obra Completa*, volume II. Rio de Janeiro, Editora José de Aguiar, 1962. ps. 367 a 474.

7 GOMES, E. — Apresentação do volume Machado de Assis — *Contos da Coleção Nossos Clássicos*. Rio de Janeiro, Agir, 1970. p. 9.

8 COUTINHO, A. — *A Filosofia de Machado de Assis*. Rio, Editora Vecchi, 1940.

9 Ibidem, p. 49.

10 Ibidem, p. 57.

cial"11. Até que ponto a interpretação de Afrânio Coutinho não é mais pessimista que o próprio pessimismo machadiano? Mas de suas afirmações pode-se delinear as seguintes idéias em relação à obra de Machado: a) a existência de um forte sentido filosófico; b) a existência de um sentido filosófico caracterizado como pessimista; c) a existência de um pessimismo que encontra sua expressão no humorismo; e d) a existência de um humorismo moralizante.

É evidente que a obra machadiana encerra um sentido filosófico. Basta lê-lo hermeneuticamente, enquanto se instaura como processo no sistema significativo da obra. Mas o sentido nunca pode ser captado totalmente pela descrição e pela análise estético-científica. Em relação a Machado procurou-se demasiadamente uma caracterização histórica, social, psicológica, sociológica e mesmo filosófica, isto é, uma caracterização externa e portanto arbitrária. É preciso que a obra se manifeste a partir do desvelamento de seu ser. A busca do sentido metafísico deve estar presente na manifestação literária. Ou em outras palavras, o sentido metafísico está presente e sustenta a estrutura narrativa, dá unidade à expressão, fundamenta a hierarquização dos elementos do discurso, e justifica as técnicas e os recursos estilísticos usados na obra.

Não é o pessimismo que caracteriza o sentido metafísico da obra machadiana. Seria demasiada ironia interpretá-lo através de um sistema, especialmente quando ele ridiculariza tanto a cega confiança nos sistemas científicos e filosóficos. Na realidade, Machado é um **anti-metafísico**. Não há nele falta de "saúde espiritual", ao contrário, sobra rigor na tentativa de desmascarar a metafísica que se esqueceu do ser¹². O pensamento tradicional determina-se como uma onto-teo-logia e como uma filosofia da essência. Em outras palavras, é no Absoluto que se busca o fundamento dos entes e a essência é anterior à existência. Todas as coisas desde sempre estão na mente divina, e portanto, participam de uma essência eterna, objetiva, externa, imutável...¹³. É esta metafísica, baseada no conhecimento e não no ser, esta ordem de valores fundada na objetividade externa e imutável e não na liberdade humana, que Machado ironiza em contos como "Igreja do Diabo" e "Último Capítulo".

Heidegger, no tratado sobre o Ser e o Tempo, ao analisar existencialmente o "ser-aí" (homem) como "ser-no-mundo", descreve as três características fundamentais, igualmente originárias, que constituem o ser do "aí" e a revelação do "ser-no-mundo": o sen-

timento de situação; a compreensão; e o discurso¹⁴. Depois de examinar o elemento estrutural **mundo** e a questão do **quem** da expressão "ser-no-mundo", passa a explicar o "aí" do "ser-aí", o "ser-em". O mundo do "ser-aí" cotidiano, na sua totalidade e na sua originalidade, não pode ser concebido sem referência ao Outro. O Outro não é uma realidade posterior à existência do Eu isolado, mas simultânea, constituinte. Assim, a existência do "ser-aí" é sempre co-existência. O "ser-em" do "ser-aí" equivale a uma abertura em que o Outro e a coisa (utensílio) se manifestam. O "aí" indica abertura. E todas as modalidades de comportamento do "ser-aí" para com o Outro e as coisas são fundamentalmente caracterizadas pelo **sentimento de situação**. E ainda, segundo Heidegger, "ce que nous désignons ontologiquement sous le titre de sentiment de la situation est ontiquement le plus connu et le plus ordinaire des phénomènes quotidiens: l'humeur, la disposition¹⁵". Há uma irrupção originária do "ser-aí" no meio dos demais existentes que consiste numa disposição afetiva, num estado de ânimo, ou em outras palavras, o sentimento abrupto de encontrar-se "aí". O homem vive em permanente estado de situação (humor). A alegria, a tristeza, o tédio, etc. e as passagens alternadas ou o deslizar de um sentimento para outro devem possuir um sentido. O sentimento de situação através de suas modalidades de ser, como o medo, a irritabilidade, a ironia e assim por diante, revela-nos o que somos, qual nossa posição no mundo, não como um encontrar-se-a-si-diante-de-si, perspectivo, mas um encontrar-se afetivamente.

O sentimento de situação, visto existencialmente, isto é, anterior a toda psicologia das disposições afetivas, permite-nos compreender e explicar a **ironia** de um modo mais profundo e completo. A ironia é muito mais do que um simples fenômeno psicológico. Ultrapassa mesmo os interesses da modernidade. Já os gregos a compreendiam como um dissimular que se sabe algo ou um fingir que se ignora algo, portanto, como um modo de saber. Sócrates a erigiu em método. Aristóteles como uma atitude de "falsa modéstia". Tomás de Aquino a definiu como uma ilusão da própria responsabilidade. Kierkegaard a compreendeu como uma espécie de dúvida, um modo de ser da santidade (pois o santo nega este mundo em virtude de um outro superior). Por sua vez, os escritores românticos alemães a apresentaram como expressão de unidade de elementos antagônicos: a natureza e o espírito, etc. Na atualidade, além das conceituações de Kant, Hegel, Freud, temos outros estudos muito interessantes, como o Bergson sobre o riso¹⁶.

11 Ibidem, p. 58 e 59.

12 A expressão **esquecimento do ser** é usada aqui no sentido heideggeriano, assim como aparece na introdução do **Ser e Tempo**.

13 Uma explicitação clara dessas idéias se encontra na obra de Max Muller — **Crisis de la Metafísica**. Buenos Aires, Sur, 1961.

14 HEIDEGGER, M. — **L'Etre et le Temps**. Paris, Gallimard, 1964. p. 164 a 205.

15 Ibidem, p. 168.

16 BERGSON, H. — **Le Rire — Essai sur la signification du comique**. Paris, 1950.

Segundo Bergson, o riso se dirige à razão, à inteligência. A emoção é inimiga do riso. Rimos quando há descoberta de uma rigidez mecânica, automática, dentro da elasticidade, maleabilidade que caracteriza a verdadeira situação existencial. Enfim, a ironia, enquanto modalidade do sentimento de situação, assume historicamente diversas formas que variam conforme o objeto da ironia: pessoa, coisa, idéia, etc. Entretanto, um dado permanece fundamental: a ironia revela a precariedade humana, o abandono do homem a si mesmo.

O humor irônico de Machado é muito mais do que uma "válvula de escape" ou um simples "aliado do pessimismo". Mais do que uma forma de desprezo, é um modo de sentir e de conhecer a realidade. De caráter conceitual, foge do envolvimento emocional em quase todos os contos. Este distanciamento em *Histórias Sem Data* é conseguido com a interrupção e o desfecho freqüentemente cortado pelo diálogo. Em lugar da situação existencial, acentua-se o mecanismo do episódio, conseguindo deste modo neutralizar a emoção e levar o leitor à reflexão. Assim, a comicidade resultante do jogo de palavras é sempre mais sutil e requer maior atenção. O relacionamento entre a ironia e a estrutura narrativa, as técnicas e os recursos estilísticos, instaura-se essencialmente não no plano do conhecer, mas no plano do ser. Deixa de ser meio, instrumento, para tornar-se um modo de ser do próprio narrador. Liberta-se, portanto, de toda intenção moralizante.

Qualquer obra literária possui um sentido ético. Contudo, há uma diferença muito grande entre a afirmação que atribui ao humor irônico de Machado um sentido ético e a afirmação que o caracteriza essencialmente como dominado por uma "preocupação moralizante". Não se deve confundir a descrição da existência inautêntica com a atitude moralista.

A existência humana, segundo Heidegger, pode assumir duas modalidades: uma autêntica e outra inautêntica. O homem apresenta-se sempre sob a forma de um Eu, constituído de um feixe de possibilidades, em relação às quais ele pode decidir-se a favor ou contra. O homem não é um fato, mas uma contínua possibilidade. A inautenticidade consiste num existir dominado pelo pessoal, na tentativa de negação do próprio Eu. A decadência do "ser-al" heideggeriano transforma o sentimento de situação em ambigüidade, a compreensão em curiosidade e a discursividade em tagarelice¹⁷, três modos de existência inautêntica. A ambigüidade é a impossibilidade de distinguir entre o autêntico e o inautêntico. A curiosidade, a procura do novo pela novidade. A tagarelice, a compreensão de tudo sem nenhuma profundidade. O inautêntico é o fácil. O dizer tudo sobre tudo e todos. O pensar e o agir como todo mundo. O autêntico é o estar consciente de que o homem

17 HEIDEGGER, M. — *Ibidem*, p. 205 a 221.

está jogado no mundo, no mundo inautêntico, no mundo da finitude humana. É a tentativa de restituir às coisas sua importância original.

O pessimismo de Machado nada mais é do que a denúncia do viver inautêntico. Afirmar que na origem da concepção de Machado se encontra "a consciência da inferioridade física pela doença, a constituição psicológica semi-anormal; o conflito íntimo resultante da consciência da inferioridade social pela origem humilde e o mestiçamento, e da preocupação da ascensão social; e as doutrinas abeberadas na leitura e mediação dos autores prädiletos, as quais se lhe ajustaram perfeitamente"¹⁸, é uma explicação externa da obra machadiana que muito superficialmente atinge seu sentido e significação. Interpretações como esta, de caráter sócio-histórico e cultural, avaliam a obra como um modo de conhecer. Entretanto, a descrição da inautenticidade que se encontra na obra machadiana só pode ser examinada no plano do ser. Assim, sem negar o sentido ético da obra, põe-se em dúvida a pretensa preocupação moralizante e a famosa atitude pessimista, tantas vezes, atribuída a Machado de Assis.

III. APROXIMAÇÕES E COMENTÁRIOS

O livro *Histórias Sem Data* começa com um dos contos mais famosos de Machado, "A Igreja do Diabo". O conto divide-se em quatro partes. No primeiro capítulo, o Diabo tem uma idéia mirífica, quer contrapor à ordem existente uma outra ordem, com a pretensão de destruir a ordem antiga. Por isso, funda uma igreja, pensando: "Há muitos modos de afirmar, há só um de negar tudo". No segundo, o Diabo propõe um desafio a Deus, o qual permanece numa atitude de observador, sem nenhuma preocupação. Deus toma uma atitude de sabedoria, indiferença, maturidade. Comenta: "Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo". O Diabo age como um adolescente, sem nenhum domínio das coisas. No terceiro capítulo, o Diabo apresenta-se como o único e verdadeiro, gentil e airoso, pai e protetor. Ensina sua doutrina da total inversão dos valores. No último, verifica-se a previsão do Diabo. Triunfa. Porém, um dia, longos anos depois, "notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. A descoberta o assombra. Retira-se trêmulo da raiva. Deus que não discute, que permanece intocável, que não segue teorias, diz-lhe complacente: Que queres tu, meu pobre Diabo? É a eterna contradição humana."

18 COUTINHO, A. — *Ibidem*, p. 61 e 62.

Machado desenvolve o conto num humor irônico e usando a estrutura da alegoria, da fábula. O ponto de partida é uma idéia. Mostra que as conseqüências da proposta do Diabo de chamar de mal ao bem caem sobre o homem. Pois, ao homem tanto faz seguir uma ordem moral como outra. Não adianta reformas superficiais, é preciso mudar o ser do homem, limitado e contraditório. Nenhuma ordem de valores é justificável e nenhuma é melhor que outra. Nenhuma explicação absoluta, dogmática, atinge ou completa a finitude humana. O conto pode ser interpretado como uma denúncia da eterna inautenticidade do homem. Machado usa, para tanto, não o tom sério e emocional, mas a leveza da ironia.

Nas **Histórias sem Data** encontramos o humor irônico em dois níveis: a) no plano do fato e da história e b) no plano do discurso. Às vezes, ambos os planos estão juntos no mesmo conto. Enfim, de um modo ou de outro, o humor irônico está presente em todos os contos, umas vezes refletindo a contradição essencial da natureza humana e outras vezes, denunciando a existência inautêntica.

O humor irônico presta-se exatamente para descrever a existência inautêntica. A emoção para descrever a existência autêntica. Mas a ironia dos contos de Machado quer ser percebida e principalmente refletida. Tem a dupla função de criar o fingimento do real (aspecto estético) e denunciar a existência inautêntica (aspecto ontológico). No fundo não rimos do episódio narrado, mas de nossa própria imagem disfarçada. Rimos dos fins trocados pelos meios, dos detalhes insignificantes transformados em características principais. Rimos da ação que se desenvolve num clima de frustração e das coisas que nunca são o que realmente aparecem ser.

Assim como a angústia nos revela o nada, e o tédio a totalidade das coisas, o humor irônico nos revela o homem diluído no "impessoal", perdido na opinião comum, pensando e agindo como todos, como a massa. Revela-nos o homem sem possibilidade existencial de ação, dominado e obcecado pelas generalidades, confundido e ensurdecido pelo canto da novidade e pela força do alheio.

As **Histórias sem Data** são realmente histórias da condição humana, dramática e inatingível em seu centro existencial, mas histórica e sempre presente em sua manifestação. Por isso, as múltiplas leituras possíveis da obra de Machado de Assis.

"O NEGRINHO DO PASTOREIO", DE SIMÕES LOPES NETO, SEGUNDO ANÁLISE ESTRUTURAL DE VLADIMIR PROPP

Éda Heloísa T. Pilla

1. Simões Lopes Neto e "As Lendas do Sul"

Simões Lopes Neto, nascido a 9 de março de 1865 e morto a 16 de junho de 1916, em Pelotas, Rio Grande do Sul, conheceu de perto a vida camponesa em sua infância, a qual fixaria mais tarde na sua obra de ficção.

Aos 13 anos foi para o Rio estudar medicina, mas aos 17 voltou a Pelotas por motivos de saúde para não mais se afastar de lá.

Foi professor, tabelião, funcionário público, comerciante e industrial fracassado. Incentivou o teatro local de amadores, para o qual escreveu várias peças e sempre participou de atividades que preservassem as tradições gaúchas. No fim da vida fez jornalismo profissional.

Sua obra foi pequena: 18 **Contos Gauchescos** (Pelotas, 1912) e 3 lendas estilizadas, incluídas com outras de menor elaboração literária no volume **Lendas do Sul** (Pelotas, 1913).

A última edição dos **Contos Gauchescos** e **Lendas do Sul** data de 1973 (4.ª edição) da Editora Globo, em convênio com o Instituto Nacional do Livro — MEC e conta com fixação do texto e glossário de Aurélio Buarque de Holanda.

Das lendas "A Mboitatá", "A Salamanka do Jarau" e "O Negrinho do Pastoreio", que são modelos de artesanato literário, destaca-se notadamente a última, talvez a obra-prima de Simões Lopes Neto pelo seu teor de poesia e ternura humana. Esta será tratada neste trabalho segundo o modelo estrutural de Vladimir Propp apresentado em sua monumental obra **Morfologia do Conto**.

Outras obras de Simões Lopes Neto foram: **Cancioneiro Guasca** (Pelotas, 1910), **Casos do Romualdo** (Porto Alegre, 1952) e **Terra Gaúcha** (Porto Alegre, 1955).

No dizer de Luís da Câmara Cascudo, a única lenda genuinamente gaúcha ligada ao homem e ao meio, expressão típica do ambiente que a gerou, é "O Negrinho do Pastoreio". As outras são de origem guaranítica ou fundo ibero, para cá trazidas pelos povoadores. É o caso de "A Mboitatá" e "A Salamanca do Jarau" reunidas por Simões Lopes Neto em seu **Lendas do Sul**.

O folclore gaúcho é rico em descantes poéticos, porém acañhado no que toca ao fabulário criado pela imaginação do homem rústico. Afora o Negrinho do Pastoreio, não há uma só lenda que se ajuste ao nosso ambiente, que fale de nossa formação, do nosso passado, do nosso totemismo, que reflita enfim uma época ou uma fase em que o espírito do nosso povo, através do sobrenatural, de lá trouxesse a explicação ou razão de ser do mundo real.

Nem mesmo A Mboitatá pertence especificamente ao nosso folclore.

Registra a **Enciclopédia Barsa** que **Boitatá** é a versão brasileira do mito explicativo do fogo-fátuo ou santelmo, existente em quase todas as culturas. Na Alemanha é a **Irrlicht** (luz louca) carregada por minúsculos e invisíveis anões. Na Inglaterra é o **Jack with a lantern**, que em forma de fantasma guiava os viandantes pelos charcos e banhados. Na França é o sinistro **Moine des marais** (monge dos banhados), com as mesmas finalidades de guias de pântanos. Em Portugal são as alminhas ou a alma penada que deixou dinheiro enterrado, não se podendo salvar enquanto este ficar infrutífero.

No Brasil, **boi** (cobra) **tatá** (fogo), seria uma cobra de fogo que vagava pelos campos, protegendo-os contra aqueles que os incendiavam, segundo sugere Couto de Magalhães em **O Selvagem**, (Rio de Janeiro, 1876). Às vezes se transformava em grosso madeiro em brasa que fazia morrer por combustão aquele que queimava os campos inutilmente. É um mito dos mais antigos, quase que totalmente de origem indígena.

O Padre Anchieta a ele se refere em carta de 31 de maio de 1560: "Há também outros fantasmas, máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios e são chamados baetatá, que quer dizer coisa de fogo. Não se vê outra coisa senão facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os como os curupiras. O que seja isto ainda não se sabe com certeza."

O mito do Boitatá ou fogo-fátuo recebe no Nordeste a denominação de fogo corredor. Câmara Cascudo o registra entre os pescadores de caranguejos, habituados a vê-lo bailar sobre a lama dos mangues.

Convém assinalar aqui um relato vivo que me foi feito por uma tia septuagenária, cuja infância foi vivida em terras uruguaias, e que diz ter visto nessa época, em cima de uma colina, o Boitatá. De acordo com suas palavras textuais, tratava-se de

"duas línguas de fogo de um tom fosforescente que corriam dos dois lados" para se encontrarem, resultando desse encontro fragmentos de fogo que se dispersavam após. O fenômeno se repetia várias vezes mas nunca foi visto de muito perto, nem o local foi visitado durante o dia por se tratar de uma colina distante. A explicação dada por seu pai na época, a qual já tinha lhe sido passada por ancestrais, era que se tratava de gases exalados do interior de terra e que queimavam na superfície da mesma. Tal explicação combina em certos aspectos com outros relatos entre eles o do Padre Anchieta, no que se refere ao fato de que "eram fochos cintilantes" "que corriam perto da lama dos mangues" e das praias, locais onde poderá haver exalação de gases naturais da terra, em palavras o fogo-fátuo.

O Boitatá apresenta-se sob as mais diversas formas e origens. Há ainda a explicação de certos moradores das fazendas de Botucatu, São Paulo, apresentada por Fausto Teixeira em seus **Estudos de Folclore** e que é a seguinte: "o Boitatá é compadre e comadre que cumprem sua sina por terem mantido relações amorosas em tempo de vivos. O Boitatá sempre aparece em duplas; duas bolas de fogo no ar. Em dado momento, iniciam uns saltos como se estivessem subindo uma escada. Com esse movimento produzem um grande estalido se desmanchando em inúmeras bolas de fogo de tamanho diverso que caem ao solo desaparecendo em seguida. Os compadres e comadres patenteiam o erro em que incorreram enquanto eram vivos, demonstrando ainda pelo número de bolinhas, o número de vezes que mantiveram relações sexuais." Tal explicação visa a incutir na mentalidade popular o respeito mútuo que deve haver entre compadres e comadres.

A diversidade de explicações dadas ao fenômeno nos diversos locais em que foi registrado vem reiterar as palavras de Renato de Almeida em sua obra **Inteligência do Folclore**, de que as lendas são expressões populares, reflexos de uma mentalidade coletiva. Assim também a poesia heróica, as gestas, enfim os mitos. Nas mitologias, o povo precisa da narração por ser incapaz de abstrair a fim de revelar idéias ou de criar figuras para simbolizá-las. Elas expressam pensamento e ação. Por exemplo, no nosso "Negrinho do Pastoreio", há um quadro real: a judiação do escravo; há um episódio local gaúcho, centro do enredo: a corrida de cancha reta, e depois, o sobrenatural: a interferência de Nossa Senhora protegendo o Negrinho, a princípio, e depois tornando-o milagroso. A lenda vive nos dois planos: o real e o místico.

Convém lembrar ainda, outras alterações por que passou o termo **Mboitatá**: batatão, baitatá. Em Sergipe, tomou a esquisita denominação de já-de-la-foice. Cornélio Pires consigna a forma paulista de bitatá. Em Minas, Basílio Magalhães designa batatal. Na nossa literatura este mito foi pouco aproveitado, servindo de tema para algumas poesias, sendo a mais conhecida a que se intitula "Boitatá", de Augusto Meyer, em **Coração Verde**.

A mítica sul-americana foi trazida, em sua maioria, pelos portugueses e espanhóis recebendo aqui a colaboração variada e ampla do elemento aborígine. O colonizador não se contentou apenas em transmitir o que ouvia, passou a criar e multiplicar fábulas e mistérios sobre o novo mundo. Como disse o próprio Simões Lopes Neto, o primeiro povoamento branco do Rio Grande do Sul foi espanhol. A influência e poder deste elemento estendeu-se até depois da conquista das missões. Depois, com a chegada dos mamelucos paulistas e outros do centro e norte do país, vieram novas lendas como por exemplo, o Saci, o Caopora e o Oiara. O Rio Grande do Sul adotou e adaptou ao seu meio ambiente o que corria sobre lendas, encantamentos e superstições, produtos de outras terras, tais como: a Salamanca do Jarau, a Mãe d'Água e o Lobisomem.

Manuel Fernandes Bastos narra um relato que lhe foi feito por um seu patrício e que dá conta de fatos que podem ter originado depois a formação literária de uma ou outra lenda do Rio Grande do Sul. A propósito da pequena Lagoa Negra, localizada nos arredores da Conceição do Arroio, lhe foi dito que um escravo muito mal tratado pelo seu senhor, um dia, depois de horrível castigo injustamente inflingido contra este, foi encontrado pendurado num galho de uma figueira do mato. Desde aí, começaram as aparições sobrenaturais e os gritos, que, dizem, até hoje se repetem naquela região. Cantar de galo à meia noite, luzes que brilham fosforescentemente nas matas marginais e sobretudo o fantasma do velho escravo a percorrer aquelas paragens são constantes no local.

A Salamanca do Jarau, também conhecida como Moura do Jarau é originária da beira do Tormes, Castela — a Velha, tendo atravessado o oceano num veleiro bojudo que subiu o Rio da Prata e se espalhou pelos pampas quando as tabas dos charruas, minuanos e tapes foram invadidas pelos homens vestidos de ferro dos reis de Castela e de Portugal. É uma lenda da Espanha, dos Mouros, que se naturalizou brasileira. Conta ela que num dos três cerros do Jarau, no município de Quaraí, na fronteira com o Uruguai, existia um conjunto de furnas onde morava uma princesa moura encantada. Transmudada em lagarto de cabeça luminosa, mas podendo ser vista como mulher, tinha poderes mágicos para conceder riquezas, amor e invencibilidade a quem, após vencer sete provas de serenidade, elevação e coragem, a contemplasse e se fizesse senhor do seu "corpo rijo e não tocado".

É assim que, nascida na Espanha cristã em guerra contra os mouros invasores, a lenda exprime o conflito interior dos homens entre a religião e o amor. Ora vence o amor, ora a fé: há os que resistem à sedução de moura; há quem cede ao fascínio do seu olhar, e sua fé cristã, na bela frase de Simões Lopes Neto, vai saindo dele "como o sumo se aparta do bagaço, como o aroma sai da flor que vai apodrecendo".

2. Sobre Propp e sua obra.

Partindo da observação de que no folclore do mundo inteiro ocorrem fenômenos de esquematismo e recorrência, fato que intrigava bastante os especialistas em formas artísticas folclóricas nos anos vinte, Vladimir Propp se aprofundou no estudo da forma do conto maravilhoso até chegar à sua estrutura. Ele queria descobrir a especificidade do conto maravilhoso quanto ao gênero para depois descobrir uma explicação histórica da sua uniformidade. Partiu, portanto, do princípio de que o estudo diacrônico (histórico-genético) deveria ser precedido de uma descrição sincrônica rigorosa.

Para o estudioso russo, os contos maravilhosos possuem um caráter: as partes componentes de um podem ser transferidas para outro sem modificação. É a lei da transferibilidade. Propp distinguiu nos contos os elementos variáveis, tais como nomes e atributos dos personagens, dos elementos constantes: as suas **funções**. A função é, portanto, a ação de um personagem, definido do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento do enredo. O alto teor de repetibilidade das funções nos contos maravilhosos leva a concluir que, embora os personagens possam ser extraordinariamente numerosas, assim como os motivos, as funções daqueles são redutíveis a um número notadamente pequeno. Ainda que essas funções não apareçam sempre em sua totalidade (31), podendo estar limitadas, a ordem em que elas aparecem no decorrer do relato é sempre a mesma.

Isolando as 31 funções no estudo de um **corpus** formado por grande número de contos tirados de uma listagem feita por Aarne, Propp chegou, por assim dizer, a um esquema de base, ao modelo de engendramento de todos os contos, o que chamou de **proto-fábula**. Tal como adverte Chomsky no estudo da linguagem, dizendo que há um sistema de regras, princípios e restrições que através de transformações podem gerar um número infinito de frases, assim também Propp descobriu o sistema gerativo do conto.

Anterior a Propp, e fonte de pesquisa deste, subjaz o trabalho de Veselovski, que classificou os contos segundo o motivo, o qual ele definia como uma unidade indecomponível do relato. J. Bédier também já havia estudado o conto, tentando explicar o mesmo como possuindo valores constantes e variantes que mantem um relacionamento entre si.

A obra de Vladimir Propp, publicada em 1929 na Rússia, fase inicial do chamado formalismo russo, escola renovadora dos métodos de análise literária, teve uma acolhida muito favorável quando foi traduzida para o inglês 30 anos mais tarde. Foi, então, imediatamente usada como modelo de análise estrutural dos textos folclóricos além de outros textos narrativos, tendo perdido muito pouco do seu prestígio até os dias atuais.

Um de seus maiores admiradores foi justamente Claude Lévi-Strauss que em 1955 havia lançado "A Análise Estrutural do Mito", havendo um "overlap" entre esta e a obra de Propp.

Na análise do mito, Lévi-Strauss aplica ao folclore os princípios da lingüística estrutural, considerando o mito como um fenômeno de linguagem que aparecia num nível mais elevado do que os fonemas, morfemas e semantemas: os **mitemas** são grandes unidades constitutivas que devem ser procuradas ao nível da frase. Lévi-Strauss trabalhou sobretudo os mitos, enquanto que Propp estudou os contos. Ainda que considere os dois semelhantes, Lévi-Strauss parte do princípio de que o mito, contrariamente aos outros fenômenos de linguagem, pertence às duas categorias saussureanas: língua e fala. Como narração histórica do passado, ele é diacrônico e irreversível no tempo, e como instrumento de explicação do presente (e do futuro), ele é sincrônico e reversível. Lévi-Strauss se interessa, antes de tudo, pela lógica do mito, considerando as funções verticalmente e se esforçando assim por tirar um paradigma de um confronto das variantes. O modelo estrutural de Lévi-Strauss não é linear.

3. As funções de Propp em "O Negrinho do Pastoreio".

Como já foi mencionado antes, o número de funções que compreende o conto maravilhoso é limitado. Propp isolou 31 funções que dizem respeito às ações dos personagens sob o ponto de vista de suas significações dentro do enredo.

Ele ainda se refere às esferas das funções, que correspondem aos personagens. Assim, existe a esfera do agressor, que compreende o mal, as formas de luta contra o herói e a perseguição; a esfera do doador, que compreende a preparação da transmissão do objeto mágico e a colocação do mesmo à disposição do herói, como também a esfera do auxiliar, da princesa, do mandante, do herói e do falso herói. Uma esfera de ação pode corresponder exatamente a um personagem, ou uma só personagem pode ocupar várias esferas, podendo ainda uma esfera se dividir entre vários personagens.

Com respeito às funções, o "Negrinho do Pastoreio" começa com uma **Situação Inicial**, onde ocorre a descrição do local, no caso, a estância onde vivia o negrinho, e a apresentação dos personagens: o agressor (o estancieiro) e a descrição de seu caráter (muito cauíla e muito mau); o filho do estancieiro [menino cargoso como uma mosca]; o baio [parelheiro de confiança] e o escravo [preto como carvão e a quem todos chamavam somente o — Negrinho].

Em seguida há uma **parte preparatória** constituída por um conjunto de proibições/infrações (ou ordens e transgressões). O Negrinho é mandado pelo senhor para correr uma carreira mon-

tando seu cavalo baio, perdendo, em seguida, a carreira (transgressão ou não execução da ordem com sucesso).

Entra-se a seguir, no **nó do enredo** propriamente dito. O estancieiro manda amarrar o Negrinho pelos pulsos a um palanque e dar-lhe uma surra de reião. É a **função de dano**. A seguir há um momento de **transição**, quando o senhor envia o Negrinho ao campo para pastorear a tropa.

Nesse interim, ocorrem vários **auxiliares**, que são personagens ou entidades secundárias que servem de intermediárias conduzindo o herói de uma função à outra. O sol, a chuva, a noite, o vento e as corujas são alguns deles.

Segue-se novo **dano** quando os guaraxains cortam a guasca da sogá deixando fugir o baio e junto a tropilha. Surge novo **auxiliar**, "o menino maleva" que conduz a novo **dano** que são os castigos corporais inflingidos ao Negrinho pelo senhor.

Outro momento de **transição**, quando o herói é levado para longe de casa e aceita a ordem de "campear o perdido" e deixa a casa. O herói se submete, portanto, a uma prova, provocando o aparecimento do **doador**. Ocorre, então, a primeira função do doador, que é Nossa Senhora, e que dá ao herói o **objeto mágico** (coto de vela). O herói recebe o objeto mágico e há, então, uma **viagem sem guia** "por coxilhas e canhadas na beira dos lagoões e paradeiros e restingas" em busca do gado perdido. Finalmente a **reparação** na qual o Negrinho encontra a tropilha: "o gado ficou deitado, os touros não escavaram a terra e as manadas xucras não dispararam".

Novamente o **auxiliar** (menino maleva) entra em cena enxotando os cavalos "que se dispersaram disparando campo fora, reatouando e desguaritando-se nas canhadas."

O nosso herói sofrido submete-se a novo **dano** quando o senhor manda dar-lhe nova surra "até não mais chorar nem bulir", e ficar "com as carnes recortadas, o sangue vivo escorrendo do corpo..." e logo a seguir colocá-lo "na panela de um formigueiro."

O herói é então **socorrido** pela Virgem sua madrinha e o agressor é **descoberto** (o senhor tem três noites de sonhos cheios de remorsos.)

Logo a seguir há a **transfiguração**, quando o estancieiro, indo até o formigueiro, vê o "Negrinho de pé, com a pele lisa, perfeita, sacudindo de si as formigas que o cobriam ainda...", seguida da **punição**, quando o senhor cai de joelhos "diante do escravo", e finalmente, o desfecho feliz, que Propp chama de "**marriage**", onde o Negrinho "pela última vez achou o pastoreio. E não chorou, e nem se riu. ...sarado e risonho, pulando de em pelo a sem rédeas no baio, chupou o beijo e tocou a tropilha a galope."

Fecha-se assim o ciclo da narrativa, e de ação fabular, o conto se transfere para um outro nível: o da sublimação alegórica. Desde então o Negrinho tem conduzido seu pastoreio, "sarado e

risonho, cruza os campos, corta os macegais, bandeia as restingas, desponta os banhados, vara os arroios, sobe as coxilhas e desce as canhadas", "sempre à procura dos objetos perdidos, pondo-os de jeito a serem achados pelo seu dono, quando este acende um coto de vela cuja luz ele leva para o altar da Virgem Nossa Senhora, madrinha dos que não a tem."

O Negrinho do Pastoreio é algumas vezes confundido como Saci, mas, ao contrário do que pensa Basílio de Magalhães, afirma Luis da Câmara Cascudo, "a conhecida lenda riograndense não tem ligação alguma com o Saci brejeiro com seu cachimbo apagado na boca atacando à noite e caminhando nas estradas".

O crioulo do pastoreio é exclusivamente nosso pelo seu feitio, pelo papel que representa na vida campeira e pelo seu próprio martírio que é um dos tantos episódios reais da escravidão. O mito do Negrinho do Pastoreio, segundo afirma Barbosa Rodrigues, possui uma auréola de singular religiosidade, assumindo, por força do espírito africano, o papel de gênio benfazejo.

Essa deliciosa lenda nos mostra uma vez mais a natureza humilde e de extrema bondade do negro que, na figura do personagem, exige apenas, daqueles que o invocam, que acenda um coto de vela para que se encontre o que foi perdido.

4. Vocabulário

Aurélio Buarque de Hollanda foi quem preparou o glossário das vozes regionais dos **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**, através de leitura, pesquisa e indagações.

O linguajar vivo e cotidiano da gente gaúcha no Brasil é rico, cheio de características próprias, ligado fortemente à história do trabalho e à família sul-riograndense. Nenhum outro possui, em nossa Pátria, tantas variedades e fontes, tantos recursos e expedientes semânticos.

Para elucidar o léxico de Simões Lopes Neto, Aurélio B. de Hollanda foi obrigado a buscar subsídios em dicionários de americanismos e amerigenismos publicados nas regiões hispânicas do Novo Mundo, os quais superam qualitativamente aqueles impressos no Brasil. Figuram no glossário de Aurélio B. de Hollanda castelhanismos, americanismos e platinismos tais como: boche, aficionado, aquerenciado, bueno, chasque, ché, dobla, entrevero, empeçar, guaiaca, guasca, salamanca, suerte, etc.

Silvio Júlio fez uma distinção entre americanismos e amerigenismos. Para ele, as primeiras são palavras espanholas que mudaram sua acepção na América, enquanto que as segundas são palavras originárias de dialetos da América indígena que se adaptaram ao castelhano. Realmente, o primeiro aspecto, aquele que a um simples lance de vista ressalta no vocabulário de Simões Lopes Neto, é certamente a contribuição espanhola de um modo geral e mais particularmente a platina.

Bibliografia:

1. **Antologia do Folclore Brasileiro** — Luis da Câmara Cascudo
2. **Antropologia Estrutural** — Claude Levy-Strauss
3. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul** — Simões Lopes Neto
4. **Enciclopédia Barsa**
5. **Estudos de Folclore** — Fausto Teixeira
6. **Folclore do Brasil** — Luis da Câmara Cascudo
7. **Inteligência do Folclore** — Renato de Almeida
8. **L'étude Structurale et Typologique du Conte** — E. Mélétsky
9. **Literatura, Folclore e Lingüística na Área Gauchesca do Brasil** — Silvio Júlio
10. **Morphologie du Conte** — Vladimir Propp
11. **Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira**
12. **Prosa de Ficção** — Lúcia Miguel Pereira



ENQUADRAMENTO, PARADIGMATISMO E SINTAGMATISMO NOS "CONTOS GAUCHESCOS"

Ernesto Wayne

I — ENQUADRAMENTO

A la pucha, como diria Blau Nunes, que nos aproximamos meio ariscos da abordagem que vamos nos abalançar, e que dirá respeito a algo que é mais ou menos, como uma espécie de **Os Lusíadas** da Campanha: os **Contos Gauchescos**, de João Simões Lopes Neto.

E se trouxemos **Os Lusíadas** em dança, não é só porque o livro de Simões Lopes Neto está para a literatura gaúcha assim como a épica camoniana está para as letras luso-brasileiras, mas também porque do mesmo modo como se vem considerando o **Decamerone**, as **Mil e uma Noites** e os **Contos Gauchescos**, de idêntica narrativa enquadrada seriam **Os Lusíadas**.

Nos quatro livros encordoados acima, os personagens-narradores (os grã-finos florentinos, Sherezada, Blau Nunes e Vasco da Gama) estão situados em outro nível em relação a um narrador primeiro, cuja função é exclusivamente, ou quase exclusivamente, a de apresentar os personagens-narradores:

"Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano".

Se, no **Decamerone**, o pretexto para o enquadramento das histórias narradas na história narrante é a fuga à Peste, nas **Mil e uma Noites** esse **Lusíadas** como nos **Contos Gauchescos**, a desculpa para a inserção das histórias contadas na história contante é a mesma: uma viagem. Uma viagem "por mares nunca de antes navegados" no primeiro e uma viagem por "sobre tantíssimos rumos" do pampa, no segundo. Viajando "ainda além da Taprobana" até "a terra oriental que o Indo rega", através do "mar remoto... que só dos feios focas se navega", em Camões; cruzando o Rio Grande do Sul "em caprichos zigue-zagues", em Simões Lopes Neto.

Tanto Vasco da Gama como Blau Nunes são os guias de suas viagens. Os feitos de armas e os barões assinalados encaixam-se na viagem do Gama como os casos gauchescos se enxertam nas viagens de Blau. O Gama e Blau comportam-se como segundos narradores.

O primeiro narrador camoniano canta a viagem à Índia, mas é o discurso do segundo narrador, o Gama, que relatará "os grandes feitos que fizeram" os lusos e as façanhas da gente lusitana: Luso, Viriato, D. Afonso Henriques, a batalha de Ourique, D. Dinis, a batalha do Salado, o episódio de Inês de Castro, Nuno Álvares, a batalha de Aljubarrota, o sonho manuelino, enquanto a armada passa por Mombaça, Melinde e chega à Índia.

Por sua vez, o primeiro narrador simoniano conta a viagem pela Lagoa Mirim, pela coxilha de Santana, pelas penedias do Caverá, pela fortaleza de Santa Tecla, mas será seu "**con(s)stante guia e segundo**", narrador, Blau Nunes que irá contar as coisas do passado gaúcho e de seus grandes vultos: A Revolução Farroupilha, os entreveros com os castelhanos, as tropeadas, as carreiras, as diversões, os costumes, as tragédias, a Guerra do Paraguai, Bento Gonçalves, Onofre Pires, Dom Pedro II, os duelos, o contrabando...

R. Magalhães Júnior, ao incluir os **Contos Gauchescos** na categoria dos contos enquadrados, justifica: "pois o autor começa por nos apresentar o vaqueano Blau Nunes... E todas as narrativas fluem, depois, da boca desse narrador único, mas condicionadas... às suas vivências e recordações... formando sem dúvida, a moldura dos **Contos Gauchescos**..."

II — PARADIGMATISMO

Temos, assim, uma narrativa moldura, a apresentação de Blau Nunes, em que é proposto um paradigma: as suas vivências e recordações, das quais cada caso contado será uma materialização particular.

Essas "vivências e recordações" são assim explicitadas:

"E trotear sobre tantíssimos rumos, das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; dos ranchos em que cantou; das cousas que ele compreendia e das que eram-lhe vedadas ao singelo entendimento; do pêlo-a-pêlo com os homens, das erosões da morte e das eclôsões da vida" entre o Blau — moço militar e o Blau — velho, paisano —, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações".

A passagem fornece uma série de traços que, podados de suas redundâncias e não-pertinências, talvez possam ser formalizados em oposições binárias:

Blau na guerra OU Blau na paz
Blau em pouso pelas estâncias OU troteando sobre tantíssimos rumos

Blau testemunha atuante OU Blau testemunha estática
 Blau moço OU Blau velho
 Blau diante da morte OU Blau diante da vida.

Esses traços, previstos na história constante, vão se realizar em feixes nas histórias contadas, nas quais, evidentemente, só pode ser atualizado um OU outro membro de cada par opositivo, ou excluído um par inteiro.

Assim, a primeira narrativa, a narrativa enquadrante, oferece o sistema paradigmático, cujas opções possíveis vão se projetar no eixo sintagmático, estendidas em "uma longa estrada semeada de recordações", as histórias contadas, as narrativas enquadradas, de onde pode ser desentranhado o modelo abaixo:

O SINAL + E ATRIBUÍDO AO 1.º TERMO DO PAR OPPOSITIVO
 E O SINAL —, AO SEGUNDO

| PLANO SINTAGMÁTICO (as histórias contadas) | | | | | | |
|--|------------|-------------|------------------|--------------------|-----------------|---------------------------|
| ATUANTE/ NÃO ATUANTE | MORTE VIDA | TROTE/POUSO | NA GUERRA/NA PAZ | BLAU MILITAR VIVIL | BLAU MOÇO/VELHO | |
| + | - | + | - | - | + | TREZENTAS ONÇAS |
| - | + | + | - | - | - | O NEGRO BONIFÁCIO |
| + | + | + | - | - | + | NO MANANTIAL |
| - | - | + | - | - | - | O MATE DE JOÃO CARDOSO |
| - | - | + | - | - | - | DEVE UM QUEIJO |
| - | + | - | - | - | + | O BOI VELHO |
| + | + | + | - | - | + | CORRER EGUADA |
| + | - | + | + | + | - | CHASQUE DO IMPERADOR |
| + | + | + | + | + | + | OS CABELOS DA CHINA |
| - | - | + | - | - | - | MELANCIA-COCO VERDE |
| + | + | + | + | + | + | O ANJO DA VITÓRIA |
| + | + | - | - | - | + | CONTRABANDISTA |
| - | + | + | - | - | + | JOGO DO OSSO |
| + | - | + | + | + | + | DUELO DE FARRAPOS |
| - | + | + | - | - | - | PENAR DE VALHOS |
| - | - | + | - | - | - | JUCA GUERRA |
| - | - | - | - | - | - | ARTIGOS DE FÉ DO GAÚCHO |
| - | + | - | - | - | + | BATENDO ORELHA |
| - | - | - | - | - | + | O "MENININHO" DO PRESEPIO |

PLANO PARADIGMÁTICO
 (A história contante)

Roland Barthes quer ver descrito, na sua "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa", o código através do qual o narrador e o leitor são significados na narrativa. Nos **Contos Gauchescos**, o pronome de tratamento **vancê** é o código vertiginoso que remete ao narrador (o da apresentação) que, por sua vez, reúne em si o papel de narrador e de leitor (ouvinte), já que os contos são relatados pela personagem (Blau Nunes) ao narrador que os retransmite ao leitor. O **vancê** é, portanto, signo bivalente: aponta, ao mesmo tempo, para o narrador e para o leitor virtual.

Homologicamente, da mesma forma que, em Barthes, os índices, por exemplo, são de natureza vertical, isto é, estão fora da sucessão sintagmática e enviam ao paradigmático, o **vancê** simoniano situado nas histórias contadas, está orientado sempre para o nível da história contante. É o elo que junte permanentemente as narrativas enquadradas à narrativa enquadrante, a qual, tentamos mostrar, desempenha o papel de paradigma em relação aos contos propriamente ditos, concretizações das virtualidades propostas na apresentação.

A frequência do **vancê** no texto ilustra significativamente o que estamos procurando estabelecer:

"Amigo. **Vancê** é moço, passa a sua vida rindo... (Trezentas Onças); "**Vancê** compreende?... "O Negro Bonifácio"; "Olhe. Veja **vancê** ali em baixo... Hem?"; "**Vancê** quer, paramos um nadinha" "No Manantial" "**Vancê** reparou?"; "**Vancê** nunca ouviu falar do João Cardoso?" "O mate do João Cardoso"; "Conte **vancê** as maldades..."; "Pois veja **vancê**..."; "— Que **vancê** pensa"; "... pois **vancê** creia."; "— Veja **vancê** que desgraçados...". "O Boi Velho"; "Se **vancê** fosse daquele tempo..."; "**Vancê** vê que desse jeito..."; "Veja **vancê**:" "Correr Eguada"; "**Vancê** creia..." "Chasque do Imperador"; "— **Vancê** sabe que eu tive..." "os Cabelos da China"; "**Vancê** pare um bocadinho..."; "— **Vancê** desculpe a demor;" "**Vancê** está se rindo e fazendo pouco?..."; "— Que é que **vancê** está dizendo?"; "Veja **vancê** que artes de namorados "Melancia-Coco Verde"; "**Vancê** não sabe o que é Inhatium?"; "Amigo. **Vancê** creia."; "**Vancê** já viu?"; "Vê **vancê** que eu era guri..."; "O Anjo da Vitória"; "**Vancê** teme tenência..."; "Agora imagine **vancê**, "Contrabandista"; "Por este pano de amostra **vancê** vê..."; "**Vancê** sabe como é que se joga o osso..."; "**Vancê** compreende?"; "Jogo do Osso"; "— **Vancê** desculpe..."; "**Vancê** entende?"; "— **Vancê** não conhece..."; "Ah. esqueci de dizer a **vancê**..."; "E creia **vancê**... "Duelo de Farrapos"; "E enquanto isso... **vancê** sabe o que é a casa sem dono. "Penar de Velhos"; "— **Vancê** leu ontem no jornal..."; "Veja **vancê**... "Vancê assuntou bem no conto?"; "Juca Guerra"; "Pra não suceder assim a **vancê** "Artigos de Fé do Gaúcho"; "**Vancê** esculte..."; "**Vancê** já reparou..."; "Vê **vancê**... "O menino do Presépio".

Outro signo paradigmático no texto é a presença, quase que constante, do travessão no início de cada conto, restabelecendo o contacto entre o discurso de Blau Nunes e o narrador-ouvinte:

"— Eu tropeava, nesse tempo... "Trezentas Onças"; "— Está vendo aquele umbu, lá em baixo, à direita do coxilhão?"; "No Manantial"; "— A la fresca que demorou a tal fritada. "O Mate do João Cardoso"; "— Se **vancê** fosse daquele tempo..."; "Correr Eguada"; "— Quando foi docerco da Uruguiana... "Chasque do Imperador"; "— **Vancê** sabe que eu tive... "Os Cabelos da China"; "— **Vancê** pare um bocadinho... "Melancia-Coco Verde"; "— Foi depois da batalha de Ituzaingo... "O Anjo da Vitória"; "— Batia nos noventa anos o corpo magro..."; "Contrabandista"; "— Pois olhe: eu já vi jogar-se uma mulher..."; "Jogo do Osso"; "— Conheci, sim senhor, o Binga Cruz..."; "Penar de Velhos); "— **Vancê** leu ontem no jornal..."; "Juca Guerra"; "— Olhe. Aí está um peão do major Vieira... "O menino do Presépio".

Note-se nas poucas palavras transcritas do começo dos contos, a apreciável incidência de pronomes e formas verbais de segundo pessoa que remetem ao diálogo Narrador-Blau.

Amigo, patrício, esculte são outras tantas expressões que congestionam o texto e que enviam, constantemente, o plano sintagmático ao plano paradigmático.

III — SINTAGMATISMO

— Se por um lado o **vancê** e os demais pronomes e verbos de segunda pessoa e ainda o travessão no início das histórias e mais os apelativos são signos paradigmáticos a conjunção e é o signo da continuidade sintagmática nos **Contos Gauchescos**.

A palavra que perpassa os casos com uma altíssima frequência, especialmente na abertura de parágrafos, constitui uma como que espinha dorsal, uma espécie de denominador comum que nivela todas as narrativas num mesmo plano.

Da mesma forma que o **vancê** opõe insistentemente as histórias contadas à história contante, a reiteração do **e** estabelece e unifica a sucessão das primeiras. Quase diríamos que a repetição do **e** procura fazer com que o leitor não se dê conta ou, pelo menos, não perceba tanto a transição de uma para outra história.

Veja-se a assombrosamente abundante presença da conjunção e nas aberturas de parágrafos dos **Contos gauchescos**:

"**E** solito no silêncio..."; "**E** logo passou-me pelos olhos..."; "**E** dei de rédea..."; "**E** entrou o sol..."; "**E** logo uma tenção ruim..."; "**E** já todo no seu sossego..."; "**E** fui pensando..."; "**E** D'espacito..."; "**E** houve uma risada grande de gente boa"; "Trezentas Onças"; "**E** o sujeito quis retouçar..."; "**E** apesar de arisca..."; "**E** ela veio..."; "**E** deu o caso..."; "**E** sem ninguém esperar..."; "**E** bem montado..."; "**E** na garupa..."; "**E** na cintura..."; "**E** foi-se tomar um vinho..."; "**E** a Tudinha lá se

foi...”, “E estendeu-lhe o braço...”, “E calado estava...”, “E calado estava...”, (O Negro Bonifácio);

“E depois nunca deram...”, “E o lugar ficou mal assombrado...”, “E tais cuidados deu-lhe...”, “E levantou-se e saiu...”, “E nem acabou o verso...”, “E como chegou...”, “E os dois...”, “E da mesma carreira...”, “E as esporas...”, “E o tempo foi passando...”, “E foi andando...”, “E ficando um de guarda...”, “E quando estávamos...”, “E quando a ranchada...”, “E quando paramos...”, “E logo no decorrer...” (No Matinal);

“E já se botava na conversa...”, “E o tempo ia passando...”, “E retomava a charra...”, “E o tempo ia correndo...”, “E outra vez o negro...”, “E o carvão sumia-se...”, “E o velho João Cardoso...”, “O Mate do João Cardoso”;

“E sisudo...”, “E por falar nisto:”, “E apeou-se...”, “E apontou...”, “E as talhaditas começou a comer...”, “E às cansadas removeu o pedaço...”, “E mal que engoliu o último bocado...”, “E, no mesmo sofragante...”, “E o ronçador comeu...”, “E velhito...” “Deve um queijo”;

“E alguns daqueles traquinas...”, “E vieram à porta...”, “E já gritaram...”, “E ajoelhou... e caiu... e morreu...”, “E riase o inocente...” “O Boi Velho”;

“E bicho brabo pra se tropear, esse...”, “E preparou-se...”, “E a gauchada...”, “E tudo boleadeiras...”, “E daí a pouco...”, “E em cancha direita...”, “E o resto...” “Correr Eguada”; “E ali ficamos...”, “E baixinho...”, “E beijei a minha divisa...”, “E vancê creia...”, “E bateu o isqueiro e começou a pitar...”, “a-brindo o pano...” “Chasque do Imperador”;

“E bastante dinheiro ganhava...”, “E não nos davam alce...”, “E o Juca Picumã...”, “E deu de rédeas...”, “E levantava-se...”, “E apeamos”, “E metemos a cabeça no mato...”, “E bateu fogo...”, “E outra vez nos mexemos...”, “E apontou...”, “E pipoqueou a fuzilaria...”, “E com a folha de espada...”, “E furioso...”, “E a china...”, “E mal que sentiu-se livre...”, “E mais não pudemos dizer...”, “E ajitou na cabeça...”, “E ele falou...” “Os Cabe-los Da China”;

“E cada presilha...”, “E como a despedida foi de noite...”, “E já foram alinhavando...”, “E mal que apertou os pelegos...”, “E agora?...”, “E foi mesmo no meio da carga...”, “E enquanto o chiru se deitava...”, “E bateu na marca”, “E amontoando-se...”, “E antes que o picassem...”, “Melancia-Coco Verde”; “E por entre as barracas e ramadas...”, “E Cantou o ferro...”, “E a tormenta da valentia...”, “E cabelo me cresceu...”, “O Anjo da Vitória”; “E era mesmo uma formosura...”, “E a noiva...”, “E deu o caso...”, “E logo com quem...”, “E rindo e chorando...”, “E nesse tempo...”, “E o mesmo silêncio...”, “Contrabandista”; “E a gente foi ganhando na venda...”, “E os dois jogando...”, “E relanceou os olhos “E o ruivo atirou:”, “E na outra...”, “E vai...”;

“E deu de rédeas...”, “Jogo do Osso”; “E ela veio...”, “E destorcida...”, “E brigou-se...”, “E quando o exército...”, “E quando foi no dia...”, “E devagarinho...”, “E quando parei...”, “E desarmados...”, “E o coronel também:”, “E rodearam a restinga...”, “E cruzaram...”, “E deu de rédeas...”, “E creia...” “Duelo de Farrapos”;

“E teve um fim que nunca se soube...”, “E correndo...”, “E respirou...”, “E correndo...”, “E voltou...”, “E sempre buenaça...”, “E não havia...”, “E enquanto isso...”, “E... por Deus e um patacão...” “Pena de Velhos”; “E mal que cerrou o rodelo...”, “E tanto que atirou...”, “E no meio daquele bolo...”, “Juca Guerra”; “E de saúde, assim, assim...”, “Batendo Orelha”; “E é que o seu major Vieira...”, “E vai a família...”, “E veio tudo...”, “E no ar...”, “E o facão matador sentou...” “O Menininho e do Presépio”.

| VANCE | E | |
|-------|-----|--------------------------|
| 0 | 2 | APRESENTAÇÃO |
| 1 | 9 | TREZENTAS ONÇAS |
| 1 | 12 | O NEGRO BONIFÁCIO |
| 2 | 16 | NO MANANTIAL |
| 2 | 7 | O MATE DE JOÃO CARDOSO |
| 0 | 10 | DEVE UM QUEIJO |
| 5 | 5 | O BOI VELHO |
| 5 | 7 | CORRER EGUADA |
| 1 | 7 | CHASQUE DO IMPERADOR |
| 1 | 21 | OS CABELOS DA CHINA |
| 5 | 11 | MELANCIA COCO-VERDE |
| 4 | 4 | O ANJO DA VITÓRIA |
| 2 | 8 | CONTRABANDISTA |
| 3 | 7 | JOGO DO OSSO |
| 5 | 14 | DUELO DE FARRAPOS |
| 1 | 9 | PENAR DE VELHOS |
| 3 | 3 | JUCA GUERRA |
| 1 | 0 | ARTIGOS DE FÉ DO GAÚCHO |
| 0 | 1 | BATENDO ORELHA |
| 3 | 5 | O "MENININHO DO PRESEPIO |
| 45 | 158 | TOTAL |

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BARTHES, R. et al. — "Análise Estrutural da Narrativa", Editora Vozes Ltda., 1972.
- BOCACCIO, G — "DECAMERÃO", Abril Cultural, 1971.
- BORDINI, M. G. — "Contos Gauchescos — Atuação do Narrador" In "Correio do Povo" (Caderno de Sábado n.º 180) 12/6/71.
- CAMÕES, L — "OS LUSÍADAS". Porto Editora L — Porto — 1970.
- FILIPOUSKI, A.M.R. — "A Estrutura da Narrativa nos Contos Gauchescos" In "Correio do Povo" (Correio de Sábado n.º 180), 12/6/71.
- GUARANY, W.C. — "A Estrutura Narrativa de "Os Lusíadas", in "Os Lusíadas" e sua Época", Sulina, 1971.
- LEVI-STRAUSS, C. — "Antropologia Cultural", Editora Tempo Brasileiro, 1973.
- LOPES NETO, J.S. — "Contos Gauchescos e Lendas do Sul", Editora Globo, 1953.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. — "A Arte do Conto", Edições Bloch, 1972.
- MIGUEL PEREIRA, L. — "História da Literatura Brasileira", José Olympio Editora, 1957.
- NUNES, L.A. — "CONTOS GAUCHESCOS, UMA TIPOLOGIA DOS PERSONAGENS" In "Correio do Povo" (Caderno de Sábado n.º 180), 12/6/71.
- TODOROV, T. — "As Estruturas Narrativas" Editora Perspectiva, 1970.
- ZILBERMANN, R.L. — "Presente e Passado nos Contos Gauchescos" In "Correio do Povo" (Caderno de Sábado n.º 180) 12/6/71.

SER E PARECER NOS CONTOS DE BELAZARTES

Lia Scholze Domingues

1. INTRODUÇÃO

1.1 O Autor

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) nasceu e morreu em São Paulo. Além da literatura, dedicou-se também à música. Em 1917 editou seu primeiro livro: **Há uma gota de sangue em cada poema**.

Mário aparece como um dos elementos de maior destaque do movimento da Semana de Arte Moderna, em 1922, contribuindo decisivamente para a renovação da Literatura e Artes no Brasil. Esta renovação porém, não ultrapassou o âmbito da estética, segundo afirmação do próprio Mário: "... os modernistas de S.A.M. não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ela foi tão "momento" como agora. Os abstencionismos e os valores eternos ficam para depois. E apesar de nossa atualidade, de nossa nacionalidade, de nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, de uma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E essa é a essência mesma da nossa idade".¹

Buscavam eles a originalidade e a forma de expressão no sentido da elaboração da língua literária. Em suas obras vemos claramente porque Mário se tornou a principal figura do Movimento.

"Escritor excelente, dominando vários instrumentos de expressão, e em todos seguro (...). Foi ainda o seu melhor crítico e historiador. A tentativa que efetivou de aproximar a linguagem falada da escrita, de elaborar uma língua literária, despojada de obediência formal a cânones ultrapassados, pode ter sido infeliz em alguns pontos, mas teve seriedade e influência".²

1 ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Livraria Martins Editora, (s.d.), 262 p.

2 SODRÉ, Nelson Werneck. "Literatura Nacional". In: **História da Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira, 5.º ed. 1969, p. 529.

A par de sua consciência artística, temos a consciência social que aparece no fim de sua vida, conforme depoimento visto.

O número de suas publicações é bastante grande, citamos: **Paulicéia Desvairada, A Escrava Que Não É Isaura** (1925); **Losango Cáqui** (poesia), **Primeiro Andar** (contos — 1926); **Macunaíma** (1928); **Poesias** (1941) **O Baile Das Quatro Artes e Aspectos Da Literatura Brasileira** (ensaios — 1943); **Lira Paulistana e O Carro da Miséria** (1947 — póstumas, onde aparece a preocupação social).

A coleção da revista **L'Espirit Nouveau** "foi lida e anotada por Mário de Andrade, que retirou dela as bases teóricas de sua poética e há aí um artigo de Apollinaire intitulado "L'Espirit nouveau et les poètes" onde as concepções de um mundo novo se aliam às de uma arte nova, nacional e universal ao mesmo tempo, e que deveria ser a expressão organizadora do mundo que se levantava dos destroços da Primeira Guerra Mundial".³

1.2 "Os Contos De Belazarte" *

Podemos dizer que estamos diante de um tratado sobre a infelicidade humana. Encerra Mário a seqüência de contos afirmando no conto de número sete, "Nízia Figueira, sua criada": "Essas coisas de felicidade e infelicidade não tem significado nenhum, si a gente se compara consigo mesmo. Infelicidade é fenômeno de relação, só mesmo a gente olhando pro vizinho é que diz o "atendite et videte". Macaco, olhe seu rabo! Isso sim, me parece o cruzamento da filosofia cristã com a precisão de felicidade neste mundo duro. Ainda é bom quando a gente inventa a ilusão da vaidade, e, em vez de falar que é mais desinfeliz, fala que é mais feliz..." (p. 129)

Fica porém, só no superficial, com a simples colocação dos fatos, sem entrar no mérito da questão, sem procurar a explicação das razões da infelicidade, das razões do tipo de vida vivida pelos personagens. E é no próprio autor que iremos encontrar um depoimento sobre esta falha em sua obra, em um ensaio de sua autoria: "chegando no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim (...) vítima de meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras (...) uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril na vida. Não tem."⁴

Os personagens na sua quase totalidade são conformados com a situação miserável e sem perspectivas de vida:

"As mais humildes estavam nos cortumes, na fiação, que acontecia? Se acostumava com a vida." (p. 28)

3 TELES, Gilberto Mendonça. "Introdução a uma poética do modernismo" In: **Rev. Littera** n.º 5 Maio/Agosto Ano II — 1972, Ed. Grifo, p. 9.

* ANDRADE, Mário. **Os contos de Belazarte**. Brasília (DF), INL/MEC, São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., 5.º ed., 1972 154 p.

4 ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. p. 252.

"Paciência, lavando também se ganha." (p. 53).

"Nízia serenamente continuava, esquecida do mundo." (p. 146).

Deparamos aqui com uma oposição entre Dolores e os demais personagens. Ela é a única personagem que reage contra as adversidades que a abateram: "Mas três meses depois estava curada." (p. 84). Esta oposição entre conformismo-reação dá-se motivada por uma segunda oposição riqueza-pobreza. Enquanto Dolores é o único personagem capaz de reagir, é também o único rico, filha de família abastada, por isso, com direito de possuir certos caprichos, ter suas futilidades; os demais personagens (conformados) são todos vítimas dentro da escala social: operários, prostitutas, lavadeiras, ou então gente de pequenas posses, sem perspectivas de evoluir socialmente.

Todo o livro está impregnado de um clima de dissolução, tudo tendendo à desagregação, a qual é assumida placidamente por seus personagens. Temos, por exemplo,

- dissolução física ("Túmulo, túmulo, túmulo")
- dissolução moral ("Nízia Figueira, sua criada"), ("Jaburu malandro") e ("Caim, Caim, e o resto")
- dissolução física e moral ("Piá não sofre? Sofre").

Denota um tom de devaneio conseguido através da presença constante do autor, ora visível: "João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores..." (p. 14) narrando e comentando fatos, ora afastando-se deles, deixando-os falarem por si através do diálogo, que apresenta-se em frases curtas: "— Vou pro circo... Divertir um bocado." (p. 40). O enredo não possui rigidez cronológica, diluindo-se através de notas esparsas. Aqui temos uma terceira oposição entre o conto de número quatro e os demais. "Menina de olho no fundo" é a única história com enredo, vai se desdobrando gradualmente, chega no ápice para enfim terminar. Nos demais, não há crescendo nem decrescendo, a ordenação dos episódios é arbitrária. Sem efeito final.

A técnica usada é a narração. O autor aparece onisciente, sabendo mais que os personagens (visão por trás, segundo Todorov). Portanto o discurso é indireto em quase toda a narrativa, o narrador fala em terceira pessoa, usando o tempo verbal pretérito: "Belazarte me contou: (...) Rosa crescia. O português adorável do tipo dela se desbastava aos poucos..." (p. 11).

O discurso torna-se direto quando o narrador entrega a palavra aos próprios personagens através do diálogo.

Como um terceiro recurso estilístico, encontramos este que nos pareceu muito interessante: "Si haviam de levar o menino no médico, em vez, vamos dar pra ele o xarope que Dona Emília ensinou" (p. 123), que é uma narrativa entremeadada de discurso direto dos personagens.

A obra possui uma riqueza de linguagem que torna gostosa sua leitura.

Citamos como exemplo este **impressionismo**: "Um ventinho poento de abril vinha botar a mão na cara da gente, delicado. O sol se agarrando na crista longe da várzea, manchava de vermelho e verde o espaço fatigado." (p. 125). Esta **metáfora**: "Ela abaixou a cabeça, rindo manso e mandou lá do fundo um feixe de esmeraldas pra seu Gomes." (p. 73). **Estrangeirismos**: "Sono um povero uomo con quatro figlioli in casa, sil signor professore..." (p. 80), "attendite et videte" (ap. p. 129); "Balancez, tour..." (p. 57). **Linguagem popular**: "Mas uma boniteza de pretura..." (p. 88); "— É isso memo, mia fia... num chore mais não!" (p. 147). **Onomatopéias**: "Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá" (p. 18); "Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pampampam!..." (p. 30).

Mário satiriza a pequena burguesia na figura da mãe de Dolores: "E agora a filha estava aprendendo com o parante dos Prados. Sorriu numa satisfação que lhe inchava toda a banha, oitenta e nove quilos para mais" (p. 65). Satiriza também os hábitos das velhas solteironas: "Junto do mármore raso Dona Carlotinha e Dona Ana choravam. Rosa chorava também pra fazer companhia." (p. 12); ou de sua pudicidade aparente: "Quase se desvirginavam no gozo de serem mãe dos filhos de Rosinha. Se sentiam até abraçadas, apertadas e, cruz credol, faziam cada pecado na inconsciência..." (p. 16).

Passamos agora para a tentativa de aplicação da teoria heideggeriana em relação aos contos de Mário de Andrade.

1.3 "Ser e Aparência" em Martin Heidegger *

"Ser e aparência: o real em distinção e contraposição ao irreal; o autêntico oposto ao inautêntico. Nessa interpretação se insinua uma avaliação que dá preferência ao Ser. Dizemos aparência e aparente, como dizemos permanência e permanente. Muitas vezes se reduz a distinção entre Ser e Aparência à primeira entre Ser e Vir-a-ser. Frente a Ser, como o constante em si, o aparente é o que surge, em dado momento, para de novo desaparecer mansamente e sem constância nenhuma." (p. 126).

Distingue Heidegger três modos de Aparência (**Schein**):

- 1) Como esplendor e brilho;
- 2) a aparência e o aparecer, como o aparecimento (**Erscheinen**) e a presença, e que alguma coisa chega;
- 3) a aparência como ilusão. A simples aparência que alguma coisa dá.

* HEIDEGGER, Martin. "Ser e Aparência". In: *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Guanabara, Ed. Tempo Brasileiro, 1963, p. 227.

"Ao mesmo tempo, torna-se claro, que a "aparência", mencionada em segundo lugar, a saber o aparecer no sentido de mostrar-se, convém tanto à aparência no sentido de esplendor e brilho, como à mera aparência. E lhes convém não como uma propriedade qualquer mas, como o fundamento de sua possibilidade. A Essencialização da aparência está no aparecer. É o mostrar-se, o apresentar-se (**Dar-stellen**), o estar presente (**An-stehen**), o subsistir uma presença (**Vor-liegen**)." (p. 127).

"Ser significa aparecer mas não no sentido de que o aparecer seja qualquer coisa de suplementar, que, às vezes, acresce ao Ser. Não. O Ser vive e se Essencializa, como aparecer." (p. 128).

"O Ser se essencializa como **physis**. O vigor imperante, que surge e brota é aparecer. Esse apresenta. Tudo isso implica: o Ser, aparecer, deixa sair da dimensão do velado, do coberto. Enquanto o ente é, como tal, instaura-se e se instala na dimensão do revelado, do des-coberto ...) o que se mostra no vigor imperante, está na dimensão do re-velado, des-coberto (**Unverborgen**). O des-coberto, o re-velado, como tal, chega a sua consistência no (ao) mostrar-se. A verdade como re-velação (**Un-verborgenheit**) não é um acréscimo ao Ser." (p. 129).

"... ao próprio Ser, enquanto aparecer, pertence a aparência (**Schein**). O Ser, como aparência, não é menos poderoso do que o ser, como re-velação, des-cobrimento (**Unverborgenheit**). Aparência (**Schein**) se processa no próprio ente, tal como ele propriamente não é, não apenas dissimula o ente, do qual é aparência, mas também se encobre a si mesmo, como aparência, posto que se mostra como Ser. E é exatamente por isso, por isso, por dissimular essencialmente a si mesmo, ao encobrir e dissimular o ente, que dizemos com razão: as aparências enganam. Tal engano reside na própria aparência em si mesma. Somente porque a aparência já engana em si mesma, pode ela enganar o homem e assim levá-lo a uma ilusão. Mas o iludir-se é apenas um, entre muitos outros modos, em que o homem se move no tríplice mundo do Ser, Revelação e Aparência." (p. 135).

| | | |
|------------|---|---|
| Ser | | |
| Re-velação | } | error (Irre): potências da existência cotidiana |
| Aparência | | |

Aparência, engano, ilusão, error estão entre si em determinadas relações de essencialização e processo.

| | | |
|------------|-----|--|
| Re-velação | ——> | physis (interpretação grega) |
| Ser | ——> | Verdade |
| Aparência | ——> | determinado modo de aparecer, de mostrar-se. |

Ser-Aparência: se pertencem mutuamente; dessa mútua pertinência se implicam um ao outro. Da implicação recíproca surge troca de um pelo outro.

Pare distinguirmos um do outro, devemos dar primazia à verdade, entendida como des-cobrimento, frente ao encobrimento. Ao re-velar-se frente ao velar-se (vendar e dissimular), devendo o Ser diferenciar-se do outro e fixar-se como **physis**. Opera-se a distinção entre Ser e Não-ser e ao mesmo tempo também entre o Não-ser e a Aparência. Ambas as distinções não coincidem.

"Dado ser essa a situação do Ser, Re-velação, Aparência e Não-ser, três caminhos se tornam necessários para o homem que, manifestando-se, se atém a si mesmo no meio do Ser, e a partir dessa atitude, se comporta desse ou daquele modo com o ente. Para assumir a sua existência na claridade do Ser, o homem deve primeiro dar consistência ao Ser, segundo, mantê-lo na e contra a Aparência e, terceiro, arrancar, ao mesmo tempo, o Ser e a Aparência ao abismo do Não-ser." (p. 136).

O homem distingue seu caminho e põe-se na encruzilhada deles: em re-solução (**Ent-scheidung**) (Princípio da História).

Decisão:

- não juízo e escolha do homem;
- mas solução no sentido de separação (**Scheidung**) de:

Ser — Re-velação — Aparência — Não-ser.

Existem dois caminhos:

- 1) "O caminho para o Ser é simultaneamente o caminho para a Re-velação. Esse caminho é inevitável."
- 2) O caminho para o Não-ser não pode ser percorrido: caminho inviável.

Ser volta as costas ao Nada: desconhecimento da questão.

Nada — não é algo de ente, o que não exclui que ele pertença a seu modo, ao Ser.

Um terceiro caminho: Parece com o primeiro mas não conduz ao Ser. Contrapõe-se ao segundo. Suscita a aparência de ser apenas um caminho para o não-ser no sentido do Nada.

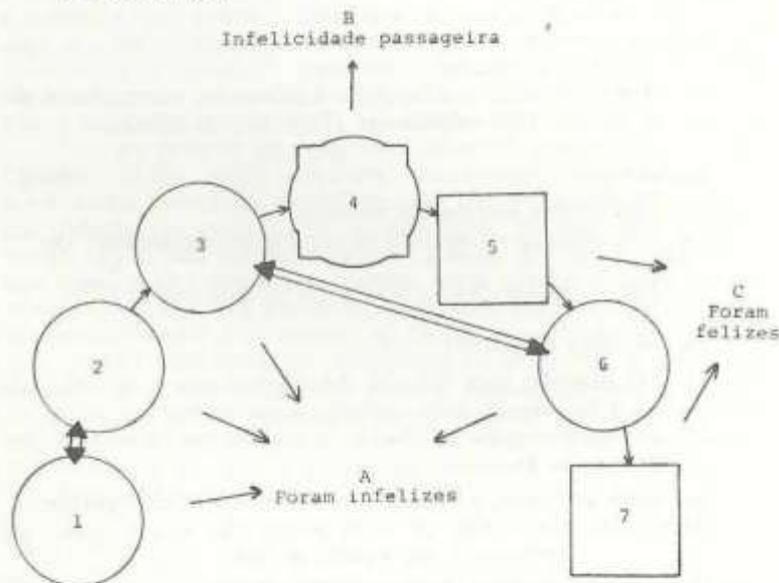
É o caminho do **doxa** no sentido da aparência. Nele o ente se deixa ver ora de uma maneira ora de outra. Aqui reinam sempre apenas opiniões. Os homens pulam de uma opinião para outra num constante vaivém. Assim confundem entre si Ser e Aparência. Tal caminho é insistentemente freqüentado, de sorte que os homens se perdem inteiramente nele. Tanto mais se torna necessário, conhecê-lo como tal, a fim de que o Ser se desvenda na aparência e contra a aparência." (p. 138).

"O terceiro caminho é o da aparência, de tal como que nele a aparência é experimentada, como pertencente ao Ser. Para os gregos as palavras citadas tinham uma força contundente, originária. Ser e Verdade haurem a sua Essencialização da *physis*. O mostrar-se do que aparece, pertence imediatamente ao Ser, e no fundo, não lhe pertence. Por isso o aparecer tem que ser exposto também como simples aparência, e isso sempre de-novo.

Os três caminhos proporcionam uma indicação em si unitária:

- o caminho para o Ser é inevitável;
- o caminho para o Nada é inacessível;
- o caminho para a Aparência é sempre acessível e freqüentado, mas evitável." (p. 139).

2. TENTATIVA DE APLICAÇÃO DE HEIDEGGER EM OS CONTOS DE BELAZARTE



A — Contos 1 — 2 e Contos 3 — 6: dois conjuntos de narração (seguimento da história iniciada) apresentam seus personagens com final INFELIZ.

B — Conto 4: único dos contos em que o personagem reagiu contra a crueldade que atingiu. Porém, não tinha sido atingido com profundidade devido às suas características de menina fútil, protegida pelo dinheiro da família.

C — Conto 5 e Conto 7: aqui os personagens são apresentados como FELIZES no final da história, ainda que em "Túmulo,

túmulo, túmulo". Ellis morra; é feliz por onze semanas, quando em delírio. E em "Nízia Figueira, sua criada", a personagem se entrega à bebida, esquecendo as tristezas que a cercam.

2.1 Nível da Narração

A — Temos como tema constante dos contos a INFELICIDADE. Pode-se dizer que ela é, isto é, o Ser que vive e se essencializa dentro da trama, aparecendo como tal. "A palavra Ser atribui-se a todas as coisas porque todas elas possuem algo de comum, todas elas se opõem ao nada, todas elas participam da existência, tudo se unifica no conceito de Ser. Esta unidade importará numa unidade física, real e objetiva, ou idicará somente uma unidade lógica, ideal e conceitual."⁵ Deixa sair da dimensão do velado, do coberto, surgindo e brotando: aparecendo.

Não é acréscimo ao Ser, e sim, sua des-coberta, sua re-velação. No final dos Contos 1, 2, 3 e 6, aparece a INFELICIDADE como verdade na vida dos personagens. A infelicidade não é coisa suplementar acrescida ao Ser. É o ente em si, enquanto aparece como tal, enquanto é. Sua re-velação é a verdade sobre o Ser.

Porém, como vimos, este aparecer da INFELICIDADE pertence ao Ser, pode ser visto dentro de um dos caminhos que temos para o Ser, o qual é "simultaneamente o caminho para a Revelação. Esse caminho é inevitável"⁶ dando-se consistência ao Ser teremos a INFELICIDADE que neste primeiro conjunto pode ser percebido através do Ser Re-velação.

B — O Conto 4, "Menina de olho no fundo", no apresenta Dolores e o seu professor de música. Ela foi infeliz por ter sido recusada, porém sua infelicidade realmente não existiu. Podemos inclusive supor que a menina era feliz dentro de sua vida irresponsável, e que a situação por ela criada, contribuía para trazer sensação à sua vida fútil. Aqui o ser coberto e velado é a FUTILIDADE que toma a aparência de INFELICIDADE, a qual se revela passageira. A verdade quando des-coberta, re-velada, apresenta-se na sua Essencialidade de Ser = FUTILIDADE.

C — Os Contos 5 e 7 irão se contrapor ao primeiro conjunto, assim como o Ser se contrapõe à Aparência. No primeiro conjunto temos a infelicidade e, no segundo, a felicidade "se processando no próprio ente, tal como ele propriamente não é, não apenas dissimula o ente, do qual é aparência, mas também se encobre a si mesmo, como aparência, posto que se mostra como Ser."⁷

5 BELATO, Dinarte. Apostilas de Introdução à Filosofia. Curso Básico, Faf FIDENE, Ijuí, 1968.

6 HEIDEGGER, Martin. op. cit. p. 227.

7 HEIDEGGER, Martin. op. cit. p. 135

A Aparência se engana a si mesma, enganando também o homem, conduzindo-o a uma ilusão. Aqui teremos de usar o terceiro caminho "parece com o primeiro mas não conduz ao Ser. Contrapõe-se ao segundo" 8 (que é o caminho para o Não-Ser: se quiséssemos ficar no nível da Não-INFELICIDADE), ou seja, o caminho da Aparência "de tal modo que nele a aparência é experimentada, como pertencente ao Ser." 9 Portanto a felicidade aparece como pertencente ao ser. Porém, na verdade, ela é apenas aparente, se disfarçou em ambos os casos, iludindo-o: no Conto 5 através do delírio da doença "sim, porque virara criança..." (p. 100). E no Conto 7 através da bebida "mundo tá ruim, cachaça deixa mundo bonito pra nós" (p. 147).

2.2 Nível dos Personagens

Conto 1: "O Besouro e a Rosa"

Rosa

- parecia (Aparência) ter sete anos, mas na realidade tinha dezoito;
- parecia feliz na companhia das tias solteironas, porém desconhecia a realidade da vida. "A pureza, a infantilidade, a pobreza de espírito se vidravam numa redoma que a separava da vida." (p. 13);
- parecia gentil, porém, quando o besouro lhe suscitou a necessidade de homem, revela-se dura. "Não a reconhecem mais e têm medo da estranha. (...) É outra Rosa. É uma rosa aberta." (p. 20)

João

- era (Ser — Re-revelação) capaz tímido e puro. "João era quase uma Rosa também." (p. 15);
- pareceu (Aparência) bom zagueiro, mas na realidade refletiu no jogo sua mágoa por causa da recusa de Rosa. "... que lhe incomodava agora de levar pé na cara! quebrar a espinha! arreventasse tudol morresse!..." (p. 18)

Conto 2: "Jaburu malandro"

Carmela

- parecia (Aparência) zangada com João, mas na realidade estava gostando de Maidinha. "— Ele (João) queria casar comigo, mas porém não gosto dele, é bobo. Só com você hei de casar!" (p. 44)

João

- era (Ser — Re-revelação) infeliz com o descaso de Carmela. "Doente não estava, pois então devia de ser algum desgosto... Carmela." (p. 39);

8 IDEM. op. cit. p. 138

9 IDEM. op. cit. p. 139

- parecia (Aparência) indiferente mas não o era. "... Carmela era dona do seu nariz e se tinha que fazer das suas..." (p. 41). "... João tremeu de ódio." (p. 42)

País de João

- eram (Ser — Re-revelação) muito ligados ao filho. "... viram que uma outra coisa também se fora ajuntando, crescendo (...) amavam o João! adoravam o João!" (p. 39)

Maidinha

- parecia (Aparência) gostar de Carmela, mas a abandonou, partindo sem se despedir. "Enlaçou-a. Beijou-lhe a boca ardentemente e tornou a beijar." (p. 45)

Conto 3: "Caim, Caim, e o resto"

Aldo e Tino

- parecia (Aparência) que se odiavam, mas o que sentiam era orgulho para fazer as pazes. "Desejos de voltar à vida antiga... Era só cada um chegar até no meio da rua, pronto: se abraçavam chorando (...) Reagiram contra o sentimento bom." (p. 55)

Conto 4: "Menina de olho no fundo"

Dolores

- parecia (Aparência) menina pura, inocente, porém, na verdade fazia tudo com segundas intenções. "E por faiceirice, num gesto de inocência fingida..." (p. 70)

Seu Gomes

- parecia (Aparência) estar interessado por Serafina, mas no fundo gostava de Dolores. "... o tímido substituiu secretamente a Dolores pela Serafina (...) E tudo isso prova também que ele não estava de todo inocente a respeito da Dores." (p. 77)

Conto 5: "Túmulo, túmulo, túmulo"

Ellis

- parecia (Aparência) feliz, mas na verdade delirava. "... foi feliz. Sim, porque virara criança (...) inventava essas pequenas faiceirices..." (p. 100)

Conto 6: "Piá não sofre? Sofre"

Paulino

- parecia (Aparência) que matava a fome comendo bichinhos. "Foi assim o princípio dum disfarce da fome por meio de todas as coisas engulíveis do matinho." (p. 114)

Vó Mulata

- parecia (Aparência) que iria mudar a vida do menino mas, na verdade, isto não aconteceu. "Paulino sentiu que estava protegido..." (p. 117) porém "... assim, entre belezas e palavras duras (...) cada vez se aniquilando mais." (p. 122)

Teresinha

- parecia (Aparência) que iria levar Paulino embora da casa da avó, porém não o fez. "Um segundo matutou levar Paulino consigo (...) era incontestável que Paulino havia de ser um trambolho..." (p. 126)

Conto 7: "Nízia Figueira, sua criada"

Nízia

- parecia (Aparência) calma e tranqüila; acostumou-se ao abandono do mundo e bebia para não pensar. "... esquecida do mundo. Deu mas foi pra beber." (p. 146)

Prima Rufina

- parecia (Aparência) contente, pois cantava e bebia para não pensar no filho que havia abandonado. "... que não o mundo porém a vida esquecera (...) Quando a dor era demais, la vinha o garrafão pesado..." (p. 146-147)

CONCLUSÃO

Considerando as nossas dificuldades na aplicação de uma teoria filosófica à literatura, reconhecemos as limitações deste trabalho, daí seu título "Tentativa..."

Na apresentação colocamos uma rápida visão do conteúdo e riqueza da obra, coisa que poderia ser explorada através de um trabalho minucioso em relação a sua estrutura, o que não era nosso objetivo primeiro.

Colocamos a teoria de Heidegger através de citações de trechos do capítulo "Ser e Aparência", pois não ousamos comentá-la com receio de desvirtuar seu sentido, atendo-nos apenas à comparação posterior com a obra de Mário de Andrade.

Temos, portanto, o conjunto de Contos A em que o Ser se revela em sua essência, ou seja, a INFELICIDADE. E no Conto B, e posterior conjunto de Contos C, temos a Aparência, que, no primeiro caso, ao revelar-se apresenta-se como FUTILIDADE (ter-

mo por nós usado para personificar Dolores) e, no segundo caso, irá revelar-se como INFELICIDADE. Temos como essência temática a oposição Ser e Aparência — Infelicidade em contraposição à felicidade aparente. O Conto B não se enquadra nesta oposição, sendo considerado como transição, compreendida na personagem de Dolores, menina adolescente e rica, que ainda não definiu para si mesma o valor dos sentimentos humanos. O que não ocorre nos demais contos, nem mesmo em "Piá sofre? Sofre", onde temos Paulino, criança, porém muito consciente da realidade que o cerca.

"O Ser (o aparecer que surge emergente) tem, em si, a inclinação para ocultar-se. Por que ser significa: aparecer emergente, sair do encobrimento, por isso pertence-lhe essencialmente o encobrimento, a proveniência dele. Tal proveniência reside na Essencialização do Ser. Do que aparece, como tal. Para eles o Ser sempre inclinado a voltar seja no grande silêncio do obscurecimento, seja na superfície dissimulação da camuflagem".¹⁰

Dada esta qualidade emergente, que implica em sair do obscurecimento, não nos foi fácil perceber quando o Ser estava em sua essência — Re-velação, aparecer; ou quando estava voltado para o obscurecimento através da camuflagem como Aparência.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Brasília (DF), INL/MEC e São Paulo, Livr. Martins Ed. SA, 5.º ed., 1972, 154 p.
- ———. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livr. Martins Ed. SA, (s.d.), 262 p.
- BELATTO, Dinarte. *Apostilas de Introdução à Filosofia*. Ijuí (RS), FIDENE, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do Ser. O caminho do campo*. (Trad. Ernildo Stein), São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1969, 72 p.
- ———. *Was ist das-die philosophie?* Tübingen, Günter Neske, 1989, 46 p.
- ———. "Ser e Aparência". In: *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro (GB), Ed. Tempo Brasileiro, 1969, 227 p.
- LIMA, Luiz Costa. "Introdução" e "Permanência e Mudança na Poesia de Mário de Andrade". In: *Lira e Anti-lira*. Rio de Janeiro (GB), Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 1-120.
- PACHECO, João. "Narrativas curtas". In: *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. São Paulo, Livr. Martins Ed. SA, (s.d.), 178 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. "O Modernismo". In: *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro (GB), Ed. Civilização Brasileira, 5.º ed., 1969, p. 522-536.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Introdução a uma poética do modernismo" In: *Revista Littera*. Rio de Janeiro (GB), (5), Editora Grifo, Maio/Agosto, Ano II, 1972.

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. op. cit.

CINEMA, SUSPENSES E CLÍMAX EM "FAMIGERADO"

Gilberto Scarton

Na leitura da coletânea de contos intitulada **Primeiras Estórias**, chamou-nos a atenção como Guimarães Rosa sabe graduar a emoção, criar suspenses constantes, produzir expectativas de catástrofes. O que constatamos, porém, é que essa expectativa frequentemente não é satisfeita: as estórias acabam sem explosão, os conflitos armados se esvaziam em resignação ou apaziguamento. Isto, no entanto, não deixa o leitor frustrado: trata-se de uma beleza de motivo estrutural e vê o leitor neste fato uma prova de maestria na arte de tramar estórias.

Na leitura de livros e ensaios sobre Guimarães Rosa, nos deparamos com um, **Ensaio Escolhidos**, de Oswaldino Marques, com o seguinte capítulo: "Guimarães Rosa — Cineasta".

Tivemos, pois, neste trabalho, a curiosidade de investigar esses dois aspectos que tanto nos chamaram atenção e pensamos que seria possível fazê-lo tratando-os em conjunto. Pretendemos, portanto, fazer uma tentativa de transposição do conto "Famigerado" para uma linguagem cinematográfica, fazendo, paralelamente, uma análise, em gráficos, de como o autor gradua a emoção e cria suspenses, para depois concluirmos que o clímax do conto se dá fora dos limites máximos de dramaticidade e suspense.

Para a elaboração dos gráficos, serviu-nos de orientação o estudo de Miguelina Soifer "L'intensité interrogative exclamative comme signifiant: **La Jeune Parque**", publicado na revista **Letras**, n.º 18, da Faculdade de Filosofia, da Universidade Federal do Paraná.

Gostaríamos de esclarecer que nesta tentativa de transposição do conto "Famigerado" para uma linguagem cinematográfica, demoramo-nos mais nas passagens descritivas, aliás, muito frequentes e extensas. É realmente nas descrições que sentimos a plasticidade da linguagem de G. Rosa.

E diga-se ainda que a utilização constante da descrição converse-se, no presente conto, num recurso para retardar o desfe-

cho dos fatos, graduar a emoção, guardar mistério e elevar o suspense.

Apresentamos, inicialmente, em forma de introdução, a marcante travessia literária do autor, através do tempo e de nossas letras, dando a cronologia de suas obras, demorando-nos em alguns comentários a respeito do **Primeiras Estórias**. Fixamos, também, seu lugar de destaque (na terceira fase do modernismo), quando a renovação estética, desencadeada com a **Semana** e os movimentos que a antecederam, parece atingir, com G. Rosa, a muitos dos ideais propostos.

I — INTRODUÇÃO

1. Travessia literária de J. G. Rosa

"Trato meus livros como filhos fossem. Enquanto os estou escrevendo, são menores e precisam de toda a minha atenção e dedicação completa. Sacrifico-me por eles, neles só penso. A publicação é sinal de maior idade de cada um. São lançados ao mundo e eles que se arranjem como puder. Meus livros são como as aves, depois que alçam vôo, não precisam mais da ajuda dos pais, já foram preparados para viverem independentemente." ¹

Guimarães Rosa fez sua estréia em nossas letras em 1946, com **Sagarana**. A sensação que teve ao ver seu primeiro livro sair foi de "deslumbramento, alegria... e susto." Por parte do público leitor foi recebido com ruidoso sucesso: duas edições esgotaram-se ao mesmo ano, recebe o prêmio "Felipe de Oliveira" e a obra é saudada como uma espécie de bomba atômica lançada nos arcaicos da literatura.

O livro, porém, tinha sido escrito bem antes de 1946. Em 1937, precisamente, levando "sete meses de exaltação e deslumbramento", conforme declarou o autor. E, em dezembro deste mesmo ano, inscreve-se com o grosso volume de contos para o prêmio "Humberto Campos", saindo derrotado por 3 x 2. Talvez não fosse "a hora e vez" de Guimarães Rosa escritor. Fora de dúvida que depois deste insucesso aparente o autor de **Primeiras Estórias** se lançou à tarefa de limar, burilar, cinzelar, polir, pesar, escolher os contos de seu grosso volume intitulado **Sagarana**. Só então, depois, ele veio à luz. Era o ano de 1946. A propósito, numa crônica publicada n'**A Tribuna de Santos**, a 6 de outubro de 1946, Graciliano Ramos assim se expressava: "Vejo agora, relendo **Sagarana**, que o volume de quinhentas páginas emagreceu bastan-

¹ GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito, Infância de J. G. Rosa**, Rio, José Olympio Editora, MEC, 1972. p. 171.

te e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração. Eliminaram-se três histórias, capinaram-se diversas causas nocivas."

Em 1956 a obra já entrava na sua 4.ª edição e, mais do que isto, neste mesmo ano, Guimarães Rosa aparece com **Corpo de Baile**, correspondendo à expectativa despertada por **Sagarana**. A partir da 3.ª edição, **Corpo de Baile** foi desdobrada em três: **Miguelim e Manuelzão**, **No Urubuquaquá**, **No Pinhém E Noites no Sertão**

E o ano de 1956 parece ser seu grande ano. Em maio, apresenta o romance **Grande Sertão: Veredas** — a travessia de Riobaldo pelo sertão e na travessia do sertão a travessia de si mesmo, porque sertão: é dentro da gente. Nesta obra comprova-se mais uma vez seu gênio criador; e mais, o agudo poder de análise dos conflitos psicológicos. Mas o livro não deixa de causar polémica: a crítica especializada e os leitores se dividem em torrentes de elogios e acerbas restrições.

Passam-se seis anos e só então é que surge o **Primeiras Estórias**. A propósito deste livro, transcrevemos a seguinte passagem de **Joãozito, Infância de João Guimarães Rosa**, escrita por Vicente Guimarães:

"Pelo telefone, comigo palestrava longos minutos de meias e de horas inteiras. Vez uma, estava ele espaçado de publicar livros. Depois de comentar este fato e dizer-lhe que um escritor não deve ficar tanto tempo sem obra nova, perguntei-lhe, sugerindo: "Por que você não escolhe os melhores contos publicados em **O Globo** e com eles lança um novo livro?" Respondeu-me de lá: "Não posso." E aguardou a minha pergunta: "Por quê?" Para responder: "Porque são todos melhores." E com uma gargalhada gostosa encerrou o assunto. Pareceu. O certo, porém, é ter surgido, tempo pouco depois **Primeiras Estórias** com os mesmos "As Margens da Alegria", "Famigerado", "Os Irmãos Dagobé", "Seqüência" "Um Moço Muito Branco", "A Benfazeja", "Os Cimos" e, outros escolhidos contos entre os publicados em **O Globo**." 2

A título de maior esclarecimento, achamos oportuno citar Paulo Rónai em sua nota introdutiva intitulada "Os Vastos Espaços", em **Primeiras Estórias**:

"O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a estória. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de "história", o de "conto" (= short story) A oposição conceitual re-

sulta nitidamente deste trecho de "Nenhum, Nenhuma": "Era uma velha, uma velhinha de história de estória — velhíssima, a inacreditável."

Embora o termo, hoje em dia já apareça sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa áurea mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras." 3

Em 1967, nos meados do ano, publica nova coletânea de contos: **Tutaméia**. Mas não é apenas uma coletânea de novos contos, parece ser também uma explicação e uma interpretação da obra toda de J. G. Rosa. É que **Tutaméia** traz quatro prefácios, quatro autênticos ensaios literários: "A Aletria e Hermenêutica", "Hipotétrico", "Nós e os Tumulentos", "Sobre a Escova e a Dúvida".

2. Guimarães Rosa: um eco de 1922.

A **Semana** não surgiu "ex-abrupto", nem durou apenas oito dias. Não surgiu de repente porque já de 1912 a 1915 Oswald de Andrade divulgava em São Paulo, através da imprensa, traços de renovação artística dominantes na Europa de então. Anita Malfatti já expunha seus quadros em 1914. Neste mesmo ano o Professor Ernesto Bertarelli publicava suas "Lições do Futurismo" no **Estado de São Paulo**. É de 1915 a revista **Orfeu**. De 1917 o poema "Moisés" de Menotti del Pichia. Tudo isto e mais alguma coisa tornaram possível a **Semana**, que também não durou apenas oito dias.

- O ideal de patriarizar nossa terra,
- a busca férrea da libertação absoluta da ficção brasileira como linguagem, problema e temática,
- o afã a qualquer preço pela originalidade,
- a luta contra o tradicionalismo,
- a estabilização de uma consciência criadora nacional...

tudo isto foi um grito que calou profundamente na consciência criadora de J. G. Rosa. E o movimento parece ter atingido o ideal, já em **Sagarana**, um de seus píncaros mais altos. Com efeito, escreve Antônio Cândido: "**Sagarana** nasceu universal, pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este esplêndido resultado de libertação lingüística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua." 4

2 GUIMARÃES, Vicente. Op. cit., p. 102.

3 RONAI, Paulo. Os Vastos Espaços. In **Primeiras Estórias**. Rio, J. Olympio Editora, 1969. p. XXXII.

4 GUIMARÃES, Vicente. Op. cit., p. 133.

O crítico Heráclito Sales observou, a respeito, que somente agora a prosa modernista está chegando àquela mutação profunda que o modernismo de 22 trouxera de impacto à poesia. E Alceu Amoroso de Lima não se expressa de outra maneira: "Menção especial merece o nome de Guimarães Rosa, também mineiro, e cujos dois livros de contos, *Sagarana*, de 1946, e *Corpo de Baile*, de 1956, constituem um dos conjuntos literários mais típicos dessa renovação do modernismo, posterior à morte de Mário de Andrade, em 1945." 5

II — A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E OS DIVERSOS GRAUS DE SUSPENSE

Observação O conto se apresenta dividido em seis partes, sendo que a cada uma delas juntamos nossos comentários. Apresentamos, sempre, em primeiro lugar, a parte do conto e depois nossos comentários.

1. Primeira parte do conto

De um plano geral passa para um plano de conjunto, através de um *travelling* avanço. São movimentos, tomadas de cena, lances meramente descritivos. Vejamos isso mais detalhadamente.

O conto inicia com a fórmula tradicional do "era uma vez..." Mas não é com esta expressão consagrada que propriamente o contista principia. Se na primeira linha vemos a característica de um velho contador de histórias, percebemos, também, o gênio recriador do artista, a preocupação de rebatizar ou renovar expressões amortecidas, dando-lhes toque e timbre novos. Começa, então, a narrar, não com o "era uma vez..." mas "Foi de incerta feita — o evento." E a este período justapõe outro, que bem poderia figurar na conclusão da narrativa: "Quem pode esperar coisa tão sem pé nem cabeça? Mas o conto, em suas primeiras linhas, não é apenas isto. Sigamos o cineasta-contador-de-histórias arrastando a trama. "Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela..." — Em termos cinematográficos passa de um plano geral (a vista do arraial tranqüilo) para um plano de conjunto. No plano geral, ou grande conjunto, focaliza-se uma realidade espacial, fixando-se o ambiente da ação: a ação se desenrolará num arraial, "sendo de todo

tranqüilo". Num átimo, num relance, através de um *travelling* avanço, faz avançar sua "máquina", para diminuir o espaço enquadrado e aproximar mais as personagens. Temos, então, um plano de conjunto, introduzindo os protagonistas: "Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rento frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo." Mas raramente um plano é estático, daí que não falta a panorâmica) paning a abranger em rápidos lances descritivos, toda a paisagem, o mundo que está ao redor. Assim é que a câmara descritiva do autor se fixa no cavaleiro, nos três homens a cavalo, no alazão "ferrado e suado", na topografia do terreno, voltando novamente ao cavaleiro, num processo de contemplação de análise de penetração maior no estado das coisas e no espírito das personagens. Quanto à *angulação*, a câmara de nosso artista-escritor, que está apeado, dá-nos a nítida impressão de um *contra-plongée* (câmara baixa) Assim, a personagem principal vista de baixo, filmada/descrita de baixo para cima, assume um ar de coragem, soberba, majestade, vitória, exaltação, domínio, causando efeitos de prepotência do maior sobre o menor.

Todos estes movimentos descritivos são uma exploração do espaço e da personagem, tendo função descritiva e ambiental e uma função dramática, estabelecendo relações espaciais entre o indivíduo que olha ou lê e a cena em si. Somem-se a isto alguns discursos indiretos ("Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse de não, conquanto os costumes." "Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta"), somem-se a isto estes discursos indiretos e já temos o suspense criado, a angústia, o medo do narrador: "O medo. O medo me miava." "Com um pingo no í, ele me dissolvia." E ainda acrescenta: "Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo de repente, por um és-não-és."

O grau de suspense criado por esta primeira parte poderia ser registrado no seguinte gráfico, onde os números horizontais correspondem às seis partes do conto e os números de 1 a 10, que figuram na vertical, representam uma escala de valor dos diversos graus de suspense. Assim que nesta primeira parte teríamos um grau 6 de suspense.

por que 6?

5 LIMA, Alceu Amoroso de. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio, Agir, 1959. p. 134.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----|---|---|---|---|---|---|
| 10 | | | | | | |
| 9 | | | | | | |
| 8 | | | | | | |
| 7 | | | | | | |
| 6 | | | | | | |
| 5 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 1 | | | | | | |

Observação: Lendo as três primeiras linhas do conto, notamos uma **expressão temporal** "Foi de incerta feita — o evento" e uma **descrição do cenário** onde a ação se desenrolará: "Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo". (Chamamos de **plano geral** a esta descrição do cenário.) O que é importante observar, porém, é que quase todos os contos de **Primeiras Estórias** poderiam se agrupar em torno destes dois pontos de vista, como se pode ver a seguir:

1) Expressão temporal (uma fórmula introdutória):

"As Margens da Alegria": "Esta é a estória."

"Famigerado": "Foi de incerta feita — o evento"

"Os Irmãos Dagobé": "Eis que eis: um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorga, estimado..."

"Pirlimpisiquice": "Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Ohl".

"Fatalidade": "Foi o caso que um homenzinho recém-aparecido na cidade..."

"O Espelho": "Sequer seguir, narro-lhe;"

"Nada e a Nossa Condição": "Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem..."

"Um Moço Muito Branco": "Na noite de 11 de novembro de 1872..."

"Luas-de-Mel": "No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade. Naquela véspera..."

"Partida do Audaz Navegante": "Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma."

"Darandina": "De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens, e eu em serviço forma..."

"Os Cimos": "Outra era a vez."

2) Descrição do cenário (plano geral):

"Famigerado": "Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo"

"A Menina de Lá": "Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus."

"Nenhum, Nenhuma": "Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente (...) A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras..."

"Seqüência": "Na estrada das Tabocas, uma vaca viajava"

"O Cavalinho Que Bebia Cerveja": "Essa chácara do homem ficava meio ocultada, escurecida pelas árvores..."

"Substância": "Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva:"

2. Segunda parte

Nota-se o aumento do suspense, retardando, ao mesmo tempo, o desenrolar dos acontecimentos através do **corte descritivo**.

Entramos na segunda parte do conto, exatamente quando o jagunço toma a palavra: "Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada" — Não há prosseguimento. O hábil contista suspende o diálogo direto para criar um novo grau de suspense. Se nós fosse permitido comparar a uma novela, destas de televisão, diríamos que haveria de terminar o capítulo da noite e a voz do locutor anunciaria: "Que perguntará o jagunço ao narrador? Terá o narrador feito alguma coisa ao jagunço? Assista amanhã ao sensacional desfecho de "Famigerado", etc. Mas não. Isto não é uma novela. O contista, porém, quer retardar a ação. Seu expediente não é igual ao das novelas: deixar para amanhã. Sua técnica de guardar o mistério e aumentar o suspense é o **corte descritivo**. Descrever, descrever rápida e pormenorizadamente. E aqui constatamos a existência ou a conjugação de três planos:

- a) **Plano americano:** a personagem é filmada/descrita dos tornozelos ou cintura para cima:
"Desceu do cavalo; maneiro, imprevisto"
- b) **Primeiro plano:** a personagem vista de perto, dos ombros para cima ou só a cabeça:

"Carregara a celha"

"a catadura de canibal"

"Desfranziu-se, quase que sorriu"

"O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos"

- c) **Plano de detalhe:** Mostra em detalhes um objeto ou partes de objetos. Refere-se mais às coisas.
"estava em armas — e de armas alimpadas"
"Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto maneável"

Todos estes elementos enfocados através destes planos são altamente pertinentes, dando a esta parte do conto um sentido dramático e descritivo.

E registramos novamente em gráfico o aumento do suspense, da dramaticidade:

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----|---|---|---|---|---|---|
| 10 | | | | | | |
| 9 | | | | | | |
| 8 | | | | | | |
| 7 | | | | | | |
| 6 | | | | | | |
| 5 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 1 | | | | | | |

3. Terceira parte

É na terceira parte que o conto ganha uma nova elevação em suspense, quando, mais uma vez, Guimarães Rosa faz falar a personagem:

— "Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra..."

Quem não estremeceria, ao ouvir, numa situação destas, o fe-roz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortas, ho-mem perigosíssimo?

Aqui a angulação da câmara é de **campo e contra-campo**, pró-pria de tomadas de cena de diálogos, dando ênfase ao narrador que escuta, descrevendo suas reações.

Nesta altura é importante que se faça uma observação quanto aos diálogos diretos. Até aqui encontramos apenas dois (o primei-ro está presente na segunda parte do conto e o segundo, nesta). Dentro de uma linguagem cinematográfica este fato (o pouco uso da palavra falada) se justificaria facilmente. É que a linguagem do cinema é a imagem. Palavras? Tão-só a palavra indispensável, o mínimo de diálogos (veja-se o filme "Zorba, o Grego"). Empre-ga-se o diálogo quando nenhum recurso plástico, seja qual for, não puder substituí-lo.

Continuando a montagem de nosso gráfico, teríamos o se-guinte:

1 2 3 4 5 6

| | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 10 | | | | | | |
| 9 | | | | | | |
| 8 | | | ■ | | | |
| 7 | | ■ | | | | |
| 6 | ■ | | | | | |
| 5 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 1 | | | | | | |

4. Quarta parte

Não é a hora ainda do conflito, do instante máximo, do tiro, da luta, da morte. Prosseguindo neste encadeamento de ações, podemos perceber que o grau de suspense e dramaticidade não se eleva, antes, é o que nos parece, diminui. O ato de fazer falar novamente a personagem e o que é dito não tem a mesma dramaticidade das vezes anteriores. Nesta passagem, retardando ainda o desenrolar dos fatos, o contista se preocupa mais em descrever as reações do jagunço, no momento da fala, do que demonstrar sua reação, espanto, medo ou apreensão de ouvinte-narrador.

Gráfico proposto para a quarta parte:

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----|---|---|---|---|---|---|
| 10 | | | | | | |
| 9 | | | | | | |
| 8 | | | ■ | | | |
| 7 | | ■ | | ■ | | |
| 6 | ■ | | | | | |
| 5 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 1 | | | | | | |

5. Quinta parte

Damázio, dos Siqueiras, novamente faz uso da palavra, e quando faz, é bom lembrar, aumenta a nossa expectativa. A atmosfera de dramaticidade é evidente, já pela forma de introduzir o diálogo: "E pá." (onomatopéia). Some-se a isso o monólogo do narrador: "E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se farnasasse, vindo para exigir-me rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?"

Novamente aqui a angulação de **campo e contra-campo** descrevendo alternadamente as reações dos dois personagens envolvidos no diálogo:

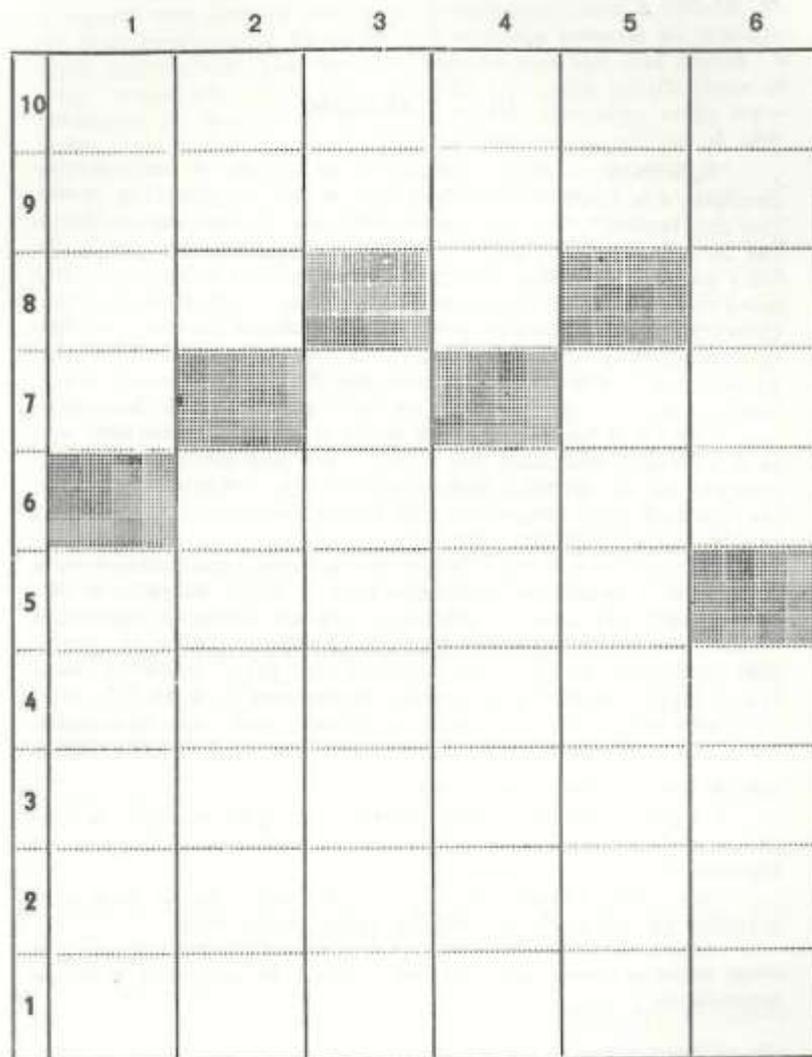
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----|---|---|---|---|---|---|
| 10 | | | | | | |
| 9 | | | | | | |
| 8 | | | ■ | | ■ | |
| 7 | | ■ | | ■ | | |
| 6 | ■ | | | | | |
| 5 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 1 | | | | | | |

6. Sexta parte

Rápidos diálogos diretos.

Angulação: **campo e contracampo**, sem cortes descritivos.

O autor não quer mais retardar o desfecho. E ele vem, sim, o desfecho vem sem a catástrofe e toda a expectativa criada diante dela não é satisfeita: a estória acaba sem explosão. Tudo nos parecia levar a um grande conflito. Os diversos graus de suspense criados ao longo do conto nos preparavam para uma cena fatal. O que temos, porém, realmente, é um balda de água na fervura. O jagunço queria apenas, em linguagem de dia de semana, o estrito carvão, o verívbio: o que é famigerado? — Cessa a dúvida, cessa o mistério, cessa a inquietação, cessa a dramaticidade, cessa o suspenso. Mas é este o **clímax** do conto, um **clímax** que se dá fora da dramaticidade, onde o grau de suspense pode ser considerado fraco, pois descende na escala dos valores de nosso gráfico e o grau alcançado por esta parte de forma alguma pode ser comparado, em termos de dramaticidade e suspense, com as partes 3 e 5. Gráfico final:



No final do conto temos a impressão de que a câmara parada do contista observa a retirada do jagunço... É um **happy-end**: tese para alto rir e mais o famoso assunto. Quem poderia esperar coisa tão sem pés nem cabeça?

III — CONCLUSÃO

"SUSPENSE — Muito importante no enredo e na situação-ambiente é o suspense, resultado progressivo ou global da revelação dos segredos, dos acontecimentos, das atitudes contraditórias das personagens. O suspense abre caminho para o seguimento dos fatos ou para o mundo das criaturas através da expectativa que deixa em volta do leitor. Suspense, portanto, é um dado da situação-ambiente e do enredo, brota da necessidade de esconder certas passagens, a fim de provocar uma motivação para um acontecimento mais forte em melhor instante. O suspense excita a curiosidade e nos faz acompanhar com mais entusiasmo o desenvolvimento da narrativa. E não é tão pobre quanto pensa Forster, pois se é pobreza querer saber dos sucessos que acompanham uma personagem ou um episódio, toda a humanidade, desde sempre, é pobre. Um bom livro sempre apresenta bons suspenses."

E mais adiante continua:

"O suspense externo é o que surge como expectativa, a série de aflições e problemas colocados para o leitor, exigindo o desconhecimento da sucessão dos fatos, exigindo situações ambientais inesperadas, insistência pelos clímax secundários, pequenas saturações conflitivas, tática na apresentação dos fatos, artifícios literários e engenhosidade na montagem, dinamismo da ação 7."

Pelos dados vistos, o conto em estudo está cheio de suspenses e por isso mesmo é um bom conto. Pela citação feita, vemos que se trata de suspenses externos.

A rigor, o clímax deveria ocorrer num grau máximo de suspense, aliás, o que é mais freqüente. Veremos este problema no segundo momento: o Clímax.

Valemo-nos, novamente, do livro de Vicente Ataíde, para uma definição de clímax. Neste sentido, assim se expressa:

"Assim, um bom texto ficcional é aquele que satisfaz ao público ávido por uma boa narrativa travada de suspenses e clímax secundários..."

E mais à frente acrescenta:

7 ATAÍDE, Vicente. *A Narrativa de Ficção*. Curitiba, Ed. dos Professores, 1972. p. 52-3.

"A complicação deve aumentar num crescendo até atingir ao ponto máximo de saturação. Este deve ser o ponto maior da trama o nó, o instante em que o protagonista e o antagonista se encontram para a luta da qual alguém tem que sair perdendo. Este momento nem sempre precisa se caracterizar como o choque entre duas personagens, bastando que aconteça somente ao protagonista, quando este, por exemplo, percebe que sua luta contra o meio, contra um clima espiritual, não tem mais possibilidade de continuar; ou quando ele percebe que tais elementos estão superados e ele é o vencedor. O instante máximo do conflito se chama clímax." 8

É o que exatamente acontece em "Famigerado". O clímax, no conto em estudo, não é o ponto máximo de saturação, não é a luta, o tiro, a morte, o nó trágico, dramático, empolgante, o choque entre duas personagens. Não é esta espécie de clímax que ocorre, mas sim a outra, daquele tipo onde o protagonista percebe que sua luta contra o meio, contra um clima espiritual não tem mais possibilidade de continuar, ou quando ele percebe que tais elementos estão superados e ele é o vencedor. Repetimos, é o que exatamente se dá em "Famigerado".

O clímax, pois, no conto estudado, é a ação que não se concretizou, é o ato que esperávamos e não aconteceu, é o homem que dormiu sobre a mira da arma e não atirou; ela se dá na 6.ª parte, onde o suspense, a emoção, a dramaticidade de forma alguma podem ser comparadas às demais partes do conto. E diga-se, para concluir da forma que iniciamos, que esta é uma das características do conto de Guimarães Rosa: produzir a expectativa da catástrofe e não satisfazê-la; preparar uma culminante emoção e evitá-la. Leia-se os "Irmãos Dagobé", "Luas-de-Mel", "Tarantão, Meu Patrão", "O Cavalo Que Bebia Cerveja", "Darandina" e contaremos que as histórias acabam sem explosão, os conflitos esvaíam-se em apaziguamento: um clímax sem dramaticidade e sem suspense.

8 *Idem*, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- ATAÍDE, Vicente. *A Narrativa de Ficção*. Curitiba, Ed. dos Professores, 1972.
BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio, Civilização Brasileira, 1965.
COLODA, Santos Carlos & VIAN Itamar Navildo. *Cinema e Tv no Ensino*. P. Alegre, Sulina, 1972.
GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito — Infância de J. G. Rosa*, Rio, J. Olympio, Mec, 1972.
LIMA, Alceu Amoroso de. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio, Agir, 1959.
LOGGER, Guido. *Elementos de Cineestética*. Rio, Agir, 1957.
MANSAN, Ivo. *Cinema de Bolso*. P. Alegre, Paulinas, 1964.
MARQUES, Oswaldino. *Ensaio Escolhidos*. Rio, Civilização Brasileira, 1968.

TEMPO E ESPAÇO EM GUIMARÃES ROSA

Célia Jung

INTRODUÇÃO

Neste trabalho será analisada, ainda que sumariamente, a problemática tempo e espaço, dentro do campo literário. Como segunda parte, teremos, em alguns contos de Guimarães Rosa, uma transposição da teoria para a prática.

A importância desse tema abordado já persegue o homem desde tempos imemoriais. Principalmente a passagem do tempo, o escoar irreversível da vida humana, sempre foi objeto das interrogações do homem. As respostas apresentadas até hoje não satisfazem a mente, pois apesar do avanço da tecnologia, o homem não consegue dominar ou mesmo isolar-se da fluência do tempo. E, como o tempo faz parte da essência da literatura, e, como o espaço e é a justaposição dos objetos sujeitos à ação do tempo, logo, parte integrante das obras literárias, torna-se, assim, esse tema bastante interessante.

Como ponto de partida teremos a concepção de Kant sobre o Tempo e o Espaço. Passando do plano filosófico para a aplicação, confrontaremos algumas outras posições de variantes do Tempo e Espaço.

TIPOS DE TEMPO

A vida humana decorre dentro de um segmento do Tempo, que nada mais é que uma sucessão de fatos ou fenômenos. Esse Tempo, que é um todo e infinito, dentro de um plano ideal, pode concretizar-se em diversas formas. Essas concretizações são apenas facetas do mesmo todo, que não é divisível, tal como se pode pensar também o discurso literário.

O homem, tomando seu próprio corpo como ponto de partida, defronta-se com um suceder inexorável de transformações físicas. Assim, o próprio fato de estar no mundo, já coloca o homem dentro de uma variante do Tempo: o tempo biológico. O organismo humano está sempre se transformando, e não há retrocesso.

O tempo biológico gera uma angústia na mente do homem. Ele sabe que, esgotando-se esse transcurso, também chegará ao fim toda e qualquer outra variante de Tempo. O tempo biológico é o primeiro que atinge o homem, a partir do seu nascimento. E, também, a partir daí, começa a sua luta contra a morte, o que representa uma vitória sobre o tempo. O tempo biológico está no próprio homem.

Já o **tempo cronológico** é um produto da ação do homem. É o Tempo tomado em segmentos, os quais são divisíveis. É uma perfeita materialização do Tempo.

Conforme Raúl Castagnino, em seu livro **Análise Literária**, página 136, temos a idéia do Tempo apresentada assim:

- a) tempo estático — é o tempo divisível cronologicamente, gerando, por exemplo, épocas.
- b) tempo dinâmico — é o fluir constante do tempo, a sucessão ininterrupta de fatos.
- c) tempo subjetivo — é o tempo visto na interioridade da mente do homem. Não está apegado a espaço. Independe do tempo cronológico.

Contraopondo-se ao tempo subjetivo, temos o tempo objetivo. Esse tempo, o objetivo, é exterior à mente. É medida externa de duração baseada em movimento. Não depende das vivências particulares. Já o tempo subjetivo está relacionado com a experiência vital acumulada. Esse tempo irá variar de pessoa para pessoa, na sua intimidade subjetiva, dependendo das experiências por ela vividas.

E, próximo do tempo subjetivo, temos a idéia de um tempo psicológico. Esse tempo "é medido através da sucessão de estados de consciência." (Mendilow, p. 133). Do ponto de vista psicológico, a intimidade do tempo, digo a intensidade do tempo é medida conforme escalas de valores individuais. Daí ser ele muito relativo. E inconstante, também. Não há padrões fixos. Essa variação relaciona-se com as diferentes circunstâncias e sentimentos que numa dada vivência condicionam uma pessoa. O tempo psicológico, se estiver sendo vivido, possui um valor diferente daquele enquanto for só lembrado.

Entre o tempo psicológico e o tempo do relógio há um grande desacordo: variação de intensidade e duração. Uma hora cronométrica pode corresponder a duas horas no tempo mental, se se tratar de um amante à espera da companheira.

Shelley (in Mendilow, p. 135), definiu muito bem o tempo psicológico:

"O tempo é a nossa consciência da sucessão das idéias em nossa mente. A sensação (de) vívida, seja de dor ou de prazer, faz o tempo parecer longo, (...), porque nos deixa mais agudamente conscientes de nossas idéias."

Os tipos de tempo podem variar entre si; possuem, no entanto, o mesmo fundamento: a transitoriedade, ou seja, o Tempo ideal. Tudo, no mundo, sofre um processo de sucessão. Também o homem.

1. Tempo e Literatura

Conforme Kant, temos o Tempo como sendo um todo, único, infinito. Como tal, o Tempo inclui em si todos os tempos. O homem adquire a idéia de Tempo de uma maneira apriorística. Ao perceber que ele sofre uma sucessão constante de fenômenos, deve admitir então, com antecedência, a existência do tempo, que nada mais é que a condição para que haja essa sucessão.

O tempo visto dentro da literatura toma diversas formas de representação, pois o tempo em si é ideal, não sendo propriedade de nenhuma coisa em si. E a literatura desenvolve-se, por excelência, dentro do tempo.

A literatura toma partes do Tempo ideal — o tempo como um todo — e nelas coloca os fatos num processo seriado, sucessivo.

O sucesso de uma leitura surge do fato de ela apresentar acontecimentos significativos, os quais prendem a atenção do leitor, fazendo-o perceber uma passagem mais rápida do tempo do que o tempo dado cronologicamente pelo relógio. O autor, jogando com a variação do tempo psicológico, pode transferir as velocidades do viver do leitor para o herói, havendo, assim, identificações. O autor pode tornar mais longos ou mais curtos determinados momentos de seu personagem.

A duração psicológica de uma leitura mede o grau de interesse que a obra desperta no leitor. É claro que essa velocidade está condicionada ao estado mental do leitor na ocasião, ou a distrações externas que podem trazê-lo de volta ao tempo real, cronológico.

Na literatura ocorre um submergir-se num passado, através de evocações, num presente fugaz ou num futuro. Porém, mesmo passado ou futuro, o homem sempre traz tudo junto de si, ou seja, presente. Daí surge a afirmação de que somente no sonho a mente humana transpõe as barreiras do Tempo; o mesmo acontece com a literatura. Ela joga com passado, presente e futuro. E, ao fazer isso, tudo é presente.

II ESPAÇO E LITERATURA

Muito já se falou, em literatura, sobre o espaço. Há o espaço que rodeia o executor, influenciando-o; há o espaço que age sobre o leitor, sobre o seu viver e ou sobre ele no momento da leitura; há o espaço que podemos observar dentro da obra literária. E, englobando esses três modos de o espaço apresentar-se, há o Espa-

ço, como um todo, infinito. Este Espaço inclui todos os espaços particulares.

Novamente partimos da concepção de Kant sobre Tempo e Espaço. Para Kant, a idéia de Espaço é transcendentemente ideal, sendo a sua percepção feita de maneira apriorística. Temos essa percepção a priori graças à intuição pura e não através de abstrações ou empirismos, se bem que ele admita ser o espaço empiricamente real. Conforme Kant, o espaço dá a condição para os fenômenos dos nossos sentidos tornarem-se possíveis, tomarem forma.

Os espaços particulares, nos indivíduos concretos, estão incluídos no Espaço. O Espaço não é propriedade de nenhuma coisa em si. Ele é condição para que haja percepção externa.

Concluindo, temos, na acepção kantiana, uma idéia de Espaço, dando, como um todo infinito, condição a priori para percebermos o mundo exterior. A literatura toma esse Espaço e apresenta-o em espaços particulares, a bel prazer do escritor. Dependerá dele, das suas vivências, a colocação, em espaços particulares, desse Espaço ideal. Nosso estudo, dentro da literatura, tomará tudo o que percebemos no meio exterior, a sucessão da justaposição dos seres, que engloba a natureza física e humana. O escritor toma essa natureza, que em si é sempre a mesma, transformando-a com o uso de seus próprios meios de expressão.

1. Meio Geográfico: o Autor e a Obra.

O meio geográfico atua sobre o autor e sobre a sua obra. Uma obra literária também pode receber influências do meio geográfico onde foi gerada, bem como da época em que nasceu. Essa influência ocorre tanto no cenário como no tema. Em alguns casos, o meio geográfico chega a transformar-se em protagonista dentro da obra. O meio geográfico é imutável, enquanto que o indivíduo é mutável. A obra irá como que "revelar" o aspecto espacial de acordo com os meios expressivos usados pelo seu autor, transformando os elementos que compõe a natureza numa combinação estética agradável. E é claro que nós, os leitores, iremos "ver" essa natureza novamente conforme nossa vivência. O relacionamento estético está em nós mesmos e não no meio geográfico.

Já Montesquieu (Mendilow, p. 102) admitiu as influências do meio externo sobre a realização intelectual do homem. Para ele, a mitologia está impregnada de um ar risonho, aventuras ingênuas, divindades graciosas, devido à vida campestre que o homem levava naqueles tempos idos.

Já Jean Paul Richter (Mendilow, p. 103) coloca a influência geográfica sobre as temáticas de uma obra, e, principalmente, sobre o vocabulário. Povos nórdicos apresentam vocábulos pesados,

cheios de mistérios; já com povos meridionais não acontece isso. O mesmo se dá com a imaginação, que recebe as influências do aspecto espacial.

2. Paisagem Literária

O termo — paisagem — tem designado uma cópia do lugar natural, que agrada à vista. Essa cópia pode ser na forma de desenho, pintura ou descrição literária. Pode também ser o próprio lugar da natureza cuja contemplação agrada. Desse modo, um apaisagem é sempre uma cena exterior ao homem, e fixa.

Há, porém, a considerar um outro aspecto: quem cria uma paisagem — como sendo uma visão que agrada — é o homem. É ele que recebe a impressão do meio geográfico, a interpreta, classificando-a conforme seus princípios estéticos, em paisagem que agrada ou não. Amiel (Mendilow, p. 106), ainda vai mais longe:

“A paisagem é estado de ânimo porque não nasce na natureza indiferentemente, mas na interpretação artística e leva à revelação da natureza através de um meio expressivo — palavra, cor, linha — imbuído da subjetividade do artista.”

Isso explica as diferentes emoções que pessoas diversas sentem ante um mesmo espetáculo de natureza indiferente. A paisagem não está tanto na natureza mas sim, principalmente, no homem que a percebe.

3. Cenários

Cenário refere-se a locais interiores; trata-se do espaço enfeitado para instalar o homem. O cenário é obra do homem para o homem. Não tem por finalidade o valor estético. Um cenário pode transformar-se em ambiente, se o personagem ou o autor transferem para esse cenário algo próprio de suas personalidades.

É o Espaço que se apresenta com características particulares de uma personagem que assim o individualiza — ambiente. Dessa forma, o homem age sobre o meio geográfico, através de sua ação direta.

III ANÁLISES DO TEMPO E ESPAÇO EM TRÊS CONTOS

A teoria vista na primeira parte, procurar-se-á, agora, aplicá-la em três contos de Guimarães Rosa: “A Benfazeja”, “Famigerado” e “A Terceira Margem do Rio”. Portanto, todas as citações serão da obra *Primeiras Estórias*.

1. “A Benfazeja”

1.1. Tempo

A extensão temporal está dividida em presente e passado. Muitas das ações ocorridas no passado, Guimarães Rosa as traz para um presente. Na realidade, mesmo o passado está, no momento de o evocarmos, no nosso presente. Ocorre, assim, um jogo constante entre o presente e o passado, como é, aliás, da natureza do conto.

A sucessão das ações e estados psicológicos dos personagens desenrola-se no passado, embora o autor jogue com os verbos no presente e pretérito. Guimarães Rosa narra no presente, e em seguida, escreve:

“Isto, porém, faz tempo.” (p. 132).

Após, continua narrando no presente. No decorrer do conto, percebe-se que tudo ocorreu no passado. Esta falta de formalidade age como uma constante reaproximação entre leitor e personagens.

Outra particularidade observada nesse conto refere-se ao narrador, que também é personagem, cuja narração é feita no tempo verbal presente e, algumas vezes, no imperativo. O narrador dirige-se ao leitor que, por sua vez, transforma-se também em personagem.

A fração de tempo em que se desenrola o enredo do conto, nos é dada a perceber pela sucessão ininterrupta de ações dos personagens, sem alusão concreta da passagem do tempo. Exemplificando: é a Mula-Marmela que mata seu companheiro; cega o filho dele; serve de guia ao cego; o cego morre; ela desaparece. E, entreligando isso tudo, está a preocupação de Mula-Marmela, procurando evitar que Mumbungo ou o cego Retrupé desencadeiem mais desgraças.

Num pequeno trecho podemos notar a passagem do tempo biológico. Trata-se do cego Retrupé: fase de experiências sexuais e fase do aparecimento de sinais de velhice.

1.2. Espaço

Nesse conto, o aspecto espaço é pouco explorado, isto é, o espaço físico, o meio geográfico, onde se desenrola o conto, pouco é relatado. No início, Guimarães Rosa refere-se a um “lugarejo”; a uma rua, onde passavam o cego e a Marmela.

O autor não faz maiores referências ao espaço, justamente para mostrar que os personagens, Marmela e o cego Retrupé, eram legados a solidão total por parte dos outros. Para os dois não havia lugar.

Quanto ao espaço humano, ou seja, as pessoas que rodeavam Marmela e o cego, se apartavam dos dois, aniquilando-os com o seu desprezo.

No último parágrafo temos uma espécie de formação de ambiente. É a Marmela que, numa rua, acha um cão, morto e já meio apodrecido, e o leva consigo. Esse clima ambiental reflete seu próprio estado mental. É a única vez que o autor localiza um personagem dentro de um espaço que condiz com ele.

2. "Famigerado"

2.1. Tempo

Em "Famigerado", verificamos a passagem do Tempo, de uma maneira psicológica: sucessão de estados de espírito. O médico é tomado de diversas emoções ao ver a chegada do bandido Damázio. Vejamos:

Apreensão:

"Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo." (p. 10).

Medo:

"O medo O. O medo me miava." (p. 9).

Pavor:

"E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga." (p. 11)

O tempo flui como decorrência das emoções que tomaram conta do médico.

Não há alusão ao tempo cronológico. Na realidade o conto se desenrola numa extensão muito pequena de tempo. Porém para o narrador, que também é protagonista, os instantes decorridos foram muito intensos e, aparentemente extensos, pois ele se sentiu perdido ante Damázio. O narrador-protagonista procura ganhar tempo, pois ele habitou "preâmbulos". Suas reflexões ocorrem em instantes temporais: para ele longos; na realidade curtos. A medida do tempo decorrido são, para ele, as emoções e estados de espírito que o invadiram.

2.2. Espaço

A problemática do espaço pode-se apontar da seguinte maneira:

— lá fora: chegada de Damázio e seus jagunços ao arraial.

— dentro de casa, encostado à janela, estava o narrador-protagonista. Este traz, através de suas narrações e descrições, outros esforços.

Também neste conto, Guimarães Rosa não atribui muito valor ou destaque ao espaço. Não há praticamente ambiente. Prima por reflexões interiores.

De uma visão do arraial todo, o autor passa, em seguida, para o espaço particular, através do narrador-personagem e do Damázio, que se colocara numa posição "antenasal" (10).

3. "A Terceira Margem do Rio"

3.1. Tempo

A seqüência temporal, tempo no suceder das nações:

- chegada do tio (p. 34)
- chegada de um mestre (p. 34)
- o casamento da irmã (p. 35)
- nascimento do neto (p. 35)
- o irmão foi para longe (p. 35)
- a mãe "estava envelhecida" (p. 35)

Desse modo torna-se clara a sucessão de fatos, dentro do Tempo.

Já em algumas passagens podemos notar a passagem do tempo de uma maneira cronológica. Vejamos:

"De dia e de noite, com sol ou com aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis do meio-do-ano, (...) por todas as semanas, e meses e os anos" (p. 34).

O narrador-personagem, ao declarar que "apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos" (p. 36), insinuou a passagem do tempo biológico.

O narrador-personagem quer, ao morrer, no fim do conto, ser colocado no "rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio" (p. 37), que significa a eternidade.

Há, assim, uma seqüência de ações, denotando a sucessão de estados psíquicos — o escoar do Tempo.

3.2. Espaço

A noção de meio geográfico é pouco explorada. Há o rio, que, no entanto, se torna personagem: a vida. O rio significa um espaço não físico, mas sim psicológico. É nesse espaço que o pai vai viver:

"Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio." (p. 33).

Já o narrador-personagem, permanece só nas margens desse rio: espaço físico. Logo, o espaço onde ele está é diferente do espaço onde o pai se isolou.

CONCLUSÃO

O estudo do Tempo e do Espaço é importante, pois nossa pessoa se realiza no Tempo e nós vivemos dentro do Espaço.

A literatura procura jogar com esses dois problemas, Tempo e Espaço, uma vez que eles muito preocupam o homem, tornando-se, assim, pontos de interesse. A literatura toma os tempos passado, presente e futuro, e pula de um para outro. O autor procura dar a ilusão ao leitor de que ele vive mais, sendo levado para o futuro ou para o passado, embora, no presente, o tempo continue a fluir no sentido habitual. E, mesmo Pascal, em *A Ficção do Tempo* de Muniz Sodré (p. 75), afirma que "Quando estamos insatisfeitos com o presente, antecipamos o futuro ou recordamos o passado". É a fuga que a literatura oferece, através dos tempos.

Por outro lado, a literatura procura fixar uma experiência real ou imaginária, extraída de um instante do viver, através de um equivalente verbal. Essa fixação é mais uma vez a luta do homem contra o Tempo. Como ele sente fluir o Tempo, procura, então, fixá-lo através da expressão, de palavras sugestivas, transfiguração, etc. É uma tentativa de fixar o Tempo nos tempos, o que, em parte, consegue, pois o leitor, através dos estímulos visuais de sinais impressos, reconstrói as experiências que o autor quis transmitir. Ainda que essa recomposição seja, evidentemente, de acordo com suas próprias vivências e cultura. Mas, em termos gerais, ocorre um fato: o que pertencia ao passado de uma pessoa passa, tempos depois, a incorporar-se no presente de outra. Ou seja, instantes vividos por alguém são fixados em sinais escritos, que estacionaram.

Já a exploração do Espaço, na literatura, nos seus modos de apresentar-se, em espaços, dá ao homem a oportunidade de vencer distâncias, através de sua capacidade de viajar com o pensamento. É o homem que ganha asas.

Quanto a Guimarães Rosa, sua preocupação com o Espaço é mínima. Somente em "A Terceira Margem do Rio" um elemento do meio geográfico toma importância. Mas não como ser físico. O rio não interessa como tal. Só o correr de suas águas pode ser identificado com o fluir da vida. Em "A Benfazeja" e em "Famigerado" as considerações sobre o meio físico são mínimas. O autor mais se preocupa com os seres humanos, seus estados de espírito e suas emoções.

A passagem do Tempo e dada a conhecer sob diversas maneiras. Nos três contos vimos alguns tipos de tempo: tempo biológico, cronológico, psicológico. Em "Famigerado", o tempo é visto de um modo mais estático, justamente para torná-lo mais lento e pesado, o que auxilia o autor na transmissão dos estados psicológicos dos personagens.

Em "A Benfazeja", o autor quebra a monotonia do tempo com a variação constante entre presente, passado e futuro.

O que também nos chamou a atenção foi o fato dos narradores desses três contos terem sido também personagens, participantes temporais e espaciais.

Tomando essas considerações, temos Guimarães Rosa como narrador e, se descreve, o faz de estados mentais e não fenômenos da natureza.

BIBLIOGRAFIA

1. CASTAGNINO, Raúl H. *Análise Literária*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1971.
2. CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e Expressão Literária*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970.
3. MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
4. ROSA, Guimarães, *Primeiras Estórias*. Rio, Livraria José Olímpio, 1972.
5. SODRÉ, Muniz, *A Fixação do Tempo*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda. 1973.
6. TEDOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

O IRRACIONALISMO EM JOSÉ J. VEIGA

Laury G. Maciel

I INTRODUÇÃO

José J. Veiga vem, ultimamente, merecendo a atenção da crítica, especialmente depois da publicação de seus dois últimos livros *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*. *Os Cavalinhos de Platiplanto*, ora em 3.ª edição, e *A Máquina Extraviada*, livros de contos, já foram traduzidos nos Estados Unidos. Nasceu em Goiás, em 1915, de onde saiu aos vinte anos, para morar no Rio. De 1945 a 1949, foi redator da B.B.C. de Londres, trabalhando atualmente em "Seleções do Reader's Digest". *Os Cavalinhos de Platiplanto*, obra que apareceu em 1959, conquistou o prêmio FÁBIO PRADO.

Escolhemos, para o presente trabalho, dois contos do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*: "A Usina Atrás do Morro" e "Era Só Brincadeira".

II "A USINA ATRÁS DO MORRO"

O conto que, desenvolvido, transforma-se em "A Hora dos Ruminantes", narra a história de um casal de desconhecidos que chega a uma pequena localidade, e provoca alterações no comportamento da população. O esquema é o seguinte:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A população vivia tranqüila | > | Chega o casal de estrangeiros | > | Pretendem fundar uma fábrica |
| A presença dos estranhos atemoriza a população | > | Pensa-se em formar uma comissão de vigilância | > | Padre Santana discorda; aconselha preces |
| Estevão Carapina opina pela interceptação das cartas | > | O agente do Correio opõe-se | > | O menino levanta a lona dos caixotes |
| É punido pelos estranhos | > | O pai quer desforrar-se | > | A população discute o conteúdo dos caixotes |
| Resolvem procurar o Delegado ou o Juiz | > | O Delegado não foi encontrado | > | O Juiz disse que, dentro da lei, não podia fazer nada |
| Estevão vende uma chácara aos estranhos, passando para seu lado | > | Alega que não tinha outro remédio | > | Todo o mundo reprovou-lhe o procedimento |
| As pessoas não confiavam mais nele | > | Os estranhos mudam-se para a chácara | > | Não aparecem na cidade durante um mês |

| | | |
|---|---|---|
| Sobem o rio, pondo guardas na chácara | Geraldo provoca as pessoas | Sua mãe queixa-se dele |
| Chegam à chácara muitos caminhões | Geraldo recruta trabalhadores | Muitos aceitam o emprego |
| Entram e saem da cidade, em motocicletas, atropelando pessoas | As pessoas se defendem com varas munidas de ferro | Mataram muitas pessoas, com as motocicletas |
| As casas começam a incendiar-se | A companhia faz levantamentos | As pessoas passam a dormir vestidas |
| Procuram o Delegado | O Delegado confessa sua impotência | O menino encontra cartuchos de dinamite |
| Esconde os cartuchos | O pai desaparece | É encontrado morto |
| | A mãe e o menino vendem tudo e vão embora | |

Como bem acentua Rui Mourão, em excelente artigo a propósito de "Sombras de Reis Barbudos" 1, "nas experiências posteriores, José J. Veiga não fez mais do que insistir na mesma tecla, lastimavelmente sem renovar em planos diversificados aquele motivo e apenas espichando-o em dimensão de novela ou romance". Refere-se à temática de "A Usina Atrás do Morro", repetida em **A Hora dos Ruminantes** e em **Sombras de Reis Barbudos**. Com efeito, nas três estórias, uma companhia oprime a população e ameaça destruir a cidade, com um poder de dominação poderoso e inexplicável: "A impressão que se tinha era a de haver pessoas ocupadas unicamente em perturbar o nosso sossego, com que fim não sei" (pág. 23). A companhia esbarra com a passividade das pessoas, para quem "não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim". (pág. 25)

O conto é narrado na primeira pessoa por um menino, cuja consciência ingênua sonda a realidade que se lhe apresenta, ansioso por compreendê-la; e o final do conto, quando a mãe e o menino, destruídos, pela companhia, vendem o que lhes resta e vão embora como mendigos, exprime a sem-razão do mundo, na cosmóvisão do escritor, na medida em que essa sem-razão é determinada pelo irracionalismo da sociedade tecnológica moderna. Parece repetir-se aqui a tese rousseauiana.

Num primeiro momento, já é flagrante a incomunibilidade entre o casal de desconhecidos — que vêm instalar uma indústria na localidade e que representam a sociedade industrial moderna em oposição aos nativos. Estes não os compreendiam, pois eles "ficavam bebendo, rabiscando papel e discutindo numa língua que ninguém entendia" (pág. 12).

A comunicação não é captada pelos habitantes que vêm na companhia um instrumento de opressão. Quando o gerente lhes oferece emprego, com ordenados altos, casa para todos, máquinas de costura, etc., ninguém responde: "... ficaram todos ali apalermados, se entreolhando calados" (pág. 22) "... e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos..." (pág. 24).

Há, pois, uma mensagem, mas não um código que permita interpretá-la, aparecendo como emissora a companhia e como receptores os nativos.

De início, há uma tentativa de reação por parte da população, quando o menino tenta examinar o que continham os caixotes. A tentativa fracassa e o menino é punido. No final, quase destruídos já, o mesmo menino tem planos com os cartuchos de dinamite que encontrara na tulha de feijão, mas desiste. Aqui, o conteúdo dos caixotes e os cartuchos podem figurar no plano do simbólico.

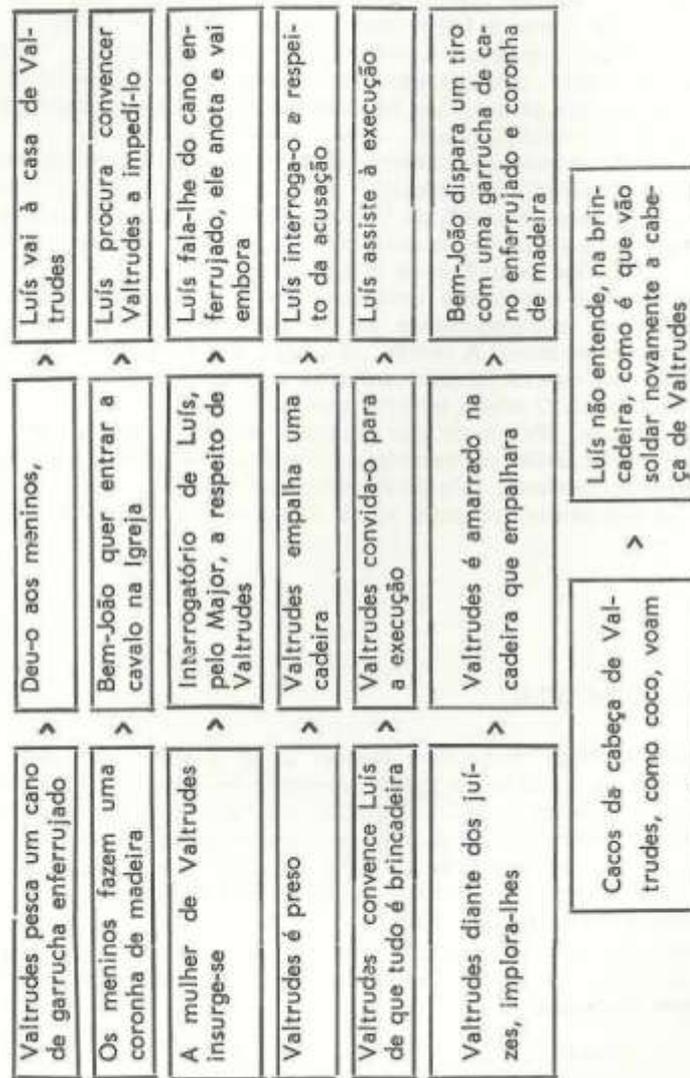
A destruição simbólica se dá através das motocicletas que vão atropelando e matando um a um os nativos; o resto é completado com incêndios que começam a lavrar nas casas sem causa aparente: "Foi o que verificamos quando as nossas casas deram para pegar fogo sem nenhum motivo aparente" (pág. 23).

Os "espíões" espalhados pela companhia para vigiar os passos daqueles que se opõem a seus planos e o cerceamento da liberdade, porque esta poderia representar um atentado a seus interesses — caracterizam o irracionalismo da era tecnológica. Os que aderem transformam-se em autômatos e os outros sucumbem.

III "ERA SÓ BRINCADEIRA"

O escrivão Valtrudes, além de uns peixes, pesca um cano enferrujado de garrucha. Altas horas da noite, seu amigo Luís é convidado a depor sobre ele. Quando Luís fala sobre o cano da garrucha, o interrogatório é encerrado. No dia seguinte, Valtrudes é preso. Luís vai visitá-lo e o encontra empalhando uma cadeira. Valtrudes afirma que não está preso, é tudo uma brincadeira, inclusive uma mesa próxima, em torno da qual várias pessoas decidem a sorte de Valtrudes. Luís, convencido da brincadeira, vai embora. Na manhã seguinte Luís assiste à execução de Valtrudes que recebe um tiro na cabeça, de uma garrucha de cano enferrujado e coronha de madeira. Os cacos da cabeça saltam e Luís, em toda brincadeira, não entende como é que vão soldar, novamente, a cabeça de Valtrudes.

Dizer que esse conto é antológico é muito pouco. É, sem dúvida alguma, dos melhores que já se escreveram em língua portuguesa. O esquema seqüencial é o seguinte:



A denúncia do insulamento existencial ou social do homem do século XX encontra neste conto grande força inventiva. Inocentes são executados e os carrascos nos convencem facilmente de que era tudo brincadeira. Repete-se, neste conto, a temática do anterior: a irracionalidade da sociedade industrial contemporânea e a sem-razão do mundo. Com intensa carga simbólica e metafísica, o autor nos põe frente a frente com essa terrível e angustiante realidade. Somos acordados à noite "por um cavalheiro do norte", isto é, "de cima", a quem devemos prestar contas. Os atos mais banais se tornam graves: "— Assunto da mais alta gravidade traz-me a este simpático lugarejo — ... " (pág. 39)

O aniquilamento do homem, tal como no conto anterior, aqui também é mostrado com invulgar força poética. Dir-se-ia que, em "A Usina Atrás do Morro", os homens, como seres, ainda esboçam uma reação (a tentativa de examinar o conteúdo dos caixotes, no início; o uso dos cartuchos de dinamite, no fim). Em "Era Só Brincadeira", a impotência apossou-se dos nativos que, abúlicos, apresentam-se voluntariamente para a execução, como gado que vai para o matadouro. A morte, para eles, é uma brincadeira, numa época em que os homens enfrentam, talvez, sua mais grave crise existencial. O conto termina quando Luís, o personagem-narrador, diz que: "Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse". Este final, dos mais patéticos que conhecemos, faz-nos pensar no conto ainda muito tempo depois de o termos lido.

IV CONCLUSÃO

José J. Veiga forma com Moacyr Scliar e Murilo Rubião três dos principais cultores do realismo mágico no Brasil. Imputam-se-lhe alguns defeitos como o descuido com a linguagem, abusando de certos lugares-comuns e, noutro plano, lugares comuns dentro da sua estilística como, por exemplo, recursos que se repetem como a invasão de urubus em *A Sombra de Reis Barbudos* que, em *A Hora dos Ruminantes* era feita por bois e cães.

Não obstante isso, revela-se escritor de força poética considerável e livro como *Os Cavalinhos de Platiplanto*, enobreceriam qualquer literatura.

(1) — In Suplemento Literário de Minas Gerais, n.º 340, de 3/3/73.

