

Universidade Estadual Paulista  
Júlio de Mesquita Filho

**Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína:  
o humor na literatura regionalista brasileira**

**Juliana Santini**

**Araraquara  
2007**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras

JULIANA SANTINI

**UM MUNDO DILACERADO ENTRE O RISO E A  
RUÍNA: O HUMOR NA LITERATURA  
REGIONALISTA BRASILEIRA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sylvia Telarolli

Araraquara  
2007

**[...] teria a literatura uma função de  
conhecimento do mundo e do ser?**

Antonio Candido

**A Francisco e Antônia, meus pais,  
por dedicarem seus dias a minha vida;**

**À memória de Antônia,  
minha avó, que me ensinou as palavras  
força e perseverança.**

## **AGRADECIMENTOS**

A Sylvia Telarolli, orientadora e amiga, pelas conversas, pelo exemplo, pelo norte;

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan e a Profa. Dra. Maria Célia Leonel, pela leitura atenta e carinhosa que definiu o trabalho no Exame de Qualificação;

A Veridiana, minha irmã, que primeiro insistiu para que o meu caminho fosse o da literatura;

A minhas amigas de Goiás – Elizete, Margarida, Maria Aurora, Livia e Vilma – , pelo calor;

A meus amigos de tantos lugares - Cláudia, Sheila, Cido, Laura, Paulo Sérgio e Camila - por levarem consigo parte dos meus dias;

A Flávia Marquetti, por acreditar – sempre – em minhas curiosidades;

Ao Mario Eduardo, pelo apoio incondicional;

A todos aqueles que fazem de sua curiosidade meu estímulo em continuar aprendendo;

A Rejane Rocha, por tudo o que não precisa ser dito;

A FAPESP, pelos quatro anos de bolsa;

A quem se deve a criação das manhãs, pelo alvorecer de cada dia.

## Resumo

A tese de doutoramento ora apresentada promove uma leitura de parte da obra de cinco autores regionalistas brasileiros, em textos publicados entre o princípio do século XX e meados da década de 60 do mesmo século, a fim de observar os significados do humor, pautado na relação entre cômico e trágico, em diferentes momentos do regionalismo literário no Brasil. A escolha do *corpus* da pesquisa, em que constam *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, *Urupês*, de Monteiro Lobato, *Fogo morto*, de José Lins do Rego, *Sagarana*, de João Guimarães Rosa e *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, procurou contemplar diferentes modelos de composição da prosa literária de feição regionalista, o que possibilitou a reflexão em torno da natureza de diferentes realizações do regionalismo no século XX. A análise das obras, sob o prisma do humor, permitiu que se verificasse a articulação entre a natureza reflexiva e as particularidades da forma humorística e o processo de desenvolvimento, consolidação e transfiguração da tonalidade crítica de que se revestiu o texto regionalista no Brasil. A leitura das obras propostas permite constatar que, por meio de diferentes estruturas narrativas, o humor articula-se à inserção de temporalidades que se agregam à espacialidade do texto, promovendo um aprofundamento da análise do sujeito que habita um único espaço, mas transita entre diferentes tempos.

**Palavras-chave:** Humor; cômico; regionalismo; literatura brasileira.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I – Apontamentos teóricos</b>	
<b>1. Sobre o humor, para além do cômico</b>	<b>7</b>
1.1. Da derrisão à compaixão	14
1.2. O <i>sentimento do contrário</i> ou o silêncio antes do choro	24
<b>2. Visita ao sertão: O regionalismo e a crítica literária</b>	<b>32</b>
2.1. Regionalismo e subdesenvolvimento	48
2.2. O sertão revisitado	56
<b>PARTE II – HUMOR-REGIONALISMOS</b>	
<b>1. Regionalismo e Pré-Modernismo – O lugar do humor</b>	<b>63</b>
1.1. Um gaúcho nos liames da história	64
1.1.1. Voz do presente, imagens de outrora	66
1.1.2. Tempos de guerra: vitória no riso, glória na morte	73
1.1.3. Sangue da paz, riso que fere	81
1.1.4. Labirintos da memória, corredores do tempo	90
1.2. Cômico e trágico na caricatura da roça: o caipira de Lobato	96
1.2.1. Espaço em retalhos, alinhar do tempo	101
1.2.2. Do cômico ao tragicômico: a anulação do humor	110
1.3. Regionalismo e humor no princípio do século XX	118
<b>2. O programa regionalista de 30: entalhes do tempo, humor e loucura</b>	<b>127</b>
2.1. Projeto ideológico como reação estética: o <i>Manifesto regionalista</i>	130
2.2. Narrativa e decadência	135
2.3. Espaço em ruínas, tempo de outrora	144
<b>3. O regionalismo e o sentido da vida: desleituradas</b>	<b>153</b>
3.1. Duelo de forças, estradas da morte	160
3.2. A hora e a vez do sertão: o caminho da vida	182
3.3. O humor e o “supra-senso” da vida	195
<b>4. Um coronel entre sertanejos e jagunços: voz e olhar - entretempo</b>	<b>199</b>
4.1. Um narrador sob o signo do entre	203
4.2. Decadência e inadequação: a máscara do cômico	212
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>222</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>235</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>244</b>

## INTRODUÇÃO

*A persistência da gaffe ou “praga” ao longo do tempo, por si só, deveria fazer a crítica desconfiar de que há mais mistérios no regionalismo do que pretende a nossa vã pressa de ser modernos.*

Ligia Chiappini

*Acredito que o humor não é cômico, no sentido aristotélico tradicional da deformidade que nós mantemos ainda na nossa conceituação de cômico como riso. [...] O humor não é cômico, nesse sentido, pois não é irônico nem agressivo, nem ridículo nem satírico, mas fundamentalmente integrativo.*

João Adolfo Hansen



A existência de um riso melancólico em textos regionalistas de diferentes períodos colocou-se como o mistério que originou este trabalho. A despeito do caráter punitivo e derrisório que define a natureza do cômico e de suas formas – dentre elas a sátira, a paródia, a caricatura e a ironia –, a ausência de derrisão e os possíveis significados que se originam dessa característica impuseram-se à compreensão do regionalismo em algumas de suas realizações e na dinâmica de seu desenvolvimento ao longo da literatura brasileira. A existência de um riso repleto de dor em uma prosa marcada pela representação da realidade local parecia, ainda no momento inicial da dúvida, uma incógnita a ser desvendada.

A primeira citação que serve de epígrafe a esta introdução aponta para a necessidade de revisão de alguns aspectos da literatura regionalista no Brasil, ainda hoje recusada por leituras que a consideram anacrônica e pitoresca. A crítica brasileira instituiu um processo de interpretação do regionalismo que oscila entre o olhar que o toma como tendência essencialmente naturalista de nossa ficção - ligada ao nacionalismo e à tentativa de registro de tipos locais - e a manifestação da estreita relação que se estabelece entre a diacronia literária e o subdesenvolvimento do país. Partindo da segunda via de análise, o regionalismo se define, ao longo do século XX, na incorporação e na representação de tensões que marcaram contextos sócio-políticos de transformação, a que o processo histórico de desenvolvimento impôs repetidas cisões de mundos e culturas.

A segunda proposição também escolhida como epígrafe sintetiza parte do significado do humor como forma que se realiza de modo alheio à derrisão, realizando-se em consonância com a existência de um sentimento trágico no interior do riso. A negação contida nesse trecho sintetiza pontualmente a restrição semântica sobre a qual repousa a natureza do humor: o humor não é o cômico, embora parta de sua realização para se concretizar. Ao contrário do que afirma a tradição aristotélica acerca do risível, o humor se realiza sem o rebaixamento e, no lugar da zombaria, institui a dor.

Sendo o riso um instrumento de crítica, a reflexão promovida pelo humor diante da situação cômica conduziria ao conhecimento catastrófico das causas que levaram o ser ao ridículo. Justifica-se, assim, a melancolia que se projeta do humor, que congrega o cômico e o trágico em uma mesma realização de caráter híbrido, capaz de representar tensões de um universo degradado. Sob esse aspecto, a ambivalência do humor pode ser representada

pela metáfora criada por Joachin Richter<sup>1</sup>, que coloca uma máscara trágica na mão do humorista.

A hipótese que fundamenta este trabalho surgiu desses questionamentos e sustenta-se na idéia de que a natureza do humor, que sintetiza em sua realização o riso e a dor, serve como instrumento de representação estética das diferentes tensões que marcam a prosa regionalista ao longo do século XX. Sob esse aspecto, nossa dúvida inicial desdobra-se na medida em que questiona a possível correspondência entre os significados emprestados pelo humor a essa produção e a dinâmica de desenvolvimento do regionalismo, que se relaciona de maneiras distintas com o contexto em que se insere, seja pela incorporação direta dessas tensões, seja pela transposição mítico-poética do conflito que lhe serve de base.

O objetivo central que aqui se impõe é, assim, observar de que modo o traço que define o humor, qual seja a confluência entre o riso e o compadecimento originado por uma consciência trágica da existência, serve aos significados construídos pela prosa regionalista em um período que se inicia no princípio do século XX e se estende até meados da década de 60 do mesmo século. A escolha desse recorte temporal justifica-se pela tentativa de apreensão de uma suposta correspondência entre a natureza do humor e o aprofundamento das dimensões crítica e psicológica de que se investiu a prosa regionalista, empreitada levada a cabo por textos que, nesse período, transfiguram a natureza do conto das primeiras décadas do século na observação sociológica do romance que o seguiu e, posteriormente, na sondagem metafísica do homem em seu espaço.

A organização do trabalho em duas partes reproduz o caminho necessário à elucidação das possíveis relações entre humor e regionalismo. O capítulo que abre a primeira parte apresenta um percurso em que são apreendidas as particularidades do humor, enfatizando a maneira como o analisou Luigi Pirandello (1996, p.132), que diferencia as noções de humor e de cômico na medida em que classifica o primeiro como “sentimento do contrário” enquanto ao segundo confere a definição de “consciência do contrário”. Partindo do ponto de vista do dramaturgo italiano, a diferença qualitativa colocada entre o “sentimento” e a “consciência” destaca a característica central do humor como sendo certo envolvimento por parte do leitor/ouvinte em relação à condição adversa que se expressa na forma humorística, sem que o riso esteja ausente desse efeito, o que contraria a teoria

---

<sup>1</sup> “[...] así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Marcha sobre un brodequín, pero poco elevado, y lleva á menudo la máscara trágica, al menos en la mano.” (RICHTER, 1892, p.134)

aristotélica de que a ausência de reflexão e a suspensão do sentimento e da razão são condições obrigatórias à concretização do efeito risível.

Para que se compreenda de modo mais amplo a relação entre o humor e o cômico, principalmente no que diz respeito aos aspectos que os diferenciam e os colocam em categorias distintas, privilegiou-se a discussão em torno dos traços distintivos da forma humorística, quais sejam a adesão entre aquele que ri e o objeto do riso e a reflexão que daí se origina, inserindo a melancolia na realização cômica. O primeiro passo para a compreensão dessas particularidades deu-se com a discussão em torno da tradição teórica constituída acerca da comicidade, de modo que a persistência do postulado aristotélico do cômico derrisório e o posterior rompimento com essa interpretação pontua o momento em que o humor se apresenta enquanto tal no pensamento sobre o riso, o que torna possível, então, a elucidação de sua forma e de seus significados.

O segundo capítulo da primeira parte apresenta um perfil dos diferentes paradigmas de interpretação da literatura regionalista estruturados pela crítica literária brasileira. Entendendo a definição do regionalismo como uma categoria crítica que se define *a posteriori* (CHIAPPINI, 1994, p.667), a compreensão de modelos diversos de análise desempenha, nesse momento, um duplo papel: de um lado, permite a identificação das motivações que levaram à valorização ou à recusa do regionalismo em diferentes contextos; de outro, serve à compreensão do processo de desenvolvimento do regionalismo na dinâmica de formação e consolidação da literatura brasileira, o que se articula ao objetivo de compreender os significados emprestados pelo humor ao cerne desse processo.

O conteúdo dessa primeira parte serve, portanto, como uma introdução teórica às discussões da parte seguinte, em que a análise de textos de João Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, José Lins do Rego, João Guimarães Rosa e José Cândido de Carvalho articula a natureza do humor à composição de sentidos que se enovelam a cada produção e ao conjunto da literatura regionalista em diferentes contextos. Nota-se, nesse sentido, que a organização dos capítulos na segunda parte do trabalho obedece a um critério que procurou elucidar não apenas o papel do humor em cada obra analisada, mas também, e principalmente, em um processo dinâmico a que seu significado se liga intrinsecamente.

O primeiro capítulo da segunda parte reúne a análise do volume *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, e de dois contos de *Urupês*, de Monteiro Lobato. A inclusão dessas duas análises em um mesmo capítulo tem como motivação principal a tentativa de abarcar a heterogeneidade da produção pré-modernista. No interior de um conjunto de características díspares, a literatura de João Simões Lopes Neto apresenta-se

como o início de uma tomada de consciência acerca da situação marginal do roceiro diante do progresso e das transformações nas estruturas política e econômica de fins do século XIX, tensões representadas por narrativas marcadas pelo tom saudosista da voz de um narrador que mistura sua vida aos casos que conta.

Poderia causar estranhamento o fato de a seqüência a essas observações ser dada por uma análise que aponta a ausência do humor em contos de Monteiro Lobato, o que indicaria a incongruência da inserção da literatura do autor no objeto de estudo deste trabalho. Ocorre, porém, que a verificação da maneira como o cômico e o trágico são concatenados no projeto literário do criador de Jeca Tatu possibilita não apenas uma visão mais ampla do regionalismo lobatiano, mas também a observação de diversos matizes da prosa no Pré-modernismo. Dessa abordagem que articula o humor ao perfil de uma literatura que incorpora, de diferentes modos, tensões e ambigüidades de um contexto peculiar, projeta-se a compreensão de traços recusados por parte da crítica que, muitas vezes, desconsidera a diversidade em favor de uma interpretação que tenta unificar tendências.

O segundo dos quatro capítulos que compõem esta segunda parte trata da prosa regionalista desenvolvida sob o projeto literário a que se aliaram autores do Nordeste, a partir de meados e fins da segunda década do século XX. Ao lado da verificação dos principais aspectos norteadores dessa produção, realizou-se a análise do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, em que o humor serve à representação da decadência a que estão submetidos os personagens da narrativa, todos ligados à falência da estrutura produtiva que os encaixava antes da modernização dos meios de produção do açúcar. A consonância entre a forma do romance e um projeto estético de crítica e análise da dimensão humana da decadência é incorporada por meio do humor, que representa a cisão dos personagens entre presente e passado, o que, em última instância, determina a loucura que os define.

A sondagem do humor no regionalismo de João Guimarães Rosa fundamenta o terceiro capítulo desta parte do trabalho. A discussão parte da fortuna crítica do autor, em que se buscou a tentativa de definição da natureza de seu regionalismo pela crítica literária à época da publicação de *Sagarana*, em 1946. Agregando a esse debate a concepção de riso apresentada pelo autor em um dos prefácios de *Tutaméia*, o humor se mostra na dimensão metafísica do sertanejo como ser-no-mundo. No conjunto da obra de João Guimarães Rosa, a opção por contos de *Sagarana* justifica-se pelo fato de ter sido justamente esse o volume que inicialmente impulsionou o debate em torno da transformação que as narrativas do autor imprimiram nas veredas do regionalismo no Brasil. Soma-se a isso a exemplaridade dos contos “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, em que o humor se articula a aspectos

relacionados à questão da representação ou da incorporação de traços da realidade local pela ficção regionalista.

No interior de um jogo dialético em que o universo regional é rasurado por uma dimensão imaginária que expande os significados do dado local, o capítulo de número quatro observa a transfiguração de tensões que envolvem a impossibilidade de identificação de um sujeito marcado pela transformação do espaço regional em *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, publicado em 1964. No romance, o atrito entre o real e o imaginário congrega-se em uma voz narrativa que representa o olhar do passado na fala do presente. Desse modo, a mesma cisão temporal observada na análise da narrativa de José Lins do Rego é representada, também pelo humor, a partir de uma perspectiva diferente, a da compensação, pela fantasia, da perda de poder e de identidade.

É fato que o trabalho de pesquisa não é capaz de se esquivar da subjetividade, principalmente quando se considera que a escolha do objeto de estudo parte, em grande medida, de opções individuais. Na definição do conjunto de obras que compõem este trabalho, foram considerados textos de caráter exemplar do ponto de vista da congregação de traços capazes de definir diferentes aspectos do regionalismo brasileiro, bem como o papel central ocupado pelo humor na construção desses significados. A abordagem diacrônica e o intervalo temporal abarcado pelo *corpus* aqui analisado justificam-se, como mencionado, pela congregação das transformações por que passou a literatura regionalista ao longo do século XX. Soma-se a isso, ainda, o fato de que o humor presente em produções dos anos que se seguiram à publicação de *O coronel e o lobisomem*, reproduzem, em maior ou menor grau, os modelos de composição analisados ao longo do trabalho, exceto quando se considera uma nova face do regionalismo que se esboça na literatura contemporânea, o que é matéria para outra discussão.

No percurso analítico aqui desenvolvido, um traço une o humor e a dimensão regionalista de todos os textos observados: a representação de dois tempos distintos, incorporados pela estrutura narrativa na composição da forma humorística. Na dinâmica do desenvolvimento histórico brasileiro, apontada como reiteração de cisões, o atrito entre presente e passado não pode ser ignorado na composição do quadro cultural nacional, especialmente em produções em que se verifica a transfiguração estética de valores e particularidades locais, cerne da literatura regionalista. Se o humor congrega elementos ambivalentes – o cômico e o trágico, o riso e a reflexão – a representação de tempos distintos é atitude privilegiada por sua natureza. Nesse caso, a possibilidade que ora se apresenta toma o humor como instrumento de revelação porque capaz de iluminar contrastes profundos, o que

justifica a máscara trágica levada pelo humorista na imagem de Richter (1892, p.124): na revelação de um homem sem tempo em que se colocar, porque à margem no espaço, o humor, inserido no texto regionalista, afasta o regozijo do riso e coloca em cena o que há de passado no presente, de permanência na inovação, de morte na vida.

**PARTE I**

**APONTAMENTOS TEÓRICOS**

## **CAPÍTULO 1**

### **Sobre o humor, para além do cômico**

*Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad*

Joachin Richter



Ao contrário do que se poderia precipitadamente considerar, a constituição de um conjunto de leituras teóricas acerca do cômico esbarra não na escassez de material sobre o tema, mas no vasto número de publicações que se multiplicam nas mais diversas áreas do conhecimento. Da psicanálise à antropologia, o riso deixou o posto periférico que anteriormente ocupava como manifestação à margem da seriedade balizadora do paradigma de comportamento socialmente aceito para se colocar como cerne do debate intelectual em círculos diferenciados, o que faz da diversidade um obstáculo a ser encarado na sistematização de um repertório teórico coerente que, por um lado, não despreze a amplitude do objeto abordado e, por outro, não caia na falácia da generalização.

Essa amplitude mostra-se, na verdade, como uma projeção da abrangência que fundamenta a natureza do riso em suas diversas manifestações. É justamente na imagem de um conjunto heteróclito, abarcando elementos díspares sob seus denominadores, que a palavra “cômico” passa a designar, em sentido amplo, todas as realizações ligadas ao risível e não apenas o gênero comédia, a que se referia o grego *komikós*. Do chiste à ironia, o cômico alarga-se e o hiato que se desenha entre uma e outra realização dentro do conjunto ora é considerado em estudos que se dedicam à exploração das particularidades de cada manifestação, ora é deixado à mercê de interpretações superficiais, alheias à complexidade da discussão.

A evidente impossibilidade da criação de proposições estanques, capazes de anular essa multiplicidade de significados na qual estão imersas as discussões acerca do riso, conduz, muitas vezes, para a necessidade de elucidação ou definição do campo semântico a ser recoberto por uma abordagem específica, que considere o fenômeno em sua amplitude, ou em suas especificidades. Esse pressuposto torna-se ainda mais patente quando se considera o fato de que o significado do humor alinhava-se ao conjunto do cômico, de modo que um e outro são tomados como sinônimos designativos de um mesmo grupo de realizações heterogêneas, estendendo-se, sob esse ponto de vista, às idéias de “comicidade em geral, graça, jocosidade” (HOUAISS, 2001, p.1555).

Dito isso, propõe-se uma discussão que insere o humor em um quadro epistemológico mais amplo, que envolve também a noção de cômico, definindo o primeiro não em oposição ao segundo, mas de maneira que sejam analisadas e sistematizadas as particularidades que diferenciam a realização humorística de outras formas de comicidade, oportunamente mencionadas ao longo do trabalho.

A definição do cômico como todas as manifestações capazes de provocar o riso fixa suas raízes na concepção retórica greco-latina, que o situa na esfera da deformidade

risível. Somente o Iluminismo, no final do século XVIII, alargaria esse ponto de vista (HANSEN, 2004, p.2)<sup>2</sup> e marcaria definitivamente a designação de cômico como sinônimo de riso. O legado iluminista pluraliza o cômico e o insere na multiplicidade e na problemática dos gêneros literários e, se de uma feita, desata as amarras que o condicionavam à comédia clássica, de outra ,pulveriza e dificulta qualquer tentativa de definição restrita de seu escopo.

Desse modo, alinhados horizontalmente, os termos riso, ridículo, risível, cômico, comicidade e humor apenas se organizarão operacionalmente em níveis que dependem de nuances sutis de significado:

*“Comique” sera donc pour nous le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire, sans que l’on se soucie encore des différentes espèces classiques (humour, ironie, parodie...) sur lesquelles il faudra revenir. Entre le rire et le comique, il est utile d’établir un niveau intermédiaire, le risible, qui permet de spécifier que le comique qui retiendra notre attention doit être délibéré et non accidentel.* (DEFAYS, 1996, p.9; grifos do autor)

Sob esse ponto de vista, o riso seria uma resposta fisiológica ao risível, um estímulo exterior que se poderá designar como cômico apenas quando há a intenção de provocar o riso por meio da concatenação de recursos formais, verbais ou não. Mas o fato é que essa distinção nem sempre se faz de maneira clara e o que se tem são trabalhos que mesclam a tentativa de compreender o objeto que faz o homem rir à interpretação de como o homem ri. Emblemático de uma abordagem preocupada em considerar o riso em si mesmo é o conhecido ensaio de Henri Bergson (1987, p.20), intitulado *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, em que o filósofo analisa a comicidade a partir de um ponto de vista que a considera como realização que transita entre a vida e a arte.

A definição inicial do cômico como um interstício explica-se na medida em que Bergson situa o risível na imagem do homem, atrelando o riso ao atrito entre a maleabilidade ou a organicidade que deveria existir na figura humana e a rigidez mecânica de comportamentos e gestos, incompatíveis com a expectativa de flexibilidade da vida. Formas como a paródia, a caricatura e a sátira constituem, no limite, a representação estética dessa inadequação, sendo o riso o instrumento punitivo, de finalidade moralizante, que prevê a restituição de um padrão socialmente aceito de comportamento, do qual o objeto da ridicularização se desviara: “o rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao

---

<sup>2</sup> Texto proveniente de argüição apresentada pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen no *V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários* da UNESP, câmpus de Araraquara, em mesa intitulada “O humor”. Esse texto, não publicado, foi cedido pelo autor aos participantes da mesa. A numeração das páginas citadas obedece ao original.

continuadamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir” (BERGSON, 1987, p.69).

Também Vladímir Propp (1992), em seu *Comicidade e riso*, publicação póstuma lançada na década de 1970, aproxima as idéias de cômico e riso, além de se valer do mesmo princípio de punição de que se imbuí a comicidade. Embora situe o cômico também nas feições do homem e procure arrolar os recursos estético-formais capazes de produzir o efeito risível, Propp atém-se menos à enumeração de traços do que à definição de uma tipologia classificatória do riso, acenando para uma questão indispensável ao cômico: a zombaria. Zombar, rebaixar, denegrir, punir ou castigar são verbos comumente relacionados ao ato de rir – ridicularizar projeta, também, a segregação e a rejeição. Na formação desse campo semântico ao redor do cômico, o autor define dois conjuntos em que se poderia incluir todos as formas de riso (e não de cômico):

Do ponto de vista da lógica formal pode-se chegar racionalmente à conclusão de que há duas grandes subdivisões de riso, ou dois gêneros. Um contém a derrisão, o outro não. A subdivisão é ao mesmo tempo uma classificação, conforme a presença ou não de um fator. No caso dado ela é correta não apenas formalmente, mas também substancialmente. (PROPP, 1992, p.151-152)

Atrelar à presença da zombaria o papel de definir o caráter de um determinado riso significa não apenas dizer que existem formas não derrisórias de comicidade. Não é novidade que o riso pode ser desprovido de rebaixamento em muitas situações e, desde a época arcaica, as palavras *gêlan* e *katagêlan* apontam para a existência de dois tipos de riso: enquanto o primeiro vocábulo designa o “riso simples”, o segundo aponta para o ato de “rir de” (MINOIS, 2003, p.49), o que situa a cerca de seis séculos antes de Cristo a problemática da existência de um riso de zombaria, em oposição a um outro grupo, em que estariam inseridas manifestações desprovidas de rebaixamento e punição.

As idéias de maldade e bondade - no limite, definidoras da zombaria e da acolhida - mostram-se demasiado subjetivas para que se delimite com clareza o que pode ser considerado riso bom ou riso mal. Nesse sentido, a diferenciação de Eugéne Dupréel (apud ALBERTI, 1999, p.28) entre um “riso de acolhida”, promotor da aproximação e da congregação de pares, e um “riso de exclusão”, responsável pelo rebaixamento de um alvo por meio da derrisão, mostra-se como mais palpável na medida em que possibilita atribuir à presença ou à ausência de zombaria um objetivo concreto: no caso do riso de exclusão, o de afastar aquele que ri – e esse afastamento deve ser entendido não apenas do ponto de vista

físico ou geograficamente espacial, mas também em termos de superioridade e inferioridade – do objeto do riso; enquanto no riso de acolhida, o de aproximar e tornar coletivo e interpessoal o ato de rir.

Enquanto o “riso de acolhida”, estaria circunscrito a manifestações de afeto - como no riso desinteressado de uma criança ou no sorriso de dois amantes -, cumplicidade e adesão, o “riso de exclusão”, colorido pela zombaria, seria o responsável pela maioria das realizações cômicas. Todavia, enquanto Bergson (1987, p.12) nega qualquer possibilidade de riso cordial ao colocar a emoção como a vilã da comicidade, Propp (1992, p.151) discorre acerca do que chama de “riso bom”, mas não deixa de o excluir do domínio do cômico, de modo que em toda e qualquer manifestação de comicidade existam a zombaria e a derrisão.

Tem-se, portanto, em consonância com a proposição aristotélica e a tradição iluminista do riso, o cômico tomado com o sentido geral de conjunto das realizações que provocam o riso com intenção derrisória. Concordando com essa proposição de que o cômico carrega em si o traço da derrisão, é necessário introduzir uma pausa para que se reflita a respeito do lugar do humor quando tomado relativamente ao cômico. Não são raras, pelo contrário, as abordagens que emparelham as noções de cômico e humor ou comicidade e humorismo, de modo que também o humor assume, *lato sensu*, o papel de englobar diferentes realizações do riso.

No entanto, o fato é que aqui se está longe de questão consensual. Forma de conteúdo polêmico, o vocábulo “humor” estende seu significado a realizações que, paradoxalmente, opõem-se ao sentido do cômico, de modo que não são poucos os teóricos que primeiro definem a comicidade e, depois, apontam o humor como elemento diferencial e restrito. Na maioria das vezes, entretanto, o aceno para essa restrição não se configura como discussão sistematizada acerca das particularidades da forma humorística e o que se tem é, antes, o acúmulo de proposições superficiais e desencontradas, que confundem a natureza de diferentes significados atribuídos à palavra humor.

Restrinja-se a discussão a Bergson (1987) e Propp (1992), já que ambos foram privilegiados na breve abordagem do cômico aqui exposta. No citado ensaio de 1899, Bergson (1987) dedica apenas um parágrafo à questão humor no momento em que trata o que chama de “comicidade de palavras” e define os efeitos da transposição cômica de duas séries de palavras que expressam sentidos opostos, mas que se entrecruzam de modo a produzir uma interferência cômica de significados:

A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (BERGSON, 1987, p.68)

Essa afirmação de Bergson conduz a uma série de questionamentos pertinentes à tentativa de transformar o humor em um objeto menos difuso e contraditório. O primeiro aspecto a ser considerado é a definição do humor a partir de uma oposição, que se faz relativamente à ironia. Em síntese, o parâmetro da comparação repousa no fato de que a ironia, para o autor, coloca uma verdade em cena justamente por dissimular o seu contrário, enquanto o humor promove uma análise profunda da verdade ao dissecá-la em suas diversas faces – o que conduz Bergson (1987, p.68), linhas abaixo, a aproximar o humorista ao cientista<sup>3</sup>.

Não fica claro o ponto que o filósofo utiliza na diferenciação entre cômico e humor, pelo contrário, ambos se reaproximam quando Bergson (1987) considera o humor como “uma forma da sátira”. Essa identificação entre humor e sátira - ou a tomada do primeiro como um recurso da segunda – assume significado crucial na medida em que insere na concepção humorística de Bergson (1987) o elemento da derrisão, característico da realização satírica. O fato é que essa presença da zombaria acaba por diluir a tentativa de particularização do humor no interior do cômico: embora acene para uma diferenciação, Bergson (1987) não apenas não sistematiza o que entende por humor, como também não consegue separá-lo da forma cômica. O que se tem, nesse sentido, é apenas a diluição da aparente sinonímia que emparelhava cômico e humor, de modo que agora o humor, mais restrito, aparece como uma forma de derrisão pelo riso que se insere no conjunto da comicidade.

Essa presença da zombaria na visão bergsoniana do humor é rebatida por Vladímir Propp (1992) no seu estudo citado, escrito quarenta e sete anos após a primeira publicação do ensaio francês. O fato é que Propp, pautado em outros autores, situa no humor uma certa inclinação benevolente, alheia ao rebaixamento típico do cômico:

“Somente o termo ‘humor’”, diz Vulis, “pode ser empregado quando o autor está do lado do objeto de riso”. [...] O humor é aquela disposição de espírito que em nossas

<sup>3</sup> “O humorista é no caso um moralista disfarçado em cientista, algo como um anatomista que só faça dissecação para nos desagradar; e o humor, no sentido restrito que damos à palavra, é de fato uma transposição do moral em científico” (BERGSON, 1987, p.68).

relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente. (PROPP, 1992, p.152)

Propp (1992) não apenas coloca o humor à margem do “riso de zombaria”, mas também concorda com a afirmação de que a forma humorística aproxima aquele que ri do alvo do riso, o que o situa em uma posição diametralmente oposta àquela assumida por Bergson (1987) em seu ensaio. Embora o autor russo dedique apenas esse parágrafo à discussão do humor, isso basta para que acene para a concepção que contrasta com o pensamento teórico alicerçado no postulado aristotélico de que o riso depende do rebaixamento e da suspensão da emoção para se realizar.

Malgrado a existência desse pequeno fio que entretece o humor de Propp (1992) a uma outra via de abordagem do riso, não se pode desconsiderar o que há de incipiente e contraditório em sua afirmação. Primeiramente, o humor enquanto “disposição de espírito” permanece ainda alheio ao campo da representação estética, ligando-se, antes, à esfera da psicologia ou da psicanálise. Soma-se a isso o problema que se encerra em torno da afirmação de que o humor se projeta a partir da “manifestação exterior de *pequenos defeitos*” (PROPP, 1992, p.152, grifo nosso). Instituir uma gradação classificatória da natureza de vícios e defeitos significaria, nesse sentido, retornar ao pensamento de Aristóteles, do qual já se havia afastado; além disso, atrelar a realização humorística a defeitos de pequena proporção representa tomar como critério de avaliação não a maneira como o humor faz rir, mas a matéria de que se ri.

A insistência na enumeração de contradições ou problemáticas que envolvem as posições de Propp (1992), de Bergson (1987) e mesmo de outros autores que tangenciaram o humor não conduz, entretanto, a um entendimento profícuo da questão. Por ora, deve-se atentar para dois importantes aspectos apontados por Propp (1992) sem que tenha sido sistematizado seu real significado: o humor não pertence ao domínio do cômico; o humor aproxima aquele que ri do objeto do riso. Diante de tais constatações, questiona-se: o humor não provoca o riso, como se deveria pensar ao compactuar com toda a tradição teórica sobre o assunto? Já que aproxima quem ri de seu objeto, o humor manifesta-se sem um alvo específico? Se é alheio à zombaria e à derrisão, o humor não possui tonalidades de crítica e desnudamento?

Chega-se, aqui, a um ponto em que a colocação do humor diante do cômico conduz menos a conclusões do que a questionamentos e oposições: até o momento, foram apontados traços que acenam para o que o humor não é. As negativas apontam não para uma

conclusão sumária, e sim para um caminho que se abre: “Enquanto o cômico parece sempre pressupor a separação do sujeito que observa e do objeto observado, o humor implica a fusão de ambos” (HANSEN, 2004, p.6).

É, portanto, na negação do distanciamento promovido pelo riso que se buscará a elucidação de uma primeira característica do humor: a adesão. O “sentimento do contrário” apontado por Pirandello (1996, p.132) como o componente indispensável ao humorismo não se poderia realizar sem compaixão e proximidade, elementos aparentemente estranhos ao riso. Sem desconsiderar a ambivalência do objeto tratado e, ao mesmo tempo, tentando desviar de uma generalização falaciosa – como se advertiu no início –, o primeiro passo para o desvendamento do humor se localiza na compreensão desses componentes.

### **1.1. Da derrisão à compaixão**

A tentativa de definir as especificidades do humor enquanto gênero que insere o compadecimento no interior da realização cômica não prescinde de uma visada teórica capaz de tracejar os principais contornos do pensamento sobre o riso no que diz respeito à projeção das nuances mais significativas desse pensamento, especialmente no que tange às transformações que, na modernidade, tornaram possível a aproximação entre o riso e a compaixão, elementos tomados como opostos inconciliáveis ao longo de grande parte da tradição teórica do cômico.

É, portanto, a *Poética* aristotélica - texto fundador dessa oposição entre riso e compaixão - que se deve tomar como ponto de partida para que sejam tecidas reflexões em torno da natureza do humor, bem como da sua realização literária em contextos históricos específicos. Depois de estabelecer a diferença entre comédia e tragédia a partir da natureza do objeto de imitação – “uma propõe-se a imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, 1964, p.263), Aristóteles aponta o tipo de vício que fundamenta a realização da comédia, o que irá se colocar como alicerce das definições do cômico posteriores ao pensador: “O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento” (ARISTÓTELES, 1964, p.269).

Colocar como necessária à realização do cômico a subtração da compaixão e da dor significa instituir uma distância entre o espectador e o objeto do riso, de modo que a ausência de compadecimento e a falta de identificação daquele que ri com o alvo da comicidade seriam os pontos que definem a comédia enquanto tal e, simultaneamente,

colocam-na em uma posição diametralmente oposta à tragédia: “o cômico é um defeito anódino que não suscita terror nem piedade. Em outras palavras: o que nos leva ao riso não é o *pathos* trágico que nos leva ao arrepio e ao choro” (ALBERTI, 1999, p.47). A ausência do *pathos* seria, portanto, um dos alicerces da realização cômica na medida em que, ao promover o afastamento do objeto, não apenas impossibilita o compadecimento como também institui a superioridade daquele que ri diante de seu alvo.

Se essa distinção serviu como sustentação para uma “ideologia da seriedade” que desvincula o riso das idéias de razão e saber (NEVES, 1974, p.36), alimentou, por outro lado, as reflexões a respeito da comicidade que se fizeram a partir da idéia de Aristóteles, criando um hiato entre o cômico e o trágico que, durante séculos, não apenas separou as duas noções, mas também as colocou como realizações contrárias e inconciliáveis. Desse modo, a tradição teórica sobre o cômico, mais do que legar uma definição para o fenômeno em si, conduziu a uma série de oposições – riso *versus* trágico, riso *versus* pensamento, riso *versus* sério, riso *versus* razão – por meio das quais o riso aparece como parte integrante de um binômio, definindo-se não por sua essência real, mas a partir de seu suposto contrário.

As idéias de superioridade e afastamento – e, mais tarde, o esfacelamento delas -, que se desdobram do rebaixamento cômico, sustentam um dos aspectos centrais a serem tratados na constituição do humor. Mas, para que a diluição da superioridade como fator de composição do humor seja esclarecida de modo abrangente é necessário que se considere a concepção de riso que subjaz à proposição de um sujeito que ri porque se vê acima do outro e, por isso mesmo, é capaz de rir de sua baixeza. Trata-se, como se apontou, do riso como instrumento de zombaria e derrisão, que ridiculariza o objeto por meio da exposição de seus defeitos para que sejam desnudados seus vícios e, em conseqüência da ridicularização, sejam corrigidos os desvios de comportamento que afastam o indivíduo de uma norma previamente estabelecida ou, ainda, seja estilhaçado todo um modelo considerado retrógrado em favor da crença em uma norma utópica a ser estabelecida.

Importante esclarecimento sobre essa visão é prestado por Quentin Skinner (2002) em *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Transitando entre as obras dos principais filósofos renascentistas, o autor discorre a respeito da retomada, entre os séculos XVI e XVII, da visão aristotélica acerca da comicidade, de modo a esclarecer a maneira como os diferentes pensamentos acabam por convergir no tratamento do riso como forma de derrisão e rebaixamento. Dentre os trabalhos discutidos por Quentin Skinner, três merecem especial destaque por representarem papel definidor nos estudos que, ao longo da história das idéias, dedicaram-se à reflexão acerca da natureza do risível: Laurent Joubert, René Descartes e



Thomas Hobbes são colocados em cena pelo autor como forma de constituir um quadro epistemológico que sintetiza a face negativa atribuída ao riso no referido momento.

Sob esse aspecto, a literatura médica de Joubert traz à tona a ambivalência do riso na medida em que valoriza a tonalidade escarnecedora que faz parte da ação risível, resultado da reação do homem diante daquilo que se lhe apresenta como feio, deformado, horrível: “Não conseguimos nunca evitar uma certa antipatia ou desdém diante da baixeza e da feiúra, e assim ‘o feitio usual do nosso riso é o desprezo ou o escárnio’” (SKINNER, 2002, p.29). Assim, o prazer do riso seria, na verdade, uma certa alegria que se mistura ao deleite por se ter constatado, no outro, um defeito ou deformação que o torna digno de rebaixamento e, por isso mesmo, alvo de uma gargalhada escarnecedora. Nesse sentido, os ditos de Joubert não deixam de fazer referência à teoria das afecções de Platão, que classifica o riso como uma afecção mista, por miscigenar o valor positivo da alegria à negatividade da derrisão.

A expressão de escárnio apontada por Laurent Joubert coloca suas observações lado-a-lado com os dizeres de Aristóteles, justamente pela necessidade de afastamento da compaixão na composição do cômico na realização de ações ou ditos risíveis. Embora Joubert não deixe de apontar para a inevitável tristeza que impregna o riso justamente por sua inclinação escarnecedora, esta tristeza seria, antes, um componente resultante do riso e não algo que se manifestaria no momento de sua realização. O *Tratado do riso*, publicado pelo médico francês em 1579, manteria, portanto, o principal ponto da tradição teórica sobre o assunto até então, excluindo do cômico qualquer possibilidade de compaixão ou proximidade daquele que ri em relação ao objeto do riso.

Apesar desta fidelidade às proposições do filósofo grego, os tratados médicos contemporâneos a Joubert não deixam de aliar, segundo Skinner (2002), um novo pensamento às reflexões acerca da comicidade. Trata-se, na verdade, do estabelecimento do que, a partir da retomada da retórica de Cícero, foi denominado como *admiratio* no processo psico-físico de constituição do riso no homem. Sob essa perspectiva, a surpresa seria um integrante fundamental da realização cômica, de maneira que o expectador, ou aquele que ri, só poderia se submeter à explosão do riso após ser tomado por um movimento de surpresa, de modo que a incongruência entre aquilo que se esperava e o que de fato se realizou seria, articulada ao escárnio, a responsável pela concretização do riso.

Essa nova interpretação do ato de realização do riso, baseada na necessidade de um momento de súbita surpresa, não deixa de retomar, em alguns termos, a reflexão platônica a que se aludiu brevemente. A *admiratio* renascentista seria a responsável pela impregnação do riso por uma significativa inclinação de alegria, resultante da novidade introduzida como

quebra da expectativa daquele que ri: “A razão pela qual a presença da *admiratio* é indispensável é que rimos somente quando encontramos coisas novas e surpreendentes. É a presença da *novitas* que nos induz à admiração, e é nossa impressão de admiração que nos faz rir” (SKINNER, 2002, p.34). Entre o pensamento clássico e essa articulação da idéia de novidade na concretização da comicidade esboça-se um dos matizes principais do pensamento sobre o riso nos séculos XVIII e XIX: para Kant, o riso seria o resultado de uma expectativa frustrada, enquanto Schopenhauer fundamenta sua teoria na incongruência entre idéia e objeto, o que significa dizer que o riso se manifesta na súbita revelação de um contraste entre o que se esperava – ou o que se tem como regra de comportamento socialmente aceita – e aquilo que se mostra na realidade.

Embora, no século XVII, a idéia de *admiratio* tenha possibilitado algumas reflexões acerca da possibilidade de existência de um riso essencialmente alegre, como expressão de uma satisfação desprovida de escarnecimento, derrisão ou superioridade, prevaleceu a perspectiva aristotélica que aqui se vem discutindo. E é justamente nesta mentalidade que se fundamentam as considerações de Descartes sobre a natureza da comicidade, para quem a existência de um riso aprazível esbarra na articulação entre a alegria que compõe a reação cômica e os sentimentos de ódio e desprezo que, necessariamente, devem se expressar na explosão do riso. A zombaria seria, neste caso, o instrumento e o fim do riso, que se expressa, assim como no pensamento de Aristóteles, como forma de rebaixamento de um vício a ser recusado e punido: “O escárnio ou a zombaria é um tipo de alegria misturada com ódio, e quando este sentimento surge inesperadamente, o resultado é que desatamos a rir” (DESCARTES apud SKINNER, 2002, p.54).

O escárnio que define o riso em Descartes é o mesmo que se coloca no cerne das observações de Hobbes sobre o tema. É nesse sentido que o autor de *Leviatã* alia a idéia de *admiratio* anteriormente descrita aos sentimentos de superioridade e reprovação inerentes à manifestação cômica. Na verdade, este impulso que fundamenta o rebaixamento cômico estaria essencialmente ligado a um traço da natureza humana que o autor define como “vontade geral de poder”, de maneira que o riso surge como expressão de um desdém que rebaixaria o outro pelo sentimento de superioridade em relação a ele. É desta maneira que a teoria de Hobbes deixa claro o posicionamento superior daquele que ri em relação ao objeto do riso, auto-isenção que seria decorrente do fato de postular no outro um defeito que não se reconhece em si mesmo, de modo a se considerar melhor e mais íntegro por não possuir em si o vício degradante.

A posição central da zombaria no pensamento de Hobbes sobre o riso não se dá apenas graças à ênfase atribuída pelo autor ao escárnio como elemento de composição da comicidade. Tratando do rebaixamento cômico, Hobbes discorre acerca de duas posturas diversas em relação ao objeto de zombaria, instituindo uma diferença qualitativa, que acaba por apontar para a convergência de duas atitudes para uma suposta soberania do eu. É nesse sentido que, por um lado, o riso surge como forma de zombaria do outro, instrumento de rebaixamento que concretiza a manifestação da superioridade daquele que ri diante do objeto do riso; por outro lado, o autor aponta para a possibilidade de rir de si mesmo como uma forma de escárnio que expressaria um sentimento de superioridade em relação ao que se esperaria de si mesmo. Deste modo, o “rir-se de si mesmo” seria definido não como uma forma de auto-crítica ou auto-reconhecimento de um comportamento vicioso a ser corrigido, mas como concretização de uma tendência a se sentir superior e soberano em relação a uma auto-imagem tomada como inferior àquilo que se reconhece como a realidade.

De acordo com as observações de Skinner (2002), Hobbes ainda teria sugerido, em sua obra, a existência de um riso coletivo, em que diversos indivíduos estariam aliados em torno de um objeto risível comum. Sob essa perspectiva, uma abstração da subjetividade se realizaria em favor de um escarnecimento de caráter geral, direcionado para uma falha ou defeito relativos ao mundo que cerca determinado grupo de indivíduos. Definido com um “riso não-ofensivo”, esta seria uma forma de manifestação de um movimento derrisório que não visa a um indivíduo específico, mas a toda uma coletividade, de modo que, embora alheio ao rebaixamento do outro, não deixa de colocar uma distância entre aquele que ri e seu alvo, mantendo viva a chama da zombaria e da glória que definiriam a essência da comicidade na perspectiva hobbesiana: “A paixão do riso não é nada senão uma súbita glória que surge de uma súbita concepção de alguma superioridade em nós mesmos pela comparação com as fraquezas alheias, ou com as nossas próprias fraquezas em tempos passados” (HOBBS apud SKINNER, 2002, p.54).

Do riso desdenhoso de Laurent Joubert à zombaria esmagadora do riso em Hobbes, as idéias de escarnecimento e derrisão aniquilam qualquer possibilidade de existência, no interior da comicidade, de um sentimento de compaixão que una ou ao menos aproxime o homem que ri do objeto do riso. Baseado, como já se viu, no pensamento aristotélico, esse tipo de postura afasta das teorias renascentistas acerca do cômico o sentimento de cumplicidade entre as duas esferas da comicidade e, mais do que isso, torna irrealizável – ou, no mínimo, contraditório – o pensamento pirandelliano sobre o humor, como se verá a seguir. Nesse sentido, reafirma-se a hipótese colocada no princípio de nossa

reflexão a respeito da noção de afastamento e superioridade, legados da *Poética* de Aristóteles, como chave para a compreensão do humor justamente por constituir um ponto central de oposição em relação à sua natureza. Acredita-se, sob esse ponto de vista, que o pensamento sobre o humor nos termos em que o define Pirandello (1996) – e a sistematização de uma teoria concreta acerca de sua realização – somente serão possíveis no momento em que a idéia de derrisão se colocar em segundo plano tanto na concretização da ação cômica quanto na reflexão teórica que a cerca.

De Descartes e Hobbes para os apontamentos de Kant e Schopenhauer, no século XIX, é necessário atentar para uma mudança de enfoque que afasta a questão do rebaixamento do primeiro plano e põe, em seu lugar, a relação que se coloca entre riso e razão ou, ainda, entre riso e pensamento. Embora Kant situe o efeito estético do material risível à margem do belo, categoria capaz de aprazer o julgamento, e o coloque ao lado do agradável, responsável apenas pela sensação de regozijo, seu principal interesse centra-se no processo psico-físico do riso, o que justifica sua ênfase no caráter supostamente não-racional da reação cômica.

A proposição kantiana do riso como resultado de uma expectativa que, frustrada, conduz ao *nada* deve, assim, ser entendida no interior de um conjunto em que o *nada* representa o resultado de uma suspensão súbita da razão, necessária à concretização final do efeito risível. Nesse sentido, a anulação da razão representaria, também, a ausência de reflexão ou juízo de qualquer espécie na realização do ato cômico, o que, se por um lado, afasta o riso do rebaixamento derrisório, por outro, não deixa de pontuá-lo como alheio à cumplicidade ou à louvação do outro. A esse respeito, Verena Alberti (1999, p.163) observa que

[...] a transformação da expectativa em *nada* é compensada, em Kant, pela produção de um *mais* em *afecção*, que põe em movimento as entranhas e o diafragma. Não há, portanto, no riso nem julgamento nem entendimento: o único canal ainda aberto para o escoamento da expectativa frustrada é a afecção que põe em movimento o corpo.

Se o entendimento humano não pode, segundo Kant, encontrar prazer na contradição essencial que fundamenta o cômico, o ato de rir estaria ligado não à punição de um vício desnudado e criticado, mas à necessidade de equilíbrio das forças vitais, que encontram, na suspensão do pensamento, via ideal para se concretizar. Malgrado esse afastamento da idéia de derrisão, as observações de Kant interessam na medida em que essa suspensão da razão - ou a hipótese de um grau zero de entendimento – serve como

fundamento central para as proposições de outros teóricos que trataram do tema, especialmente Bergson. Ademais, suspender a razão significa também suspender a reflexão que, segundo Pirandello (1996), é essencial à realização do humor, o que não deixa de afastar o pensamento kantiano da hipótese que norteia este trabalho.

Se, para Kant, a suspensão da razão fundamenta o riso, Schopenhauer o define como uma incongruência entre razão e sentido, sendo que a explosão risível se daria no momento em que se mostra, diante da percepção, a disparidade entre o que seria a imagem mentalmente construída de um objeto e sua realização empírica: “*Schopenhauer ve una alianza defectuosa entre nuestro conocimiento sensorial de las cosas y nuestro conocimiento abstracto de esas mismas cosas*” (ROMANO, 2000, p.5). Não deixa de se manifestar, nessa tomada de consciência de que existe um choque entre as duas esferas do conhecimento, um certo movimento de surpresa por parte daquele que ri, já que a realização concreta do que se manifestava apenas conceitualmente difere do que era esperado.

A *admiratio* renascentista acima aludida manifesta-se, portanto, em dois níveis diferentes, quando colocada diante dos pensamentos de Kant e Schopenhauer, já que, nos séculos XVI e XVII, a surpresa conduziria ao deleite por revelar um vício digno de rebaixamento e, em Kant, representa o ato súbito de anulação da razão e, em Schopenhauer, o choque entre um conceito e sua realização. Nota-se, assim, uma diferença qualitativa no tratamento do que aparentemente seria um consenso, desde Cícero, no que concerne à presença essencial do elemento surpresa na composição do riso: enquanto os pensamentos clássico e renascentista o tomavam como o impulso revelador de um defeito ou deformidade, a filosofia dos séculos XVIII e XIX tem-no como ponto central da suspensão do pensamento e da razão, de modo a se manifestar, principalmente, no entrechoque de esferas diversas, seja entre o que se esperava e o que efetivamente se realizou, seja entre o conceito e o objeto, o dito e o não dito.

Deixando a *admiratio* de lado – embora seja preciso lembrar que a surpresa também tem papel central nas observações de Freud (1996) acerca do chiste -, parece necessário atentar para a idéia schopenhaueriana de incongruência ou entrechoque de esferas, o que, para o autor, não tem efeito necessariamente derrisório e, inclusive, pode originar o riso de si mesmo, sem que a superioridade hobbesiana tenha lugar nessa realização. Embora em níveis diferentes, é justamente nesse movimento de interferência que Bergson (1987) alicerça sua teoria do riso: afastando-se da oposição entre conceito e objeto, Bergson (1987) aposta no riso como decorrência do choque entre o que é socialmente determinado como comportamento ideal para o homem e a realização contrária a esta norma, de maneira que o

riso que daí irrompe manifesta-se como forma de punição ao que fora transgredido. O riso, como *gesto social*, manifesta-se como uma forma de reprimenda à excentricidade humana:

O homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso. (BERGSON, 1987, p.19)

A idéia de uma inclinação corretiva do riso conecta Bérqson (1987) à tradição aristotélica de abordagem da comicidade, conforme brevemente se mostrou aqui, tendo como pontos centrais a derrisão e o sentimento de superioridade que comporiam o riso. Superioridade que é frisada pelo autor como o elemento essencial da realização do riso, que depende da anulação da razão para que se realize completamente: “O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, *será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade*” (BERGSON, 1987, p.12; grifos nossos).

O riso zombeteiro de Bergson - que em seu livro não se restringe à tentativa de definição da natureza do riso e se detém, ainda, na sistematização dos recursos empregados pela comicidade – não deixa de ser, de certo modo, o mesmo riso de Aristóteles, alheio à presença da afeição. Mesmo Vladímir Propp (1992), que em seu estudo sobre a comicidade recusa a obra bergsoniana, coloca a zombaria – ou *o riso de zombaria*, como ele o denomina – como elemento permanentemente ligado à manifestação do cômico (Propp, 1992, p.28) e, mais do que isso, aponta esse riso como a forma mais presente na vida e na arte (Propp, 1992, p.152). Sem se referir ao humor como forma específica de realização, o autor soviético ainda não deixa de remeter a uma certa fidelidade ao texto aristotélico: “[...] é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita aos domínios dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado” (Propp, 1992, p.29).

As formas de pensamento aqui brevemente apontadas poder-se-iam encaixar na sistematização organizada por Jacques Le Goff (2000, p.74), em que as principais teorias sobre o riso seriam enquadradas em três grandes linhas de pensamento: as teorias da superioridade, em que o riso aparece como forma de domínio do outro; as teorias da incongruência, em que o riso seria o resultado do entrechoque de esferas diversas; e as teorias do alívio, em que o riso aparece como forma de equilíbrio de energias psíquicas, de que a obra de Freud (1996) *O chiste e sua relação com o inconsciente*, que procura mostrar que os chistes funcionam de maneira semelhante aos sonhos, seria o melhor exemplo.

Malgrado a aparente operacionalidade desse sistema, é preciso notar que Jacques Le Goff (2000) não apenas deixa de considerar a presença da superioridade e da derrisão em autores como Bérqson (1987), que aponta como representante do segundo grupo de teóricos, como também desconsidera outra “categoria” de reflexões teóricas, aquela em que se enquadrariam, por exemplo, o texto de Pirandello (1996) e aqueles que dialogam com suas idéias. Parece se mostrar como mais viável uma hipótese de trabalho que considere, por um lado, as teorias da comicidade a partir de sua relação com as noções de superioridade e derrisão e, por outro, tome as formas de manifestação do cômico (a sátira, a caricatura, a paródia, a ironia, o humor) sob o ponto de vista do grau de afastamento que cada uma dessas realizações promove entre aquele que ri e o objeto do riso.

Essa perspectiva teria como ponto de partida a observação de André Jolles (1976) acerca da distinção entre sátira e ironia, promovida a partir da instituição de uma distância maior ou menor entre em relação ao objeto a ser tomado como alvo de zombaria. A sátira representaria o grau máximo de afastamento entre um e outro, enquanto a ironia comportaria certa intimidade – mesmo que fingida – entre as duas espécies. Tomando como base tais proposições, poder-se-ia instituir uma teia de relações mais complexas, em que cada forma do cômico estaria hierarquicamente localizada em um nível superior àquela que a segue, de acordo com a relação que estabelece com seu objeto, embora não deixe de haver certa impregnação entre as formas, como se verá a seguir apenas brevemente, já que este não é nosso objetivo central.

O ponto de partida desse esquema seria, portanto, a sátira, com seu grau máximo de afastamento entre quem ri e seu alvo e, mais do que isso, com a realização mais pungente do efeito derrisório do riso: “A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão” (JOLLES, 1976, p.211). Em seguida, a paródia, quando tomada na concepção corrente de “contra-canto”, mostra-se, também, com significativo potencial destrutivo, de modo que os movimentos de deformação e “destruição” – este último colocado ao lado da definição de paródia por Iouri Tynianov (1969) – do texto original parodiado institui não apenas uma distância entre a paródia e o seu substrato, mas institui – assim como, na sátira, se poderia dizer em relação ao satirizado – uma significativa superioridade, já que a derrisão, nesses casos, pressupõe um modelo utópico que supra os defeitos desnudados pelo riso: “Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade” (SANT’ANNA, 1999, p.29).

Embora também ligada à crítica em relação ao objeto a que se lança, a ironia pressupõe uma certa cumplicidade entre ironista e ironizado, principalmente no que diz respeito à interpretação de um dito como irônico. Na verdade, a ironia constitui uma forma complexa de realização, e qualquer tentativa de reduzi-la a pequenos traços está fadada a esbarrar na generalidade; entretanto, cabe dizer que o efeito irônico manifesta-se, em parte, na dissimulação do ironista, que finge estar próximo de seu alvo para atacá-lo e, ainda, na capacidade que tal interlocutor tem de entender aquilo que foi apenas sugerido por quem construiu a ironia, podendo-se possa falar, antes, em cumplicidade dissimulada do que em superioridade desvelada:

O sucesso da ironia depende de uma falta de disparidade ou, talvez mais corretamente, de um certo grau de coincidência entre as percepções que os interpretadores e ironistas têm das ‘regras que determinam quando falar e quando silenciar, e quando e onde e por que meios e de que forma, tom e código quem pode dizer o que para quem’. (HUTCHEON, 2000, p.147)

Mesmo estando impregnada pelo fingimento, a proximidade entre ironista e interpretador não deixa de produzir um tom didático-moralizante que, em certo grau, afasta-se da derrisão da sátira graças a uma certa sutileza de composição que se exime de qualquer exagero ou deformidade. Essa diluição da superioridade dar-se-ia em grau máximo somente na realização do humor, que depende do sentimento de compaixão daquele que ri para que se concretize: “[...] para passar do cômico<sup>4</sup> ao humorístico, é preciso *renunciar ao distanciamento e à superioridade* (características clássicas do cômico)” (ECO, 1989, p.253). Colocamo-nos, portanto, no pólo oposto ao da sátira, já que a essência humorística pressupõe a subtração da derrisão, dada a proximidade daquele que ri com o objeto do riso e, em consequência, a realização de certa identificação entre um e outro, o que proporcionaria o *sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 1996) e a compaixão que, nesses termos, caracterizam o humor.

Cabe ressaltar que Pirandello (1996) não faz uma sistematização do significado do trágico envolvido na realização do humor, entretanto, uma questão deve ser brevemente observada a esse respeito. Sendo a forma humorística aquela que promove a inserção do sujeito no ato do riso, subjetivando-o, o que se tem é uma reflexão que passa pela dimensão humana da existência, já que a adesão entre aquele que ri e o objeto do riso coloca em um mesmo nível o eu e o outro. Nesse caso, o trágico se desdobra na perspectiva humana de

---

<sup>4</sup> Aqui, é necessário que se esclareça que Umberto Eco (1989) utiliza o termo “cômico” em sua acepção relacionada ao gênero cômico enquanto realização ligada à comédia clássica, e não no sentido amplo de comicidade que vem sendo empregada neste trabalho.



indivíduos submetidos ao limite de sua existência (ROSENFELD, 1991), ponto em que confluem a fragmentação inconciliável do ser e o reconhecimento de sua natureza material e falível:

Falar de transformação, da transitoriedade de qualquer forma é, intrinsecamente, nomear o trágico. Ele torna-se, dessa maneira, quase onipresente, embora sua presença nem sempre se faça sensível; ele nomeia o funcionamento de uma condição, que é humana porque é também uma condição do discurso que define o homem, atingindo assim um grau supremo de ambivalência. (MEICHES, 2000, p.20-21)

Na apreensão dessa circunstância, subjaz um processo de aprendizado que, em sua natureza, também resume a essência de um sentimento trágico associado ao sofrimento da limitação. O componente trágico do humor rasura o cômico por apresentar-lhe o que há de contraditório, incompleto e absurdo na existência e na vivência humanas, o que se verá de forma mais concreta na análise dos textos literários propostos.

Dois aspectos merecem destaque nessa visão que toma o humor como sendo, simultaneamente, o grau zero de derrisão e a adesão máxima entre aquele que ri e o objeto do riso. Primeiramente, é chegado o momento de trazer para o primeiro plano a sistematização teórica do humor em si mesmo, e não mais em oposição ao cômico, de que já se fez amplo panorama. Em seguida, tendo-se chamado a atenção para as especificidades da forma humorística, deve-se tomá-la do ponto de vista de sua realização literária, de modo que se analise não apenas o caráter teórico da questão, mas também – e principalmente – a composição do humor na literatura, considerando os problemas que envolvem a sua fluidez e a materialidade da forma literária.

## **1.2. O sentimento do contrário ou o silêncio antes do choro**

*- De tanto repetir continuamente que tu pareces sorriso e que na verdade és dor... aconteceu que agora já não se sabe mais o que realmente tu pareças, nem o que realmente tu sejas... Se tu pudesses te ver, não saberias, como eu, se tens mais vontade de chorar ou de sorrir.*

Alberto Cantoni

Como se viu, os comentários acerca do humor constituem menos tentativas de definição sistematizada do que breves apontamentos que, na maioria das vezes, são tão superficiais quanto equivocados. O texto que se pode considerar como o estudo mais

completo acerca da forma humorística pertence a Luigi Pirandello (1996), com publicação inicial que data de 1908, intitulado *O humorismo*. A retomada do texto por Pirandello, em 1920, revela que sua teoria acerca do humor diz respeito, antes, a uma poética do teatro que diz respeito à própria obra do dramaturgo – especialmente quando se considera que o ensaio dirige-se fundamentalmente à problemática do humor na literatura italiana –, entretanto, as propostas pirandellianas não deixam de representar um ponto de partida que define grande parte do que se pode tomar como germe para uma discussão que verticalize a problemática do humor e deixa de tratá-la apenas em sua generalidade.

É fato que o ensaio de 1908 traz uma série de lacunas e incongruências que, embora obscureçam parte do sentido do texto, não interferem na problemática que aqui se quer levantar: Pirandello (1996) não chega a uma conclusão satisfatória, por exemplo, quando se trata da existência ou não de um humor clássico, já que um de seus objetivos é definir a oposição entre riso clássico e riso moderno ou afirmar a equiparação entre essas realizações. O autor também não fecha a questão, colocada no início do estudo, a respeito de ser o humor favorecido ou não por questões que envolvem a cultura de determinadas regiões, e não se tem uma resposta para a dúvida inicial que coloca o humor como fenômeno essencialmente nórdico, o que o faria alheio ao conjunto da literatura italiana.

Nesse emaranhado de fios que se desprendem das observações do autor, o que se deve trazer para o primeiro plano de análise são as proposições que procuram particularizar o humor como realização que se manifesta enquanto fusão entre o cômico e o trágico, capaz de produzir um terceiro significado, congregante dos dois primeiros. Nesses termos, para que se entenda o humor pirandelliano é necessário, antes, trazer à tona a concepção de cômico do autor, já que um se desenha a partir da sombra do outro. Pirandello (1996, p.132) entende o cômico como uma “advertência do contrário”, o que significa dizer que o cômico se manifesta na medida em que se toma consciência de uma situação em que o objeto do riso transgride uma norma previamente existente e aceita, revelando-se como *o contrário* do comportamento esperado.

A afirmação do cômico como um instrumento que chama a atenção para algo que transgride a norma – poder-se-ia dizer, nesse caso, a normalidade – e aponta para um defeito ou desvio de comportamento não deixa de conduzir para a concepção do cômico como realização responsável pelo surgimento de um riso essencialmente punitivo, que rebaixa seu alvo e avulta suas inadequações. Até aqui, o que se tem é a confluência para a tradição teórica que filia o riso ao rebaixamento e à zombaria, sendo que a superioridade mantida em relação o objeto do riso mostra-se na abertura de uma gargalhada que segrega e pune.

Ao lado dos apontamentos acerca da comicidade, Pirandello (1996, p.132) define a essência do humor: enquanto o cômico adverte acerca do desvio e busca a correção, o humor é definido pelo dramaturgo como “o sentimento do contrário”, que se manifesta a partir da tomada de consciência acerca do erro cometido pelo alvo do riso e, no lugar de um riso punitivo, a existência de um sentimento de compaixão em relação a esse alvo justamente por se estar diante de uma reflexão que revela, àquele que ri, as condições adversas que conduziram o objeto do riso a uma posição considerada à margem da normalidade. O que Pirandello faz, na verdade, é instituir uma gradação entre o cômico e o humor, colocando o segundo como uma realização que parte do primeiro, mas se transforma diluindo a zombaria e a derrisão do primeiro e produzindo, em vez de rebaixamento, compaixão.

Nessa perspectiva, é o humor uma resultante da inserção de dois outros elementos no ato de realização cômica: reflexão e compaixão. No processo de composição do humor, a suspensão da razão (BERGSON, 1987) não se concretiza e o que surge é exatamente um momento de reflexão, que faz aquele que ri descompor e analisar o objeto do riso em um movimento que é, antes, de conhecimento. Esse movimento analítico aproxima os dois pólos do riso e aquele que supostamente se colocaria acima para “rir de” agora se põe ao lado para, como um cúmplice, compadecer-se. O que ocorre, entretanto, é que a compaixão não anula o riso, pelo contrário, impregna-o com melancolia e tragicidade, produzindo um sorriso sutil, dependente da adesão.

O humor é, portanto, um fenômeno essencialmente híbrido, que depende do entrecruzar de duas esferas colocadas como opostas pela tradição teórica que se construiu ao longo dos séculos – como já se viu – em torno da realização do riso. Cômico e trágico, riso e compaixão, riso e razão, riso e reflexão coexistem, na perspectiva de Pirandello (1996), em um todo de faces múltiplas, que visa menos a punição do que a reflexão. A realização punitiva – porque promotora de uma segregação – do cômico mescla-se à profundidade de uma consciência ou de um aprendizado que oferece ao sujeito o reconhecimento de sua incapacidade de resolver seus conflitos exteriores e, sobretudo, aqueles que colocam o homem diante da fragilidade da vida e do próprio ser.

Essa contaminação entre esferas é preconizada mais de um século antes da primeira publicação de *O humorismo* (PIRANDELLO, 1996) e, para entender o sentido a ela atribuído pelo autor italiano, é necessário que se retorne ao pensamento romântico e se considere parte das propostas artísticas do Romantismo. Pirandello (1996) dialoga com alguns filósofos românticos, principalmente no que diz respeito tanto à valorização da flexibilização

de categorias tomadas como estanques desde a retórica clássica e quanto à poética dos gêneros, cerne da estética revolucionária do século XIX.

E é justamente em um dos textos fundadores do movimento romântico, o “Prefácio de Cromwell”, de Victor Hugo (1988), que se deve buscar a gênese da mútua contaminação entre cômico e trágico, espécie de projeção ou desdobramento da justaposição de grotesco e sublime na forma do drama, verdadeiro escopo do prefácio francês:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 1988, p.42)

Nesse sentido, a modernidade mostrar-se-ia como berço para o humor justamente por prever – ou conter em si mesma – a cisão do sujeito e a irrecuperável unidade do ser, que se fragmentara desde o cristianismo com a separação de corpo e alma em duas instâncias que se dissociam, porém se contêm em uma mesma esfera. É, portanto, na fusão e na representação dos contrastes da vida que Hugo (1988) situa a fundamentação de uma arte harmônica, que supera as barreiras dos gêneros literários para se flexibilizar e mostrar as contradições do ser e do universo. Essa fusão dos contrários e a diluição das barreiras colocadas entre as formas de representação - entendida na perspectiva da impossibilidade de distanciar comédia e tragédia – conduzem o poeta a localizar, no interstício de vida e arte, o ponto em que as contradições devem dar lugar a uma forma não monolítica e unilateral:

Coisa surpreendente, todos estes contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. À força de meditar sobre a existência, de fazerem ressaltar sua pungente ironia, de lançarem abundantemente o sarcasmo e a zombaria sobre nossas enfermidades, estes homens que tanto nos fazem rir se tornam profundamente tristes. Estes Demócritos são também Heráclitos. Beaumarchais era tristonho, Molière era sombrio, Shakespeare melancólico. (HUGO, 1988, p.45)

Em seu prefácio, Victor Hugo (1988) não nomeia essa fusão de cômico e trágico como humor – na verdade, não chega a propor uma classificação nesse sentido. Mas o fato é que, na observação de que autores cômicos ter-se-iam tornado melancólicos, já reside um importante componente do humor, que fundamenta a teoria pirandelliana: a reflexão. O ato de refletir a respeito da natureza da condição que provoca o riso, ou do absurdo necessário para que o riso se concretize, seria o responsável pela invasão do cômico pelo trágico, o que não apenas antecipa a idéia de “sentimento do contrário”, mas também a da profecia contida

na frase “Foi dito que refletir sobre o riso faz ficar melancólico”, de Joachim Ritter, no século XX (apud ALBERTI, 1999, p.25).

Ao Romantismo, cabe a iluminação de uma problemática que se tornaria mais clara apenas anos mais tarde, a de que cômico e trágico não são opostos, mas que se complementam na medida em que se quer aprofundar ou analisar a imagem do que serve como alvo para o riso. E se Luigi Pirandello (1996) reconhece a modernidade como solo fértil para a germinação das contradições necessárias à realização do humor, não se pode entender essa filiação sem considerá-la em paralelo com a estética de que o prefácio hugoano constitui-se programa: “embora alguns teóricos façam remontar seu nascimento a muito antes, o *humour*, tal como o entendemos hoje, está indissociavelmente ligado à herança da escola em questão” (CAMILO, 1997, p.55).

No lugar da zombaria, o humor oferece reflexão e análise, constituindo-se como uma espécie de tomada de consciência acerca do absurdo da existência, experiência que se tornaria possível a partir da procura do conhecimento de um sujeito que se reconhece em sua incompletude. De volta ao texto de Pirandello (1996), deve-se notar que esse movimento de análise, conhecimento e compaixão promove a aproximação entre aquele que ri e o objeto de riso, fazendo com que a realização do humor passe a depender de uma cumplicidade que não encontra respaldo na forma cômica. E é justamente essa aproximação que particulariza o humor em relação à comicidade, promovendo uma espécie de restrição de campo por meio da qual o riso não se realiza *a despeito* do trágico nem *apesar* do trágico, mas *no interior* dele:

[...] convém observar que, pelo menos até fins do século XVIII, o objeto do riso sempre foi caracterizado como o oposto do trágico e, por isso mesmo, impossível de suscitar compaixão. Agora, ao contrário, trata-se de saber rir do *trágico*, acima e além de toda compaixão que ele possa engendrar”. (ALBERTI, 1999, p.22)

Essa diferença qualitativa que se delineia na relação entre cômico e humor encontra respaldo na afirmação de Pirandello (1996, p.170) de que o humor representa a análise simultânea do corpo e de sua sombra, enquanto o cômico estaria restrito ao primeiro. A metáfora de uma imagem que se projeta em perspectiva, a partir de uma silhueta colocada em primeiro plano, resume em seus traços não apenas a ambivalência do humor, mas também a penetração de um olhar que procura a dimensão mais profunda do ser e o observa desde um prisma luminoso, do qual se projetam diferentes faces.

Levada ao limite, essa concepção conduz a uma importante conclusão a respeito da realização humorística: o humor representa a inserção do sujeito no riso ou a

subjetivação do ato de rir, o que significa dizer que, para que o humor se realize, é necessário que aquele que ri coloque-se no lugar do objeto do riso e compartilhe com ele sua condição alheia à norma. No interior da transgressão, em uma posição que está além da consciência do contrário, o humor manifesta-se como a representação de uma “[...] consciência trágica. Revela o desencanto de quem o faz. Desencanto de quem não mais irá se ‘recuperar’ para a inconsciência” (GUIMARÃES, 1975, p.76).

Nesse sentido, não saber significa estar em uma posição mais cômoda, porque menos dolorida, de não ter consciência ou conhecimento do absurdo da existência. A reflexão, mola propulsora do humor, representa o instrumento capaz de conduzir ao sentimento de compaixão ou melancolia justamente por infiltrar-se no cômico, destruindo o que nele há de distanciamento e isenção. O ato de refletir a respeito da condição cômica cria, no limite, um jogo de imagens opostas, como espelhos que se colocam infinitamente diante de uma imagem já refletida – a reflexão descompõe a imagem criada pelo primeiro sentimento, o impulso risível, para apresentar o seu contrário, aquilo que é alheio à punição e está além do rebaixamento justamente por rebaixar-se a si próprio:

Queremos assistir à luta entre a ilusão, que se insinua ela também em tudo e constrói a seu modo, e a reflexão humorística que descompõe aquelas ilusões uma a uma? [...] Ora, a reflexão, sim, pode descobrir tanto ao cômico e ao satírico quanto ao humorista esta construção ilusória. Mas o cômico somente rirá, contentando-se em esvaziar esta metáfora de nós mesmos edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista, não: através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se. (PIRANDELLO, 1996, p.156)

Chegado a esse ponto em que o humor, *strictu sensu*, mostra-se como uma realização que aproxima o riso dos liames da reflexão e da melancolia, produzindo um terceiro sentido capaz de congrega cômico e trágico no interior de um mesmo conjunto, já é tempo de obter as respostas para ao menos duas das questões colocadas no início do capítulo, quando o humor se mostrava apenas timidamente sob as frestas de suas negativas. O primeiro aspecto a ser discutido diz respeito ao lugar ocupado pelo humor na tradição teórica que considera o riso a partir da perspectiva aristotélica, em que a separação entre aquele que ri e o objeto do riso proporciona uma posição de superioridade, responsável pelo tom de punição do riso. Partindo da discussão até aqui desenvolvida, parece claro que o humor não se manifesta de modo alheio ao riso – entendido como o ato de rir – mas sim em oposição a um conjunto de realizações risíveis impregnadas pela derrisão.

Nesse sentido, a oposição humor *versus* riso não se sustentaria pelo fato de a realização humorística partir de uma constatação cômica para que se realize o movimento de reflexão necessário a sua concretização. Tem-se, portanto, que o humor não ocorre alheio ao riso, mas a partir dele. O cômico se afasta do humor no momento em que a presença da reflexão dilui o riso e resvala para um sentimento de compaixão ou cumplicidade. Embora extremamente subjetiva, essa diferenciação é produtiva na medida em que serve para que o humor seja particularizado em relação ao cômico: o cômico é aqui tomado como o conjunto de realizações do riso – em que se inserem a comédia, a paródia, a sátira, a caricatura e a ironia, seja como gêneros ou recursos – marcadas pela derrisão e pelo rebaixamento, enquanto o humor é considerado à parte desse esquema, como forma do riso marcada pela reflexão e pela compaixão, resultando na inserção do sujeito que ri no ato risível.

O questionamento que se projeta dessa observação diz respeito ao alvo do humor. Na questão colocada anteriormente, ficou em suspenso a possibilidade de existência ou não de um alvo a ser atingido pela forma humorística, já que esta anula a separação entre o objeto do riso e aquele que ri. Malgrado a adesão existente entre ambos, não se pode afirmar que o humor se manifesta alheio a um alvo ou objetivo específico: o que se tem, entretanto, é a desconstrução do objeto do riso ou da situação em que este se insere, de modo que o humor lança-se além da superfície cômica e verticaliza seu significado, encontrando seu lugar não na crítica mordaz comumente associada ao cômico, mas na análise das várias faces que envolvem a situação risível, que Alfredo Bosi (1988, p.189) prefere tratar não como objeto do riso, mas como “objeto de contemplação”.

Essa problemática fica mais clara ao se considerar o terceiro questionamento levantado no início do capítulo: a diluição da zombaria e da derrisão retira do humor os movimentos de crítica e desnudamento? Retornado às observações de Pirandello (1996) e, novamente, tomando o humor ao lado do cômico, é possível concluir que, assim como a forma cômica, o humor não deixa de ter como fim a instituição de um desvendamento ou de uma crítica a um comportamento ou situação que desviam de uma normalidade instituída como padrão. Não se pode, entretanto, afirmar que a tonalidade crítica do humor confunde-se com o rebaixamento cômico, pelo contrário, estabelece-se uma diferença qualitativa entre uma e outra forma: se ao cômico cabe observar o reflexo que se desenha sobre o espelho, o humor detém-se, ainda e mais uma vez, à imagem invertida que se projeta no interior do vidro, o que lhe confere o poder de analisar em profundidade a situação cômica.

Nesse sentido, o humor depende da justaposição de contrastes contínuos para se realizar plenamente: ao colocar o trágico diante do cômico – ou a lágrima no rosto do

palhaço -, o humor conduz a uma reflexão mais apurada, que analisa o objeto em faces diversas, congregando o riso ao desconforto. O “sentimento do contrário”, de que fala Pirandello (1996), inscreve-se sutilmente no interior da forma cômica e acaba por instituir um hiato entre o riso aberto e o sorriso incômodo. No silêncio que se instaura entre uma e outra realização, limiar entre a gargalhada e o pranto, o humor encontra lugar e ambivalência para construir seu significado.



## **CAPÍTULO 2**

### **Visita ao sertão:**

#### **O regionalismo e a crítica literária**

*[...] é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o regionalismo exista ou deixe de existir.*

Antonio Candido

A problemática do regionalismo literário, no interior do movimento oscilante que define a literatura brasileira ao longo de sua história, a partir de um jogo dialético de importação de modelos europeus e definição de características locais - esta última atrelada à constituição de uma identidade nacional - constituiu mote principal de grande parte da crítica brasileira, preocupada não apenas em situar essa produção em um percurso histórico em que a tensão entre o nacional e o estrangeiro se fez definidora, mas também em entender e sistematizar a literatura regionalista em seu processo de formação e afirmação.

É de Ligia Chiappini (1994) a sugestão de que o termo “regionalismo” refere-se não apenas à produção que se funda na apropriação estética de particularidades locais, mas também a uma categoria crítica que se define a partir dessa composição, de modo que sua constituição e constante redefinição dependem do diálogo com a obra e a tradição em que se insere. O breve comentário da autora a esse respeito aponta para a necessidade de reflexão acerca da modelação desse conceito pela crítica brasileira, em um percurso que se inicia com a análise de textos fundadores desse pensamento e se estende a estudos contemporâneos. Esse esforço de sistematização mostra-se como importante instrumento para a discussão das atitudes de valoração ou recusa diante da literatura regionalista em determinados momentos da história literária brasileira, apontando, ainda, para a compreensão que hoje se tem a respeito dessa produção e da interpretação que dela se fez.

O primeiro estudo de fôlego a respeito da constituição da literatura regionalista no quadro literário brasileiro, *Afonso Arinos*, foi escrito por Alceu Amoroso Lima, em 1922, sob o pseudônimo de Tristão de Athayde. Partindo de um prisma de avaliação exclusivamente temático, o autor situa o regionalismo como a terceira etapa de um movimento oscilante de atração e recusa da influência portuguesa na literatura brasileira, regido pelas determinações da ação local sobre a literatura transplantada. A primeira fase desse processo, o “americanismo”, compreende o período colonial e se estende até o princípio do Romantismo, correspondendo mais a um vago sentimento da grandiosidade da terra americana do que a uma consciência minimamente depurada do território e do elemento humano da região, traço que despontaria apenas na obra de Gregório de Matos.

O processo de independência da colônia e sua concretização, em 1822, projetaram um princípio de nacionalidade, impulsionado pelo crescente sentimento da “Pátria” recém-nascida, responsável pelas tentativas de expressão do elemento local em uma literatura tingida com as cores que melhor representariam o símbolo nacional. Esse intento nativista, em que certo enfoque particularizador transfere sua atenção do conjunto americano para a individualidade de um país tentando se definir, recebe do crítico a definição de

“brasileirismo” e já mostra maior variedade e elaboração dos temas. É nesse sentido que o brasileiro englobaria o indianismo e o sertanismo, de modo que o primeiro, síntese da idealização de um tipo ancestral, serviria de germe ao segundo, inclinado a tomar o sertão como meio próprio para a criação de uma literatura nacional por estar menos exposto à influência estrangeira facilmente absorvida pela região litorânea.

Com origem datada em 1858, a partir da publicação de *O ermitão de Muquem*, de Bernardo Guimarães, o sertanismo teria seus rumos influenciados pela transição do movimento romântico para o realista, no final do século XIX, o que diluiria os excessos do pitoresco romântico e traria objetividade à narrativa, aproximando-a mais da realidade (ATHAYDE, [19..], p.148-9). Entra em cena, nesse ponto, o sertanismo naturalista, menos descritivo e com maior senso de observação do real, dando origem à orientação regionalista do sertanismo e à produção que Alceu Amoroso Lima chamaria propriamente de regionalismo. Na verdade, o crítico relaciona a consolidação da literatura regionalista à prosa de Inglês de Souza, tributária da solidificação das tendências naturalistas na expressão sertanista e, principalmente, a uma literatura de expressão das secas no Ceará, favorecida pela severidade da seca de 1877 na região:

Foi mister renovar as velhas tintas. A realidade era atroz: a natureza cinzenta, esquelético o homem, o gado esquelético. Idealizar esse quadro fora mais do que um absurdo estético: um crime contra essa terra matizada e contra esse homem esmagado pelos elementos. (ATHAYDE, [19..], p.159)

Subjaz à observação do autor uma avaliação crítica da literatura regionalista a partir de um princípio mimético, recorrente em toda digressão acerca do regionalismo literário, tendência que, em suas expressões mais bem sucedidas, permanece intimamente ligada a uma realidade empírica que lhe serve de instrumento e mote. O que chama a atenção, no texto de Amoroso Lima, é uma significativa percepção das tonalidades críticas que caracterizariam a literatura regionalista definitivamente na década de 30 do Modernismo, mas que têm seus esboços claramente definidos na ficção do final do século XIX e se estende até a Primeira Guerra Mundial, momento em que já começavam a se desenhar os primeiros traços do que fomentaria a Semana de Arte Moderna, em 1922. O fato é que, englobando em um mesmo conjunto indistinto a prosa regionalista naturalista e aquela produzida nos dois primeiros decênios do século XX, o autor intui características peculiares do conto regionalista de então e não deixa de opor essa produção pré-modernista - em que os personagens são tratados a partir de suas relações sociais e com o meio - à descrição do espaço americano ou ao nacionalismo de pouca objetividade, a que denominou brasileiro.

É também na relação entre indianismo e sertanismo que Nelson Werneck Sodré (1988) localiza os primeiros traços do regionalismo na literatura brasileira. Em sua *História da literatura brasileira*, cuja primeira edição é de 1938, o autor apresenta um modelo de interpretação semelhante ao de Tristão de Athayde ([19..]) para demarcar a relação entre literatura transplantada e afirmação local, partindo do mesmo critério nativista como ponto que originou a pesquisa do elemento nacional e derivou, a partir do Naturalismo, a prosa regionalista em sua forma consolidada. A partir dessa perspectiva, o indianismo mostra-se como ponto fundador da tentativa de síntese da imagem nacional, embora calcada em um princípio totalizador e abrangente, que ignora as singularidades de cada região e cria a imagem do índio sob um ponto de vista unificador e emblemático.

O sertanismo, com suas raízes fincadas na literatura de Alencar, liga-se mais a um princípio de nacionalidade do que à diversidade que posteriormente fundamentará o regionalismo, já que procura no interior do país a representação do elemento humano que não sofreu a mesma influência externa do habitante das regiões litorâneas. Nesse sentido, tanto para Tristão de Athayde ([19..]) quanto para Nelson Werneck Sodré (1988), o sertanismo surge a partir de uma tomada de consciência que se projeta mais para a intenção de buscar um representante nacional menos artificial e idealizado que o índio, mas ainda dono de uma imagem centralizadora e tipificada, do que para a diversidade regional:

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existe, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. (SODRÉ, 1988, p.323)

É com o intuito de buscar no interior o representante primitivo do país, que resumiria em sua feição o homem isolado da descaracterização estrangeira e, por isso, serviria de modelo pictórico para uma literatura interessada em oferecer uma imagem humana da nacionalidade, que o sertanismo introduziria na literatura brasileira, segundo Nelson Werneck Sodré (1988), a dualidade entre litoral e interior. Na verdade, esse deslocamento do olhar para pontos geograficamente distantes dos principais eixos de colonização como recurso de captação do nacional já é delineado por Machado de Assis (1955) em seu famoso artigo, “Instinto de nacionalidade”, publicado no jornal novaiorquino *O novo mundo*, em 1873. Mesmo que para contestar a validade universal dessa literatura que toma o local como forma de expressão do homem de seu tempo, o autor afirma: “naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de

algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes” (ASSIS, 1955, p.137).

De fato, essa oposição alicerça uma espécie de programa literário que busca o nacional pelo regional, fundamentado na “Carta-prefácio” de Franklin Távora (1969), escrita em 1876. Em seu manifesto em defesa da literatura do Norte, o autor descreve a natureza da região e sua potencialidade para o progresso, justificando a escritura de *O cabeleira* como romance histórico que valoriza as particularidades locais. Lastimando a incipiência dessa literatura, Franklin Távora defende a idéia de que essa região possui elementos mais genuínos para a constituição de uma literatura realmente nacional e primitivista, tendo em mãos a mesma tensão entre a tentativa de afirmação da literatura transplantada e a importação de modelos europeus: “a razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro” (TÁVORA, 1969, p.21).

Tributário de uma tentativa de reação à transplantação cultural, o sertanismo constitui-se, sob esse ponto de vista, como uma forma metonímica de representação da nação. É nesse sentido que a crítica de Nelson Werneck Sodré (1988) o coloca como um ponto intermediário entre o indianismo romântico, como forma de escape do presente e idealização onírica de uma condição atávica a ser superada, e o regionalismo realista, em que se buscava a tradução da realidade por meio de elementos mais nítidos, calcada na observação do meio. Dessa maneira, as transformações operadas pela prosa realista seriam o ponto de partida para o desenvolvimento de uma segunda fase da literatura regionalista – essa sim denominada pelo crítico como regionalismo e não mais sertanismo – que se consolidaria à medida que se aguçava a consciência da diversidade regional. À unidade nacional de que o sertão se mostrava representante passa a se opor a noção de região como porção sociológica culturalmente autônoma no interior de um espaço maior, que a contém ao mesmo tempo em que é definido por essas individualidades: “nesse movimento geral, começa a afirmar-se um sentido peculiar, levado a extremos, a busca ainda desorientada de formulações culturalmente brasileiras” (SODRÉ, 1988, p.405).

À luz dessa dissociação entre sertanismo e regionalismo, Manuel de Oliveira Paiva e Hugo de Carvalho Ramos são tomados como provedores de uma literatura mais afinada à realidade regional. Enquanto ao primeiro atribui-se uma espécie de articulação bem sucedida entre naturalismo e regionalismo, no segundo, avulta o interesse pelo lado humano do habitante do sertão goiano em elaborações em que os personagens absorvem a paisagem. Interessa notar que Nelson Werneck Sodré (1988) propõe uma concepção de regionalismo calcada em princípios realistas e miméticos, ficando evidente o fato de que a literatura deveria

apresentar a realidade tal qual ela se constituía, de modo que o autor relatasse seu conhecimento empírico da realidade em obras que harmonizassem forma e conteúdo em um todo capaz de fotografar a particularidade sem falsear sua expressão.

É justamente esse apego à descrição que faz o crítico situar a criação de Jeca Tatu, em 1917, como o fim do regionalismo brasileiro. Tal veredicto estrutura-se a partir da idéia de que a literatura de Monteiro Lobato representaria o ruir de uma tradição naturalista da prosa regionalista, em que a simples descrição do ambiente regional e a linguagem artificiosa de que se impregnou a narrativa a partir do parnasianismo não poderiam sustentar a necessidade de uma literatura atenta à diversidade, em suas nuances física e humana:

Atingindo a esse máximo, o regionalismo denunciava precisamente, no instante oportuno, a sua deficiência fundamental, que lhe provinha em muito da contribuição naturalista, que estava ancorada nos mesmos motivos, tinha as mesmas raízes; a realidade não está apenas na superfície; nesta aparece por vezes a sua parte menos importante, menos característica: o meio age através das relações sociais – a seca não tem os mesmos efeitos no agregado e no proprietário. (SODRÉ, 1988, p.417)

O que faz o crítico com essa observação é intuir certa exigência de uma mudança de rumos na literatura regionalista, a partir do princípio do século XX. Tal literatura deveria contemplar uma reflexão sociológica acerca das condições de vida do habitante das diversas regiões interioranas do país, o que Nelson Werneck Sodré (1988) considera ainda inexistente na prosa de ficção. De fato, é justamente esse hiato entre a observação e a reflexão que sustenta ou impulsiona a interpretação do nascimento de Jeca Tatu como a correspondente morte do regionalismo literário, já que o personagem lobatiano seria uma representação caricaturesca e deformada do caipira, que aponta suas debilidades sem considerar o que há de descaso e marginalização em sua condição.

No percurso identificado por Nelson Werneck Sodré (1988) em sua *História da literatura brasileira*, três etapas definem a prosa regionalista de seu surgimento até Jeca Tatu: em um primeiro momento, os contornos do indianismo lançariam as sementes de uma literatura interessada em fixar os traços ainda incipientes de uma nacionalidade que começara a se desenvolver, intento que ainda fundamenta o sertanismo literário, segunda etapa identificada pelo autor, arraigada às tradições românticas, buscando no interior do país a representação de um conjunto alheio à influência estrangeira que transformava o espaço litorâneo. Menos atrelado ao compromisso de pintar um tipo idealizado de constituição da nação, o Naturalismo, terceira etapa, emprestaria ao regionalismo – que aqui se definiria enquanto tal – a objetividade na observação dos fatos e o traçado de um quadro menos exótico

e mais afinado à realidade, porém exaurido no princípio do século XX, quando se percebe carente de maior lastro sociológico.

A literatura regionalista ressurgiria, então, em uma quarta fase, após a consolidação das conquistas estéticas do grupo modernista de 1922. Ao grupo da década de 30, momento denominado pelo crítico como “pós-modernista”, por dar continuidade às conquistas estéticas da primeira geração do Modernismo, caberia a transformação do regionalismo em uma forma que o alçaria ao seu ápice de realização. Esse refinamento da ficção regional, segundo o crítico, seria alcançado por Graciliano Ramos, responsável por uma prosa que estaria no cerne da coexistência entre o elemento regional e o sentido universal, tomado como busca da expressão humana que ultrapassa qualquer limitação espacial ou temporal. O crítico situa a obra de Graciliano Ramos como realização máxima dessa articulação entre humano e regional, e suas observações sobre o autor sintetizam sua interpretação do regionalismo definido nesse contexto:

Minucioso e exato no traço, reconstituindo a paisagem física muito menos que a paisagem humana, mas mostrando na segunda a influência da primeira, como nos quadros da seca, Graciliano Ramos foi o narrador da decadência de uma classe, no meio nordestino, conseguindo superar, pela vigorosa arte literária, tudo o que o regionalismo tem de meramente superficial e exterior, ao mesmo tempo que refletiu, de maneira fiel, o resultado nas pessoas de todo o contraste e de todo o conflito apresentado pela vida brasileira de seu tempo. (SODRÉ, 1988, p.558)

Subjaz a esse comentário uma concepção que toma o regionalismo de 30 como expressão que superou a superficialidade que teria decretado a decadência da prosa regionalista nos primeiros decênios do século XX, conforme já se apontou. Sob esse aspecto, ter-se-ia uma obra de profundo sentido humano e social, representação harmônica de conflitos individuais e coletivos. Enquanto o Realismo e o Naturalismo assistiram a uma produção em que o indivíduo colocava-se como síntese do meio a que pertencia, o Modernismo proporcionou a integração entre homem e meio para que se pudessem evidenciar tanto aspectos sociológicos de espaços em transformação quanto a dimensão psicológica de seus habitantes, envoltos pela decadência.

Nesse ponto, cabe um parêntese para que se aponte a generalidade das afirmações do crítico, que não considera a heterogeneidade da produção englobada sob a expressão “regionalismo de 30”. O fato é que o universalismo apontado por Nelson Werneck Sodré (1988, p.558) não se realiza efetivamente no conjunto da literatura regionalista que se desenvolveu ao longo da década de 30 do século XX até meados dos anos 40. A superação da superficialidade na representação do homem e do espaço regionais, nesse momento, é levada

a cabo apenas em romances como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou *Fogo morto*, de José Lins do Rego, narrativas em que os personagens aparecem em franca tensão com os valores da sociedade que os abarca. Essas nuances de significado e de formas de representação estética no regionalismo do período podem ser apreendidas de modo mais claro quando tomadas à luz do modelo interpretativo apresentado por Alfredo Bosi (1997) em sua *História concisa da literatura brasileira*, conforme se discutirá.

Na interpretação que Nelson Werneck Sodré (1988) dá à constituição histórica do regionalismo literário no Brasil, portanto, a diluição da visão sertanista que tomava o sertão como espaço de representação da nação, como se ambas as noções se equivalessem, possibilita um deslocamento no papel assumido pelo dado local na literatura regionalista: o regionalismo de 30, com Graciliano Ramos, loca o universal no posto em que o sertanismo outrora colocava o nacional, graças ao trabalho de releitura da nacionalidade empreendido pelo grupo modernista de 22, de modo que o binômio regional/nacional passa a se constituir como regional/ universal.

A idéia de sertanismo como uma fase intermediária entre o indianismo e o regionalismo não se sustenta na visão de Afrânio Coutinho (1955), para quem a literatura regionalista finca suas raízes desde a ficção romântica e o nacionalismo indianista de José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães. Nesse sentido, o regionalismo deixa de ser um momento no processo de emancipação da literatura nacional diante da transplantada e assume o estatuto de uma categoria estética que se define enquanto tal a partir de características próprias, independentes de determinação histórica. As transmutações impressas na literatura regionalista são analisadas sob o prisma desse conceito, de modo que a variação não afeta a definição do que seria regionalismo, mas suas feições ao longo da história literária, como se novas pinceladas tingissem com cores distintos quadros anteriormente esboçados.

No quarto volume de *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho (1955), inspirado nos estudos de George Stewart, atribui como necessidade de caracterização de uma obra regionalista a localização em dada região, bem como a estruturação de sua essência na articulação entre o dado natural e a dimensão humana local. Esse tripé estaria fundamentado, na verdade, sobre o dado humano regional, tomado pelo autor como “o sentido do regionalismo autêntico” (COUTINHO, 1955, p.147), fator que determinaria os rumos da ficção regionalista brasileira, sendo o movimento pendular entre exotismo e objetividade – que decorre da maior ou menor tomada de consciência diante da necessidade de definição de uma literatura nacional e do significado que essa idéia assumiu em diferentes contextos – fundamentador desse processo.



Tomando essa idéia como balizadora, Coutinho distingue o regionalismo romântico, compensatório na medida em que se mostra como forma de escape do presente, daquele definido no interior do movimento realista, que lhe emprestou feições mais objetivas, atadas não ao saudosismo e ao exotismo, mas a um compromisso de investigação da relação entre homem e meio, seja na representação do espaço regional como síntese humana, seja na procura de uma linguagem mais adequada ao objeto. No limite, a distinção feita pelo autor entre as realizações romântica e realista do regionalismo literário equaliza-se à passagem do sertanismo literário para o regionalismo propriamente dito, na interpretação de Nelson Werneck Sodré, como já se discutiu. Entretanto, se para o segundo o sertanismo teria sucumbido à influência realista-naturalista, o primeiro o toma como um componente permanente do regionalismo brasileiro, que se estenderia desde um suposto ponto de partida na obra de Franklin Távora até produções contemporâneas à escritura de sua história da literatura.

Nesse sentido, o sertanismo mostra-se não mais como um embrião da literatura regionalista – como o querem Nelson Werneck Sodré (1988) e Tristão de Athayde ([19..]) – mas como uma tendência definidora do regionalismo no Brasil justamente por constituir “a valorização e idealização do sertão e do tipo sertanejo” (COUTINHO, 1955, p.149). Afrânio Coutinho aponta duas formas de representação que abarcariam e definiriam grande parte da ficção regional brasileira: de um lado, a idealização romântica teria feito do sertão pitoresco e exótico o espaço de síntese da nacionalidade; de outro, a deformação caricaturesca do caipirismo inaugurado por Jeca Tatu, em que o véu do sentimentalismo daria lugar a traços exagerados, começava a se reconhecer como espaço de marginalização e indiferença.

Essa noção de sertanismo insere, na observação do autor, o componente que definira os estudos anteriormente apontados a respeito do regionalismo: a idéia de nacionalidade. Embora seja consenso entre a crítica que a literatura regionalista define-se a partir da relação com o instinto de nacionalidade discutido por Machado de Assis - principalmente porque situar a origem do regionalismo no período romântico significa entrelaçar uma e outra noção –, é interessante notar certa nuance de significado na articulação entre as duas questões e a projeção que isso lança na interpretação crítica que se faz do regionalismo. Sob esse ponto de vista, a literatura regionalista, enquanto representação de uma parte do todo seria, para Afrânio Coutinho (1955, p.149), uma espécie de elemento unificador da nacionalidade por constituir, no conjunto, um retrato da unidade na diversidade:

O essencial, todavia, nessa literatura regional, é que não se põe em cheque a unidade do país, o comum lastro de origem lusa, e que aqui se amalgamou com as

contribuições indígena e negra, e, mais tarde, com as alienígenas diversas. O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional.

A metáfora do conjunto de retalhos justifica não apenas a concepção de regionalismo, mas a própria organização do texto de Afrânio Coutinho (1955), que se constitui de uma introdução com observações gerais acerca do regionalismo literário brasileiro e, em seguida, apresenta-o nas diferentes cores que lhe foram impressas em cada uma das regiões brasileiras. Nesse ponto, entra em cena um novo fator fundamental ao entendimento do ponto de vista de Coutinho e, mais do que isso, da interpretação que se fará posteriormente em relação a essa literatura em diversos contextos sócio-culturais brasileiros, a idéia de região cultural. De fato, o autor aponta que o estudo da literatura regionalista seria inócuo se levasse em consideração a divisão geográfica do território, de modo que deveria assumir papel de relevo a fragmentação em regiões definidas, antes, como pólos de irradiação literária, reconhecíveis por particularidades que lhe foram historicamente impressas.

Na verdade, como andaimes que sustentam a proposta de Afrânio Coutinho (1955) colocam-se as observações de Viana Moog (1943) em relação à constituição da literatura brasileira a partir da articulação de núcleos culturais independentes, porém ligados a uma unidade que os abarca. A conferência de Viana Moog<sup>5</sup> (1943) traz à tona uma sistematização de traços constitutivos mínimos da literatura de cada uma das sete regiões culturais - Amazônia, Nordeste, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro -, todos atrelados a uma visão que considera a relação histórica entre homem e meio, principalmente no que se pode extrair das nuances entre o vínculo geográfico e a dimensão psicológica que daí se projeta.

Dessa visão surgiria a descrição da literatura amazônica como dotada de um sentimento cósmico de interpretação da terra por representar um homem hostilizado e diminuído pelo meio, ou o Nordeste como produtor de uma literatura social por possuir um elemento telúrico relacionado às secas, explicando, ainda, a suposta ausência de cunho social na história literária baiana pelo eruditismo, a facilitação do municipalismo literário em Minas Gerais pelo relevo montanhoso, o sentido grandioso e criativo dos paulistas pelo movimento das bandeiras, a grandiosidade do tipo regional gaúcho pelo espírito dominador e apaixonado pela natureza e, por fim, a pouca expressividade carioca pela subordinação da metrópole à influência e supremacia das províncias paulista, gaúcha e mineira (MOOG, 1943, p.22-57).

---

<sup>5</sup> O texto de *Uma interpretação da literatura brasileira* foi inicialmente apresentado como conferência no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 29/10/1942.

Preso aos liames da idéia de representação da nacionalidade, Viana Moog deixa transparecer certa valorização pela criação de um tipo literário que sirva de epítome humano de uma região e, em consequência, de todo o país: “criar um símbolo é uma das poucas coisas realmente importantes na literatura, se não é a mais importante de todas” (MOOG, 1943, p.50). E é justamente essa inclinação à síntese, a um tempo literária e sociológica, que o faz tomar Jeca Tatu como a representação de uma mudança no ponto de vista lançado em relação ao caipira no Brasil: “e julgo não exagerar as minhas impressões afirmando que com o símbolo do Jeca Tatu surge realmente para a reflexão do país o problema social do Brasil, durante muito tempo equiparado a um simples caso de polícia” (MOOG, 1943, p.51).

Sob esse aspecto, o modelo de interpretação crítica apresentado pelo autor em 1942 baseia-se em uma visão unificadora, em que as diferentes expressões das particularidades regionais se costurariam ao todo nacional. Na verdade, o pensamento de Viana Moog promove uma dupla articulação na medida em que, ao mesmo tempo que propõe uma interpretação da literatura brasileira sob o prisma da relação entre homem e meio físico, acaba por criar modelos regionais arquetípicos para cada uma das sete regiões que descreve, já que o autor parte, antes, da definição histórica do homem para, em seguida, analisar a produção literária que se projeta dessa noção<sup>6</sup>.

Feita essa digressão a respeito da conferência de Viana Moog, pode-se voltar às observações de Afrânio Coutinho (1955) e concluir que o crítico valeu-se de uma transposição do modelo sugerido pelo primeiro – em relação a toda a literatura brasileira, diga-se de passagem – para a interpretação e sistematização da literatura regionalista desde o Romantismo, consolidando, na metáfora acima apontada, a percepção da unidade na diversidade, o que justifica sua definição de regionalismo como uma “fragmentação do nacionalismo romântico” (COUTINHO, 1955, p.215).

Nesse ponto, é importante que se esclareça a oposição qualitativa que se desenha entre essa visão e a proposta de Franklin Távora (1969) de criação de “uma literatura do Norte” como forma de expressão mais autêntica da nação, alheia à influência estrangeira a que se submetia o litoral – plano literário que, no limite, encontra seu correspondente crítico no sertanismo de Tristão de Athayde ([19..]) e Nelson Werneck Sodré (1988). Embora aparentadas à primeira vista, essas noções distanciam-se na medida em que Távora (1969),

---

<sup>6</sup> O paradigma de interpretação de Viana Moog (1943), há muito ultrapassado, é questionado justamente por se basear em traços interpretativos estabelecidos *a priori* e, principalmente, a partir de um ponto de vista que reduz a literatura regionalista à reprodução de características locais historicamente determinadas.

inserido em um contexto romântico de busca do representante da nacionalidade, desconsidera qualquer possibilidade de reconhecimento da diversidade que se desenha entre as diferentes regiões, desvalorizando a “literatura do Sul” – sobretudo a de José de Alencar, a quem se dirigem suas críticas - como forma de expressão falseada da nação. De maneira diversa, a idéia de região cultural coloca no cerne de sua interpretação a soma dos traços característicos da heterogeneidade para que se possa construir uma representação mais autêntica e abrangente do país.

Essa idéia de uma literatura regionalista que se manifesta como fragmentação do nacionalismo e possível representante da nação a partir de uma visão multifacetada das regiões é recusada por Dante Moreira Leite (2002), que considera o regionalismo o resultado de um processo colonizador realizado em núcleos isolados, o que o determina enquanto constituição de tipos característicos de cada região e não de uma imagem do brasileiro. Embora reconheça que, em determinados momentos da história literária brasileira, o regionalismo aproxima-se de uma tentativa de definição geral do brasileiro – fato que aponta nas obras de Euclides da Cunha e Monteiro Lobato (LEITE, 2002, p.278-80) -, o que determina a interpretação do autor é a idéia de que: “o regionalismo seria, em última análise, um movimento contrário ao nacionalismo, pois tenderia a salientar diferenças, e não semelhanças, entre os brasileiros de várias regiões” (LEITE, 2002, p.266-267).

Não se trata de desvalorizar ou não reconhecer como válida a recusa de Dante Moreira Leite (2002), principalmente porque é necessário considerar o fato de que os propósitos do autor na obra em questão não dizem respeito a um estudo da literatura regionalista. O fato é que, para grande parte da crítica literária, não parece possível dissociar regionalismo e nacionalismo por completo, malgrado o aparente hiato semântico que se poderia apontar entre os vocábulos “nação” e “região”. No Brasil, certa miscigenação entre e um e outro conceito encontra justificativa histórica nos sucessivos esforços políticos de sustentação da unidade nacional, pautados na tradição centralizadora do Império (VIANNA, 1991, p.364). Sob esse aspecto, o federalismo implantado com a Proclamação da República, no final do século XIX, seria o responsável por uma certa tomada de consciência da diversidade – já que a divisão do território acentuou distâncias e diferenças - que não se converteu em completa dissociação por ser sustentada sob uma base que, simultaneamente, afirmava a unidade entre os retalhos geográficos:

O regime republicano, com sua organização descentralizadora, perturbou, retardando, de certo modo, esta obra lenta de sincronismo e unificação que o império vinha realizando no sentido de transformar a unidade material da pátria, conseguida pela centralização política e pela compressão administrativa, numa

unidade moral, objetivada numa verdadeira consciência nacional. (VIANNA, 1991, p.365)

A reflexão acerca do papel exercido pelo federalismo na transformação da prosa brasileira não prescinde de um retorno ao pensamento de Viana Moog (1943) e Afrânio Coutinho (1955): a divisão do país em regiões a partir da relação entre meio e homem depende de uma consciência acerca da diversidade territorial e, principalmente, humana do país, fato que se tornou possível graças à superação da empreitada romântica de eleger um modelo unívoco de representação da nação. Interessante notar que essa constatação seria feita também por Gilberto Freyre em conferência proferida em comemoração aos 25 anos do Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste, em 1951.

Tomado sob esse ponto de vista, o regionalismo como um conjunto de retalhos – o que, em última análise, corresponderia à idéia de “literaturas nacionais atrofiadas”, sistematizada por Antonio Candido (2000a) -, só começaria a se tornar praticável nos esquadros traçados pela literatura pré-modernista, momento em que o tipo nacional cede espaço à pulverização de tipos regionais, figuras em que começam a se esboçar uma preocupação sociológica menos tímida e mais consciente, atenta ao crescente contraste entre campo e cidade e aos resultados da marginalização do primeiro em detrimento do fomento endereçado ao segundo.

Pode-se mesmo afirmar que o regionalismo pré-modernista, em última instância, antecipa parte do programa que comporia o ideário em volta do qual se organizou o Centro Regionalista do Nordeste, criado por Gilberto Freyre. Respeitando o que havia de ainda incipiente na literatura do princípio do século XX e considerando o fato de que o grupo nordestino organizou-se como tentativa de quebrar a hegemonia cultural detida pelo eixo Rio-São Paulo com a Semana de Arte Moderna, fica claro que a proposta fundamentadora do *Manifesto regionalista*, de 1926, baseia-se na aceitação de uma diversidade que se esboçava já nos textos de Monteiro Lobato, João Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos.

Cria-se, portanto, uma espécie de encruzilhada, em que o embrião do grupo que constituiria o alicerce do romance regionalista da década de 30 é influenciado pelos esboços do Pré-modernismo, ao mesmo tempo em que influencia parte da literatura e do pensamento crítico que o sucedeu: “os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e até americano, quando não mais amplo, que ele deve ter” (FREYRE, 1955, p.15).

Há uma aparente inadequação na inserção de observações acerca de um texto como o *Manifesto regionalista* de 1926 - trabalho que possui um caráter de programa estético reconhecidamente panfletário - em um trecho que se propõe a tecer nuances do pensamento crítico brasileiro em relação ao conceito de regionalismo literário. Entretanto, a idéia de um regionalismo orgânico mostrar-se-ia como um paradigma de interpretação crítica, seja para validar aquelas obras que se inseriam nesse conjunto, ou recusar aquelas distantes do modelo, o que faz do texto de Gilberto Freyre (1955) uma espécie de germen das idéias que constituíram o cerne da conferência de Viana Moog (1943) acima discutida: “Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais” (FREYRE, 1955, p.17).

A mesma associação entre federalismo e regionalismo serve a Regina Zilberman (1992, p.46) como explicação para a recorrência de particularidades locais na ficção regionalista do princípio do século XX. Mais do que uma justificativa para a recorrência temática, o trabalho com a diversidade regional assume a feição de uma constatação diante da relação entre homem e meio: “se no coração da totalidade brasileira cabia destacar um certo tipo humano, era porque o local onde vivia tinha acabado por se imprimir nele, determinando seus hábitos e modos de ser”. A essa observação subjaz uma concepção de regionalismo atrelada à representação dos traços que definem o ambiente regional em suas particularidades, visão que se equaliza à conceituação feita por Lúcia Miguel-Pereira (1988), que propõe uma interpretação que considere não apenas o fato de a literatura representar traços locais – o que incluiria no conjunto da prosa regionalista textos que não encaixariam aí -, mas também a descrição de um ambiente alheio à civilização:

[...] só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.175)

A interpretação da autora acentua as disparidades ou tensões que fundam o texto regionalista: opondo os hábitos representados na obra regionalista ao modelo de uma “civilização niveladora”, tem-se avultado o hiato que separa campo e cidade, local e universal. Na verdade, para entender a recusa de Lúcia Miguel-Pereira à literatura que se produziu antes da publicação de *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, ou *Urupês*, de Monteiro Lobato, é necessário considerar que o percurso crítico da autora liga-se ao esquema interpretativo fundado por Tristão de Athayde, em 1922, com o texto *Afonso Arinos*.

Como já se apontou, tem-se uma abordagem que considera três momentos essenciais na constituição histórica do regionalismo literário no Brasil, definidos a partir da oscilação pendular entre a literatura transplantada e a tentativa de definição de uma literatura essencialmente nacional.

De acordo com esse ponto de vista, o pitoresco e o exótico da literatura regionalista são rechaçados justamente por falsearem uma imagem efetivamente realista do tipo regional. Na verdade, a crítica aponta para o que há de artificial e meramente exterior na atitude do ficcionista, principalmente por desconsiderar o elemento humano que compõe a paisagem e tomá-lo apenas como um produto do meio que o envolve: “Há na sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se e a exagerar-lhes o alcance” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.176). A obra de Hugo de Carvalho Ramos diluiria essa visão exterior por considerar o homem em consonância com o meio, de modo que o pitoresco é substituído pela observação da dimensão humana do espaço e, mais do que isso, das condições que ditam os passos do sertanejo em seu espaço.

E é justamente essa interpretação que alicerça uma tomada de posição da autora, que considera *Tropas e boiadas* como o inaugurador de uma nova fase no regionalismo brasileiro, da qual o personagem Jeca Tatu seria o principal representante, por trazer à tona os traços de um tipo socialmente marginalizado, esboçando uma situação de descaso que se agravaria com o incentivo à industrialização, o inchaço das cidades no princípio do século XX e a inadequação do habitante rural às novas configurações sociais que então se desenhavam. Sob esse prisma, a crítica de Lúcia Miguel-Pereira (1988) entrelaça-se a uma teia de opiniões díspares, que ora consideram a literatura pré-modernista como representante inócua de certa falta de personalidade do escritor brasileiro nos primeiros anos do século, ora a tomam como o embrião de características que fundamentariam a revolução estética promovida pelo grupo de 22 e, mais do que isso, precursora de uma consciência sociológica que se consolidaria literariamente apenas na década de 30.

Essa acepção que toma a prosa pré-modernista como um momento em que os rumos do regionalismo seriam redefinidos não chega a ser abordada em sua ambivalência por Lúcia Miguel-Pereira (1988), embora a autora aponte para a questão. A problemática da heterogeneidade envolvida na definição do Pré-modernismo ou mesmo a polêmica acerca do significado desse momento na história literária brasileira não constituem o escopo desta parte do trabalho, entretanto, interessa sobremaneira à trajetória até aqui empreendida a questão que envolve a interpretação da crítica em relação à prosa que se desenvolveu nesse período,

principalmente no que diz respeito a uma certa tomada de consciência que dissipa parte do exotismo e da superficialidade que caracterizavam a ficção ainda ligada aos moldes românticos e parnasianos.

Em sua *História concisa da literatura brasileira*, publicada na década de 70, Alfredo Bosi (1997, p.141) mantém a tradição crítica que toma o sertanismo como momento de fomentação inicial dos procedimentos e temas que comporiam a literatura regionalista, a que as origens românticas e a tensão entre transplantação e afirmação da nacionalidade marcariam como o “contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”. Para o crítico, o desenvolvimento de um “programa regionalista” caberia a alguns escritores do começo do século XX que, a despeito da incipiência literária que dominou grande parte do período, tomaram a matéria regional a partir de uma visão que articula o geográfico e o social a um esforço de objetividade que almejava a diluição do exotismo e do pitoresco na prosa.

Embora reconheça a motivação e a determinação que o Realismo e o Naturalismo emprestaram à ficção regionalista, Alfredo Bosi (1997) aponta para o que há de continuidade e dissociação entre as estéticas do século XIX e o regionalismo que começava a se definir no mesmo período. Interessa nas observações do crítico justamente o reconhecimento de uma significativa ambivalência na prosa do período, provocada pela oscilação entre a tímida preocupação em trazer à tona o homem do interior e a dimensão sociológica de sua condição - em detrimento da representação determinista que o tomava como reflexo do meio - e a resistência de um modelo ultrapassado, também oscilante, agora entre a permanência do exotismo romântico – via Parnasianismo - e a superação do Realismo:

Impõe-se distinguir matizes: há um regionalismo “sério”, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem, mas há também um regionalismo de fachada, pitoresco e elegante, assim como não são do mesmo estofa um nacionalismo crítico e um nacionalismo declamatório. Por isso, só os temas, tomados abstratamente, não bastam para traçar uma linha única dentro de um complexo cultural; embora revelem semelhanças de gosto, podem encobrir diferenças profundas de ideologia ou de personalidade. (BOSI, 1966, p.55)

Chamar a atenção para a convivência dessas duas formas significa, em última instância, atentar para a necessidade de revisão dos estudos que simplesmente desqualificavam essa literatura, ou apenas sugeriam uma mudança nos moldes literários do período, sem maior aprofundamento – caminhos que, aliás, foram intuídos por Tristão de Athayde já em 1922. À luz da tensão entre regional e cosmopolita, ou do embate de forças centrípeta e centrífuga na constituição da literatura brasileira – fundamentos que alicerçam



todo o estudo de Alfredo Bosi a respeito do Pré-modernismo e do Modernismo em seu volume de história literária – o crítico reflete acerca das obras de Valdomiro Silveira e João Simões Lopes Neto, valorizando o que há de pesquisa em torno da figura humana do caipira, bem como a experimentação lingüística que possibilitou que a sua fala se transpusesse para a literatura com menos artificialismo ou preconceito.

Nesse ponto da trajetória que aqui vem sendo traçada, fica claro o fato de que grande parte da crítica literária brasileira, de um modo ou de outro, utiliza-se de parte do modelo de interpretação desenhado por Tristão de Athayde ([19..]) em seu livro de estréia. Por vezes sob rótulos diversos, outras tantas adotando claramente a tripartição do autor, o desenvolvimento histórico da categoria crítica que constitui a interpretação da literatura regionalista - ao mesmo tempo que se cria a partir dela – mantém atreladas as noções de região e nação, o que define grande parte da leitura dessa ficção. Mesmo nas expressões que se distanciam do paradigma apresentado por Alceu Amoroso Lima, como é o caso de Viana Moog (1943) e Afrânio Coutinho (1955), a divergência acaba por confirmar a mesma confluência entre consciência nacional e valorização do regional, como já se concluiu a respeito do argumento que envolve a idéia de região cultural fundamentadora desses dois pensamentos, bem como do *Manifesto regionalista* de 1926, momento em que Gilberto Freyre (1955) chama a atenção para a necessidade de valorização da tradição nordestina, o que o configura, de certa forma, como precursor de Viana Moog (1943) e Afrânio Coutinho (1955).

Não se trata de validar ou destituir de valor a tradição que se fundou sobre os alicerces do texto de 1922. Pelo contrário, a intenção é menos valorativa do que descritiva, o que talvez justifique, por vezes, a reiteração de idéias e conceitos – procedimento utilizado para trazer à tona questões que explicam, contextual ou ideologicamente, nuances de interpretação que, do ponto de vista histórico, fundamentaram a louvação ou a recusa da literatura regionalista por parte da crítica literária. Cumprida essa etapa, é necessário que se atente para a constituição de uma outra linha de pensamento a respeito desse mesmo objeto, a partir de estudos que traçaram novas trilhas a serem seguidas por outra grande parte dos estudos acerca do regionalismo literário brasileiro, principalmente aqueles produzidos no final do século XX.

## **2.1. Regionalismo e subdesenvolvimento**

O papel da produção regionalista na história literária brasileira é analisado por Antonio Candido em grande parte de sua obra. De fato, essa problemática encarta-se na

interpretação de um movimento dialético entre localismo e cosmopolitismo que fundamentaria os estudos do crítico como elemento condicionador das nuances históricas de nossa literatura. Claro está que esse movimento não se distancia daquela oscilação entre literatura transplantada e afirmação nacional acima discutida, entretanto, o que se deve notar é a maneira peculiar como o crítico insere a problemática do regionalismo nessa dialética e, a partir daí, institui um percurso interpretativo de sua consolidação enquanto instrumento de afirmação nacional, crítica social e investigação da dimensão psicológica do habitante do sertão até atingir um grau de universalidade que ultrapassa o espaço circunscrito da região, embora nele finque suas raízes.

No volume *Literatura e sociedade*, Antonio Candido analisa a literatura brasileira do século XX a partir de uma divisão que a considera em três etapas, de acordo com a constituição de uma produção que tenta se desvincular dos moldes portugueses. Nesse conjunto, a primeira etapa, circunscrita entre 1900 e 1922, é denominada pelo autor como “Pós-romântica” e qualificada como “literatura de permanência” (CANDIDO, 1967, p.133) por promover a conservação das características desenvolvidas pelo Romantismo e o momento que imediatamente o seguiu. Essa idéia de permanência e tudo o que ela representa de atávico e conservador servirão de argumento para a interpretação que faz o crítico em relação ao regionalismo que se produziu nos anos que antecederam a Semana de Arte Moderna, em 1922.

A partir desse pressuposto, a ficção regionalista do Pré-modernismo resumir-se-ia ao “conto sertanejo”, gênero atrelado aos moldes desgastados da prosa romântica ou ao artificialismo naturalista. Por meio da avaliação negativa do conto sertanejo, Antonio Candido (1967) desqualifica toda a produção do período, já que desprovida de originalidade e capacidade crítica de avaliação da realidade do país, colocando essa narrativa como representação literária em que a paisagem sobrepõe-se ao personagem e o reduz aos traços de um tipo ainda arraigado ao herói do passado. Esse atavismo do princípio do século seria superado apenas na década de 30, com o romance do Nordeste, que se aproveitaria das conquistas estéticas do primeiro grupo modernista, incorporando à prosa problemas sociais e dramas psicológicos que cindiam o homem daquele contexto.

Sob esse ponto de vista, o regionalismo consolidar-se-ia enquanto equilíbrio entre homem e paisagem somente nesse período, fundindo a tendência neo-realista a uma forma narrativa desprovida dos supostos recalques do princípio do século. Nesse movimento descrito pelo autor, em oposição ao apogeu do romance na terceira década, o ano de 1945 marcaria uma nova guinada na literatura brasileira, momento em que ocorreria uma separação

entre preocupação social e elaboração estética, de modo que se manifestaria certo repúdio pelo pitoresco local. É essa oscilação entre social e estético – que, no limite, poder-se-ia reduzir a tema e forma – que fundamenta a instituição de um percurso histórico e social da literatura brasileira enquanto “*literatura de incorporação* que vai passando a *literatura de depuração*” (CANDIDO, 1967, p.153; grifos do autor). Entre um e outro extremo, o regionalismo literário colocar-se-ia como uma espécie de termômetro, capaz de resumir em seus traços ora a aceitação de modelos estrangeiros, ora a tentativa de afirmação – frustrada ou não - de uma representação tipicamente nacional, ou ainda certa autonomia promotora de representações menos artificiais.

A análise contida em *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 1967) antecipa parte do que fundamentaria a interpretação de Antonio Candido em relação à ficção regionalista diante da formação da literatura brasileira no que diz respeito à emancipação de modelos europeus e à edificação da nacionalidade. Ampliando o campo de visão para as malhas de toda a nossa história literária, o regionalismo aparece relacionado ao princípio do romance brasileiro e, situado pelo autor no interior do Romantismo, aos liames da ideologia da independência que passou a tomar a literatura como instrumento de construção do nacional. Sob esse ponto de vista, a *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2000b) instituiria uma concepção que atrela o surgimento da literatura regionalista a uma atmosfera de “país novo”, inaugurada com a independência da colônia, em 1822. Importante, nesse sentido, é o fato de que ao movimento político correspondeu um esforço literário fundado numa contradição, já que a mesma tentativa de criação do nacional por meio de elementos característicos falsearia esta realidade de maneira a idealizá-la e fabricá-la de acordo com o mesmo gosto europeu que deveria ser superado.

Para que se entenda o conceito de regionalismo desenvolvido pelo autor, é necessário que se retorne, portanto, à origem do romance romântico brasileiro e ao significado dessa forma literária em um contexto em que se debatiam a consciência do indivíduo e o senso da história. No interior do movimento romântico, o romance representaria uma espécie de compensação do individualismo por ter como fundamento de composição a necessidade de ligação à realidade exterior pelo princípio da verossimilhança (CANDIDO, 2000c, p.24). Enquanto forma norteada pela descrição patriótica da realidade, o romance romântico articular-se-ia a essa inclinação pela verossimilhança, de modo a situar sua ação em espaços sociais e geográficos diversos: “Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO, 2000c, p.101).

A essa observação, duas outras devem ser agregadas para a definição do romance regionalista romântico: em primeiro lugar, seria determinante da natureza da prosa do Romantismo o fato de se constituir a partir da criação de enredo e tipos sem maior elaboração estética ou complexidade temática; em segundo, haveria três graus de distinção na matéria romanesca, determinados pela maneira como se dá a elaboração do espaço no interior da narrativa. Assim, três eixos temáticos desenham-se a partir da ambientação na cidade e a representação da vida urbana, no campo e o trabalho com a vida rural, ou na selva, em que a vida primitiva seria o cerne da ação romanesca. Dessa tripartição decorre uma oposição temática fundamental: de um lado, o indianismo ocupar-se-ia da representação de habitantes primitivos, em fase de isolamento relativamente ao homem urbano; de outro, o regionalismo colocaria em cena o habitante rústico, menos isolado da influência urbana e estrangeira por situar-se em um espaço intermediário, ao redor das cidades, porém alheio ao primitivismo total.

Mais do que opor indianismo e regionalismo, Antonio Candido atribui ao segundo importância central no percurso de constituição de uma literatura que, em seu processo histórico, relaciona-se de maneira dialética com a afirmação do nacional e a aceitação do europeu. Fundamental, portanto, seriam as questões que envolvem a já apontada necessidade de verossimilhança de que se revestiu o regionalismo desde sua origem, e principalmente, certo lastro realista que fomentaria a manifestação de uma pesquisa do país que se iniciou no Romantismo. Não menos importante nesse foco de análise é a presença da figura humana na representação do espaço regional por parte dessa produção: enquanto criadora de tipos, essa ficção estaria ligada a uma certa dimensão humana, mesmo que incipiente e idealizada, do habitante do interior do país – embora se saiba que essa dimensão liga-se mais à busca de uma figura-síntese da nação do que à observação do homem a partir de um ponto de vista sociológico mais apurado, o que não era possível para os românticos, dados os liames mantidos pela transplantação cultural.

Essa característica do regionalismo romântico servirá como argumento para que Antonio Candido (2000c, p.192) reafirme a posição de recusa em relação à literatura produzida no início do século XX, anteriormente sistematizada em *Literatura e sociedade*. Sob esse aspecto, embora represente uma extensão da prosa que se originou no Romantismo, a “literatura sertaneja” – com a qual o autor identifica as obras de Afonso Arinos, João Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Coelho Neto e, ainda, Monteiro Lobato - teria encontrado desenvolvimento diverso, de modo a aniquilar o humano em favor do pitoresco e exótico:

É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-lo no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a “literatura sertaneja”, (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior sublitteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio. (CANDIDO, 2000c, p.192)

No interior da estética romântica, o romance teria passado por três fases definidoras no que diz respeito ao tratamento dado à relação entre homem e paisagem. A primeira, circunscrita entre 1843 e 1857, desenvolveria apenas rudimentos de análise do homem, enquanto a segunda, entre 1857 e 1872, teria no surgimento do indianismo um instrumento para que fosse iniciada a descrição dos costumes regionais em consonância com o princípio de uma consciência em relação à dimensão psicológica do homem. O terceiro momento, iniciado em 1872, veria apurados os recursos e temas das duas fases anteriores, o que se conquistaria com maior objetividade na descrição, análise mais profunda e também objetiva, além de um regionalismo que começava a se organizar em torno de um programa mais coeso (CANDIDO, 2000c, p.265-268).

Na proposta de Franklin Távora (1969) para o desenvolvimento do regionalismo no Norte, fundamentada na pesquisa da terra, no patriotismo regional e na reivindicação de uma posição de destaque para a região, Candido identifica a semente que germinaria as produções mais características da literatura regionalista brasileira: os ciclos do Nordeste. Essa interpretação antecipa muito do que significa a natureza do regionalismo na *Formação da literatura brasileira*: de um lado, um importante fator no processo de autonomia literária brasileira, por partir da necessidade de criação de um tipo regional de que não se tinha um paradigma de representação – exceto os contornos criados pelo indianismo, mas que receberiam outros traços na literatura regionalista -, de outro, a sustentação de uma tendência realista na prosa literária, que se estenderia até a década de 30, encontrando no romance regionalista de então forma e escopo para se consolidar de modo independente das determinações românticas.

A concepção de regionalismo desenvolvida por Antonio Candido é confirmada e sistematizada no ensaio de título “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2000a), de fundamental importância na medida em que visualiza a produção regionalista brasileira a partir de um critério que considera dois grandes momentos de definição da nacionalidade. Desse modo, opõem-se um primeiro momento, o da “consciência de país novo”, em que se teria uma “consciência amena de atraso”, quando uma visão otimista impulsionava a crença no brasileiro e a conseqüente idealização de sua imagem como forma compensatória de uma

decadência vista apenas como momentânea, e um segundo momento, o da “consciência do subdesenvolvimento”, em que a literatura despertaria para uma análise social e humana feita com acuidade, baseada em princípios miméticos que lhe conferiam verossimilhança e profundidade psicológica (CANDIDO, 2000a, p.158).

Esses posicionamentos instituem uma dinâmica no desenvolvimento histórico da ficção regionalista brasileira, que teria sua base fundamentadora inicial não mais na transposição do Romantismo para o Realismo, mas em um fator de ordem sócio-ideológica que, antes, determinaria a produção regional como um ramo do nacionalismo literário, acompanhando um processo de euforia e, depois, de descrença em relação à grandiosidade do país. A partir desse ângulo, a literatura regionalista passaria por um momento de significativo desenvolvimento desde sua origem, no período romântico, em que encontrou espaço profícuo para sustentar uma forma romanesca que definiria os contornos da nacionalidade, com pinceladas de pitoresco e exotismo que se justificavam na tentativa de criar uma imagem que desvinculasse o local do estrangeiro – embora essa imagem fosse ainda o decalque de um modelo.

Esse paradigma estético seria reiterado e encontraria, no princípio do século XX, a forma do conto como meio de expressão. Nesse momento, traços desgastados do Romantismo teriam fomentado uma literatura em que o elemento humano é superado pela exuberância do pitoresco em obras que supostamente pouco ou mal lidavam com o problema da adaptação da linguagem do roceiro à estratégia narrativa adotada, construindo uma lacuna entre o narrador culto e cidadão e o caipira inculto, retrato exótico a ser consumido por leitores dos centros urbanos nacionais e europeus. Em texto posterior, o crítico reitera sua interpretação do período em uma avaliação da relação entre Pré-modernismo e nacionalismo: “No conjunto, foi uma tendência falsa, correspondendo a modalidades superficiais de nacionalismo, baseada numa distância insuperada entre o escritor e o seu personagem, que ficava reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco” (CANDIDO, 1972, p.807).

Esse artificialismo seria superado, então, no desenvolvimento do romance regionalista da década de 30, realização literária que o crítico aponta como “regionalismo problemático” por contar com certa transfiguração na forma e no conteúdo, conseqüência de um realismo social que retiraria as máscaras do otimismo romântico. Investigação humana atrelada à observação de um meio com condições adversas de sobrevivência, unindo homem e espaço em um vértice de representação mimética, com densidade psicológica, características sintetizadas por Candido em comentário sobre os personagens do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego: “[...] eles assentam sempre sobre uma realidade social intensamente

presente e agente, condicionando a circulação das pessoas e contribuindo para a análise diferencial que delas faz o romancista” (CANDIDO, 1992, p.62).

A novidade apresentada pelo ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” na análise desse percurso é a localização de um terceiro e derradeiro período, que o autor denominaria “super regionalismo” (CANDIDO, 2000a, p.207). Produção com outras feições, que superam o elemento local na busca de uma universalidade que parte do regional, porém encontra na investigação da essência humana respaldo para uma prosa que suplanta o social. A universalidade da região não descarta, entretanto, o componente nativista da literatura regionalista que lhe serviu como definição desde seu surgimento, pelo contrário, o que se teria, nesse momento, seria uma assimilação do jogo dialético entre o geral e o particular que marcou toda a nossa história literária.

A sistematização desses três momentos fundamentais do regionalismo em sua constituição histórica é reafirmada no ensaio “A nova narrativa”, momento em que o autor discute com maior clareza a concepção de “super-regionalismo” a partir de traços da obra de João Guimarães Rosa, definidor por promover a “[...] síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas: a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens” (CANDIDO, 2000a, p.208).

Essa observação acaba por elucidar não apenas a fase inaugurada pelas inovações temáticas e formais introduzidas por Guimarães Rosa, mas toda a interpretação do crítico em relação ao regionalismo literário brasileiro: no movimento pendular entre particular e geral, entre a definição de uma literatura e a aceitação dos modelos transplantados, o momento a que corresponde a “consciência amena de atraso” não poderia sustentar uma literatura diferente daquela em que se consolidou o romance romântico como forma de tomada de consciência do país e apropriação literária de temas e espaços nacionais. Sob esse mesmo ponto de vista, a “consciência do subdesenvolvimento” também não originaria outra literatura se não aquela de mergulho na análise local por meio de um engajamento social que tomava homem e meio a partir de uma interpretação sócio-política. Ponto de confluência do local e do mítico, a obra do autor de *Grande sertão: veredas* sintetiza a tese e a antítese de modo a mudar não apenas os rumos da ficção regionalista, mas todo o paradigma estético da literatura brasileira – seja em sua realização urbana ou rural.

Não menos alicerçada no entrecruzar das noções de região e nação do que outros posicionamentos aqui comentados, a crítica de Antonio Candido vai além da mera constatação de uma relação entre o anseio pela nacionalidade e o desenvolvimento de uma

literatura que pulveriza o todo nacional em regiões e ora as toma como porções metonímicas, ora as reconhece enquanto diversidade. Ao atrelar a mudança de trajetória da literatura regionalista brasileira a uma tomada de consciência relativamente ao subdesenvolvimento, o autor traz à tona o vazio que se coloca entre a necessidade de definição da nacionalidade e o compromisso com a nação. É claro que mesmo a consolidação de um conceito acerca do que seja nação na história do pensamento brasileiro já é polêmica por si e merecedora de estudos específicos, entretanto, parece necessário considerar a lacuna apontada entre uma e outra noção, já que um momento em que a ficção regionalista começa a mostrar traços dessa tomada de consciência – momento complexo, como já se apontou – é resumido pelo crítico à simples permanência de moldes românticos.

O fato é que a periodização da ficção regionalista brasileira, esboçada por Antonio Candido em sua obra, acaba por deixar um hiato interpretativo no que diz respeito a alguns autores do princípio do século XX: o conto regionalista pré-modernista parece merecer mais atenção – e a reavaliação do período que emerge de alguns estudos das décadas de 80 e 90 não deixam de o comprovar -, o que pede uma reflexão acerca do lugar ocupado não apenas por essa produção no quadro literário nacional, mas também no contexto em que surgiu. Ao reduzi-la sob o epíteto de “literatura caligráfica” (CANDIDO, 1984, p.3) - pelo que essa produção apresenta de rebuscado, pitoresco e caricatural -, tal visada crítica ignora o que aí há de inovador, crítico e antecipador de tensões que se desenvolverão com maior proficuidade em outro contexto.

A crítica literária que se constrói sob inspiração dos estudos de Antonio Candido, de maneira geral, adere ao paradigma de interpretação do crítico, embora sejam notadas variações quando o assunto tratado refere-se à literatura regionalista do princípio do século XX. A articulação entre literatura e subdesenvolvimento, adotada como ponto de explicação das nuances que definiriam um eixo de transformações determinantes na história da literatura regionalista brasileira, serve sobremaneira ao entendimento do traço característico da produção que marcou o romance em meados da década de 30, embora deixe de iluminar outras arestas do problema. Diante desse quadro, a tomada de consciência em relação ao atraso ou atavismo econômico no Brasil e seus desdobramentos no quadro literário não apenas passariam a explicar os dois momentos apontados pelo crítico em seus estudos, mas também serviriam de ponto de reflexão para o que parecia permanecer aquém da sistematização.



## 2.2. O sertão revisitado

Em texto que propõe uma revisão dos caminhos percorridos pela literatura regionalista brasileira à luz de motivações sócio-econômicas que determinaram diferentes contextos políticos no Brasil, Ligia Chiappini (1994) não deixa de atrelar o regionalismo a um posicionamento de aceitação ou recusa das transformações sociais de cada período. O primeiro ponto abordado pela autora é a produção do princípio do século XX, no que diz respeito à relação que estabelece com o movimento modernista e os complexos esquadros desenhados pela industrialização e pelo surto de urbanização e modernização, característicos da *belle époque*. Ligada a essa diversidade de cores, a ficção regionalista mostrar-se-ia como um “movimento compensatório” (CHIAPPINI, 1994, p.670) diante do novo, como se ao processo de modernização do país se opusesse uma literatura que tenta buscar na figura tradicional do habitante interiorano não apenas o representante de feições perdidas com o progresso, mas – e principalmente – os traços marginalizados de um homem que se mostrava como um contraponto do desenvolvimento.

A autora situa as raízes desse processo no movimento romântico e na reação intelectual de buscar no interior a imagem que representasse o sentido da nacionalidade. Embora pareça, em um primeiro momento, tributária do esquema interpretativo que Tristão de Athayde ([19..]) desenvolvera há mais de setenta anos, a leitura de Ligia Chiappini (1994) atase a liames sociológicos que buscam na relação entre dominante e dominado – e na noção de regionalismo compensatório - uma explicação para a busca do interior como epítome do país. Essa motivação se mostra interessante na sistematização da produção heterogênea do período pré-modernista, em que se teria como base a avaliação de Antonio Candido em relação à trajetória pendular do regionalismo, que serviria tanto como revelação da decadência, como maquiador da realidade por meio da criação de quadros exóticos e pitorescos.

É justamente essa oscilação que se mostrará como elemento sustentador do ponto de vista que a crítica desenvolve em relação à ficção pré-modernista: na relação entre autor citadino e realidade interiorana a ser desvendada e representada repousariam tonalidades diversas de uma mesma produção. Sob esse aspecto, Valdomiro Silveira, escamoteando a visão do fazendeiro cuja decadência estaria atrelada ao sucesso dos produtores de café no Oeste paulista, encontraria na técnica de composição uma solução para a distância que se desenhava entre o homem culto da cidade e a imagem literária que se fazia do sertanejo. Esse processo de diluição da lacuna entre a realidade do habitante rural e a feição pitoresca que dele se criava para o citadino e culto encontraria em João Simões Lopes Neto certa resolução,

já que à obra do gaúcho cabe a criação de personagens que receberiam voz para narrar sua própria trajetória, estilizando a diferença entre os registros do narrador culto e do personagem caipira.

Ter-se-ia, portanto, na interpretação da obra desses dois autores como a representação do “ponto de vista do pobre” (CHIAPPINI, 1994, p.690), a organização de um programa regionalista calcado na exploração dos dados físicos da região, pautada na observação de peculiaridades do ambiente, bem como na pesquisa da fala do caipira. Alheio a generalizações, o estudo da autora traz à tona, na literatura do período, um movimento de oscilação entre a idealização e a caricatura, a realidade e a alienação. Nesse sentido, coloca-se em cena a problemática de uma tomada de consciência que dá seus primeiros passos no conto pré-modernista e na pintura caricaturesca de Monteiro Lobato, que não deixa de caminhar, *pari passu*, com a retomada de modelos românticos de representação: “fica, pois, ainda com João Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira o mérito (guardadas as diferenças) de buscar uma difícil adequação de estilo ao tema no conto regionalista do chamado pré-modernismo” (p.691).

Adequação que se mostraria em sua plenitude apenas na década de 30, com uma produção que se faz em um ponto equidistante entre a visão do dominador, supostamente interessado em mascarar a marginalização provocada pela modernização desenfreada, e o dominado, que tem no ressentimento o espaço fértil para germinar a melancolia de um passado perdido. O equilíbrio estaria na apresentação, sob moldes neo-realistas, de uma realidade enfocada por uma narrativa preocupada mais com a denúncia do que com a procura de uma representação estética que não criasse um hiato entre forma e conteúdo – como o primeiro grupo modernista debruçara-se sobre a forma, era agora possível ocupar-se com o que havia de marginal e desumano no homem do sertão, além de concretizar uma tendência à valorização de tradições esquecidas, traço reivindicado pelo grupo regionalista organizado em torno de Gilberto Freyre desde 1926.

O caminho percorrido por Ligia Chiappini (1994) em seu ensaio deixa clara a filiação entre o alicerce de sua interpretação e a leitura sociológica de Antonio Candido (2000a), que atrela o regionalismo à consciência – ou não – do subdesenvolvimento. Embora a literatura pré-modernista mostre um ponto de discordância entre os autores – mesmo que, por vezes, Ligia Chiappini (1994) baseie-se em observações do crítico, fica claro que essa referência serve, antes, como argumento para que se confirme sua própria interpretação – a autora reconhece sua filiação ao pensamento de Candido no momento em que aponta para uma falha na interpretação de parte da crítica literária brasileira, que vê na produção do grupo

nordestino da década de 30 o esgotamento da literatura regionalista, de modo que qualquer persistência nesse sentido seria um caso de anacronismo ou falta de criatividade.

Como já se disse, Antonio Candido manifesta sua recusa a esse ponto de vista desde a composição do famoso ensaio “A literatura e a formação do homem”, de 1972, em que aponta a literatura regionalista como uma manifestação tributária do subdesenvolvimento, o que invalidaria qualquer interpretação que a tome como uma categoria superada. Aliada a essa interpretação, Ligia Chiappini aponta para o que nela há de atual, embora não se negue a mostrar o que também há de redutor e unilateral:

A hipótese é de Antonio Candido e poderia resumir-se assim: enquanto houver subdesenvolvimento, haverá novas aparições desse fenômeno literário que manifesta, a seu modo, contradições, ressentimentos e desigualdades apanhadas de outra forma pelo discurso e pelas lutas políticas. Particularmente me inclino a seguir essa trilha, lembrando apenas que talvez a questão do subdesenvolvimento ainda não seja suficiente para explicar o fenômeno, uma vez que outras assimetrias que não exclusivamente econômicas o determinam interna e externamente nos países subdesenvolvidos [...]. (CHIAPPINI, 1994, p.700)

Embora aponte para uma necessidade de reinterpretação dos caminhos trilhados pela literatura regionalista após o ciclo nordestino, a autora deixa aberta a questão, restando menos uma solução do que uma interrogação. O que faz Ligia Chiappini, na verdade, é lançar um desafio que chama a atenção para a necessidade de encontrar um lugar para essa produção literária, começando ainda pelo empreendimento de situar a obra de Guimarães Rosa em relação ao regionalismo literário brasileiro – avaliação que é sugerida por Antonio Candido no momento em que a proposição de um “super-regionalismo” (2000a) é esclarecida pelo autor em poucas linhas, sem que uma análise mais apurada se constitua.

Essas questões permanecem suspensas, sem que a crítica literária tenha alinhavado a essas lacunas um fio que as una ou, simplesmente, as coloque como incompatíveis, de modo que parece não haver um consenso – por vezes, nem sequer uma discussão - a respeito do problema, que se torna ainda mais abrangente se forem levadas em consideração obras produzidas posteriormente em relação ao contexto em que se insere Guimarães Rosa, como o trabalho de José Cândido de Carvalho ou, mais recentemente, de autores como Francisco J. C. Dantas, Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito. Em artigo recente de Walnice Nogueira Galvão (2000, p.44), essa problemática é silenciada e a autora, ao fazer uma revisão da “importância do regionalismo no Brasil” encerra suas reflexões na análise do romance nordestino da década de 30.

Na verdade, a autora traça um panorama da literatura regionalista brasileira a partir da retomada do paradigma interpretativo de Tristão de Athayde ([19..]), tracejando três

períodos constitutivos nessa literatura, segundo a relação entre regionalismo e um programa mimético de representação. Nesse sentido, situa-se o nativismo e a predominância do pitoresco como processos que encontram suas raízes na descrição da nova terra, por parte dos cronistas da corte, que teriam no indianismo romântico largo espaço para desenvolvimento. Nesse contexto, o sertanismo, primeira fase do regionalismo literário brasileiro, “[...] trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção” (GALVÃO, 2000, p.47). Assim como Tristão de Athayde ([19..]), Walnice aponta nessa produção a incipiência de tipos traçados com cores de pitoresco exótico e idealizado, que buscavam no interior do país o representante ideal para assumir o papel de modelo da nacionalidade – o que permitiria, novamente, a retomada de toda a reflexão acerca da relação entre literatura regionalista e nacionalismo.

Mais uma vez, essa fase seria suplantada pela reação naturalista à prosa romântica, que projetaria para a ficção regionalista o que ela tinha de objetividade e determinismo. Seriam representantes exímios desse segundo regionalismo - assim como o apontara Alceu Amoroso Lima - Inglês de Sousa, Manuel de Oliveira Paiva e Domingos Olímpio, o que chega a mostrar, de modo característico e resumido, a mudança impressa entre uma e outra produção. Relacionado a essa tradição naturalista de prosa, o Pré-modernismo representaria, no que diz respeito ao conto regional, a continuidade dos esquemas narrativos do final do século XIX, em que a construção de tipos regionais seria a responsável pela abordagem da imagem do caipira.

Conseqüência máxima do prolongamento da estética naturalista na ficção regionalista seria, sob esse ponto de vista, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, texto de filiação naturalista, porém influenciador do romance que se faria na geração seguinte à de sua produção: “*Os sertões* sistematizaram a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado e primitivo, denunciando que a relação entre ambos só se dava quando o primeiro chacinava o segundo” (GALVÃO, 2000, p.49). A percepção desse abismo teria gerado, posteriormente, a reflexão acerca das condições de degradação da vida no sertão e sua relação com o centro urbano em desenvolvimento.

Não se pode esquecer, entretanto, que esse hiato já fora intuído por Franklin Távora (1969) no prefácio em que trata da fundação de uma literatura representante da região Norte do país, alheia à influência estrangeira e, por isso, capaz de representar com maior fidelidade os contornos de um tipo nacional. Embora haja uma distância qualitativa entre as duas percepções, o fato é que o autor de *O cabeleira* instituiria, desde a segunda metade do século XIX, a separação que fundamentaria grande parte da literatura regionalista desde então – o que havia de novo, na perspectiva de Euclides da Cunha, era, antes, uma abordagem

sociológica da questão, essa sim influenciadora dos caminhos que tomaria o regionalismo literário, agora com um compromisso social de denúncia e crítica, temporalmente situado depois do primeiro grupo modernista.

Apontando a influência exercida sobre a prosa regionalista brasileira pelo romance americano das duas primeiras décadas do século XX, enquanto “mudança de enfoque do herói individual para o ser coletivo” (GALVÃO, 2000, p.53), a autora detém-se no regionalismo de 30, cujo início situa em 1928, com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Essa idéia de representação de um ser coletivo é interessante na medida em que faz avultar a diluição do esforço de tipificação que – sob diversos matizes, é verdade – define o regionalismo desde sua origem, com os esboços do nacionalismo. O fato é que essa mudança de perspectiva, pouco discutida nesse viés, impulsiona grande parte do que fundou o romance regionalista nordestino, principalmente porque a representação da coletividade tinha a ver, naquele contexto específico, com a tomada de consciência de uma situação de abandono que ia além das agruras naturais implicadas pela seca - escopo do regionalismo naturalista - e se estendia à reflexão acerca da transformação nos processos de produção e da hegemonia econômica do Sudeste.

Se, por um lado, esse estado de coisas justifica que a literatura engajada do ciclo nordestino seja apontada como uma forma narrativa que se atém sobremaneira aos conteúdos, reafirmando posições anteriores de que a prosa do período se valeria das conquistas estéticas da geração que o antecedeu, por outro, a objetividade da análise e a crueza dos contornos que desenham o quadro desse romance não permitem que essa produção seja desvinculada dos mesmos moldes naturalistas que cindem a literatura regionalista desde o segundo momento indicado pela autora. Tal conjunto de fatores é visto por Walnice Nogueira Galvão (2000) como o desencadeador de um paradigma de composição do regionalismo brasileiro a partir da década de 30, de modo que a tendência naturalista servira de eixo motivador para a avaliação que a crítica faria dessa literatura:

O fato é que essa safra de ficção ao rés-do-chão e aspirando ao documentário jornalístico impôs um cânone que tem seus epígonos até hoje e que dominou a literatura brasileira, impedindo por longo tempo que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro dessas normas.

E porque coincidiu com a formação de um mercado editorial e de um público leitor, também lança luz sobre a persistência das ramificações do Naturalismo como principal programa estético-literário entre nós. (GALVÃO, 2000, p.55)

Essa advertência da autora desdobra-se na medida em que alerta para uma estagnação da crítica literária no que diz respeito à avaliação da produção regionalista após o

romance de 30: atentando para a supervalorização dos moldes naturalistas desde então, fica claro que o regionalismo, enquanto categoria estética, estaria fadado ao anacronismo caso não tivesse se emoldurado em formas distintas, caminhando para além do engajamento e da descrição, como se veria a partir de Guimarães Rosa. Embora atente para o fato, Walnice Nogueira Galvão não chega a propor uma interpretação do regionalismo após a consolidação do romance nordestino, como se a produção que se sucede a essa fase não pudesse ser enquadrada nos moldes de uma ficção de feições regionais. Como se apontou, esse silêncio por parte dos estudos acerca do regionalismo literário brasileiro cria um abismo entre a sistematização dessa produção e a maneira como ela se constituiu ao longo do século XX.

O breve panorama aqui apresentado permite notar que a crítica literária brasileira definiu o regionalismo como categoria estética a partir da sustentação de dois paradigmas: de um lado, aquele que se baseia no estudo inaugural de Tristão de Athayde e que vê uma periodização trifásica da literatura regionalista, alicerçando-se em um critério que toma como fundamento uma concepção mimética, balizadora, portanto, da influência realista-naturalista nessa forma de composição; de outro lado, tem-se uma interpretação determinada pelos estudos de Antonio Candido, que une regionalismo e subdesenvolvimento em uma leitura que considera essa literatura menos por sua objetividade do que pela dimensão sociológica que dela se desprende.

É fato que uma e outra noção fundamentam-se na mesma articulação entre regionalismo e nacionalismo, binômio que alicerça a relação entre a constituição de uma literatura nacional em detrimento da transplantação cultural. As diferenças entre as duas interpretações – e todas as nuances aqui apresentadas, inclusive o modelo proposto por Viana Moog (1943) e o que ele tem de distante dos dois pólos aqui discutidos – apontam para questões ainda problemáticas no que diz respeito ao desenvolvimento do regionalismo no quadro literário nacional, o que sugere a necessidade de uma revisão dessa produção, que não se faria com o intuito de propor uma nova interpretação que invalide todas as anteriores, mas com o intento de alinhar divergências e apresentar possíveis caminhos.

Procurando situar o humor nos nós dessa teia, a segunda parte deste trabalho lança um olhar sobre a problemática do regionalismo literário a partir de uma iniciativa que busca entender não apenas as lacunas acima apontadas, mas também o papel desempenhado pela forma humorística na constituição dessa literatura e, sobretudo, nos desdobramentos que se projetariam daí em relação ao lugar ocupado por essa produção em cada momento da literatura brasileira.

## **PARTE II**

### **HUMOR - REGIONALISMOS**

## **CAPÍTULO 1**

### **Regionalismo e Pré-modernismo**

#### O lugar do humor

##### *Estrada*

*Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,  
Interessa mais que uma avenida urbana.*

*Nas cidades todas as pessoas se parecem.*

*Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.*

*Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.*

*Cada criatura é única.*

*Até os cães.*

*Estes cães da roça parecem homens de negócios:*

*Andam sempre preocupados.*

*E quanta gente vem e vai!*

*E tudo tem aquele caráter impressionante e faz meditar:*

*Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.*

*Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,*

*Que a vida passa! que a vida passa!*

*E que a mocidade vai acabar.*

Manuel Bandeira



### 1.1. Um gaúcho nos liames da história

*O gaúcho montado em cavalo brioso, da bombacha e de botas, de sombreiro com barbicacho, de pala vistosa, revólver, adaga e o dinheiro metido na guaiaca, de boleadeiras enroladas na cintura, lenço ao pescoço, faixa na cintura em cima dos rins, esporas chilenas etc. ou é o patrão fantasiado de campeiro ou é integrante de algum clube urbano de folcloristas.*

Darcy Ribeiro

No contexto rio-grandense, a literatura regionalista do Pré-modernismo encontra espaço produtivo na cisão da identidade do gaúcho, que se edificara sob a égide do heroísmo de homens que lutaram - ainda no Segundo Império - pela defesa e afirmação definitiva de seu território e, no princípio do século, vêem a industrialização e a urbanização tecerem um novo espaço, que não mais acolhe o guerreiro de outrora: "uma das conseqüências foi a promoção de tipos locais, de origem popular - como o gaúcho que, por ancestralmente associado à independência pessoal e à falta de laços domésticos, podia simbolizar a autonomia desejada [...]" (ZILBERMAN, 1985, p.26).

A representação literária do gaúcho brasileiro fundamenta-se não apenas na tentativa de fixação de uma imagem síntese do homem local, mas também em um processo de definição do caráter do habitante dessa região, exposto a particularidades ao longo do processo histórico de constituição das fronteiras do país. O regional e o nacional mesclam-se na definição de um tipo que se mostra esquivo e difuso na medida em que ele mesmo não consegue se reconhecer, no contexto sócio-político de finais do século XIX e princípio do século XX, como pertencente a um espaço que se transformou em suas estruturas econômica e social, deixando o vaqueano e o soldado de outrora à margem do progresso presente.

É fato que, na literatura sulina, a relação entre um passado de lutas e conquistas e um presente que reformulou a sociedade a partir de uma nova organização da posse de terra e, principalmente, dos processos crescentes de urbanização e industrialização, institui uma tensão que define a dualidade moderno *versus* tradicional como mote para textos de feição regionalista que, muitas vezes, idealizam um passado de harmonia como forma de compensação do descompasso representado pelo progresso:

Assim, os textos regionalistas sulinos, no seu conjunto, conformam aos poucos a contraposição entre o moderno, no sentido do contemporâneo, e o tradicional. E

mesmo quando eles incorporam a atualidade às obras, não deixam de constatar que os novos tempos apresentam características que os inferiorizam na comparação com o passado e que houve uma grande perda, resultando daí a nostalgia que as histórias traduzem. (ZILBERMAN, 1988, p.136)

Nesse estado de coisas, a literatura de João Simões Lopes Neto foi tomada por parte da crítica literária como o ponto central de uma tensão ideológica fundada pela questão da representação do gaúcho como reprodução de um modelo idealizado, forma de escamoteação de um sistema de dominação pautado na criação do mito de um herói popular que convive em harmonia com seus superiores. A revisão dessa interpretação da obra de Simões Lopes Neto, desenvolvida principalmente em estudos que se realizaram ao longo da década de oitenta do último século, conduzem a um caminho em que a relação entre literatura e história mostra-se como chave para a análise de um universo literário que representa as tensões de um contexto conturbado da história nacional e, fundamentalmente, o posicionamento de um homem cindido entre tempos dissonantes:

Com o incremento do capitalismo e com essa cisão na classe dominante, os intelectuais também se dividem. Há os que, pessimistas e céticos, se identificam com a facção reacionária, vendo a modernização como decadência, e há os que aderem às novas forças republicanas e reconhecem as vantagens do progresso, mas, em si mesmos cindidos, não deixam de contemplar com nostalgia os “velhos tempos”. Alcides Maya é o exemplo de Sergius Gonzaga para o primeiro tipo; João Simões Lopes Neto é o meu, para o segundo. (CHIAPPINI, 1988, p.281)

Concordar com a autora significa, de início, aderir a um posicionamento que considera a produção do autor pelotense como uma espécie de representação de um interstício, em que se entrelaçam tempo e espaço a um olhar do presente que se lança sobre o passado por meio de construções que oscilam entre o caso popular e a recuperação e ficcionalização de lendas, cantigas e trovas pertencentes ao folclore sulino – como no caso do *Cancioneiro guasca*, volume de 1910 que contém “antigas danças, poemets, quadras, trovas, dizeres, poesias históricas, desafios” (LOPES NETO, 2003, p.15), e das *Lendas do sul*, com publicação inicial datada de 1912. Deve-se notar, ainda, que a inserção do autor em um quadro de revisão da história do Rio Grande do Sul não se atrela apenas a uma abordagem que considera sua obra a partir das vozes da história que se instauram no texto literário, já que o próprio autor dedicou-se à escritura de um manual da história rio-grandense, a que deu o título *Terra gaúcha: história elementar do Rio Grande do Sul* (LOPES NETO, 2003).

Não faz parte do escopo deste trabalho a discussão das particularidades que caracterizam, aproximam, distanciam e diferenciam – ou igualam – as naturezas dos discursos historiográfico e literário. As relações entre literatura e história interessam na medida em que

auxiliam na interpretação de uma das faces que compõem a literatura simoniana: a recuperação de fatos que marcaram a história da região sul do Brasil em um período que se estende da definição do território nacional - nas revoluções e batalhas do Império – aos anos que sucederam a Proclamação da República, momento em que se consolidavam as transformações geográficas, econômicas e sociais do Rio Grande do Sul.

Essa questão mostra-se central quando se considera a obra simoniana no conjunto da literatura pré-modernista de feição regionalista, por um lado, e, por outro, o lugar ocupado pelo humor nesses dois espaços. A voz nostálgica do personagem Blau Nunes, em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), entrelaçada aos contornos de uma memória que reconstitui parte do processo histórico de formação do Rio Grande do Sul, responde a parte das indagações deste trabalho na medida em que sua análise permite a definição dos elementos que caracterizam o regionalismo literário do autor - visto de modo individual e no significado que assume no quadro da literatura brasileira desse período. Além disso, podem ser discutidos, ainda, a maneira como se compõe o humor nesse contexto e o papel desempenhado pela forma humorística no princípio de uma produção regionalista de constatação e crítica.

### **1.1.1. Voz do presente, imagens de outrora**

*E não havia nada mais triste do que um retorno a esses paraísos desfeitos.*

José Lins do Rego

Inicialmente publicados em 1912, os *Contos gauchescos* encontrariam, em 1926, edição póstuma a que se agregariam as *Lendas do sul*, de 1913. Colocados lado a lado, os textos ilustram o esforço em reunir as tradições e costumes do Rio Grande do Sul, trabalho em que se mesclam cores tomadas de lendas e crenças populares e a fixação de um momento histórico particular, que conduz o leitor por um universo diegético onde os passos dos personagens sulcam um rastro que se confunde com a própria história riograndense. A narrativa breve, arraigada no caso popular, compõe um estilo em que a construção do espaço abandona o tom simplesmente pitoresco e assume importante papel na composição do sentido do texto, ligando-se à caracterização psicológica dos personagens e a traços do enredo. Sob esse aspecto, a obra do escritor gaúcho distancia-se da prosa ornamental largamente produzida por alguns autores do período, assumindo lugar de destaque entre os nomes que

impulsionaram a literatura regionalista do princípio do século XX, como Valdomiro Silveira, Afonso Arinos e outros<sup>7</sup>.

A imagem de um gaúcho forte, guerreiro em tempos bélicos e trabalhador incansável na paz, constitui-se a partir do discurso de Blau Nunes, homem com oitenta e oito anos, que desfia suas histórias a um interlocutor que não viveu o mesmo tempo nem conheceu os traços que compunham o espaço percorrido pelo velho vaqueano. O texto inicia-se com a voz de um narrador homodiegético, que teria conhecido Blau na época de suas aventuras e o apresenta a um interlocutor mais jovem, advertindo-o para que preste atenção nas histórias que lhe serão contadas pelo gaúcho, narrador autodiegético, verdadeira fonte de conhecimento e experiência. A narrativa constrói-se, portanto, a partir da voz de dois narradores, que articulam não apenas duas atitudes narrativas, mas também duas visões de mundo distintas.

O primeiro narrador, não nomeado, não é descrito em detalhes e aparece apenas no princípio do texto, momento em que apresenta Blau Nunes a um interlocutor que se colocará ao lado do gaúcho para ouvir todas as histórias contadas por ele. A posição desse narrador como alguém que conheceu Blau Nunes e sabe do valor da experiência que pode transmitir a seu interlocutor delega ao velho Blau a autoridade de que necessita um contador para compartilhar casos que se misturam a sua vida. Essa autoridade se mostra também na estrutura da narrativa, já que ao narrador homodiegético, assim definido por ocupar na narrativa um lugar apenas secundário (GENETTE, [19..], p.244), garante o poder da fala a quem vivenciou os fatos como protagonista, o que faz de Blau um narrador autodiegético que, na constituição do volume de João Simões Lopes Neto (2003), mistura sua experiência individual à trajetória coletiva do povo rio-grandense.

A articulação desses dois narradores constrói uma espécie de escala gradativa de valores, principalmente quando se considera que o narrador homodiegético sai de cena depois de ceder a voz a Blau Nunes. Nesse caso, o que se tem é a colocação, em dois níveis narrativos distintos (REIS; LOPES, 1988, p.132), de duas vozes também distintas: a que reconhece a experiência do velho gaúcho e a do próprio gaúcho, que revive o passado no presente de sua narração. Ocupando o nível extradiegético, o primeiro narrador passa a palavra a Blau que, por sua vez, coloca-se no nível intradiegético, espaço em que se constrói seu relato, fala que desenha as ações e descreve os personagens responsáveis pela configuração do nível hipodiegético.

---

<sup>7</sup> Parte da análise que compõe este capítulo foi retomada de trabalho intitulado “No passo do humor: riso e revelação nos “causos” de João Simões Lopes Neto” (SANTINI, 2003).

Essa divisão da narrativa em três níveis implica a instauração de uma ambigüidade fundamental, proveniente da forma como o narrador homodiegético dirige-se a seu jovem interlocutor da cidade, empregando o vocativo “patrício” no início de sua fala: “Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano” (LOPES NETO, 2003, p.305). O vocativo pode dirigir-se tanto ao narratário que ocupará o nível intradiegético ao lado de Blau, representado pelo jovem citadino, quanto a um narratário que se coloca fora da diegese, de maneira que a transmissão das experiências e imagens imersas no discurso atinge uma abrangência mais ampla do que os ensinamentos direcionados a um inexperiente interlocutor: o narrador homodiegético chama a atenção também do leitor, apresentando Blau como um modelo de comportamento, figura-tipo que se pretende o próprio retrato do gaúcho riograndense, perdido entre a nova paisagem do mundo moderno:

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco. (LOPES NETO, 2003, p.306)

A apresentação feita pelo narrador amigo do gaúcho funda as vigas que sustentam grande parte dos principais componentes das narrativas que se seguirão, seja no que diz respeito às histórias contadas por Blau, seja na imagem do homem que se desenha nos vãos de sua fala. O parêntese colocado para particularizar o tipo crioulo ante os traços modificados que compõem o habitante riograndense no presente da narração não apenas revela a aparente inexperiência do interlocutor, mas também reafirma aquela posição de sabedoria e conhecimento do passado, ocupada pelo vaqueano. As palavras empregadas na caracterização do personagem trazem à tona, ainda, os atributos que pincelam os contornos do mito gaúcho, figura que reúne saúde, lealdade, ingenuidade, impulsividade, precaução, perspicácia, sobriedade e zelo. Essa adjetivação poderia suscitar, à primeira vista, a imagem de um tipo idealizado, em consonância com a tendência romântica de representação do sertanejo como o elemento síntese do país por se colocar aquém da descaracterização a que se expunha o homem litorâneo – como propusera Franklin Távora (1969).

Malgrado a presença de uma significativa idealização do passado, contornos que se contrapõem a um presente transformado e decadente às vistas do gaúcho, a figura de Blau e a síntese que ela evoca funcionam, antes, como forma emblemática de representação de um contraste ilustrativo de um processo histórico de transformação do Rio Grande do Sul. E é justamente esse contraste – ou a tensão entre tempos, se assim se preferir – que alimenta a

discussão inicial deste capítulo, em que a produção de João Simões Lopes Neto mostra-se fundamentada no embate entre presente e passado. Interessa, nesse sentido, ouvir a voz entoada por Blau Nunes no que ela traz de aventureiro e anedótico e, sobretudo, na posição intersticial de revelações e críticas que se escondem de forma enviesada nos corredores de seu discurso.

Terminada a apresentação do guasca, o narrador homodiegético ausenta-se da narrativa, que será tecida apenas pela fala de Blau, narrador autodiegético. Dilui-se, assim, a polaridade entre os registros de falas de dois narradores, cabendo à voz do gaúcho a afirmação de uma linguagem peculiar, mas não inferior à forma culta empregada pelo homem da cidade. Construindo um retrato do sertão gaúcho, transformado com o advento da República e da industrialização, Blau Nunes coloca-se como figura central da narrativa e seu discurso esboça um universo regido pela violência e pela necessidade de afirmação: “essa voz que conta, comenta e aconselha acaba se impondo como a principal personagem, mesmo quando Blau não entra diretamente na história” (CHIAPPINI, 1987, p.90).

Blau Nunes desfia dezessete histórias e adverte seu interlocutor com vinte e um conselhos, organizados e intitulados como “Artigos de fé do gaúcho” (LOPES NETO, 2003, p.401)<sup>8</sup>. As narrativas de Blau são conduzidas por recordações de experiências acumuladas ao longo de uma vida agitada, transcorridas em tempos de guerra e também de paz, cujo rastro permanece sulcado em caminhos percorridos por um homem que “era guri e já corria mundo” (LOPES NETO, 2003, p.375). O primeiro caso narrado por Blau, “Trezentas onças”, faz referência ao tempo em que o gaúcho era tropeiro e conduzia o gado a mando de seu patrão. A narrativa discorre acerca do transporte de uma guaiaca que continha trezentas onças de ouro, pagamento recebido pela venda de algumas cabeças de boi, para a fazenda do charqueador a quem o narrador prestava serviços.

Cansado do trabalho, Blau Nunes teria feito uma parada em que dormira logo após o almoço e, em seguida, mergulhara para recobrar o ânimo e se refrescar. Retomado o curso do trabalho, o tropeiro monta em seu cavalo, acreditando levar consigo a bolsa contendo o dinheiro, entretanto, ao chegar à estância, percebe que havia perdido o ouro do patrão. Desesperado, o gaúcho, juntamente com seu cachorro, retorna ao local em que fizera a sesta na tentativa de reencontrar o dinheiro. O momento de maior tensão da narrativa instaura-se quando o rapaz dá-se conta de que a guaiaca havia sumido: diante da vergonha de se submeter

---

<sup>8</sup> A edição aqui utilizada da obra completa de João Simões Lopes Neto (2003) obedece à organização original de *Contos gauchescos*, dada pelo autor. A partir da primeira edição póstuma de *Contos gauchescos e Lendas do sul* (1965), de 1926, a narrativa “O ‘menino’ do presépio” foi incluída no volume.

a uma possível acusação de roubo por parte do patrão, Blau decide que se suicidaria. Entretanto, a honra do homem trabalhador sobressai-se em meio à escuridão da noite e o gaúcho decide retornar à fazenda, narrar o ocorrido ao estancieiro e, vendendo seus poucos pertences, devolver o dinheiro extraviado. De volta à sede da propriedade, toda a tensão desfaz-se no instante em que Blau depara-se com a guaiaca perdida, que fora encontrada por outros tropeiros e entregue ao patrão: “E houve uma risada grande de gente boa” (LOPES NETO, 2003, p.312).

À simplicidade do fio narrativo, atam-se traços importantes da vida do roceiro, que terá sua trajetória reconstituída na concatenação das dezessete histórias contadas minuciosamente a seu ouvinte. No trotar do tropeiro inscrevem-se as pegadas de um homem pobre e humilde, que amarra à simplicidade do passado a condição de carência do presente da narração: “Eu era mui pobre – e ainda hoje, é como vancê sabe... -; estava começando a vida, e o dinheiro era do meu patrão, um charqueador, sujeito de contas mui limpas e brabo como uma manga de pedras...” (LOPES NETO, 2003, p.308). O significado do dinheiro na narrativa que abre os *Contos gauchescos* já foi apontado por Ligia Chiappini (1988, p.292), que chama a atenção para o peso do capital na condição do gaúcho que, nesse contexto, depara-se com o valor de uma mercadoria e se vê obrigado a compará-lo com a própria vida, o que não deixa de revelar a subserviência do homem a uma hierarquia regida pela posse.

O fato é que a abertura do texto com a colocação da imagem de um gaúcho pobre instaura um ponto de vista que determinará todo o relato do vaqueano: enquanto narrador autodiegético, que detém a voz e o olhar lançado sobre os fatos que estruturam as narrativas do livro de 1912, Blau Nunes entoa o ponto de vista de um homem que observa a teia de acontecimentos e transformações que decorrem em seu redor em uma posição que permanece aquém das transformações sócio-econômicas testemunhadas ao longo de sua vida: “[...] a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética, etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração” (REIS; LOPES, 1988, p.121).

No ponto de sua vida em que se encontra no presente dos fatos narrados, Blau Nunes já é um adulto, com família constituída, que de seu possui muito pouco ou quase nada, apenas o suficiente para o sustento. As relações de posse e trabalho esboçadas nesse trecho mostram o gaúcho em um tempo de paz, trabalhando para um charqueador, o que desenha um quadro do tempo em que a produção de charque começava a se desenvolver na região sul. Nesse momento, a criação extensiva de gado bravo para exportação em pé já se transfigurara

para a pecuária, que principiava a se modernizar, com a posição do gaúcho ocupando um espaço que não é mais o da campanha, e sim o de uma propriedade pré-industrial, construída sob os mandos do planejamento de capital. Montado em seu cavalo e transportando a guaiaca com o dinheiro do patrão, uma verdadeira fortuna para ele, Blau percorre largos espaços geográficos, mas é incapaz de galgar uma estrutura social em transformação, que o une à decadência e ao abandono: “o distanciamento entre os papéis sociais do gaúcho antigo – campeiro do gado de ninguém em terra sem dono – e do gaúcho novo – o peão empregado da estância a cuidar do gado do patrão – se vai alargando progressivamente” (RIBEIRO, 2000, p.421).

Blau principia a narrar sua vida a partir de um ponto mais ou menos equidistante dos extremos: dos oitenta e oito anos que possui no momento da narração dos causos à ponta de um novelo que começa a se desenrolar na infância do gaúcho, as histórias de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) reconstituem não apenas o percurso exemplar de um habitante riograndense, mas também o fio da história do Rio Grande do Sul, de modo que à esfera privada da experiência individual entrelaça-se o domínio público de um eixo histórico que não permanece apenas ao fundo dos acontecimentos. Cronologicamente embaralhadas no relato do narrador, que narra sua trajetória a partir de uma concatenação atrelada aos movimentos da memória, as referências temporais espalhadas pelas narrativas resvalam a alternância de períodos de guerra e de paz que edificaram o caráter do gaúcho brasileiro.

Essas pegadas deixadas por Blau em seu discurso foram seguidas por Flavio Loureiro Chaves (1980) que, a partir das referências textuais às Guerras Cisplatinas (1817-1828), à Guerra dos Farrapos (1835-1845) e à Guerra do Paraguai (1864-1870), localizou o nascimento do vaqueano por volta do ano de 1817, de modo que “as ações lembradas nos *Contos gauchescos* estão localizadas quase todas, portanto, numa faixa cronológica datada, aproximadamente entre 1827 e 1906, e aí se compreende a experiência narrada [...]” (CHAVES, 1980, p.171). A demarcação cronológica do período vivido por Blau Nunes serve não apenas à compreensão do conteúdo que compõe suas histórias, mas também à análise das tensões que cindem o relato do vaqueano e marcam uma certa revisão da história. Não menos importante, nesse sentido, é o papel desempenhado pelo riso em narrativas edificadas sob o ponto de vista de um narrador que viveu a história e a relata da posição de quem esteve à margem do núcleo oficial de decisões.

Sob esse aspecto, se “Trezentas onças” (LOPES NETO, 2003) antecipam parte das relações sociais e de poder que marcam os *Contos gauchescos*, não deixam, ainda, de



pincelar algumas das tonalidades que definem a comicidade nas narrativas de Blau, já que o caso encerra-se com o riso de patrão e empregados diante do malogro do tropeiro. O riso coletivo, “de gente boa” que tomava mate na sala do estancieiro, demarca a aproximação entre pares – o momento do mate, naquele contexto específico, representa uma das poucas possibilidades de confraternização entre patrão e empregado – e assinala para a criação de uma imagem do gaúcho envolta por simpatia e bondade. Alheio ao rebaixamento, o riso que aparece no conto inicial do livro de 1912 não pune o tropeiro pela falta cometida, pelo contrário, revela que a perda – e a posterior recuperação – da guaiaca e a postura honrada de Blau diante do acontecido elevam seu caráter.

Esse riso de acolhida que brota logo na narrativa que abre o volume *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) a partir da atitude dos outros personagens em relação a Blau assume significado importante na medida em que prepara o leitor para a imagem do gaúcho que se delineará ao longo do livro: a simpatia que se projeta do tropeiro aproxima o leitor do personagem, instituindo uma adesão necessária à criação de um tipo forte e honrado. A leveza dessa comicidade atrela-se aos movimentos do riso ao longo das dezessete histórias que seguirão: se uma face do riso aponta para a acolhida do gaúcho, seu revés projetará a derrisão da figura dos estrangeiros castelhanos e alemães, figuras importantes no processo de constituição histórica da região, que durante o século XIX representou uma ameaça para o gaúcho, seja do ponto de vista territorial, quando se pensa nas guerras pela definição das fronteiras, seja no que diz respeito aos aspectos econômico e social, já que a prosperidade do estrangeiro contrasta com a decadência do gaúcho brasileiro.

Tomada no conjunto das dezessete narrativas, a comicidade passeia ainda tímida pelas páginas de João Simões Lopes Neto, embora assuma importante papel na medida em que permite a desmistificação de uma parcela da sociedade do período e promove a cumplicidade do leitor em relação ao personagem e narrador. A sutileza da dessacralização que brota das narrativas de Blau Nunes será sobrepujada somente nas exageradas aventuras relatadas pelo contador gaúcho Romualdo, em *Casos do Romualdo* (LOPES NETO, 2003). Embora o trágico tenha cores mais fortes e definidas os causos de 1912, uma análise mais detida de sua relação com o riso que se lhe interpõe não deixa de revelar a multiplicidade de significados da cavalgada de Blau pela revisão de sua vida.

### 1.1.2. Tempos de guerra: vitória no riso, glória na morte

*Por mais que a canção faça alarde  
 Por mais que o cristão se acovarde  
 Existe uma chama que arde  
 E que não se apaga mais não  
 É o brilho da estrela da tarde  
 Na boina do meu capitão [...]*

Dori Caymmi; Paulo César Pinheiro

O tempo em que se circunscreve a vida de Blau Nunes – e, por extensão, as histórias contadas por ele – é demarcado pela oscilação entre períodos de paz e momentos de guerra e batalhas que fundamentaram a história do Rio Grande do Sul e, em grande parte, a representação da imagem do gaúcho. Das dezessete narrativas que compõem os *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), cinco constituem-se a partir de um fio que se entrelaça aos acontecimentos bélicos da região, seja por meio da participação direta de Blau no combate, seja pelo relato de fatos que chegaram aos ouvidos do narrador por meio da voz de outros gaúchos, “porque só a própria gente do caso é que contava” (LOPES NETO, 2003, p.362). Esse movimento pendular alimentado pela concatenação cronologicamente desordenada do contador – que alinhava seus causos alternando entre um e outro momento – sustenta também as múltiplas faces do riso no texto.

A perspectiva que toma o conjunto de narrativas do livro a partir desses dois eixos mostra-se produtiva na medida em que auxilia a compreensão da comicidade por meio da instituição de dois sistemas distintos de valores, ambos determinantes do comportamento do gaúcho. O espaço ocupado pelo homem riograndense em tempos de guerra projeta-se duplamente na escala social em que se insere: por um lado, o gaúcho defende as fronteiras da estância que pertence a seu patrão e, por outro, essa defesa assume a dimensão nacionalista de firmação do território brasileiro em uma região que se formou a partir da relação de luta e parceria com estrangeiros cisplatinos. Nesse contexto, a figura do narrador Blau Nunes marca o ponto de vista de um subalterno que esteve nas batalhas apenas como coadjuvante, de modo que dessa posição projetam-se os contornos das relações de poder e coragem tracejadas no campo de batalha.

Em “O chasque do imperador” (LOPES NETO, 2003), Blau Nunes narra sua experiência como voluntário junto ao exército que lutou na Guerra do Paraguai, desenrolada entre 1864 e 1870. O contador principia seu relato apresentando ao ouvinte o modo como foi designado para trabalhar como homem de confiança de D. Pedro II, na ocasião em que o

monarca participou do cerco de Uruguaiana, em 1865. Em meio à descrição do protocolo militar de apresentação do batalhão, o narrador acena para a humildade de que se revestira diante do imperador:

- Bem; cabo, você vai ficar na minha companhia; há de ser o meu ordenança de confiança. Quer?...
- O senhor imperador vai ficar mal servido: sou um gaúcho mui cru; mas para cumprir ordens e dar o pelego, tão bom haverá, melhor que eu, não! (LOPES NETO, 2003, p.346)

A humildade declarada e a lealdade demonstrada por Blau, que beija sua divisa de cabo e afirma renunciar à família em honra da tarefa de mensageiro que lhe fora atribuída, dignificam sua postura de soldado e, simultaneamente, reafirmam sua posição de inferioridade não apenas do ponto de vista da hierarquia militar, mas também na admiração e na ingenuidade do gaúcho em relação à figura de poder representada por D. Pedro II: “Eu pensava que o imperador era um homem diferente dos outros... Assim todo de ouro, todo de brilhantes, com olhos de pedras finas...” (LOPES NETO, 2003, p.347).

Os contornos da imagem idealizada do representante emblemático da soberania do império, definidos com clareza até então, começam a se diluir quando Blau dá-se conta de que o monarca “era um homem de carne e osso, igual aos outros” (LOPES NETO, 2003, p.347), de modo que se pode considerar esta revelação como um ponto que cinde a narrativa e tinge os contornos de outrora com novas tonalidades. A percepção do contador acerca da humanidade do poder conduz seu relato por novos caminhos, estruturando o que se poderia considerar a segunda parte da narrativa a partir de testemunhos que conferem, também ao outro, humildade e generosidade: “- Ora qual!... Vossa majestade não dá a camisa... Porque não tem tempo de tirá-la!...” (LOPES NETO, 2003, p.348).

Esse mesmo movimento de dessacralização do poder confirma-se no testemunho que encerra a narrativa, momento em que Blau conta a seu companheiro a ocasião em que D. Pedro II fora hospedado na casa de um “sujeito mui gauchão”. Embora não esperasse uma figura dourada e repleta de diamantes, como fizera o cabo Blau Nunes, o anfitrião da comitiva imperial não se furtou ao equívoco de tomar o monarca a partir de uma prerrogativa que via no poder traços de supra-humanidade e serviu ao imperador, em todas as refeições, apenas doces, das mais finas e variadas formas. O malogro do dono da estância revelou-se apenas no momento em que, sem mais agüentar tantas guloseimas, o imperador não se conteve:

- Meu amigo, os doces são magníficos... – mas eu agradecia-lhe muito se me arranjasse antes um feijãozinho... Uma lasca de carne...  
 O homem ficou sério... E depois largou uma risada:  
 - Quê! Pois vossa majestade come carne?! Disseram-me que as pessoas reais só se tratavam a bicos de rouxinóis e doces e pasteizinhos!... Por que não disse antes, senhor? Com trezentos diabos!... Ora esta!... Vamos já a um churrasco... Que eu, também, não agüento estas porqueries!... (LOPES NETO, 2003, p.350)

À mitificação do poder na primeira parte da narrativa opõe-se a dessacralização dessa mesma imagem no segundo momento do conto. Essa divisão do relato de Blau em dois pólos corresponde, no limite, à transformação da visão do gaúcho acerca do imperador, de modo que o alinhamento dos pontos de vista inicial e final serve de alicerce à revelação do lugar inferior ocupado pelo soldado em relação às esferas de poder e decisão que compunham a batalha. Empregado pobre da estância em tempos de paz e “bucha de canhão” na guerra, Blau entoia um canto épico às avessas e, aquém do real sentido da batalha, não se dá conta do sentido político e da representatividade simbólica do poder imperial e revela sua condição de subalterno e marginalizado.

O riso que brota do malogro do estancieiro em “Chasque do imperador” (LOPES NETO, 2003), entretanto, não provoca o rebaixamento do gaúcho ao revelar sua tolice, como seria de esperar ao se considerar que “[...] o revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções” (PROPP, 1992, p.95). Rindo de si mesmo, o gaúcho cria uma atmosfera de acolhida que favorece a adesão do ouvinte/leitor, constantemente informado pelo relato de Blau da solicitude do estancieiro e da lealdade da comitiva que acompanhava D. Pedro II.

A falta cometida pelo anfitrião e o riso que daí se projeta desdobram-se na medida em que promovem, da perspectiva em que gaúcho narrador encara os fatos, o rebaixamento da imagem do imperador para a mesma esfera a que pertence o homem comum e, simultaneamente, a colocação do gaúcho em uma posição de companheirismo e hospitalidade: “No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. As pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas. Esta é a base psicológica do riso bom” (PROPP, 1992, p.152).

Apesar dessa adesão e da simpatia que se desprendem do malogro perdoado, o gaúcho não permanece incólume a seu próprio riso: os contornos da posição de indiferença relativamente ao poder que se desenham a partir do riso de acolhida que se vem discutindo realçam a inferioridade do habitante riograndense, atado a uma teia de exploração e

dominação. Ao lado da humildade, da lealdade e da hospitalidade, que são colocadas no primeiro plano do discurso de Blau, a comicidade permite enxergar não apenas a alienação do gaúcho naquele contexto específico, mas também os vãos que seu olhar não alcança: “A não ser nas conversas particulares daqueles gaúchos – pois tudo era só seu barão, seu conselheiro, seu visconde, seu ministro -, eu sempre via e ouvia o que se passava” (LOPES NETO, 2003, p.347).

Se o riso não entoa as vozes que Blau não ouve, decodifica seus ecos. A imagem laudatória do herói riograndense não é desfeita ou punida pela zombaria - o que não tira do texto de João Simões o movimento de afirmação de um tipo que resume em seus traços o representante de uma região como epítome positivo da nação – mas a acolhida é acompanhada pela revelação de uma face da marginalização do gaúcho, figura que permanece além da derrisão, mas aquém da prosperidade: “a miséria da dominação é precisamente isto: negar-se ao dominado inclusive a consciência da própria miséria” (CHAVES, 1980, p.221). Em movimentos sinuosos, enroscada aos liames da fala de Blau Nunes, qual boitatá na escuridão, a comicidade de “Chasque do imperador” (LOPES NETO, 2003) lança um feixe de luz sobre a realidade de penúria e descaso em que o vive soldado gaúcho e, em vez ofuscar a visão daquele que se depara com ela, revela a cegueira de quem a teme.

O riso que põe em xeque a imagem de soberania do gaúcho e revela seu contrário, iluminando a posição à margem ocupada por um homem que narra em uma posição inferior, a que são proibidas as vozes da decisão, é diluído em narrativas como “O cabelo da china” e “Duelo de Farrapos” (LOPES NETO, 2003), em que a morte ocupa lugar central nos quadros da guerra e mancha honra e narrativa com a tonalidade vermelha do sangue deixado na batalha. No primeiro conto, Blau Nunes narra a história de um bracelete trançado com cabelos humanos, que lhe fora dado por um amigo fiel, chamado Juca Picumã. O talismã, feito a partir da trança da filha de Juca, é devolvido por Blau à moça em seu enterro, quando o vaqueano o lança na cova em que Rosa foi enterrada. O trágico da existência esboça-se, aqui, não apenas na morte da china, mas também – e principalmente – na dor pungente de Juca Picumã, pai que, na guerra, assassina seu próprio capitão pela sedução e por seduzir Rosa e, posteriormente, tencionar matá-la: “- Pois é... Seduziu... E agora queria degolar... É mui triste para mim: - Vancê vai dar parte de mim?” (LOPES NETO, 2003, p.359).

Também é a morte que ronda e sanciona o “Duelo de farrapos” (LOPES NETO, 2003), história em que Blau narra o desdobramento de um acontecimento iniciado em 1842, que teve seu desfecho apenas em 1844. Trata-se de uma disputa entre o general Bento Gonçalves e o coronel Onofre Pires, durante a Revolução dos Farrapos. O dado histórico

serve de pano de fundo para que se entreteça uma trama deflagrada por uma emissária castelhana, que culminou com uma disputa armada entre os dois oficiais e a morte do coronel Onofre Pires: “brigavam de morte, mas como guascas de lei: leais, sempre!” (LOPES NETO, 2003, p.392).

O fato é que, se as duas narrativas - cindidas pela morte brutal e violenta, porém baseada em um código de honra que a espada era incapaz de transpor – marcam a presença misteriosa da mulher que encanta e seduz, de quem os movimentos sinuosos já foram analisados por Ligia Chiappini (1988), não deixam de se sustentar pela interferência da esfera privada na vida pública, mediação que se tece pelas figuras femininas de ambos os contos. Esse atrito entre uma e outra extremidade da ação sustenta e reafirma a perspectiva da história narrada a partir de seus bastidores: em “Duelo de farrapos”, a relação entre os comandantes da república farroupilha, traçada pelo testemunho do Blau subordinado, é enfocada não pelo núcleo que envolve o desenrolar da batalha do ponto de vista de sua representatividade para a história do Rio Grande do Sul, mas no cotidiano de uma disputa que, a par da dimensão bélica dos fatos, desloca-se para o nível particular, em que predominam os interditos de bilhetes, mensageiros e seduções.

Somam-se a essa interdição as lacunas da percepção de Blau, que não só não possuía uma visão completa dos fatos – há que se considerar a restrição de campo que fundamenta o olhar de um narrador que participou dos acontecimentos como testemunha e, por isso, não se reveste de uma onisciência reveladora – como também ocupava na comitiva posição inferior: “A gente como eu é bicho bruto, e os graúdos não dão confiança de explicar as coisas, por isso é que eu não sei muitas delas: tenência não me faltava; mas como é que eu ia saber as de adentro dos segredos?...” (LOPES NETO, 2003, p.390). Os segredos não revelados e o hiato entre a percepção restrita e a realidade plena sustentam a tensão da narração de Blau, por um lado e, por outro, encontram na tragicidade que encerra acontecimento e narrativa espaço para semear a representação da honra e da lealdade dos integrantes do duelo. Ficcionalizada, a história oficial perde seu estatuto de verdade – porque sujeita à relativização da fala do narrador -, mas não deixa de servir à glorificação daqueles que representaram a honra e a coragem do gaúcho.

Nesse entrecruzar de história e vida, a experiência da morte no campo de batalha marca a vida de Blau como personagem e, ainda, seu discurso de narrador que revê sua trajetória pela memória. Em “O Anjo da Vitória” (LOPES NETO, 2003), o velho gaúcho conta sua experiência na batalha do Passo do Rosário, ao acompanhar seu padrinho, quando tinha dez anos de idade. O título do conto faz referência ao general José de Abreu, respeitado

por seus subordinados por sua valentia, lealdade e respeito aos homens que compunham sua comitiva na batalha contra os castelhanos: “Esse o cavalo dele não dava de rédea para trás, não! Esse, quando havia fome, apertava o cinto com os outros e ria-se!” (LOPES NETO, 2003, p.373). Mas ao contrário do que se poderia esperar também pelo título, a narrativa não se constrói a partir do relato de uma vitória, mas sim de uma derrota do exército gaúcho, que foi vítima de uma emboscada e promoveu, na confusão de uma nuvem de fumaça provocada pela queima da vegetação, a dizimação de dezenas de brasileiros:

A nossa cavalaria se enrodilhou toda, fazendo uma enrascada de mil diabos... E enquanto o tiroteio nos estraçalhava, que os ginetes e os cavalos caíam varados, e que, por fim, os próprios esquadrões já iam ruscando uns com os outros – aí, amigo, andei eu às pechadas – enquanto isso... Veio uma rajada forte de vento, que varreu a fumaça, limpou a vista de todos e mostrou que era a nossa infantaria que nos tinha feito aquela desgraça...  
Então, por cima dos mortos e feridos houve um silêncio grande, de raiva e pena... Como de quem pede perdão, calado... Ou de quem chora de saudade... baixinho... (LOPES NETO, 2003, p.374)

O malogro das intenções do grupo, que em “Chasque do imperador” assumia dimensão cômica ao revelar a ingenuidade do gaúcho diante da imagem do poder, resvala, aqui, na dimensão trágica da criança que se depara com a morte. Não por acaso, ao se considerar uma linha cronológica evolutiva, “O Anjo da Vitória” coloca-se como a ponta da vida de Blau Nunes, início do fio desfiado por suas narrativas. Sob esse aspecto, a tragicidade que envolve o relato da batalha perdida ata-se à fronteira da infância com o amadurecimento forçado do gauchinho - diante do corpo do padrinho, Blau se reconhece “abandonado, gaudério e gaúcho” (LOPES NETO, 2003, p.375). A transformação da criança em homem não se manifesta apenas no silêncio ensurdecido e nas lágrimas diante dos corpos: dois momentos distintos marcam a narração da batalha do Passo do Rosário, de modo que na imagem que o gaúcho cria de seu cavalo esboçam-se os contornos de uma e outra fase da vida.

Deve-se observar que, antes do momento de maior tensão da emboscada, Blau descrevia-se como um menino haragano, entretido em correr os campos com seu cavalo, preocupado apenas com a responsabilidade de carregar os instrumentos do mate de seu padrinho: “Naquelas correrias, o meu bicharazito, às vezes, enchia-se de vento e voava, batia aberto, que nem uma bandeira cinzenta...” (LOPES NETO, 2003, p.373). A imaginação da criança sustenta a metáfora do animal como bandeira que se agita ao vento, simbolizando a liberdade dos campos e o correr despreocupado da infância. Essa representação imaginária grandiosa contrasta com os ventos que direcionam a montaria do garoto após a morte do

padrinho: “O meu bicharazito se empantufou de vento, desdobrou-se, batendo como umas asas... O mancarrão bufou, recuando, assustado... E quando dei por mim, andava enancado num lote de fujões”. Ao vô alçado do cavalo de outrora, opõe-se a restrição do espaço em que galopavam cavalo e menino, de modo que ao fim da narrativa o garoto-homem vê-se confinado em um grupo de sobreviventes, trotando não mais como senhor de si, mas sim responsável por si, no mesmo recuo assustado do animal: “Comi do ruim... Vê vancê que eu era guri e já corria mundo...” (LOPES NETO, 2003, p.375).

Nesse ponto, deve-se notar que a morte assume papel central na instituição do trágico não apenas nesse conto, mas também em todas as outras narrativas de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) que se furtam ao riso, seja nas agruras da guerra, seja no retrato do dia-a-dia dos tropeiros em tempos de paz – como se verá mais adiante. Inserido no campo de batalha e ocupando um papel social em que se misturavam as tarefas de defender a pátria e as divisas das propriedades de quem servia, o gaúcho encontra espaço para se firmar como homem de honra e coragem, de modo que a condição de penúria material que vivia enquanto empregado da estância, campeando o gado do patrão em péssimas condições de vida e de trabalho, pode ser sobrepujada pela disposição de lutar e pelo heroísmo do combate.

A narração de Blau que tem como núcleo de ação a morte do general Bento Gonçalves não apenas põe em cena o momento em que o menino vê-se obrigado a se tornar homem. Outro aspecto relevante a ser considerado na louvação do “Anjo da Vitória” no momento de sua morte em combate traz à tona parte da escala de valores que norteia o código de honra do gaúcho, fundamentado em lealdade e coragem. No conjunto de traços que compõem a glorificação do gaúcho pobre, a morte representa a possibilidade de redenção e concretização de sua força, e morrer em batalha significa dignificar-se e alcançar a glória do dever cumprido. Essa louvação da morte em combate aparece fundida ao discurso de Blau no momento em que o vaqueano conta a história de Juca Guerra, homem corajoso e forte, que quando adulto arriscou a vida para salvar um companheiro e encontrou, na velhice, uma doença que o conduziu à morte sobre uma cama:

Veja vancê!... Um gaúcho daqueles... Destorcido, bonzão!... Aquilo era pra ficar na coxilha, picado de espada, rachado de lanças, mas não pra morrer como foi, aperreado em cima da cama, o corpo besuntado de unturas e a garganta entupida de melados e pozinhos dos doutores!... Pobre de mim!... ‘stou vendo que hei de morrer do mesmo jeito, como um pisa-flores da cidade, como bicho de galinheiro!... (LOPES NETO, 2003, p.398).



A glória pela morte nas mãos de um inimigo mais forte situa seus antecedentes na Grécia antiga, momento em que a honra da batalha deveria ser coroada pelo sangue do guerreiro jovem, que teria sua vida interrompida em favor da imortalidade entoada nos feitos heróicos de uma epopéia (VERNANT, 1978, p.58). No contexto em que viveu o gaúcho Blau, esse significado atribuído à morte representa, antes, a concretização do estatuto de coragem, honra e lealdade devotados ao exército e à causa que se defende lutando. Justificam-se, sob esse ponto de vista, não apenas os cuidados tomados pelo general Bento Gonçalves com o corpo do amigo Onofre Pires, após matá-lo por um motivo que subjaz à interpretação da presença da mensageira castelhana entre ambos, em “Duelo de farrapos” (LOPES NETO, 2003), mas também a própria narração de Blau Nunes acerca da morte trágica do general José de Abreu na batalha do Passo do Rosário, que teve sua alcunha – “Anjo da Vitória” – intitulado o conto.

Sob esse aspecto, ainda, a fala do velho Blau immortaliza os feitos de homens que ele mesmo aprendeu a louvar como heróis quando era ainda “guri”. Na narração simples do gaúcho pobre, desenha-se a epopéia que louva a vida e a morte de José de Abreu e também do padrinho de Blau Nunes, morto na mesma batalha, como se sua voz compensasse a derrota na batalha física com a edificação da vitória pela morte: “Neste sentido, pela glória que ele soube conquistar devotando sua vida ao combate, o herói inscreve na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual, exprimindo-se numa biografia que a morte concluiu e tornou inalterável” (VERNANT, 1978, p.41).

Atada ao sentido glorioso da morte, a tragicidade dos tempos de guerra em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) serve à glorificação do riograndense como homem leal e corajoso, guerreiro e subalterno. O fracasso de José de Abreu – e, por extensão do padrinho de Blau Nunes - na batalha de 1827 inserem o elemento trágico nas narrativas circunscritas nesse eixo temático como forma de alinhamento horizontal das diferenças que outrora marcavam a escala hierárquica em que permanecia imóvel o gaúcho: “A ‘tragédia’ de ser mortal e o sabor ‘trágico’ das ações necessariamente inexitas podiam assumir um sentido terceiro, assaz diverso, sempre que fizessem parte de um sentido coletivo mais extenso” (GUMBRECHT, 2001, p.15).

Esse sentido adicional mencionado por Hans Gumbrecht (2001) confere ao trágico da guerra, no livro de João Simões Lopes Neto (2003), um significado em que a morte representaria, no limite e em um nível simbólico, igualdade – embora não se possa esquecer que a narrativa em questão recebe o nome do general, e não do padrinho de Blau, subordinado da comitiva. Importa, nesse sentido, a diferença qualitativa que se desenha entre os lugares

ocupados pelo riso e pelo trágico nas narrativas que recuperam as guerras vividas pelo narrador: enquanto o riso rebaixa as imagens representativas do poder vigente e, por meio da desmistificação do outro e da valorização da pureza do gaúcho, nivela posições diferentes na hierarquia social do período com o intuito de revelar a marginalização do soldado gaúcho, o trágico promove a glória e a louvação pela morte, alinhando horizontalmente esferas diversas, colocando em primeiro plano os atributos do guerreiro honrado.

No relato que o gaúcho velho faz dos tempos de batalha, entoando a “voz arma” de que fala Josefina Ludmer (2002, p.20) ao tratar da constituição do gênero gauchesco na literatura argentina, riso e pranto unem-se na revelação de diferentes faces do gaúcho ao longo de um percurso em que individual e coletivo mesclam-se na composição de um mito e na revelação de seu contrário: a glória que depende do riso do outro e a vitória que se situa na morte não deixam de conduzir para a criação dos traços de um tipo marginalizado, que encontra lugar apenas na memória e no discurso de um velho representante do passado, glorioso na guerra, pobre na paz.

### **1.1.3. Sangue da paz, riso que fere**

*O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado.*

Vladimir Propp

Fora do campo de batalha, a voz de Blau Nunes liga-se a um universo construído sob o signo da violência, de modo que o sangue heróico da guerra cede espaço ao sangue derramado em defesa da honra individual, que se baseia em código ético peculiar. Esses momentos de violência extrema justificam o predomínio do trágico nas narrativas do vaqueano e também sustentam a criação de uma atmosfera que resume em seus traços os hábitos do gaúcho pobre que, para se firmar em um contexto de marginalização, cria uma nova esfera de ordem, transitando entre a morte física como forma de vingança ou conquista pela força e o flagelo do outro pelo riso, aniquilamento que se constrói plenamente em apenas uma narrativa de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003).

A história da morte do negro Bonifácio congrega os principais traços que regem o universo dos contos de Blau em momentos alheio às batalhas protagonizadas pelos gaúchos. Chama a atenção, nesse sentido, o fato de que a paz não representa tranquilidade ou harmonia, pelo contrário, o cotidiano do gaúcho é retratado a partir da violência que

fundamenta a vida de estancieiros, peões e escravos, seja na revelação do fascínio que exerce aos olhos do gaúcho, seja na perspectiva trágica da morte que ronda. Assim, a pretexto de narrar o episódio da briga que se iniciou com uma aposta perdida pelo negro Bonifácio – que devia uma trouxa de doces à bela Tudinha, após ser derrotado em uma corrida de cavalos por Nadico, pretendente da moça – Blau Nunes desenha uma cena representativa do modo de vida do gaúcho em tempos de paz.

Um dos primeiros contornos a serem observados diz respeito à figura feminina que, no interior do universo essencialmente masculino dos causos, desenha um rastro sinuoso, de sedução e perdição. O olhar de teiniaguá da mulher simoniana e a perdição que se projeta de sua figura ao cruzar o caminho do gaúcho, a “[...] maldição demoníaca que acompanha as Lalicas, as Rosas e as Tudinhas” (CHAVES, 1980, p.171), regem a brutalidade das ações narradas por Blau, de modo que é a partir da figura de Tudinha que se organizam os movimentos dos outros personagens: “Os olhos da Tudinha eram assim a modo de olhos de veado-virá, assustado: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... Pareciam olhos que estavam sempre ouvindo... Ouvindo, mais que vendo...” (LOPES NETO, 2003, p.313).

Como uma metonímia da ação da personagem ao longo de grande parte do conto, os olhos que ouvem, junção de sentidos que se complementam, resumem a atitude ambígua de Tudinha no caso da briga em que Nadico e Bonifácio foram mortos. O início da questão que enovela a narrativa dá-se quando Bonifácio, “negro maleva” (LOPES NETO, 2003, p.313), aparece em uma carreira promovida pelo pai de Tudinha – onde se encontravam, também, outros quatro pretendentes à mão da moça – e desafia Nadico para uma corrida, sendo o prêmio um pacote de doces, que seriam entregues a Tudinha. O desafio do negro recebe uma resposta esquiva, dita com o olhar de Tudinha, que “[...] relanceou seus olhos de veado assustado e não se deu por achada” (LOPES NETO, 2003, p.315). Aceito o convite e perdida a carreira, Bonifácio coloca-se diante da moça para pagar a dívida e, novamente, é o olhar da garota que se antepõe à fala:

No barulho das saúdes e das caçoadas, quando todos se divertiam, foi que apareceu aquele negro excomungado, para aguar o pagode. Esbarrou o cavalo na frente do boliche: trazia na mão um lenço de sequilhos, que estendeu à Tudinha: havia perdido, pagava...

A morocha parou em meio um riso que estava findo e firmou nele uns olhos atravessados, esquisitos, olhos como pra gente que já os conhecesse... E como sentiu que o caso estava malparado, para evitar o desaguisado, disse:

- Faz favor de entregar à mamãe, sim?!... (LOPES NETO, 2003, p.315-316)

E foram justamente o olhar e a atitude de Tudinha que deflagraram o conflito entre Bonifácio e Nadico: irritado com a resposta da moça, o negro recusa-se a entregar os doces a Firmina, mãe de Tudinha, e é acometido por um soco de Nadico, que teria agido em defesa da garota. Nesse ponto, a violência se concretiza em uma disputa que envolve não apenas os dois gaúchos, mas grande parte dos convidados da carreira, que aproveitam para se vingar do negro ou resolver pendências pessoais com outros convidados. A confusão assume dimensões catastróficas e, como resultado da briga, apresentam-se os corpos de Bonifácio, Nadico, Firmina e outros presentes: “[...] o chão ficou estivado de gente estropiada, espirrando a sangueira naquele reduto” (LOPES NETO, 2003, p.317). Mas o olhar de Tudinha perde a ambigüidade e se concretiza em ação apenas no momento em que, munida de um facão, a moça mutila o corpo de Bonifácio

E, por fim, espumando e rindo-se, desatinada – bonita sempre! -, ajoelhou-se ao lado do corpo e pegando o facão como quem finca uma estaca, tateou no negro sobre a bexiga, pra baixo um pouco – vancê compreende?... – e uma, duas, dez, vinte, cinqüenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer estraçalhar uma coisa nojenta... Como quem quer reduzir a miangos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!... (LOPES NETO, 2003, p.318).

Na transfiguração do olhar em ato, a violência sulca suas marcas no discurso do vaqueano Blau, mostrando-se atuante em diversas esferas de convivência do gaúcho: o negro Bonifácio, descrito como homem pobre e violento; Nadico, empregado da vasta estância de que era proprietário o pai de Tudinha; Firmina, mãe de Tudinha, que joga um bule de água quente sobre o negro agonizante; a própria Tudinha, moça rica e os outros personagens não nomeados que se envolvem na “peleja” promovem uma espécie de verticalização da violência no cotidiano do gaúcho, marcando a brutalidade que envolve mesmo o momento de lazer dos empregados na estância.

Não menos impregnada pelo fascínio exercido pela violência naquele contexto – ela também teiniaguá de movimentos sinuosos e sedutores – mostra-se a voz de Blau Nunes: testemunha dos acontecimentos, o velho narrador não esconde sua empolgação ao reviver, por meio da fala, as mortes que marcaram aquela “carreira grande”. Alheio a um julgamento moral que condene ou absolva os protagonistas do caso, o vaqueano revela não apenas sua filiação àquele universo representado pelas carreiras e apostas, mas também os contornos de um espaço regido por leis particulares, em consonância com um sistema em que honra e vingança justificam o sangue e a morte, que envolvem e divertem o gaúcho:

Que peleia mais linda!

Vinte ferros faiscaram: era o Nadico, eram os outros namorados da Tudinha, e eram outros que tinham contas a ajustar com aquele tição atrevido. [...]

O Nadico mandou a adaga e atravessou a pelanca do pescoço do negro, roçando na veia artéria; o major tocou-lhe fogo, de pistola, indo a bala, de refilão, lanhar-lhe uma perna... O ventana quadrava o corpo, e rebatia os talhos e pontações que lhe meneavam sem pena.

E calado, estava: só se via no carão preto o branco dos olhos, fuzilando... (LOPES NETO, 2003, p.316)

Sob o fascínio de Blau enreda-se, ainda, sua atitude de narrador que manipula a matéria que narra: no conjunto de histórias de *Contos gauchescos*, “O negro Bonifácio” (LOPES NETO, 2003, p.316) ocupa lugar de destaque na estruturação da voz narrativa, que enovela seu interlocutor cidadão – e, por extensão, o leitor – em uma teia de suspense, em que Blau Nunes, detendo o conhecimento acerca dos fatos narrados, estica e molda seu discurso de modo a revelar gradativamente as informações que interessam à composição do significado do acontecimento. A oralidade do caso popular é, aqui, demarcada pela reiteração de vocativos e imperativos como “Escuite” ou “Patrício, escuite!” (LOPES NETO, 2003), por meio dos quais o narrador chama a atenção de seu ouvinte inquieto para a informação que se seguirá.

Inserido no conjunto dos contadores populares, Blau possui a sagacidade daquele que quer manter acesa a atenção de seu ouvinte e pretende regular a matéria narrada de modo a conduzir a interpretação que dela se fará. No caso em questão, essa voz caminha por trilhos tortuosos, iniciando seu relato com ênfase na caracterização de Bonifácio enquanto homem malvado, mas incapaz de se desonrar em uma luta. Apontados os traços principais da imagem do negro, o foco de atenção é desviado para Tudinha e sua descrição como mulher sedutora que atraía o interesse de vários homens da região. Sob o olhar ambíguo de Tudinha também se escondem os movimentos da fala de Blau: enquanto descreve “os olhos como pra gente que já os conhecesse...”, Blau omite de seu ouvinte o motivo que sustenta os acontecimentos narrados em “O negro Bonifácio”, revelando, apenas no final de seu relato, o que poderia ter satisfeito a curiosidade de seu interlocutor desde o princípio da narração:

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fora o primeiro a... A amanonsiar a Tudinha; que ao depois tomara novos amores com outra fulana, uma piguancha de cara chata, beicuda; e que naquele dia, para se mostrar, trouxera na garupa a novata, às carreiras, só de pirraça, para encanzinar, para tourear a Tudinha, que bem viu, e que apesar dos arrastados de asa daquela moçada e sobretudo do Nadico, que já a convidara para se acolherar com ele, sentia-se picada, agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem... por isso é que ela ficou como cobra que perdeu o veneno... (LOPES NETO, 2003, p.318)

Desfeito o enigma do olhar de Tudinha, o conto encerra-se com uma observação sobre a natureza traidora das mulheres, que o narrador compara a um “bicho caborteiro” (LOPES NETO, 2003, p.319), atando-a à imagem de um cavalo arisco, manhoso. Enquanto o título do conto antecipa ou faz antever a posição central do negro Bonifácio na narrativa, o desenrolar da fala de Blau revela que se trata, antes, de um enredo em que a figura do negro serve de pretexto para que se discorra sobre os nós que ligam a figura feminina a um universo de sedução, perigo e morte. Além disso, é por meio da narração do desfecho de Bonifácio e Tudinha que se apresentam ao interlocutor aparentemente citadino, que se coloca diante de Blau Nunes, traços fortes e bem definidos do universo riograndense no contexto em que viveu o velho narrador, tempo e espaço que diferem do presente da narração não apenas em seus contornos físicos, mas também no que diz respeito ao aspecto social, à figura humana e aos hábitos do gaúcho, distintos daqueles conhecidos por quem ouve as recordações do vaqueano.

A presença da morte brutal em “O negro Bonifácio”, filiada à violência e a um código paralelo de honra e vingança que também regem a ação de “Jogo do osso” (LOPES NETO, 2003), resvala para a caracterização de tempos de paz em que a morte não se faz ausente do cotidiano do gaúcho, mas assume outras faces. Enquanto a bela morte do guerreiro no campo de batalha cede lugar à violência do cotidiano do gaúcho, que responde a uma afronta com armas e sangue, a perspectiva trágica de outrora esvazia seu significado justamente pela inserção da brutalidade no cotidiano de lazer do gaúcho tropeiro. Transfigura-se, nesse sentido, o significado atribuído ao trágico da morte, que assumirá outros significados nas narrativas de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), conforme inserido em diferentes eixos de convivência do gaúcho.

Esse deslocamento de significados pode ser notado quando o conto “O negro Bonifácio” é tomado ao lado da narrativa “O boi velho” (LOPES NETO, 2003), em que se conta a morte do boi Cabiúna, companheiro de diversas gerações da família Silva, porém morto para que não se perdesse o valor referente à venda do couro do animal, outrora carregador das crianças. O sacrifício do animal revela a postura indiferente dos proprietários da estância a valores como companheirismo, lealdade e gratidão, embrutecimento que avulta quando comparado à melancolia do boi Cabiúna diante da morte de Dourado, animal que o acompanhara durante anos na tarefa de transportar as crianças da família para tomar banho ou comer frutas: “Pois veja vancê... Com o andar do tempo aquelas crianças se tornaram moças e homens feitos, foram-se casando e tendo família, e como *quera*, pode-se dizer que houve

sempre senhoras-donas e gente miúda para os bois velhos levarem ao banho do arroio, no carretão”(LOPES NETO, 2003, p.338).

Chamando a atenção para a sucessão de gerações da família Silva, o narrador aponta, também, para a presença do boi Cabiúna na constituição da família. A fidelidade do boi, entretanto, contrasta com a crueldade humana, que assiste ao sacrifício de um companheiro em nome da obtenção do lucro. Obedecendo às ordens dos estancieiros, o peão sacrifica Cabiúna que, sangrando, sente-se castigado por ainda não estar pronto para a tarefa diária e, agonizante, coloca sua cabeça sobre a canga do carro de bois. A atitude fiel do boi, alheio ao motivo que levava ao golpe, une-se à ingenuidade da criança, também à margem da ambição da família, que oferece ao animal uma fatia de batata-doce e não percebe o suplício do velho companheiro: “*Tome, tabiúna! Nó té... Nó fá bila, tabiúna!...*” (LOPES NETO, 2003, p.339; grifos do autor).

Enquanto a fala do guri contrasta com o silêncio dos adultos, que assistem ao sofrimento de Cabiúna, também entram em atrito os valores do universo humano com o da esfera animal: se a criança representa o ser ainda não contaminado pela lógica capitalista (CHIAPPINI, 1988, p.298), o sacrifício do boi para que não se perdesse o lucro da venda de seu couro aponta, no limite, para a morte dos valores que deveriam caracterizar o homem e, contrariamente, pertencem ao que, nesse caso, pode-se chamar de caráter do animal. Companheirismo, lealdade e amizade definem a relação de Cabiúna com Dourado, o boi que com ele dividia a tarefa de puxar o carro com a família em dias de passeio, morto por uma picada de cobra:

Ficou pois, solito, o Cabiúna: como era mui companheiro do outro, ali por perto dele andou uns dias passando, deitando-se, remoendo. Às vezes esticava a cabeça para o morto e soltava um mugido... Cá pra mim o boi velho – uê! tinha caraca grossa nas aspas! – o boi velho berrava de saudades do companheiro e chamava-o, como no outro tempo, para pastarem juntos, para beberem juntos, para puxarem o carretão... (LOPES NETO, 2003, p.338)

Em seu relato, Blau Nunes enfatiza o companheirismo e a fidelidade do animal, mas não deixa de colocar em primeiro plano a animalidade do homem, que toma como “bicho mau” (LOPES NETO, 2003, p.337) nas orações que abrem e fecham a narrativa. Nesse movimento de humanização das atitudes do boi, avulta não apenas a animalização do homem, mas também a entoação trágica de que se reveste a voz do narrador ao desfiar o “causo” em questão: de modo contrário ao que ocorre em “O negro Bonifácio” (LOPES NETO, 2003), a violência não é aceita e louvada como ato de valorização da honra e da coragem do gaúcho,

marcando, antes, o avesso da dignidade. Sob esse aspecto, o julgamento moral feito pelo velho narrador em relação à atitude dos estancieiros - inexistente na história de Bonifácio - define, por oposição, a imagem de companheirismo e lealdade do gaúcho pobre, que reconhece a ausência de humanidade na atitude dos patrões: “- Veja vancê, que desgraçados; tão ricos... e por um mixe couro do boi velho!... Cuê-pucha!... É mesmo bicho mau, o homem!” (LOPES NETO, 2003, p.339).

Mas o rebaixamento do homem não se realiza, em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), somente na dimensão trágica da morte de um animal companheiro, ou no aniquilamento do corpo, como em “No manantial” – traços que não deixam de relacionar as narrativas gauchescas à forma característica do conto em finais do século XIX e princípio do XX: o cômico também mostra suas arestas cortantes e não deixa de promover o rebaixamento e a desumanização do homem, agora restritos à imagem tomada pelo gaúcho como uma ameaça a seu próprio desenvolvimento. Em “Deve um queijo!” a figura do gaúcho é colocada diante de um castelhano, que tenta ludibriá-lo mas acaba vítima da própria armação. O tropeiro Lessa, chegando na venda de Seu Nico, é interpelado pelo estrangeiro, que reitera ao gaúcho sua dívida de um queijo, por ser de Canguçu:

- Oh! Seu Nico! Seja bem aparecido! Então, vem de Canguçu, ou vai?...  
 Antes que o cumprimentado falasse, o castelhano intrometeu-se:  
 - Ah! Es usted de Canguçu?... Entonces... Debe un queso!...  
 O paisano abriu um ligeiro claro de riso e com toda a pachorra ainda respondeu:  
 - Ora, amigo... os queijos andam vasqueiros...  
 - Si, para nosotros... Pero Canguçu pagará queso, hoy!... (LOPES NETO, 2003, p.335)

O velho Lessa, ladino, escolhe um queijo de avantajadas proporções e oferece ao castelhano que, acreditando em sua esperteza, come até ficar satisfeito. A artimanha do gaúcho começa a se revelar quando o outro deseja parar de comer e ele, com nacos de queijo espetados ao facão, obriga o estrangeiro a comer até não mais suportar fisicamente: “E o roncador comeu... Comeu até os farelos... Mas, de repente, empanzinado, de boca aberta, olhos arregalados, meio sufocado, todo se vomitando, pulou porta afora, se foi a um matungo e disparou para a barranca do passo... E foi-se, a la cria!...” (LOPES NETO, 2003, p.336).

O riso zombeteiro em relação ao castelhano move-se duplamente na medida em que promove o rebaixamento do outro e, simultaneamente, a glorificação do gaúcho por sua esperteza e capacidade de ludibriar. Sob a tentativa de afirmação do gaúcho por meio do riso, esconde-se a rejeição do outro, diante do qual o habitante riograndense desenvolveu uma postura de recusa, seja do ponto de vista histórico-geográfico de defesa das fronteiras do



território, seja em um nível simbólico, de valorização da cultura e da nacionalidade como forma de impedir o domínio do outro.

Com efeito, a imagem do estrangeiro, em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), é delineada de modo alheio a qualquer possibilidade de caracterização positiva: adversário na guerra, o imigrante é, também, inimigo na paz e, aos olhos de Blau, representa a degradação dos valores autênticos do homem por introduzir a lógica capitalista do comércio e do lucro na região – ponto de vista que se mostra com clareza em “Contrabandista”, narrativa em que, a partir da história do contrabandista Jango Jorge, tece-se um panorama cronológico da história do contrabando no Estado:

Aí se inundou a fronteira da província de espanhóis e gringos emigrados. A coisa então mudou de figura. A estrangeirada era mitrada, na regra, foi quem ensinou a gente de cá a mergulhar e ficar de cabeça enxuta... Entrou nos homens a sedução de ganhar barato: bastava ser campeiro e destorcido. Depois, andava-se empandilhado, bem armado; podia-se às vezes dar um vareio nos milicos, ajustar contas com algum devedor de desaforos, aporrear algum subdelegado abelhudo...  
[...]  
O dinheiro do Brasil ficou muito caro: uma onça de ouro, que corria por trinta e dois, chegou a valer quarenta e seis mil-réis!... Imagine o que a estrangeirada bolou nas contas!... (LOPES NETO, 2003, p.379)

Iniciada no século XVII com as correntes colonizadoras de jesuítas espanhóis e portugueses, a constituição imigratória da área sulina do Brasil encontrou seu apogeu no século XIX, momento em que se intensificou a entrada de alemães – a partir de 1824 – e de italianos – a partir de 1875 – no Rio Grande do Sul, de modo que, entre 1875 e 1889, a região recebeu cerca de 51.340 imigrantes, número que representou mais de 11% do crescimento populacional do estado no período (MOREIRA; COSTA, 1982, p.61-66). Tendo vivido entre 1817 e 1905, Blau Nunes foi testemunha desse processo e, mais do que isso, viveu a oposição que se desenhou entre a decadência do gaúcho pobre e a prosperidade dos imigrantes, que modernizaram a produção de charque e desenvolveram o comércio local e a exportação de produtos para outros estados brasileiros.

Acentua-se o desnível dessa relação quando é considerada a marginalização do gaúcho relativamente ao processo de desenvolvimento da economia sulina e ao acúmulo de capitais na construção do perfil social da região. Se, em tempos de guerra, o gaúcho viveu a possibilidade de glória pelo combate, a paz representou sua colocação em uma posição subalterna, extremamente hierarquizada e rígida:

Consolidada a posse de terras e rebanhos, pacificada a campanha e, depois, cercadas as estâncias com aramados, o novo gaúcho sedentarizado é compelido a assumir seu

novo papel de peão. Ainda cavaleiro campeia, garboso, o gado do patrão, com orgulho de seu ofício e de seu domínio da montaria e do rebanho. Porém, cada vez mais pobre e mais mal pago, come menos e vive mais maltrapilho. (RIBEIRO, 2000, p.422)

Justifica-se, assim, a necessidade do gaúcho de se firmar ante a imagem do estrangeiro, já que ele mesmo sabe-se reduzido, muitas vezes, à posição inferior de empregado de estancieiros estrangeiros e submetido aos mandos daquele que, enquanto outro, não pode ser reconhecido dentro da esfera de valores que regem o comportamento do homem riograndense:

Galego, naquele tempo, era gente, vancê creia! Estância era dele; negócio era dele; oficial era só ele; era arrematante das sisas, ele; surgião, ele; padre-vigário, ele; e pra botar a milicada em cima dos continentistas... Era ele!...  
E cada presilha!...  
Gente da terra não valia nada! (LOPES NETO, 2003, p.364)

Se a violência dos tempos de paz permite ao gaúcho sacar do facão e matar para manter a honra e a dignidade, a ridicularização da figura do castelhano, em “Deve um queijo!”, promove a morte pelo riso, rebaixamento que aniquila a imagem do estrangeiro ao mesmo tempo em que promove a louvação da esperteza e da superioridade do gaúcho. Nesse sentido, o riso de acolhida que reveste a figura do soldado na comicidade da guerra não se manifesta no conto em questão justamente porque o poder da zombaria garante àquele que zomba a louvação da vitória. A adesão do ouvinte/leitor em relação ao ato do velho Lessa realiza-se, portanto, na identificação criada pela vitória do gaúcho, que ludibria seu adversário de modo a fazer valer o ditado e tornar o feiticeiro vítima de seu próprio feitiço.

Reconstruídos pela narração de Blau, os movimentos do gaúcho em tempos de paz revelam a existência de um código de conduta que permanece alheio às esferas da ordem e do poder. O fato é que o gaúcho pobre, aquém das esferas capitalistas – da mesma forma que permanecia à margem do poder em momentos de batalha –, insere-se em um quadro cujos contornos desenham-se a partir da brutalidade do dia-a-dia dos tropeiros, de modo que o trágico das narrativas do vaqueano sustenta-se nas diversas faces assumidas pela violência nesse cotidiano:

Se os contos reproduzem a tradicional rivalidade, ridicularizando os castelhanos – sempre anti-heróis –, a violência e a barbárie do gaúcho brasileiro, explodindo quando menos se espera, contraria os padrões de ordem e de paz exigidos pela idéia de civilização e progresso. [...] Da mesma forma, a idéia de progresso, quando aparece, é contrastada vivamente com a perda, a morte, a ruína de um mundo melhor e mais ameno para o pobre. (CHIAPPINI, 1988, p.288)

Entre o riso que fere o outro como forma de manter a própria vida e o trágico que, por vezes, esquiva-se da imagem da morte, um universo de carência e auto-afirmação desenha-se na fala do velho narrador Blau Nunes: simpatia e rebaixamento, o cômico marca, de maneira tímida pelos corredores formados com o predomínio da tonalidade trágica das narrativas, as pegadas de uma trajetória que principia a desmistificação do tipo idealizado do gaúcho, criado pelo Romantismo, a partir da revelação de um processo de crescente marginalização da imagem do homem que protagonizou essa idealização. Sob esse aspecto, avulta o hiato desenhado entre o presente e o passado, construído nos termos da distância temporal que separa Blau das imagens de sua vida, redimensionadas na teia da memória. Resta, portanto, observar de que modo a perspectiva dos tempos vivido e narrado ata o cômico e o trágico a uma mesma esfera de significados, sintetizando na voz do narrador a nostalgia da glória de outrora à carência de um homem incapaz de se encaixar nos esquadros de uma sociedade avessa a acolher seus costumes e valores.

#### **1.1.4. Labirintos da memória, corredores do tempo**

*Curioso como a vida depende dessas pequeninas coisas, do fio de um pavio, do sutil fio de uma aranha tecedeira fazendo e desfazendo, criando e recriando o mundo para a gente ver, como uma escrita para a gente ler, como uma teia para nos prender.*

Autran Dourado

Como se mencionou, ao tecer suas narrativas, o velho Blau relata fatos que teria vivenciado num tempo distante daquele em que conversa com seu interlocutor, afastando-se de suas aventuras por meio de uma lacuna temporal que o coloca em um espaço diferente daquele desenhado nas histórias contadas, transformado e retalhado pelas marcas do progresso. A separação que se coloca entre esses dois segmentos projeta um distanciamento que deixa de ser apenas temporal para assumir um tom ideológico e moral (REIS; LOPES, 1988, p.239-242), delineando traços psicológicos que caracterizam esse narrador, autodiegético, com maior profundidade e nitidez e revelam a nostalgia de um herói caboclo, que se emociona ao se lembrar da empolgação que experimentava ao correr eguada, tempo aceso apenas na chama da memória, que ilumina suas recordações:

Hoje... onde é que se faz disso?

É verdade que há muita coisa boa, isso é verdade... Mas ainda não há nada, como antigamente, tomar mate e correr eguada...  
 Xô-mico! Vancê veja... Eu até choro!...  
 Ah! Tempo! (LOPES NETO, 2003, p.344)

Essa lacuna temporal distancia o narrador de sua juventude, vivida entre vaqueiros e soldados e, de certa forma, também o diferencia do interlocutor com quem compartilha suas aventuras, já que além de possuir autoridade para narrar - que lhe é conferida por ter participado dos fatos como protagonista, construindo um discurso autobiográfico -, também se utiliza de sua experiência para imprimir uma função didática às suas narrativas, colocando-se como elemento detentor de um saber que deve ser compartilhado: “Se vancê fosse daquele tempo, eu calava-me, porque não lhe contaria novidade, mas vancê é um guri, perto de mim, que podia ser seu avô... Pois esculte” (LOPES NETO, 2003, p.340).

Na lógica da sabedoria adquirida, esse caráter pedagógico do narrador dos *Contos gauchescos* avulta na medida em que se evidencia o intuito de ensinar ao jovem os traços que norteiam o comportamento do caboclo, culminando com a sistematização dos “artigos de fé do gaúcho”. Retomando o ato de aconselhar, uma das principais funções do narrador tradicional, a figura de Blau Nunes concretiza a recuperação da forma “artesanal” de contar histórias, trazendo para o texto literário uma tradição quase apagada por um processo de transformações da arte de narrar, que passou a ser gradativamente substituída pela forma artística que privilegia a narrativa escrita, encerrada na solidão do autor e do leitor, cujo ápice encontrou seu lugar no advento do romance: “o conselho, entretecido na matéria da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando” (BENJAMIN, 1983, p.59).

Sob essa perspectiva, a imagem de Blau Nunes constrói-se a partir dos traços que compõem a figura do narrador tradicional, que tece suas histórias com os fios da experiência adquirida ao longo da vida. Aparentado ao modelo arcaico do lavrador sedentário, que conhece os costumes e tradições do espaço em que viveu (BENJAMIN, 1983, p.58), o velho gaúcho ata vida e narrativa, de modo que as dezessete histórias que conta resvalam para a forma e o conteúdo do caso popular, que se enovela aos liames da narrativa por meio da voz e da imagem do velho contador.

Ademais, a forma do caso popular, em fins de século XIX no Brasil, reproduz o modo de vida roceiro, as crenças, medos e modelos de comportamento em que a honra e a coragem entram como componentes intrínsecos do cotidiano. É no caso, contado ao redor do

fogo, ao fim de um dia de trabalho, que se entrecruzam a vida e o imaginário, de modo que a incorporação dessa forma popular pela literatura de João Simões Lopes Neto filia a narrativa do autor – e, por extensão, o cenário que ela constrói – a um conjunto de valores representados por um universo essencialmente masculino, em que o trágico se funda na morte, na violência e nas diferentes histórias do folclore de cada região:

Sem deixar de ser *obra culta*, de autor individual, coerente e monocêntrico (sintético, como o define Hermann Lima) o conto de Simões Lopes, pela maneira com que utiliza o popular, conserva deste um certo dinamismo, uma espécie de eco da voz do povo, que consegue proporcionar ao leitor a ilusão de estar ao pé do fogo, ou pelos caminhos, seguindo avidamente Blau Nunes em suas narrativas que, se têm muito de realistas, por vezes beiram o fantástico. (CHIAPPINI, 1988, p.333)

A maneira como João Simões Lopes Neto (2003) promove a apropriação da forma popular pela literatura erudita, já foi analisada de modo profícuo por Ligia Chiappini (1988), que discorre a respeito da criação literária da imagem de um narrador tradicional na obra do autor pelotense. Partindo do aparente paradoxo que se funda na figura de um contador de casos - tecedor de narrativas que se baseia na tradição oral de contar histórias - que tem suas histórias emolduradas pela palavra escrita, a autora aponta para a maneira peculiar como João Simões atualiza o popular pela escrita: à fala que se entrecruza à letra, atar-se-ia a representação de um universo plural, mobilidade que encontra respaldo no apagamento da fala de um narrador culto e na cessão da voz a um homem do povo, que recria o folclore, as lendas e os costumes da região em que teria vivido e os funde à tessitura da narrativa.

A imagem do contador de histórias é recorrente na prosa literária dos últimos anos do século XIX e princípio do século XX. Autores como Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos e Coelho Neto encontraram, na imagem do narrador popular, solo fértil para a recuperação e a afirmação de traços sintetizadores de particularidades locais. Alfredo Bosi (1966) chama atenção para essa questão e aponta para o artificialismo e a superficialidade da fala desses narradores, em parte representantes do descritivismo pitoresco e exótico dessa literatura:

Em outro momento de nossa história literária, esse conjunto de narradores poderia ter assumido papel renovador se não revolucionário, tal a semelhança de motivos e de formas que os avizinha e tal a diferença de espírito que os extrema dos prosadores ditos naturalistas do século passado. Mas careciam de uma dimensão: a da consciência histórica, que teria dado outro lastro ao descritivismo sentimental em que se moviam. (BOSI, 1966, p.57)

Ligia Chiappini (1988) particulariza a obra de João Simões Lopes Neto ao apontar o “achado técnico” que apaga da narrativa a voz do narrador erudito – que nas páginas dos outros autores citados se diferenciava graficamente da fala do homem do sertão pela marcação de aspas que avultavam os traços do dialeto caipira. Esse apagamento é também responsável por certa mobilidade que impregna as histórias narradas por Blau Nunes justamente por serem retiradas de um material específico do âmbito popular (CHIAPPINI, 1988, p.339). Alfredo Bosi (1966), ao contrário, inclui o autor em um mesmo grupo, caracterizado pela suposta ausência de uma dimensão histórica que dê respaldo ao aspecto descritivo da voz desses narradores.

Embora de naturezas diversas, os critérios utilizados pelos dois críticos entrecruzam-se na medida em que a consciência histórica reivindicada por Alfredo Bosi não se encontra ausente da figura do narrador popular, recuperada por Simões Lopes Neto com características estéticas e estilísticas que o diferenciam do conjunto definido por Bosi (1966). Nesse sentido, a recuperação da forma simples por meio de um processo que valoriza a fala do homem popular e, por isso mesmo, mantém a forma escrita do caso aberta à multiplicidade do universo representado (CHIAPPINI, 1988), não se manifesta de modo alheio à temporalização histórica dos fatos narrados por Blau Nunes. A matéria popular das lendas e do folclore sulino é, portanto, submetida a uma marcação temporal inerente à composição de um personagem-narrador que constrói sua narração a partir da recuperação dos principais acontecimentos de sua vida.

Sob essa perspectiva, a construção de Blau Nunes como um narrador que sintetiza e recupera em seus contornos e em sua voz a imagem de um narrador tradicional, empenhado em manter aceso o folclore e os costumes de sua região por meio de sua fala, atase à determinação histórica que se projeta da referência temporal que se apreende das narrativas do gaúcho. Essa fusão entre uma e outra determinação – a matéria folclórica, que se esperaria desprovida de restrição cronológica, e a ancoragem histórica da fala do narrador – sustenta o tom de melancolia que impregna toda a narração de Blau Nunes, colocado em um presente de fala que recupera um passado irremediavelmente perdido com o progresso e as transformações espaciais e sociais a que se submeteu o Rio Grande do Sul no contexto em que teria vivido o velho Blau.

A síntese entre a observação natural da realidade e uma certa “sede romântica de sentimento”, apontada por Alfredo Bosi (1966, p.13) na literatura de João Simões Lopes Neto, encontra na lacuna temporal que define a figura de Blau Nunes, em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), espaço para a representação heróica do passado em contrapartida ao

presente de carências e marginalização que o velho gaúcho protagoniza aos oitenta e oito anos. A apurada consciência da decadência e da inexorabilidade do progresso, que se desenha na narração de Blau por meio do saudosismo de outrora e da necessidade de ensinar ao jovem interlocutor os costumes e tradições que edificaram o caráter do povo gaúcho, é justamente o que garante ao texto de Simões Lopes Neto uma consciência histórica que não deixa de projetar não apenas uma constatação crítica das condições de abandono do sertanejo gaúcho, mas também uma dimensão humana que ultrapassa o descritivismo do pitoresco local e alcança certa profundidade psicológica, atada à voz do personagem.

Se Sherazade adia a morte pela fala, o narrador de João Simões também reconstrói a vida pela memória, atando o passado e o presente nas malhas de seu discurso. Testemunha das transformações políticas, econômicas e sociais do Rio Grande do Sul, conhecedor do espaço, dos costumes, das lendas e do povo no tempo em que viveu, Blau Nunes recorda a sua história e também a história da região sulina do Brasil, ligando aos liames da memória individual a esfera coletiva da sociedade em que viveu. A matéria que enovela as narrativas desfiadas pelo narrador-contador está submetida à recordação de Blau, de modo que ao filtro ideológico da voz corresponde, ainda, a subjetivação da perspectiva que determina a seleção dos acontecimentos narrados. A metáfora da memória enquanto baú de roupas que se colocam ao sol por meio da fala antecipa, na apresentação feita pelo narrador culto no início do texto, a inserção do homem no relato, de modo a não somente atribuir ao velho gaúcho a autoridade que a vida lhe conferiu para entoar suas histórias (BENJAMIN, 1983), mas também a entrever a dimensão psicológica que impregnará narração e narrativa:

E, do trotar sobre tantíssimos rumos, das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; das coisas 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 eclosões da vida, entre o Blau – moço, militar – e o Blau – velho, paisano -, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações – casos, dizia -, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca. (LOPES NETO, 2003, p.306)

O significado da criação de Blau Nunes como um modelo que retoma não apenas a forma, mas o conteúdo que alimentava a fala do narrador popular tradicional, desdobra-se no livro de João Simões Lopes Neto e atinge a dimensão do humor que se entretece aos causos contados pelo vaqueano. Às diferentes nuances assumidas pelo trágico nas narrativas que entoam ora os sons do campo de batalha, ora o pranto e a violência dos tempos de paz relaciona-se uma nova tonalidade da tragicidade na figura do velho contador que se coloca ligado a um tempo irremediavelmente perdido. O humor, como contraste de

opostos, não se concretiza individualmente na tessitura do fio narrativo que sustenta cada um dos dezessete casos – ora trágicos, ora cômicos - contados pelo vaqueano, entretanto, a melancolia da voz do contador alinhava essas histórias por meio da dimensão psicológica do relato de quem se reconhece incapaz de se enquadrar em uma sociedade já industrializada e essencialmente urbana, como se o tropeiro houvesse perdido o trotar de seu tempo, impossível de se reviver fora do baú da memória.

Se entre o jovem Blau, soldado e vaqueiro, e o velho contador coloca-se uma série de aventuras, transformadas em causos por seu discurso, a tristeza que brota do vazio provocado pela perda de identidade do caboclo dilui-se nas águas de suas narrativas e se cristaliza nas digressões que permeiam sua conversa, encontrando vazão no dinamismo da comicidade que ameniza essa melancolia ao mesmo tempo em que auxilia na composição de da síntese de um processo de transformações, incorporadas ao texto literário por meio da voz do contador:

Se levarmos em conta o presente da narração, essa tristeza se intensifica na voz do gaúcho velho, percorrendo os campos-feito-taperas, retalhados e empobrecidos, de onde procura desenterrar o passado, sabendo-o, no entanto, irremediavelmente perdido com a sua juventude e o apogeu da estância. (CHIAPPINI, 1987, p.97)

Enquanto se mostra saudoso de sua juventude e, por contraste, revela a decadência do presente em que vive, o tapejara constata uma situação de debilidade, que começa a ser criada pelas novas forças que regem a política e a economia brasileiras, e traceja uma primeira reflexão sobre essa condição marginal do caboclo, conjecturando sobre o atraso dos meios empregados pelos homens locais no cultivo das terras em relação aos imigrantes, que chegam ao Brasil trazendo para o campo novas formas de produção, além de explorar recursos ignorados pelos sertanejos: “veja vancê: sempre a estrangeirada especulando cousas de que a gente nem fazia caso...” (LOPES NETO, 2003, p.340).

Sob esse aspecto, uma crítica sutil ao advento da modernização e às transformações promovidas pela industrialização delinea-se por meio do deslocamento do gaúcho, envolvido por um espaço recortado, não mais conhecido em todos os detalhes porque vertiginosamente instável. O velho gaúcho transita sobre o fio que separa espaços e tempos diversos e, no limiar entre presente e passado, constrói um universo diegético que é o próprio retrato de um mundo que se perdeu: embora preso às suas recordações, o gaúcho coloca-se como um ponto de mediação entre esses dois pólos, já que não se adapta ao espaço urbano, mas também não mais pertence ao campo como o fora outrora, pois



[...] por mais urbanizado que se torne, guardará sempre, no fundo da alma, a marca da vida campesina e, vendo-a agora à distância, esquecer-lhe-á as agruras para dela conservar apenas uma imagem de simpleza idílica, que contrapõe nostalgicamente às complicações da vida civilizada. (PAES, 1985, p.246)

E se a voz de Blau Nunes promove o trânsito entre presente e passado, o humor responsabiliza-se pela síntese entre o cômico e o trágico dentro da narrativa de João Simões Lopes Neto, aquela que engloba e entretece todos os causos narrados pelo velho gaúcho. Nesse sentido, se o tom de melancolia liga-se à perda da identidade do gaúcho em meio a uma nova configuração sócio-política, o riso articula-se a um movimento de derrisão dos elementos responsáveis por essa inadequação do gaúcho - seja em relação ao poder, seja no que diz respeito à tentativa de rebaixamento da figura do estrangeiro, verdadeira ameaça à posse do território e ao progresso do crioulo riograndense.

Funde-se, pois, a perspectiva temporal dessa inadequação - expressa pela lacuna que se coloca entre o eu que narra e aquele que se mostra como personagem de suas histórias - à tentativa de afirmação de uma imagem de coragem, opulência e soberania - face latente no pólo oposto à derrisão da figura do outro. Entre o passado e o presente, entre o cômico e o trágico, a derrisão e a louvação, o humor coloca-se como elemento sintetizador de tensões incorporadas à narrativa, de modo que a sua própria natureza híbrida (PIRANDELLO, 1996) mostra-se como característica favorável a essa absorção de opostos que se complementam dentro de uma mesma face conciliadora.

Como substrato de absorção de tensões contextuais, perpassado invariavelmente pela dimensão humana de um espaço físico que lhe serve de meio e de fim, a literatura regionalista de Simões Lopes Neto relaciona-se ao humor justamente no que lhe cabe de humano e fugidio: a perspectiva temporal de um mundo que se esvai ante a marcha inevitável do progresso. Sob essa perspectiva, o velho narrador de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) é o gaúcho que se firmou enquanto tipo em um momento de glória da história do Rio Grande do Sul e vê sua imagem desfeita pelos valores de uma nova realidade, homem que se coloca entre dois tempos distintos e se reconhece como produto inconciliável de ambos, restando ao leitor reconstituir - não sem compaixão - os estilhaços de um tempo que se desfez.

## **1.2. Cômico e trágico na caricatura da roça: o caipira de Lobato**

É extensa a discussão que se teceu em torno da literatura e da figura de Monteiro Lobato no quadro literário nacional, especialmente quando se trata da multiplicidade de significados de sua obra e da relação que se desenha entre o papel atuante do intelectual no princípio do século XX e a renovação das letras no Brasil. A crítica é discordante nas diferentes interpretações que dá à contribuição de Lobato nesse contexto: ora fala de recusa da modernidade – ponto de vista calcado principalmente nos artigos publicados pelo autor no *Estado de São Paulo* enquanto crítico de arte -, ora insiste exaustivamente no arrolamento de características e atitudes que colocariam o autor paulista como o grande precursor do Modernismo no país, de modo que o diálogo permanece atado menos a uma revisão do que representou a literatura do autor no período do que às divergências entre Lobato e o grupo de 22 e à tentativa de se fazer justiça quanto à atribuição de créditos e honras por um suposto heroísmo literário de feição modernista<sup>9</sup>.

A questão de fato é polêmica e não é possível esquivar-se à pluralidade de dimensões assumidas pela obra de Lobato, entretanto, para que não se perca no emaranhado de interpretações já consolidadas acerca do texto lobatiano, qualquer estudo que pretenda abordar aspectos da literatura do autor necessita de uma delimitação clara de sua amplitude, de maneira que a restrição represente não o ignorar do conjunto da obra, mas o esclarecimento de uma parte dentro do todo. Faz-se necessário elucidar que os textos de Monteiro Lobato são tomados sob um olhar que busca o entendimento do lugar que ocupam no percurso do regionalismo literário brasileiro, de modo que a leitura que aqui se faz pauta-se na observação das particularidades da feição regionalista de sua obra, entrecruzando esses elementos com o significado que se constrói pela relação entre cômico e trágico no interior do texto.

Ponto de partida para essa abordagem são as cartas de Monteiro Lobato publicadas na seção “Queixas e reclamações” do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1914: “Velha praga” e “Urupês” (LOBATO, 2004) não apenas dão início à série de polêmicas incitadas por seu autor como também consolidam um novo paradigma de representação literária da imagem do caipira, criado na figura de Jeca Tatu. Muito já se falou acerca dos dois artigos, entretanto, a retomada da questão que envolve a criação do personagem-símbolo lobatiano serve-nos à discussão da dimensão regionalista que se concretizará nos contos de Monteiro Lobato, publicados quatro anos após a escritura dos dois textos. É claro que não se pode perder de vista o fato de que esses textos foram inicialmente concebidos como artigos

---

<sup>9</sup> Sob esse aspecto, é sintomático que estudos interessantes e de significativo valor para o entendimento da obra de Monteiro Lobato, como o trabalho de Vasda Bonafini Landers (1988), encerrem-se com o entoar de frases como “Que por fim se faça justiça ao literato mais injustiçado das letras brasileiras!” (LANDERS, 1988, p.259)

para um jornal e, a despeito de serem incluídos no volume de contos *Urupês*, a partir de sua segunda edição, entoam, antes, um depoimento, como explica o próprio Lobato em prefácio à segunda edição do livro:

Esgotada num mês a primeira edição deste livro, sai agora a segunda, aumentada, revista e com vários pronomes recolocados pelo sr. Adalgiso Pereira, excelente amigo que ainda a enriqueceu de numerosas vírgulas, aspas, hífen e outras miudezas cuja ausência empobrecia o original. E para ela entra mais uma, como direi? – o gênero é inclassificável – uma “indignação”: “Velha praga”. E também o artigo “Urupês”.

Explica-se: “Velha praga” é a verdadeira mãe deste livro, e não seria justo separar a mãe do filho. (LOBATO, 2004, p.157)

Os artigos de 1914 encerram dois pontos de vista distintos, sustentáculos da visão do fazendeiro Lobato na época de sua “indignação”. Em “Velha praga” (LOBATO, 2004), prevalece o aspecto social, o olhar sobre o habitante do interior a partir de um prisma que o considera como entrave ao desenvolvimento agrícola da região do Vale do Paraíba, atribuindo ao caipira não apenas a característica de um parasita que suga a terra sem recompor ou cultivar racionalmente a propriedade, mas também um caráter preguiçoso e alheio ao progresso, como se ao Jeca fosse reservada a opção de mudar ou não sua condição de miséria. Em “Urupês” (LOBATO, 2004), artigo em que retoma a imagem do caipira decrépito, Lobato atenua os contornos exclusivamente sociais do primeiro Jeca e traz à tona a problemática da representação literária do sertanejo, criticando a idealização romântica que ainda sobrevivia nas páginas da literatura regionalista do período.

O fato é que não se pode segregar os dois pontos de vista que fundamentam a construção do Jeca Tatu nos artigos mencionados, já que um e outro confluem no vértice em que se define a consciência de um hiato entre a realidade do sertanejo e a imagem literária falaciosa que dele se criara. Embora excessivamente panfletária e baseada em uma ideologia capitalista, que também marginaliza o caipira ao decalcá-lo nos traços caricaturescos de um piolho da terra, fato que levou Monteiro Lobato a posteriormente se desculpar diante do Jeca – aspecto exhaustivamente discutido pela crítica literária –, a construção de Jeca Tatu tem seu significado ampliado na medida em que se considera o valor metalingüístico de “Urupês”, pronunciado, antes da publicação dos textos na coluna do *Estado de São Paulo*, em carta de Lobato a Godofredo Rangel, com data de 20 de outubro de 1914, vinte e três dias antes do aparecimento de “Velha praga”:

Rangel, é preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto – e que até o Ricardo romantizou tão lindo:

*Cisma o caboclo à porta da cabana...*

Eu vou contar o que ele cisma. A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. (LOBATO, 1959a, p.364)

Apontando para a existência de um “prisma” (1959a, p.364) que distorce na ficção a debilidade da realidade, Lobato coloca em xeque toda a tradição literária fundada a partir do nacionalismo romântico e critica a literatura de inclinação regionalista em voga em finais do século XIX e princípio do século XX, que produzia os contornos de um tipo regional idealizado e o alçava à categoria de símbolo nacional. A crítica promovida pela criação de Jeca Tatu e a desmistificação da imagem idealizada do roceiro encontram nos traços fortes e bem delineados da caricatura instrumento ideal para se realizarem de modo amplo: “*Urupês* se apóia na caracterização da cultura caipira a partir de seus *mínimos vitais*, traço típico de sua cultura de subsistência” (LEITE, 1996, p.80; grifos da autora).

O rebaixamento promovido pela forma caricaturesca, estruturada a partir do exagero de traços do caricaturado, capazes de revelar um vício ou defeito de caráter por meio da forma desproporcional de seus contornos, não apenas serve ao desnudamento da imagem exótica que se fazia do roceiro, mas também à crítica ao caipira enquanto elemento atrasado, impedimento ao progresso no campo por se mostrar indiferente às inovações e indisposto a promover implementações. A superficialidade da análise do roceiro, iniciada por Monteiro Lobato em 1914, justifica as críticas destinadas aos artigos e alimenta a rejeição de grande parte da obra do autor por parte daqueles que se mantiveram presos à imagem parcial, porém reveladora, que se criara com o surgimento do Jeca: “Sem a menor dúvida, o Jeca Tatu fixa uma imagem bastante verdadeira do caipira, tornada injusta à medida que apenas constata fatos, sem buscar a causalidade profunda da imagem projetada” (LEITE, 1996, p.81).

O fato é que à caricatura não cabe uma análise profunda e pormenorizada de seu alvo: a economia de traços necessária à sua construção e, mais do que isso, a exterioridade de sua natureza – porque fundamentada na articulação de atributos tipificadores – colocam o riso caricaturesco em uma função crítica a que se coadunam a zombaria e a tentativa de correção pelo rebaixamento, mas não a verticalidade de um olhar analítico. Ao colocar o caipira como responsável por sua própria debilidade, Lobato teria errado o alvo de sua indignação como fazendeiro interessado na prosperidade de suas terras, entretanto, do ponto de vista da tentativa de renovação do paradigma de representação do caboclo nas letras nacionais, a caricatura serviu como instrumento perfeito de renovação, pelo impacto que seus poucos contornos produziram na interpretação ultrapassada que se tinha do interior do país.

A despeito da metamorfose sofrida pelo personagem ao longo do desenvolvimento da obra de Lobato, as transformações a que foi submetido o Jeca inicial não significaram uma mudança na forma de representação do caipira pela palavra: embora afinados a uma visão mais profunda e analítica da condição marginal do homem do campo no princípio do século, os dois novos jecas mostraram as causas de suas mazelas, mas não deixaram de se constituir por traços que marcaram a debilidade e a decrepitude do roceiro, sendo que um novo paradigma de representação se instituíra com a ruptura promovida pelos artigos de 1914. Considerados em paralelo os aspectos formal e temático que envolvem a composição do Jeca urupê e de seus sucessores, nota-se que o modo caricaturesco de composição é mantido pelo autor – mesmo com a alteração de sua fisionomia, apesar dos diferentes alvos a que se lança a crítica promovida pela imagem do caipira. Reconstituindo esse percurso do Jeca pelas páginas de Lobato e perseguindo os significados ideológicos que definiram os rastros do personagem, Marisa Lajolo (1983) sinaliza para a configuração de uma observação profunda da realidade brasileira por meio de uma espécie de filtro analítico, instituído pela figura de Jeca Tatu:

Se o itinerário é plausível, o autor de *Urupês* parece ter corrigido progressivamente os desvios de uma má consciência. Se suas primeiras baterias se assentam com intolerância patronal frente ao camponês, se esta intolerância é substituída por uma solução paternalista para um problema de saúde pública, o texto final – o de *Zé Brasil* – aponta para uma análise de infra-estrutura, isto é, das condições de produção e das relações sociais por ela instauradas no Brasil. (LAJOLO, 1983, p.103)

Sob esse aspecto, deve-se considerar que a superficialidade da caricatura inicial só foi superada com alterações na fisionomia do personagem: se os traços marcadamente denunciadores do Jeca de 1914 não permitiam que se promovesse uma análise das condições que provocavam a sua doença, a tomada de consciência acerca de sua marginalidade e sua representação dependeram de uma reformulação da figura do personagem – de parasita a vítima e representante do povo, a caricatura de Lobato, determinada pelas diferentes posições políticas do autor ao longo de sua vida, como Marisa Lojolo (1983) discute nesse mesmo artigo, reformulou-se de maneira a promover um panorama impregnado por cores sociologicamente determinadas. Desse modo, a superficialidade da caricatura é superada pela construção de um quadro que se deve analisar a partir de uma perspectiva diacrônica, que renuncia ao imediato da sátira em favor de um olhar mais crítico e menos estigmatizado.

Migrando das páginas de *O Estado de São Paulo* para as narrativas de *Urupês* (LOBATO, 2004), o caipira de Lobato passa a protagonista de contos em que o roceiro é

retratado no interior do espaço em que vive, de modo que o conjunto dos contos reunidos no volume de 1918 concretiza a criação de um microcosmo apenas sugerido pela caricatura. A proposta lobatiana de desmistificação da imagem do caipira, atrelada a um empenho de desarticular o mito literário criado pela prosa romântica e sustentado até princípios do século XX, lança-se para a ficção de *Urupês* (2004) como uma espécie de concretização de um projeto literário que já se esboçava na correspondência de Lobato (1959) e fora deflagrado com as cartas de 1914.

A articulação entre a forma caricaturesca econômica e ideologicamente determinada pela visão do fazendeiro e a composição desse microcosmo sertanejo nas narrativas do autor interessa, para esse trabalho, na medida em que coloca uma questão central relativamente à natureza do riso que predomina nas páginas de Monteiro Lobato: embora se mantenha grande parte da derrisão fundadora da representação lobatiana do caipira, os contos tingem-se de um acentuado tom trágico, que caminha em paralelo com o cômico sem fundir-se a ele. Sob esse aspecto, qual o significado assumido pela relação entre cômico e trágico nos contos de Monteiro Lobato? Se essa fusão entre uma e outra esfera de fato não ocorre, o humor estaria ausente das páginas do autor? A ausência do humor implica diferença no significado expresso pelo cômico e pelo trágico nas narrativas ou há um ponto de interseção entre ambos?

Para que essas perguntas sejam respondidas, a análise de dois contos de *Urupês* (2004) será conduzida de modo a buscar a compreensão do sentido assumido pelo cômico e pelo trágico no que diz respeito a três pontos fundamentais da literatura de Monteiro Lobato: a composição da imagem do sertanejo; o modo de representação do universo regional a partir de um novo paradigma; o alçar de um tipo regional à categoria de representante da nacionalidade no princípio do século XX. Sem ignorar aspectos como a modernidade de Lobato ou a polêmica em torno da figura do autor, as páginas que seguem têm menos a pretensão de valorizar ou denegrir a produção lobatiana como precursora ou atávica do que a intenção de entender o significado de uma das faces de sua obra – ainda pouco explorada – no contexto em que foi produzida e na dinâmica de constituição da prosa regionalista ao longo da literatura brasileira.

### **1.2.1. Espaço em retalhos, alinhar o tempo**

A intenção inicial de Monteiro Lobato de intitular seu primeiro livro de contos como “Doze mortes trágicas”, atendendo à sugestão de Artur Neiva (AZEVEDO;

CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p.111), antecipa parte da atmosfera que define o conjunto de narrativas enfeixadas no volume. Malgrado a tragicidade, latente na maior parte das histórias, o que se tem é, antes, uma oscilação entre narrativas trágicas, cômicas ou que emparelham cômico e trágico em um mesmo enredo. A opção por essa composição oscilante, se em parte serve a certa superficialidade na composição dos personagens por se fundamentar em traços fortes, bem delimitados e esquematicamente exteriores, em parte atém-se à composição de um retrato de aspectos da realidade, que se desenha mais como um panorama do que como uma análise vertical desse espaço.

O significado dessa articulação – ou justaposição, se for considerado o fato de que cômico e trágico não chegam a se interpenetrar na estrutura dos contos – liga-se à composição de um riso que não se manifesta apesar do trágico, mas em consonância com ele: “Botei ultimamente quatro ovos novos, da nova fase: *Pollice verso*, *O Matapau*, *O Estigma* e *O Comprador de Fazendas*. Vou dar um livro inçado de dramas e mortes horrendas, mas com pantomima cômica no fim, como nos circos” (LOBATO, 1959b, p.143). O comentário de Lobato a seu amigo correspondente, Godofredo Rangel, acena para um fio condutor da interpretação que inicialmente se poderia fazer da comicidade e da tragicidade nos contos de *Urupês*, a de um espetáculo em que gestos e movimentos estariam restritos à exterioridade de uma diversão ligeira e despreocupada:

[...] não se deve procurar, mesmo nos momentos mais felizes do contista, a categoria da profundidade, enquanto projeção de dramas morais que revelem um destino ou configurem uma existência. Lobato era escritor de outro estofo: sabia narrar com brilho um caso, uma anedota e sobretudo um desfecho de acaso ou violência. Daí decorrem seus riscos mais comuns: o ridículo arquitetado dos contrastes e o paroxismo patético não menos arquitetado dos finais imprevistos e sinistros. (BOSI, 1997, p.217)

A narrativa em forma de caso, atrelada ao esforço de “desliteralizar o texto” (LUCAS, 1989, p.75), articula-se ao trágico de modo a incorporar a violência que faz parte do cotidiano e do imaginário sertanejos, projetando-se, ainda, para a presença da morte e da marca inexorável do tempo em figuras humanas decrépitas, unidas à falência econômica e moral.

É o que ocorre em “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004), conto que apresenta a história de Pingo d’Água, jovem que vivia na roça, filha do sitiante José Alvorada, que deixou a cidade e adquiriu uma propriedade no campo, mas entrou em decadência e perdeu quase tudo o que possuía. O fio que sustenta a narrativa liga-se ao alinhavar de uma colcha de retalhos, costurada pela velha nhá Joaquina, avó da garota, que tecia, com retalhos

de panos dos vestidos da menina, uma peça que seria o presente de casamento de Pingo. Na medida em que se cose a colcha, são apresentados ao leitor não apenas os passos de Pingo d'Água - desde sua infância até o momento em que partiu com um vizinho para a cidade, com o intuito de se prostituir -, mas também a situação de miséria e abandono a que estão submetidos os membros da família de Alvorada, que vê a mulher adoecer e morrer e presencia a tristeza dilacerante da sogra, com quem compartilha a dor da perda de Pingo.

Os fatos são apresentados por um narrador homodiegético, homem da cidade que tentara negociar as terras falidas de José Alvorada e, dois anos depois, tomou conhecimento do acontecido e se deslocou novamente para o sítio, com a intenção de confirmar a história da partida de Pingo d'Água. Sem participar dos acontecimentos que compõem a diegese, esse narrador também detém a focalização sobre os fatos narrados, articulando-se duplamente na medida em que possui a voz que conta e também o olhar que se lança sobre a realidade narrada. Sob esse aspecto, “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004) constrói-se a partir do ponto de vista de um homem que não pertence ao espaço do campo: não nomeado, esse narrador desloca-se para ambiente rural apenas duas vezes, a primeira, quando esperava negociar o sítio do Alvorada e obter lucro significativo com o plantio de milho, e a segunda, para observar de perto o acontecimento nefasto que representou a falência completa da família.

A presença desse narrador cidadão que se desloca para o espaço rural institui na narrativa a polaridade campo *versus* cidade, cisão que sustenta a natureza de seu relato e, ainda, o significado do elemento trágico na estruturação do texto. Tomada como ponto de partida, essa dualidade determina tanto as cores a serem utilizadas na descrição do espaço pela voz que o emoldura quanto a interpretação que se faz do modo de vida roceiro, impregnado pela ideologia e pelos costumes de quem pertence a outra esfera social e econômica. Oscilam na narração desse homem da cidade a subjetividade de descrições espaciais impregnadas por um exotismo que encontra respaldo no olhar civilizado sobre o campo e a objetividade de comentários que trazem à tona a situação de abandono em que vive o roceiro.

A metáfora que abre o conto antecipa a subjetividade de um olhar que descreve o espaço a partir de um ponto de vista exótico, impressionista na medida em que justapõe cores e formas: “Por estes dias de março a natureza acorda tarde. Passa as manhãs embrulhada num roupão de neblina e é com espreguiçamentos de mulher vadia que despe os véus da cerração para o banho de sol” (LOBATO, 2004, p.45). A leveza da manhã contrasta com a decrepitude das áreas que deveriam servir à produção e à venda de produtos, mas que são consumidas por mato e ervas daninhas. A atitude do narrador diante do abandono, menos



subjetiva e calcada em uma observação mais apurada, resvala para a descrição objetiva do espaço, alheia à metáfora idealizadora do princípio da narrativa:

O velho pomar, roído de formiga, morrera de inanição; na ânsia de sobreviver, três ou quatro laranjeiras macilentas, furadas de broca e sopesando o polvo retrançado da erva-de-passarinho, ainda abrolhavam rebentos cheios de compridos acúleos. Fora disso, mamoeiros, a silvestre goiaba e araçás, promiscuamente com o mato invasor que só respeitava o terreirinho batiço, fronteiro à casa. Tapera quase e, enluradas nela, o que é mais triste, almas humanas em tapera. (LOBATO, 2004, p.47)

A objetividade da constatação do abandono é quebrada pela metáfora final da alma humana que se fez tapera, ponto de revelação não apenas da extinção da produtividade da família, mas também da morte da humanidade que os definia. Imagem que representa a decadência do homem no espaço rural, a tapera – propriedade em ruínas – confunde seus escombros com as ruínas dos Alvorada, incapazes de promover a prosperidade das terras que adquiriram quando migraram da cidade para o campo. Note-se, aqui, que os membros da família de José Alvorada não pertencem ao espaço rural, não são caipiras – como anuncia o narrador (LOBATO, 2004, p.46) -, mas são cidadãos, nascidos na cidade, que deixaram o espaço urbano para empreender o cultivo de uma pequena propriedade rural.

As causas da falência não são analisadas ou colocadas em questão pelo narrador, que apenas esboça os contornos da trajetória de empobrecimento e abandono da família e das terras, mas a figura de José Alvorada, enquanto homem civilizado que passa a habitar a roça, carrega consigo a extensão da marginalização e escassez a que estaria submetida qualquer tentativa de prosperidade no campo. A escassez de recursos e a ausência de incentivo para que a produção fosse modernizada ficam implícitas no comentário que sumariza o malogro da família: “[...] a vida lhes correu áspera na luta contra as terras ensapezadas e secas, que encurtam a renda por mais que dê de si o homem” (LOBATO, 2004, p.46).

Narrativa de contrastes, opõem-se também a carência da propriedade e o impulso empreendedor do narrador, interessado em cultivar as terras de Alvorada. Entre as atitudes de Zé e do narrador, desenha-se um hiato que traceja o atavismo daquele que se encontra no espaço rural e a busca por lucros de quem possui recursos e técnica mais avançada de plantio: “Três alqueires, só no bom. Talvez quatro. A noventa por um – nove vezes quatro trinta e seis; trezentos e sessenta alqueires de oito mãos. Descontadas as bandeiras que o porco estraga e o que comem a paca e o rato...” (LOBATO, 2004, p.46).

Mas o raciocínio matemático, que ilustra a mentalidade capitalista do negociante, acaba por esbarrar na falta de motivação do roceiro, debilitado e cansado de acumular prejuízos: “Um perrengue como eu não pensa mais nisso, não. Quando era gente, muitos peguei a sessenta e não me arrependi. Mas hoje...” (LOBATO, 2004, p.50). Fracassado o negócio, o narrador conversa com a velha Joaquina, que mostra ao rapaz a colcha de retalhos que está preparando para a neta, toma um café ralo feito com os resíduos do produto que fora escolhido, e retorna para o “bairro”, onde permanece por mais dois anos, tendo apenas notícia da morte da esposa de José Alvorada, distância que o faz esquecer da “[...] imagem daqueles humildes urupês” (LOBATO, 2004, p.50).

Dois momentos distintos cindem a narração empreendida por este homem que observa com olhar diverso a vida do caboclo urupê: o primeiro deles diz respeito a essa visita em que o narrador tenta negociar com José Alvorada, enquanto o segundo constrói-se a partir de seu retorno ao sítio, depois de ter recebido a notícia da partida de Pingo d’Água, “furtada” por um vizinho para que se prostituísse na cidade. Esses dois estratos temporais, costurados um ao outro pela fala do narrador, são separados por uma elipse, que cinde um e outro tempo pela suspensão de parte do tempo da história (GENETTE, [19..], p.106) - os dois anos que o narrador esteve distante dos Periquitos: “Transcorreram dois anos sem que eu tornasse aos Periquitos. Nesse intervalo Sinh’Ana faleceu. Era fatal a dor que respondia na cacunda” (LOBATO, 2004, p.50).

O retorno do narrador ao sítio, curioso pela notícia que recebera acerca de Pingo d’Água, constitui uma espécie de reconstrução do tempo que fora suprimido pela elipse. Chegando à propriedade de Zé Alvorada, mas sem o encontrar, o narrador conversa com a velha Joaquina, que refaz o passado alinhavado aos retalhos da colcha. Cada retalho, pedaço de outrora mantido vivo no presente, é apresentado ao narrador como parte da trajetória de perdição de Pingo, como se o vestido evocado pelo tecido fosse responsável também pela exposição da moça à sedução e aos perigos da cidade:

- Este é novo. Já tinha feito quinze anos quando o vestiu pela primeira vez num mutirão do Labrego. Não gosto dele. Parece que a desgraça começa aqui. Ficou um vestido muito assentadinho no corpo, e galante, mas pelas minhas contas foi o culpado do Labreguinho engrajar-se da coitada. Hoje sei disso. Naquele tempo nada suspeitava. (LOBATO, 2004, p.52)

Metáfora do tempo que se esvai, a colcha de retalhos não deixa de representar os liames que unem a família de José Alvorada aos ecos de um tempo irremediavelmente perdido. A obsolescência da propriedade, assim como a estagnação de seus habitantes e os

modos de produção arcaicos, geradores mais de prejuízos do que de recursos capazes de prover sequer o sustento digno da família, envolta pela pobreza e pela carência, submetem os personagens do sítio dos Periquitos a uma dimensão temporal alheia ao presente, como se o tempo, costurado à colcha, tivesse cessado seu curso apenas na esfera de vida da família: “Confrangia-me o coração aquele ermo onde tudo era passado – a terra, as laranjeiras, a casa, as vidas, salvo – trêmulo espectro sobrevivente como a alma da tapera – a triste velhinha encanecida, cujos olhos poucas lágrimas estilavam, tantas chorava” (LOBATO, 2004, p.51). Também retalhada em dois segmentos, a narrativa recupera em sua estrutura essa mesma idéia de retalhos de tempo que se costuram, fazendo do passado cerzido ao presente mote e matéria de sua forma.

A atmosfera de desgraça que envolve os personagens roceiros do conto adensa-se na medida em que à falência econômica agrega-se o rebaixamento moral, levado a cabo pela partida de Pingo d’Água para a cidade, supostamente furtada por um vizinho. O deslocamento de Pingo para o espaço urbano reinstaura a problemática do contraste entre campo e cidade, já instituída pela natureza da figura que narra e focaliza os acontecimentos que compõem a diegese. Se a trajetória de Pingo marca a ameaça representada pelos contornos da cidade, que degrada e devora - colocando em cena a questão que envolve a problemática do progresso enquanto fator negativo -, a anterior saída da sua família do espaço urbano ao comprar uma propriedade no campo - movimento que não deixa de representar, no limite, uma espécie de fuga da cidade - aponta, ao contrário, para a falência do espaço rural, já que é na roça que a família encontra a derrocada.

O trânsito dos personagens entre o urbano e o rural demarca e reafirma os contrastes que fundamentam a narrativa de “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004), de modo que à tentativa de conservar retalhos de tempo cosidos à colcha corresponde o retalhamento de espaços, a que os personagens permanecem tão ligados quanto ao tempo que se esvaiu. Nesse sentido, note-se que José Alvorada percorre um caminho diverso daquele que configurou o movimento migratório do princípio do século XX no Brasil: enquanto a industrialização fomentou a urbanização dos grandes centros e intensificou a saída de pessoas do campo para a cidade, Zé embrenha-se em uma estrada que conduz à contra-mão do desenvolvimento e deixa a cidade para cultivar uma propriedade na zona rural.

Malgrado a frustração do intento de prosperar à margem do urbanismo, a família de José Alvorada continua presa ao campo, de modo a ensimesmar-se na vida precária que os assolava. A flexibilidade que sustentou o movimento de outrora se anula, agora, na recusa de retornar ao espaço original ou de permitir que a modernidade penetre no campo,

traço reiterado pela figura de Sinh'Ana, esposa de Zé, que sustentava o enraizamento na terra ao afirmar que uma mulher deveria ir à cidade apenas para ser batizada, abençoada no casamento e, por fim, enterrada. E é também Sinh'Ana quem tenta retirar de Pingo qualquer possibilidade de mobilidade, afastando-a, inclusive, da alfabetização: “Ler? Escrever? Patacoadas, falta de serviço, dizia a mãe. Que lhe valeu a ela ler e escrever que nem uma professora, se des'que casou nunca mais teve jeito de abrir um livro? Na roça, como na roça” (LOBATO, 2004, p.47).

A atitude da família de José Alvorada, que não apenas se estagnou, mas também pensava em viver no mato, “como bicho”, pontua tanto a inadequação dos personagens àquele espaço quanto a recusa ao universo urbano, responsável, no limite, pela desgraça de Pingo d'Água. A imigração de Alvorada da cidade para o campo, além de sua posição contrária a qualquer tipo de remorso pelo espaço deixado para trás anulam a dialética apontada por José Paulo Paes (1985) na construção de um imaginário – na música sertaneja e também na literatura – que se baseia no movimento de abandono do espaço rural para fixação no ambiente urbano:

Se a componente de base do bovarismo é a linha de fuga, configuração do impulso de dentro para fora que leva do familiar para o exótico, nem por isso se lhe pode ignorar, componente secundária mas dialética, a linha de retorno por onde circula o impulso contrário, que vai do exótico, agora familiar pela proximidade, rumo ao familiar tornado exótico pela distância. (PAES, 1985, p.251)

É fato que, no texto de Lobato (2004), não se poderia realizar qualquer manifestação da “síndrome pastoral” apontada por Paes (1985) em seu artigo, justamente porque o trajeto dos Alvorada realiza-se em caminho inverso àquele discutido pelo autor. Entretanto, no que diz respeito à configuração de um sentimento de nostalgia que justifique a criação de uma imagem idealizada – ou ao menos valorizadora – do espaço deixado para trás, a recusa dos personagens conduz à negação do espaço urbano e de tudo o que ele representaria naquele contexto, de modo que se poderia pensar em uma louvação, por compensação, do espaço rural. A questão é que isso também não ocorre, ou seja, à margem do progresso e da urbanização, os personagens não encontram na roça um sistema que os acolha, de maneira que se tece uma inadequação permanente, da qual é impossível se esquivar.

A dimensão trágica que perpassa toda a narrativa se une a essas duas esferas de estagnação da vida dos personagens: de um lado, o retalhamento do espaço e a incapacidade de prosperar tanto na cidade quanto na roça; de outro, a prisão a um momento do passado em que a decadência ainda não assolara a família, época da infância de Pingo d'Água, fragmento

temporal entretecido à metáfora da colcha que intitula o conto. A falência dos personagens, dos pontos de vista individual e coletivo, cristaliza-se nos fios da colcha que, a despeito de restituir o passado no presente, é incapaz de estender o fio da vida e afastar a morte. É justamente o tom lúgubre da perda que tingem toda a narrativa a partir do segundo momento em que o narrador se dirige aos Periquitos, restituindo a desgraça dos Alvorada na medida em que, também ele, funciona como unificador de espaços – o urbano e o rural – e tempos, já que o retorno ao sítio representa, no limite, a reconstrução do estrato temporal que fora suprimido pela elipse de dois anos, que marca e define a estrutura da narrativa.

Os contrastes demarcados pela fala do narrador e pela oposição de tempos e espaços no interior da narrativa compõem um conjunto em que a realidade é abarcada não em sua totalidade, mas a partir de um estrato que a representa em sua aridez e decadência. Assim como a colcha de retalhos constitui-se como uma porção metonímica do tempo, o sítio dos Alvorada é, antes, um microcosmo da situação de abandono e escassez de recursos da “roça”, área que não pertence aos esquadros urbanos, mas também não pode ser considerada “sertão” ou “mato”, já que situada em um ponto intermediário entre ambos, por ser povoada e explorada, onde se espera que haja o mínimo de modernização necessária ao cultivo de produtos agrários.

Sob esse aspecto, o modo de composição de “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004) não deixa de confirmar o olhar realista que o autor reclamava para si ao explorar contrastes que, justapostos, compõem um retrato abrangente da realidade considerada. Monteiro Lobato não promove uma reflexão profunda acerca das condições que conduziram à decadência do espaço rural desenhado em sua narrativa, mas traceja um panorama que revela as diferenças e desigualdades desse espaço. A estrutura da narrativa, que contrasta tempos e espaços por meio da construção de dois *sketches* temporais unidos pela fala do narrador, articula-se à proposta do autor de reduzir a amplitude do discurso em favor da condensação da informação narrada, princípio que se exhibe em grande parte do “projeto estético” que se pode depreender da correspondência de Lobato a Rangel: “O fim visado num romance deve ser o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios. É neste sentido que voga o meu barco. Progrido com ‘concentração’, fujo sistematicamente à ‘diluição’” (LOBATO, 1959b, p.137).

A propensão à síntese e à condensação, articulada ao “conto-estopim” lobatiano, congrega-se ao efeito trágico na constituição de um desfecho marcado pelo absurdo da existência e pela situação de estagnação em que se encontram os personagens diante de suas vidas: “As personagens de Lobato são trágicas porque a mão tirana do enunciador as

abandona nas suas condições. Elas são excessivas na sua fragilidade e/ou decadência” (MARCHEZAN, 1994, p.174). Esse excesso na representação da fragilidade e da decadência dos personagens de Monteiro Lobato não deixa de estar em consonância com a natureza caricaturesca de sua construção que, se em alguns casos, manifesta-se alheia ao riso que a define, não chega a perder o traço esquemático por meio do qual é possível delinear a realidade a partir de uma caracterização disforme e exagerada daquilo que se quer colocar em cena.

Como marionetes que permanecem aquém de seu destino, aos personagens de “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004) é negada a consciência de sua condição, de modo que ao trágico da existência soma-se, ainda, a dimensão trágica da impossibilidade de ação. Nesse sentido, nota-se que os personagens lobatianos são construídos em uma esfera que os afasta da possibilidade de agir, sendo o atavismo – desde os artigos de 1914, em que Jeca Tatu tinha a preguiça apontada como causa de seu fracasso – um de seus traços mais característicos. Se a imagem do caipira, transposta do jornal *O Estado de São Paulo* para as páginas do volume *Urupês* (LOBATO, 2004), mantém a ausência de ação como atributo definidor do comportamento do roceiro, há que se notar uma diferença que separa uma e outra figura a partir de um aspecto qualitativo essencial: José Alvorada não é um caipira, não nasceu na roça, mas mudou-se para o espaço rural após adquirir o sítio dos Periquitos.

Sob esse aspecto, a falência que anteriormente estava reservada ao “piolho da terra” estende-se à figura de um cidadão, de modo que a ausência de ação também se alarga e passa a ocupar não apenas a esfera de vida do caipira. É fato que os contos de *Urupês* (LOBATO, 2004) não se esquivam do lastro ideológico que marcou a construção da primeira versão do Jeca Tatu, estando ainda a imagem do caipira impregnada pela visão do fazendeiro interessado em prosperar, mas há que se considerar, na análise de contos como “A colcha de retalhos”, um ponto de vista um pouco menos determinado, já capaz de ver como um “descalabro” (LOBATO, 2004, p.47) a situação marginal do roceiro, a quem eram vetados o progresso, a modernização, a civilização.

Grande parte da interpretação da crítica em relação ao caipira lobatiano como uma imagem calcada no preconceito e na falta de observação da realidade justifica-se por essa ausência de atitude do personagem, lida muitas vezes como atributo reiterativo da preguiça que estigmatizou o Jeca Tatu. Deve-se considerar, entretanto, que na superficialidade do modo de composição lobatiano não coube a reflexão acerca da situação a que foram expostos seus personagens, pelo contrário, a narrativa de Lobato é, antes, um retrato plano – sem profundidade ou densidade – de uma situação que, outrora mascarada pelo exotismo e pela

idealização românticos, era ainda mantida pela prosa ornamental do período. A renovação do paradigma de representação do caipira pela literatura passa, portanto, pela imagem estropiada do roceiro de Monteiro Lobato, e a análise crítica mais apurada desse universo será trabalhada em seus limites extremos apenas a partir da década de 30, em um contexto favorecido por características específicas, como se verá.

Nesse estado de coisas, o trágico articula-se à construção de um panorama, sem maior profundidade de análise, na medida em que é colocado não como um elemento gerador de uma reflexão vertical acerca das condições dos personagens e do meio que as envolve, mas como fim que alinhava em um mesmo fio os pontos que perpassam a narrativa: a decadência da família Alvorada na roça, a morte de Sinh'Ana, a prostituição de Pingo d'Água e, por fim, a morte da velha Joaquina, que não teve atendido seu último pedido, o de ser enterrada com a colcha de retalhos como mortalha. De modo diferente do que ocorre com o gaúcho de João Simões Lopes Neto, o caipira de Lobato é incapaz mesmo de reconhecer a tragicidade e a dimensão da falência que o envolve, sendo que o primeiro, colocado diante de seu passado, reflete acerca do que o marginaliza na nova configuração social delineada pelo progresso e pela urbanização, enquanto o segundo, envolto pela decadência, permanece em silêncio.

Sulcando a falência do roceiro individualmente e também no interior da esfera econômica que o representa, o trágico liga-se, ainda, ao silêncio dos personagens de Lobato, que pode, nesse sentido, ser entendido como mais uma representação de seu anacronismo em relação à realidade que os cerca: Blau Nunes refaz sua existência por meio da fala, afasta-se da morte nas malhas de seu discurso, como narrador que reconstrói o tempo e revive os momentos de glória como forma de fugir à falência; o caipira de Lobato, ao contrário, não narra, não conta, não revive o tempo, apenas o costura e o mantém intacto, como passado. Embora sua voz seja ouvida no diálogo com aquele que narra, o roceiro lobatiano não entoa nenhuma das doze narrativas de *Urupês* (LOBATO, 2004), de modo que dele também é tolhida a possibilidade de narrar e - assim como o faz Blau - de construir em seu discurso um universo que recupere a ação que lhe foi negada por uma nova configuração política e social.

### **1.2.2. Do cômico ao tragicômico: a anulação do humor**

O significado desmistificador do cômico em Monteiro Lobato, alimentado pela derrisão exagerada da forma caricaturesca, revela uma imagem do caipira dissonante daquela criada e mantida pela prosa romântica e por seus sucessores. A dissonância existente entre a revelação de um universo decadente - iniciada com a publicação das cartas de 1914, como já

se viu – e a interpretação crítica falaciosa atribuída pelo autor a essa situação sustenta-se, em grande parte, na superficialidade da observação e na ligeireza do julgamento. Se a caricatura e os recursos cômicos rebaixadores privilegiados por Lobato na composição de seus personagens articulam-se a essa visão equivocada da situação do caipira, não deixaram, por outro lado, de fomentar significativa transformação nas letras nacionais do ponto de vista da renovação de um paradigma de composição da literatura regionalista brasileira, como se explicitará a partir das discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho.

No que diz respeito à composição do riso nos contos de Lobato, os traços fortes e tipificadores da caricatura confirmam a construção de uma visão menos analítica e mais panorâmica, interessada mais na revelação ou na constatação do que na acuidade da observação. O cômico – derrisório, rebaixador – alia-se ao trágico em algumas narrativas do autor, desenhando um retrato que não contraria a tendência escarnecedora dos artigos “Velha praga” e “Urupês” (LOBATO, 2004) e, antes, reafirma o tom de derrisão desses textos relativamente à imagem do caipira que neles se esboça. Analisado de modo isolado no conto “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004), o trágico mostrou-se servir à elaboração dos contornos de um universo marginalizado e carente de recursos, em que a falência se mostra de modo independente da figura do caipira, já que o personagem em foco é um cidadão.

Rascunhada essa face do trágico – que se mostra com arestas distintas em narrativas que não tangenciam o universo rural, como “Os faroleiros”, “Bocatorta” e “Estigma” – e tendo em mente esse direcionamento crítico e tipificador do riso em Monteiro Lobato, a natureza deste trabalho impõe duas questões diante da relação que se estabelece entre cômico e trágico nos contos lobatianos: já que o trágico corrobora e acentua a derrisão e o rebaixamento típicos do cômico, quando se realiza em paralelo com a forma cômica em uma mesma narrativa, a relação entre e um e outro não se constitui nos moldes que configuram a composição do humor, que depende da ausência de derrisão para se concretizar? Se realmente o humor não se efetiva nessas narrativas, de que modo cômico e trágico são trabalhados para que não se interpenetrem, como ocorre nos contos de João Simões Lopes Neto?

No conto “A vingança da peroba” (LOBATO, 2004), um narrador heterodiegético conta a história de dois vizinhos, Pedro Porunga e João Nunes, que se desentenderam quando um dos filhos do primeiro matou uma paca de propriedade do segundo. A querela sustentou-se até que João Nunes derruba uma velha peroba que marcava a divisa das duas propriedades e entalhou um monjolo que serviria para moer sua safra de milho, se não tivesse sido construída com medidas equivocadas e a partir de “madeira



ventada”. Não bastasse o desapontamento de construir um monjolo que não prestava para o fim a que se designava e, por isso, servir de motivo para o riso de toda a vizinhança, o único filho homem de João Nunes, o menino Pernambi, morre esmagado pelo monjolo.

A narrativa principal, contada pelo narrador não nomeado, é entrecortada por uma narrativa secundária, narrada por Teixeira, velho cego de um olho e aleijado de um braço que construiu o monjolo de João Nunes. Partindo de uma narrativa oralmente transmitida de geração a geração, o velho desfia a história do “pau de feitiço”, árvore de uma região a que caberia vingar-se por todas as outras que foram arrancadas, de modo que sobre o homem que coube a tarefa de derrubá-la inevitavelmente recairia desgraça de grande monta. O caso narrado por Teixeira é deixado de lado até que ocorre a morte de Pernambi, momento em que o narrador heterodiegético retoma o que contara o velho como ponto de partida para iniciar a narração do desfecho trágico dos personagens, atando os fios de sua fala àqueles deixados pela voz do velho: “Afim, veio a desgraça. Feitiço de pau ou não, o caso foi que o inocente pagou o crime do pecador, como é da justiça bíblica” (LOBATO, 2004, p.67).

À tragicidade que encerra a narrativa opõe-se o cômico que se constrói desde o princípio da fala do narrador não nomeado. Assim como o Jeca Tatu, o personagem decadente João Nunes é uma caricatura, traçada com contornos fortes, que demarcam a imagem e o comportamento do caipira. Exagerado nos gestos e na fala, Nunes é beberrão, pouco disposto a trabalhar e carrega o peso de ter gerado oito mulheres, fato que lhe serve de justificativa para a decadência e para a revolta contra a esposa, por vezes surrada pelo marido como forma de alívio de suas tensões. Os defeitos de Nunes estendem-se à sua propriedade, em que a plantação de milho é escassa, a criação de animais inexistente e as posses minguadas, já que a única égua que o caipira possuía fora trocada por um porco – já comido pela família - e uma espingarda que teimava em não atirar. A única representante da sanidade na casa dos Nunes, sua esposa, é anulada pelos desmandos do caipira teimoso, que rejeita a opinião da mulher e rebaixa toda a esfera feminina que o cerca:

- Hei de mostrar ao Porunga que ele não é o único monjoleiro do mundo. Empreito o serviço com o compadre Teixeira da Ponte Alta.

A mulher botou as mãos na cabeça.

- Nossa Virgem! É coisa de louco! Pois o compadre nem braço tem...

- Bééé! – urrou o Nunes, estomagado. – Cala essa boca! Mulher não entende das coisas... [...]

Se a mulher emudecia, emudecia com ela a razão, porque o Teixeira Maneta era um carapina ruim inteirado, dos que vivem de biscates e remendos. Só a um bêbado como o Nunes bacorejaria a idéia de meter a monjoleiro um taramela daqueles,

maneta e, inda por cima, cego duma vista. Mas era compadre e acabou-se. Béeé!  
(LOBATO, 2004, p.59)

A atitude de atribuir a confecção de um monjolo a um homem aleijado e cego de uma vista – não bastasse o hábito de se embriagar – é cômica por si só e revela a arbitrariedade de Nunes e a completa falta de conhecimento em relação às especificidades do ofício. Somado a esse disparate, coloca-se o meio empregado por Nunes para conseguir a matéria-prima que serviria para o entalhe do monjolo: a derrubada, durante a madrugada para que ninguém tentasse impedir, da velha peroba que marcava a divisa com a propriedade de Pedro Porunga. Revela-se, portanto, a impulsividade que rege o comportamento de Nunes, preocupado menos em construir um monjolo que aumentasse a renda da família do que em provocar e rebaixar o vizinho, de modo que a apropriação indevida da madeira da árvore representa a lógica às avessas de Nunes que, diante do vizinho revoltado pela derrubada da peroba, argumenta que metade da árvore pertence a ele e que a usaria, deixando para Pedro apenas a “cavacaria cor-de-rosa” (LOBATO, 2004, p.60) resultante do trabalho da madrugada.

A deformidade da imagem de João Nunes avulta à medida que se constrói um contraponto com os contornos que desenham a figura e o comportamento do vizinho Pedro Porunga: “Do outro lado tudo corria pelo inverso. Comedido na pinga, Pedro Porunga casa com mulher sensata, que lhe dera seis ‘famílias’, tudo homem” (LOBATO, 2004, p.56). Homem dedicado ao trabalho, que não educara os filhos a partir de goles de cachaça, como fizera João Nunes com Pernambi, Porunga prospera na plantação de milho, mandioca e cana, além de possuir dois monjolos, moenda, uma casa construída com capricho e uma criação de porcos. A oposição entre um e outro personagem, bem como a querela entre ambos, que sustenta toda a narrativa, acentuam a derrisão relativamente à figura de João Nunes e sulcam com mais exagero os traços da decadência do caipira, atribuída a ele como uma punição pelo comportamento alheio ao trabalho. E o próprio contraste entre os dois proprietários assume dimensão cômica ao se considerar que é Nunes, cego para a própria desgraça, quem rebaixa os vizinhos, a quem se refere com um jogo de palavras criado a partir do sobrenome do vizinho:

- Pois eu sei que estou em minha casa e boto fogo na primeira ‘cuiá’ que passar o rumo!... [... ]  
Então, compadre, viu que cuiada choca? É só chá de língua, *pé, pé, pé*; mas chegar mesmo, quando! O guampudo conhece a arruda pelo cheiro.  
E assombrou o velho com muitos lances heróicos, quebramento de cara, escoras de três e quatro, o diabo. (LOBATO, 2004, p.60)

A diferença dos traços que compõem os personagens Pedro Porunga e João Nunes é acentuada pelo modo como o narrador se refere a cada um deles - enquanto o primeiro é tomado pelo narrador como modelo de comportamento, equilíbrio e trabalho, o segundo é rebaixado e caracterizado como bêbado, ignorante e preguiçoso, atributos a que corresponderia a causa da decadência e do fracasso do caipira: “Nunes não sabia. Nunes não sabia coisa alguma, tirante emborcar o gargalo e difamar os Porungas” (LOBATO, 2004, p.62). Reiterada a ignorância do personagem ao longo de toda a narrativa, concretiza-se, em “A vingança da peroba”, a mesma atitude que fomentou os artigos “Velha praga” e “Urupês”, a de construção de uma imagem negativa do caipira, atribuindo unicamente ao roceiro a responsabilidade por sua decadência.

O riso derrisório da caricatura, instrumento de uma sátira mordaz que, naquele contexto, desmistificava a representação literária do caipira mas também o estigmatizava com os caracteres negativos de uma visão preconceituosa, fruto de uma observação ainda ligeira da realidade, avulta na medida em que o personagem Pedro Porunga serve de contraponto à falência de João Nunes: enquanto o vizinho rega o trabalho com cachaça, bate nas mulheres da casa e, em vez de ensinar o filho o trabalho, educa-o com bebedeiras, Pedro Porunga dedica-se ao eito e tem uma propriedade próspera, de modo que fica clara a responsabilidade de Nunes por sua miséria, enquanto permanece implícito o julgamento punitivo do narrador: se trabalhasse como Pedro, a situação de João Nunes seria diferente.

Mais explícita é, entretanto, a punição preparada a Nunes pelo desdobramento da narrativa: o trágico que encerra o episódio narrado, “a vingança” anunciada pelo título, não dilui o rebaixamento do caipira beberrão, pelo contrário, concretiza o castigo ao comportamento de Nunes que, não apenas desconhecendo o trabalho duro, mas também ignorando o feitiço da peroba que servira de base para o monjolo, desafia a árvore e a usa como instrumento para rebaixar o vizinho: “- Aí, minha velha! Mansinha, hein? Há de chamar-se Tira-prosa de Porungas, Cabaças e Cuias, eh! eh!” (LOBATO, 2004, p.63). Com efeito, toda a atmosfera de comicidade construída ao longo da narrativa é dissipada com o episódio da morte de Pernambi esmagado pelo monjolo, de maneira que o trágico não impregna o riso com o pranto, mas toma conta dele, reafirmando sua natureza derrisória:

Longo tempo durou o duelo trágico da demência contra a matéria bruta. Por fim, quando o monjolo maldito era já um monte escavado de peças em dismantelo, o mísero caboclo tombou por terra, arquejante, abraçado ao corpo inerte do filho. Instintivamente, sua mão trêmula apalpava o fundo do pilão em procura da cabecinha que faltava. (LOBATO, 2004, p.69)

Reafirmando o significado do cômico caricaturesco na narrativa, o trágico serve à degradação da imagem do caipira e se afasta da compaixão e da adesão características do humor, reafirmando a atitude de distanciamento, em relação a ele, que fora instaurada pela voz julgadora do narrador, também interessado em rebaixar o personagem. Se a narrativa secundária - que inseriu a possibilidade de uma vingança a ser deflagrada pelo “pau de feitiço” – cede seu significado premonitório à narrativa principal, não deixa, ainda, de justificar a punição lançada contra o caipira que, nesse sentido, torna-se merecedor da própria desgraça. A respeito da articulação entre a história contada por Teixeira e a narrativa maior, que a contém, Luiz Gonzaga Marchezan (1994) traça um paralelo entre a estruturação do conto lobatiano e a apropriação da estrutura da fábula:

Tramando ações entre personagens humanas e não-humanas, não quer Lobato falar da humanidade, conforme o procedimento da fábula, mas do que é típico, de uma certa cultura (do brasileiro, caipira), o que faz transformando a personagem humana (homem, brasileiro, caipira) em caricatura, decadente. Dessa maneira, o enunciador desumaniza sua personagem humana. (MARCHEZAN, 1994, p.176)

A estratégia discursiva apontada pelo autor liga-se ao significado da justaposição entre cômico e trágico na narrativa: a punição de João Nunes, realizada pelo personagem não-humano da história, serve não como moralização do humano, mas como destituição completa dos valores humanos que deveriam compor o personagem. Nesse sentido, o trágico coloca o riso em uma posição de soberania e, como se também risse, escarnece do caipira em sua ignorância.

Essa conclusão permite que se retorne à questão levantada no início da discussão, acerca do lugar ocupado pelo humor na articulação entre cômico e trágico no conto de Monteiro Lobato. Favorável à derrisão, o trágico da narrativa de Lobato afasta o humor de sua estrutura, de modo que o hibridismo de sua composição resvala, antes, para o tragicômico, forma em que os recursos que provocam a comicidade e o trágico na narrativa não apenas convivem, mas confluem para a constituição de um mesmo significado. Para que não se confunda humor e tragicômico, é necessário que se esclareça que a idéia de um efeito tragicômico tem raízes na forma teatral que se realizou entre os séculos XVI e XVIII e se configurava pela mistura de elementos da tragédia e da comédia, contrariando o princípio de pureza dos gêneros em vigor no período. Cristalizada na forma do drama a partir do Romantismo, a tragicomédia passa a emprestar a generalidade do termo “tragicômico” a realizações que se sustentam na convivência entre cômico e trágico, de modo que um e outro

não se interpenetram e significados de natureza distinta não são entrecruzados em sua composição (PAVIS, 1999, p.420).

Nesse sentido, a articulação entre cômico e trágico na narrativa de Lobato realiza-se a partir da composição de um efeito tragicômico, alheio à realização do humor justamente por não incitar a compaixão e não promover a reflexão, por parte do leitor, das causas que teriam levado o personagem à situação de decadência em que se encontra. É, portanto, no retorno às características fundamentais da caricatura que se encontrará a explicação para essa anulação do humor no conto lobatiano por meio da exploração do tragicômico: considerando a natureza punitiva da forma caricaturesca, que exagera traços com o intuito de revelar e corrigir defeitos, o humor não poderia se realizar, em “A vingança da peroba” (LOBATO, 2004), sem prejudicar o rebaixamento alcançado por meio do desenho do personagem João Nunes enquanto uma caricatura do caipira.

Note-se, sobre esse aspecto, que a atitude do narrador diante do personagem é fundamental para que essa relação se sustente dessa forma, já que o rebaixamento de João Nunes parte, antes, da caracterização negativa que o narrador apresenta de seus contornos e de sua atitude: “Pertencia Nunes à classe dos que decaem à força de muita cachaça na cabeça e muita saia em casa” (LOBATO, 2004, p.56). Esse olhar derrisório em relação ao personagem não apenas alicerça os traços da caricatura que fundamenta o personagem, mas também impede qualquer proximidade entre leitor e personagem, anulando o riso de acolhida – ou mesmo o movimento de simpatia – que já se mostrou fundamental à adesão exigida pela natureza integrativa do humor (HANSEN, 2004, p.6).

O posicionamento do narrador, no conto “A vingança da peroba” (LOBATO, 2004), determina a natureza derrisória e punitiva do riso e, mais do que isso, une o significado do trágico à mesma esfera do cômico, fazendo dele instrumento da degradação do outro. Isso se torna mais claro quando se considera o narrador de “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004), que permanece alheio a qualquer atitude de julgamento dos personagens da família de José Alvorada, distanciamento que contribui para a construção de um universo em que o trágico permanece em estreita relação com o retrato de um espaço em que a degradação não depende da atitude do homem que o habita. Os personagens do conto são elementos de um microcosmo decadente tomado em seu conjunto e, por isso, compõem-se com traços que não se misturam à derrisão da forma caricaturesca.

A dissonância no posicionamento dos narradores dos dois contos em questão institui, no limite, um hiato que separa as tonalidades assumidas pelo trágico em uma e outra narrativa: enquanto em “A colcha de retalhos” a tragicidade liga-se a uma dimensão estagnada

do tempo, cristalizada em estratos do passado que levam o homem à decadência física e moral, afastando do roceiro a responsabilidade por sua decadência, “A vingança da peroba” iguala o significado de cômico e trágico a partir da degradação que ambos imprimem à imagem do caipira, tomado como bêbado e preguiçoso. Esse desnível que se desenha entre uma e outra narrativa confirma o significado diverso do trágico e também uma diferença qualitativa relativamente ao alvo focado por Lobato nos dois textos, já que, no primeiro conto, tem-se o esboço da marginalização do espaço rural, construído em traços exteriores que não analisam com profundidade as causas dessa condição, mas que tracejam seus contornos a partir de um panorama; no segundo, o que se tem é a composição de uma caricatura do caipira, a quem é atribuída a razão do próprio fracasso, de modo que o que está em questão é menos a dimensão humana do espaço do que o rebaixamento de seu habitante.

Em consonância com a idéia de uma vingança cometida por um personagem não-humano em relação a um personagem humano degradado (MARCHEZAN, 1994), o humor não se realiza na proximidade entre o cômico e o trágico na narrativa de Monteiro Lobato em favor de uma visão desumanizada do caipira, cabendo ao hibridismo da forma tragicômica a representação de um homem destituído de subjetividade. O fato é que a visão do caipira decorrente da crueldade tragicômica, quando colocada em paralelo com o retrato do universo roceiro construído pelo trágico em “A colcha de retalhos” (LOBATO, 2004), resvala para as mesmas características da figura de Jeca Tatu, composta a partir do exagero dos traços exteriores.

Se o humor não cabe na composição desse universo degradado por causa da forma superficial que delinea esse espaço, a caricatura e a sátira servem a Lobato como instrumentos para desenhar protagonistas que são, na ficção, a cópia do personagem-estereótipo de 1914. O realismo das narrativas de Monteiro Lobato estaria, sob essa perspectiva, condicionado à visão estreita dos fatos, esquadrihados com contornos que desafiaram o modelo de representação literária do universo rural na literatura de então, mas equivocados em seu significado mais profundo: “As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatu, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa” (RIBEIRO, 2000, p.390).

Essa “interpretação falsa” apontada pelo antropólogo une-se à esfera sociológica de interpretação da imagem do caipira de Monteiro Lobato. Embora vinculado a esse eixo de análise, o significado literário dessa mesma figura assume tonalidades diversas e dissipa, quando se considera o percurso de formação da literatura regionalista no Brasil, parte

dos equívocos cometidos pelo autor com a imagem inicial de Jeca Tatu e mesmo com o julgamento superficial promovido a partir da composição de alguns personagens caricaturescos, como o João Nunes, de que se falou até aqui.

A questão que se abre nesse momento diz respeito a esse segundo eixo: de que modo o cômico – e, por vezes, também o trágico – contribuiu para que o caipira lobatiano se tornasse não apenas um tipo regional, mas também uma figura que resumiu e simbolizou, naquele contexto, a imagem do país? Nascido de Jeca Tatu, o tipo nacional que preenche os contornos do caipira de Lobato mostra-se mais como um herói às avessas, significado avultado pelo riso de derrisão que a caricatura inicialmente atribuiu ao personagem. Sob esse aspecto, o equívoco do fazendeiro paulista anular-se-ia e se diluiria na percepção aguda do literato do princípio do século XX que, atento ao hiato entre a realidade do caipira e a representação que dele se consolidou na literatura, destituiu-o de sua forma idealizada pelo desnudamento do riso.

### **1.3. Regionalismo e humor no princípio do século XX**

É extensa a discussão acerca da natureza da literatura que se produziu no princípio do século XX no Brasil, debate que se organiza em diferentes eixos de interpretação, sustentados ora pela valorização dessa produção enquanto antecipadora de temas do Modernismo, ora pela recusa veemente das páginas “atrasadas” do período ou, ainda, pela tentativa de unificação das diferenças sob um mesmo rótulo redutor e, por vezes, equivocado. Partindo das interpretações das obras de João Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato aqui desenvolvidas, é hora de definir o lugar ocupado pelo humor nesse contexto, de modo que a primeira etapa do trabalho cumpra-se no debate dos significados assumidos pela relação entre cômico e trágico na literatura regionalista do Pré-modernismo. Sob esse aspecto, o humor desdobra-se na medida em que se coloca não apenas como incógnita a ter seu sentido desvelado, mas também como mediador do olhar que se lança sobre o período.

Mantendo a perspectiva norteadora da relação entre transplantação cultural e literatura nacional, Alceu Amoroso Lima (1959, p.61) define o Pré-modernismo, circunscrito entre os anos de 1900 e 1920, como um período “nacionalista” e “ecletico”. Enquanto o ecletismo relaciona-se à diversidade da produção cultural nas duas primeiras décadas do século XX, momento em que conviveram tendências dominantes do século XIX e tentativas de inovação que se concretizariam a partir do grupo de 1922, sem que seja possível definir um aspecto ou escola em que se reúnam traços que unam essas produções, o nacionalismo diz

respeito a “[...] um movimento de acentuado nativismo” (LIMA, 1959, p.60). Esse nativismo identificado pelo autor como traço definidor do período em que didaticamente insere-se a literatura pré-modernista,<sup>10</sup> não apenas conduz para a visão que determina a interpretação do crítico acerca do processo de desenvolvimento da literatura brasileira, mas também pontua a tendência nativista como um caminho que definiria a prosa regionalista no período.

O segundo capítulo, na primeira parte deste trabalho, procurou apontar de que modo a categoria do nativismo, ou a procura pela incorporação, na literatura, de feições definidoras da nacionalidade, norteou diferentes caminhos percorridos pelos estudos literários na constituição do regionalismo enquanto categoria crítica capaz de interpretar os significados da produção de feição regionalista. Retomando parte da discussão que se desenvolveu nesse capítulo, pode-se concluir que as divergências da crítica em relação ao regionalismo pré-modernista dizem respeito, muitas vezes, a uma dissonância na análise do modo como a prosa regionalista do período incorporou e desenvolveu tensões relativas à fase em que se encontrava o nacionalismo no princípio do século XX, fato que, no limite, justifica, por exemplo, o hiato entre a idéia de uma literatura “pós-romântica” ou “de permanência” (CANDIDO, 1967, p.133), tributária de uma “consciência amena de atraso” (CANDIDO, 2000a, p.158), e a noção de antecipação da pesquisa da essência nacional, que seria empreendida pelo Modernismo (BOSI, 1966, p.11).

É fato que não se pode desconsiderar a diversidade de formas e temas que serviram de mote à literatura nas duas décadas que abriram o século XX - o “ecletismo” apontado por Alceu Amoroso Lima (1959) -, principalmente porque a literatura regionalista, por meio da forma narrativa do conto, mostrou-se oscilante no que diz respeito a certo atavismo em relação à literatura romântica e parnasiana e à tentativa de solução de problemas formais relacionados à construção da imagem literária do sertanejo de modo menos artificial e exótico:

Impõe-se distinguir matizes: há um regionalismo “sério”, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem, mas há também um regionalismo de fachada, pitoresco e elegante, assim como não são do mesmo estofa um nacionalismo crítico e um nacionalismo declamatório. (BOSI, 1966, p.55)

Ligado ao esforço de definição da imagem do país naquele contexto, o regionalismo literário – que transita, de autor para autor, entre a idealização e a tentativa de

---

<sup>10</sup> Alfredo Bosi (1966) aponta para a ambivalência do significado assumido pelo termo “Pré-modernismo”, discutindo duas possibilidades de interpretação da palavra: por um lado, a indicação de um antecedente



revelação da realidade nacional – oscila entre o local e o nacional, de modo que ora o regional segrega-se do todo para representar a marginalização em que vive o habitante de determinada região do país, como é o caso do gaúcho de João Simões Lopes Neto (2003), ora é alçado à categoria de nacional e o sertanejo aparece, antes, como representante de um país que valoriza a modernização e o progresso ao mesmo tempo em que exclui e apaga, com o descaso, o homem que vive aquém dos grandes eixos de urbanização e industrialização, de que o Jeca Tatu constituiu-se como representante pioneiro.

No interior do desenvolvimento de um processo histórico de invenção da nação no Brasil, ao momento em que ocorre o Pré-modernismo seria correspondente a constituição de uma “idéia nacional”, identificada à tentativa de definição do caráter nacional, estruturado a partir da “[...] disposição natural de um povo e sua expressão cultural” (CHAUI, 2000, p.21). No plano artístico, esse esforço encontra correspondente no nativismo que procura arrolar os traços componentes de uma figura que seria o símbolo da nação, fundamentado a partir de um imaginário que oscila entre a louvação das características de um povo novo e a ainda incipiente revelação das mazelas que o marginalizavam. Significativa, nesse sentido, foi a tentativa empreendida pela revista *Fon-Fon!* de realizar um concurso público, interessado em eleger a caricatura que representasse definitivamente a imagem do Brasil, disputa que originou um debate fomentado pela recusa da imagem romântica do índio, mas também pela adoção de um tipo não menos exótico e idealizado:

J. Carlos intervém igualmente no debate, apoiando a substituição da figura indígena e descrevendo, com minúcias, um calunga que seria, a seu ver, mais representativo de todas as regiões do país, com o Cruzeiro do Sul desenhado na camisa e calções listrados de verde e amarelo. (SALIBA, 1999, p.308)

A tentativa de definição de um tipo nacional não deixou de estender seus anseios à prosa regionalista do período, atenta à construção de figuras que resumissem os traços de determinada região do país como epítomes da nacionalidade. Nesse ponto, avulta-se o entrelaçar de regionalismo e nacionalismo que fundamentou não apenas a crítica literária a respeito dessa produção, mas também a concepção do texto regionalista enquanto forma de incorporação das características da nação e conseqüente representação do tipo ideal do país.

Nesse estado de coisas, é preciso que se ressalte que, embora a implantação do federalismo político tenha incitado a consciência da diversidade regional – o que, no limite, resultou no grande número de “tipos” esboçados na prosa pré-modernista do início do século

---

cronológico, por outro, a sugestão de tendências que teriam antecipado aspectos do Modernismo. A esse

XX, facilmente ilustrados com o tropeiro mineiro de Afonso Arinos e o goiano de Hugo de Carvalho Ramos, o gaúcho de João Simões Lopes Neto, ou o caipira paulista de Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato – a idéia de composição da unidade nacional a partir da soma dessa diversidade só se configuraria em meados da década de vinte, com o *Manifesto regionalista de 1926* (FREYRE, 1955), mesmo que a criação do grupo de regionalistas em torno de Gilberto Freyre tenha se organizado como resposta à hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo e não como forma de unificação nacional por meio da valorização de particularidades locais.

Esse trânsito entre regional e nacional não ocorreu, entretanto, sem desníveis de forma e significado. Corresponde à fundamentação da literatura regionalista a relação entre campo e cidade, que se manifesta na oposição de espaços e na aceitação e recusa de forças de influência que determinaram a natureza do olhar que se lançava sobre a realidade local e, ainda, o modo de representação dessa realidade no que diz respeito a ocultar ou revelar – e, mais do que isso, a construir essa revelação na materialidade do texto – as tensões que compunham essa relação. Sob esse aspecto, as ambivalências do regionalismo nesse contexto sustentam-se, conforme aponta Antonio Candido (1972) ao analisar a problemática da linguagem do sertanejo nas obras de Coelho Neto e João Simões Lopes Neto, no movimento dialético entre a tentativa de encontrar e desnudar a realidade nacional, por um lado, e o intento de ocultar essa mesma realidade a partir de traços exóticos que encobrem a situação de dominação e descaso em que está envolvido o habitante do interior.

Essa constatação de Antonio Candido (1972) relativamente à questão da representação da fala do homem rural pela literatura do período é retomada por Ligia Chiappini, que a acolhe e a coloca em paralelo com a observação de Jacques Le Goff (2000) sobre a parcela da literatura francesa em que se verifica certa artificialidade na relação entre a manifestação popular e a tentativa de criação de uma cultura que representasse a classe média:

A mesma questão do enfrentamento dessas duas culturas, *mutatis mutandis*, se repropõe no caso do regionalismo brasileiro e vem implicada na forma como os escritores trabalham a assimetria entre o seu universo de valores, a sua própria linguagem e a linguagem e valores do homem rústico que querem representar. (CHIAPPINI, 1994, p.684)

Esse impasse entre linguagem e representação, ponto central da literatura enquanto expressão de valores ideologicamente determinados, imbuíu a literatura regionalista do princípio do século XX – “[...] literatura sobre o campo, feita na cidade, por e para

cidadinos. (LEITE, 1995, p.172) – da incumbência de superar a barreira preconceituosa que se desenhara entre a fala do homem da cidade e a incorporação da voz do cidadão pela literatura, de modo que a marcação da palavra deixasse de existir e pontuasse a ausência de preconceito entre a visão do cidadão e a fala “inculta” e “não civilizada” do roceiro. Enquanto essa relação permaneceu artificial e caricaturesca nas páginas de autores como Cornélio Pires e Coelho Neto – apenas para citar dois exemplos -, João Simões Lopes Neto resolveu o impasse ao atribuir o ato de narrar ao próprio gaúcho, estilizando o hiato entre a fala de um narrador culto e as palavras do gaúcho pobre (CHIAPPINI, 1988). Sob esse aspecto, também diluidora dessa oposição é a literatura de Monteiro Lobato que, embora fundamentada na visão do fazendeiro rico e instituidora de narradores que, em *Urupês* (LOBATO, 2004), pertencem sempre ao universo urbano, incorpora à fala desse narrador traços da linguagem popular, tirando da fala do homem culto a rigidez da gramática.

Se a fala do homem do campo representa parte da imagem que compõe sua identidade, os traços que definem seus contornos buscam a composição de um conjunto metonímico de síntese da nação, seja de um ponto de vista que procura revelar a realidade do país a partir de uma análise mais objetiva, seja a partir da louvação e do falseamento de suas cores. Nesse conjunto de heterogeneidades e ambivalências, a literatura de João Simões Lopes Neto, aqui contemplada a partir de seus *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), insere-se na perspectiva de um princípio de tomada de consciência acerca da situação de abandono do gaúcho em relação às esferas de urbanização e progresso que se desenvolviam no princípio do século XX, sendo que a determinação que fundamenta a construção da figura-tipo do gaúcho reitera a dimensão histórica de um tempo de glórias que se esvaiu.

Na composição do personagem de João Simões, entretanto, duas vertentes da literatura regionalista no Pré-modernismo entrecruzam-se: de um lado, o posicionamento do narrador Blau Nunes em relação ao passado em que viveu, reconstruindo o tempo e o processo de formação histórica do Rio Grande do Sul por meio de sua fala, demarca no texto a perspectiva que atribui ao progresso uma visão negativa, situando no passado idealizado o contraponto da marginalização no presente; de outro, a idealização da figura do gaúcho – construído pelo riso de acolhida como forte, corajoso, honrado e leal – mantém certo lastro com a literatura romântica por revestir os contornos do tipo que representaria a nação com tonalidades de virtude e ausência de degradação.

O fato é que a despeito de delinear a composição de um tipo regional a partir de traços exteriores idealizados, o conteúdo que se vincula a essa forma é, antes, o de constatação do abandono e da degradação da figura humana que habita um espaço

transformado pelo progresso. Nesse sentido, a dimensão histórica que permeia o texto une-se à esfera psicológica instaurada pela criação de um narrador como Blau Nunes – autodiegético, que alinhava seu discurso a partir da concatenação de fatos desordenados da memória –, que manifesta a consciência do gaúcho em relação à impossibilidade de se encaixar na estrutura inaugurada pela transformação dos meios de produção e a urbanização do espaço. Nesse quadro, o humor agrega o cômico do discurso de um narrador que procura rebaixar o outro para se firmar enquanto tipo à melancolia do sujeito que tenta reviver o passado a partir da palavra, movimento sinuoso que impregna o presente da narração com a tristeza do tempo perdido.

O humor, nesse sentido, encontra campo fértil para se desenvolver nas páginas de João Simões Lopes Neto na medida em que a ele ficam atadas duas feições distintas: a do riso de acolhida em relação ao gaúcho, construída a partir dos atributos de louvação do tipo, e a tristeza do abandono e da marginalização, que se desprendem da fala do narrador que contrapõe o presente em que vive ao passado revivido. Tecido aos causos de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) pela estratégia narrativa adotada, o humor articula-se às dimensões humana e social do espaço, impregnado pela historicidade do relato do narrador que prende o tempo da narrativa aos liames da história do Rio Grande do Sul. Sob esse aspecto, a historicização do tempo e do espaço, no texto de João Simões Lopes Neto, aponta para a mesma situação constatada por Luiz Gonzaga Marchezan (1999) nos contos “Caminho das tropas” e “Assombramento”, de Hugo de Carvalho Ramos e Afonso Arinos, ambos escritores do mesmo período, em que “[...] transparece, na conduta das personagens, as condições da existência social do grupo tropeiro, no interior de um espaço determinado, típico, do campo” (MARCHEZAN, 1999, p.88).

Embora, na literatura de João Simões Lopes Neto, o espaço e a feição dos personagens sejam outros, o humor, enquanto elemento sintetizador das dimensões histórica e psicológica atribuídas ao tempo e ao espaço das narrativas de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), não deixa de se articular aos movimentos que definem as ações dos personagens, de modo que a relação entre cômico e trágico empresta seu significado a uma composição que enfoca o meio rural – e, mais do que isso, a tensão entre campo e cidade – sob a perspectiva que considera o homem e sua relação com o meio: enquanto o humor promove a inserção do sujeito no riso, fato que se justifica no movimento de aproximação entre aquele que ri e o objeto do cômico, projeta essa subjetividade para a humanização do espaço e do tempo na narrativa, contrariando a interpretação de parte da crítica literária, que

situa o homem na literatura pré-modernista como figura alienada ou exótica, elemento de composição de uma paisagem construída com critérios superficiais.

Traços diferentes, entretanto, são os que compõem o personagem caipira de Monteiro Lobato: a caricatura que fundamentou a aparição de Jeca Tatu, em 1914, manteve-se nos contornos dos protagonistas que encenam as ações das narrativas de *Urupês* (LOBATO, 2004) e no percurso desenvolvido por Jeca ao longo da carreira do autor, de modo que a superficialidade dos traços caricaturescos é superada apenas a partir da dimensão diacrônica do tipo. É fato que a perspectiva sociológica equivocada de que se imbuíu a primeira imagem do Jeca e, por extensão, o universo caipira retratado no livro de contos publicado em 1918, marcou de maneira negativa os olhares lançados sobre o personagem, entretanto, é necessário considerar o papel central desenvolvido pelo caipira lobatiano na instituição de uma figura-tipo alheia à idealização que se mantinha nas primeiras décadas do século XX.

A criação de um personagem capaz de revelar, em poucos traços, a condição marginal do roceiro contrasta com a natureza daquele debate iniciado em 1908, pelo concurso de caricaturas da revista *Fon-Fon!*. Nesse sentido, o Brasil revelado por Jeca mostra-se sem a imponência e as cores da nação, que tingiam a proposta de representação ideal apontada por J. Carlos. Do ponto de vista de uma tendência do nacionalismo interessada em reunir traços constitutivos do caráter nacional brasileiro, o Jeca Tatu e o paradigma de representação do caipira na literatura de Monteiro Lobato constroem um anti-mito da nação, revelando uma imagem do país ainda escamoteada por uma visão civilizada e culta que idealizava o interior – ou as zonas situadas à margem do progresso – sem considerar a realidade de espaços alheios à urbanização e à modernização que insuflava os ânimos e as letras no Brasil da *Belle Époque*:

Há uma preocupação insistente em definir um tipo social, ou melhor, extra-social, que pudesse dar o tom geral à nacionalidade, permeando-a de uma homogeneidade integradora, quando não por outra razão, ao menos pelo fato de representar um tipo específico, etnicamente definido e caracteristicamente nacional. Euclides da Cunha, inicialmente, viu no sertanejo “a rocha viva da nossa raça”. Para Sílvio Romero, “o mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova da diferenciação nacional”. Monteiro Lobato pinta com cores fortes a imagem do caipira, imprimindo inclusive uma nota crítica no seu quadro. (SEVCENKO, 2003, p.335)

O microcosmo em que se insere o caipira paulista de Lobato, esboçado com a forma da caricatura, opõe-se ao retrato composto pelas narrativas de João Simões Lopes Neto que, alheias à deformação caricaturesca, utilizam a síntese do humor como instrumento de revelação da situação de abandono em que vivia o gaúcho no princípio do século. A dimensão de uma análise sociológica mais profunda das condições do sertanejo, bem como certa

profundidade psicológica, que permanecem alheias ao retrato lobatiano, são incorporadas pelo personagem de João Simões Lopes Neto por meio de uma estratégia narrativa que privilegia a voz e o ponto de vista do gaúcho.

Sob esse aspecto, uma série de oposições qualitativas separa um e outro personagem no que diz respeito à congregação de traços que fazem do gaúcho e do caipira paulista tipos distintos de representação da nacionalidade no contexto da literatura pré-modernista. Por um lado, se Blau Nunes constrói-se com contornos que idealizam a imagem do gaúcho, que tenta manter sua soberania ao se reconhecer aquém de uma nova ordem, seu conteúdo ata-se a uma esfera de degradação em que são reveladas as causas históricas e sociais que conduziram a essa marginalização. Assim, se os traços externos que delineiam o personagem ainda mantêm certo lastro com a forma romântica de representação da nacionalidade, o conteúdo que veicula liga-se, antes, ao movimento de uma observação mais crítica da realidade, em que os contornos físico e psicológico do personagem entrelaçam-se à esfera social do tempo e do espaço que ele ocupa, tendência que começa a se delinear com mais clareza a partir da prosa regionalista do período, que articula a análise metonímica da região à percepção dos contornos da nação. Por outro lado, Jeca Tatu e os outros personagens lobatianos que a ele se irmanam em suas narrativas despem a forma de representação dessa idealização ainda presente nos contornos de Blau Nunes, embora permaneçam na superfície de traços que desvelam a realidade sem observar os andaimes que a sustentam.

Nesse sentido, a natureza distinta das duas formas de composição acolhe cômico e trágico de modo a produzir significados diferentes, atrelados à imagem do sertanejo que se constrói a partir de cada personagem. Enquanto a caricatura serve à construção de uma imagem que revela e choca por sua crueza, pautando-se em uma derrisão que impregna o trágico – como na narrativa de “A vingança da peroba” (LOBATO, 2004) – com o mesmo rebaixamento do riso satírico, o humor de João Simões Lopes Neto abarca tensões entre tempos e espaços que, na prosa de Monteiro Lobato, permanecem no nível de oposições apenas delineadas pela caricatura, que não as incorpora em uma mesma instância, como ocorre em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003). Do mesmo modo que a caricatura não poderia se encaixar na composição das narrativas de João Simões justamente pela reflexão mais detida e aprofundada que se desprende dos casos de 1912, o humor não encontraria espaço para se realizar na composição da imagem decadente do Jeca, já que o significado do personagem é construído por meio da exterioridade de traços.

No contexto de uma produção heterogênea, cômico e trágico ora se misturam na composição do humor, ora permanecem justapostos, de modo que uma e outra

composição, em consonância com a impossibilidade de interpretação da prosa regionalista do Pré-modernismo sob um rótulo redutor de sua multiplicidade, encaixam-se a formas diversas de representação do universo sertanejo pela literatura. O humor, nesse caso, fica atrelado ao princípio de desenvolvimento de uma consciência crítica de análise da realidade local, que começa a se esboçar ainda timidamente nas duas primeiras décadas do século XX, o que se pode notar pela convivência entre produções dessa natureza com outras, menos comprometidas e ainda calcadas em modelos de representação baseados na tendência hegemônica do século XIX.

Como síntese do significado assumido pela relação entre cômico e trágico na literatura pré-modernista de feição regionalista, quando não se constitui a convivência de sentidos que se delineia nas narrativas de Lobato, conforme se apontou, o humor encontra espaço ainda incipiente para sua realização, fundamentado nas características de um regionalismo que oscila entre a permanência apontada por Antonio Candido (1967) e a criação de uma nova forma de composição, em que a esfera de ação dos personagens entrecruza-se à dimensão humana e social do espaço e do tempo que enfeixam a narrativa. Por outro lado, e de modo aparentemente paradoxal, o humor não apenas é favorecido por essa segunda tendência, mas também colabora para a sua afirmação no interior do quadro literário nacional, fato que se dará plenamente e de maneira mais profícua apenas a partir da década de 30 do século XX, quando a tentativa de definição da nacionalidade cede espaço para a reflexão sociológica acerca do homem e do espaço sertanejos: enquanto forma impregnada pela subjetividade de quem ri, a representação humorística servirá à concretização da dimensão humana assumida pela literatura regionalista em seu momento seguinte, composição apenas tateada pelo conto pré-modernista, comprometido, antes, com a definição do homem.

## **CAPÍTULO 2**

### **O programa regionalista de 30**

Entalhes do tempo, humor e loucura

*[...] só esta mania de tudo reviver continua a me devorar, na crua obstinação de me manter abismado diante de um passado que me tortura o presente e anuvia o futuro: repuxão descontínuo que hesita e reata, mas nunca deixa de avançar, insaciável nas solertes investidas.*

Francisco J. C. Dantas



Compreender a composição do humor na ficção regionalista do século XX implica, como já se pôde notar, a apreensão da diversidade das produções que são abarcadas pelo adjetivo “regionalista” em diferentes momentos da literatura brasileira. No capítulo anterior, esboçou-se um panorama da prosa do princípio do século, e a análise de textos de João Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato permitiu que se observassem diferenças qualitativas no significado assumido pela convivência entre cômico e trágico em algumas narrativas dos autores, nuances atreladas a um contexto de perfil heterogêneo, em que se mesclavam um princípio de observação crítica da realidade e laivos de idealização na criação de um tipo representante da nacionalidade. Sem perder de vista os contornos desse período, o que se inicia agora é a reflexão acerca da prosa que se evoca sob a expressão “geração de 30”, articulando as particularidades que definem sua natureza e o lugar ocupado pelo humor no conjunto dessa produção.

Um dos possíveis caminhos a serem seguidos na interpretação dessa literatura tem como ponto de partida a observação a partir de uma perspectiva que toma essa ficção no interior do Modernismo brasileiro, considerando-a nas características que a particularizam relativamente ao grupo que inaugurou o movimento. Muito produtiva, nesse sentido, mostra-se a análise do período sob a visão de João Luiz Lafetá (2000), que pontua, na dinâmica de desenvolvimento da produção modernista no Brasil, a articulação de dois projetos distintos, fundamentados ora na preocupação de renovação estética das artes, ora na verticalização ideológica de seu significado. Ter-se-ia, portanto, como base fundamentadora da fase heróica do Modernismo, a consolidação do que o crítico denomina “projeto estético”, enquanto a geração que a seguiu estaria determinada ao cumprimento de um “projeto ideológico” de engajamento da forma artística que, no limite, só seria possível a partir das conquistas do primeiro grupo:

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). (LAFETÁ, 2000, p.28)

É fato que, embora operacionalmente viável, a oposição ou evolução apontadas pelo crítico no desenvolvimento da produção modernista no Brasil não podem ser consideradas de modo mecânico e unilateral: um reducionismo de significados se construiria no achatamento da questão, principalmente quando se considera o fato de que também se

inserir no campo estético as transformações por que passou o romance nesse período, seja na adequação da linguagem à expressão de um novo conteúdo, seja em uma estrutura que incorpora tensões e ambigüidades que fundamentaram essa produção. Somam-se a isso, ainda, as diferenças internas que se encerram sob o rótulo “geração de 30”, múltiplo na medida em que abarca a dimensão sociológica e crua de obras como a de Rachel de Queiroz, as variações da produção de Jorge Amado, a oscilação entre análise psicológica e observação sociológica na literatura de Graciliano Ramos ou o caráter universalista e memorialista de José Lins do Rego.

Não menos problemática, nesse sentido, é a abordagem dessa produção regionalista a partir de um critério que, no designativo “literatura de 30”, institui uma determinante cronológica que, no limite, acaba por excluir o que se pode considerar como realização mais palpável de um modelo literário instituído por essa geração. É fato que a crítica e a historiografia literária brasileiras encontraram nessa expressão significado suficiente para designar a natureza sócio-política de uma literatura que se fez em consonância com os movimentos da história social do país em um contexto em que se transformaram sociedade e pensamento. Não se questiona, nesse sentido, a validade da expressão “geração de 30” e de todas as variações semânticas que se constituíram ao seu redor, entretanto, a compreensão do paradigma regionalista que daí se projeta depende da observação das variações que se realizam no interior do modelo.

Essa literatura regionalista, também definida a partir de uma referência geográfica que a torna uma prosa “nordestina” ou de “autores nordestinos”, determina os principais traços a serem considerados na compreensão do período, de modo que a definição do lugar ocupado por essa produção na configuração desse segundo projeto, apontado por Lafetá (2000), depende da observação das propostas que nortearam a reunião do grupo de intelectuais em torno do Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1923 por Gilberto Freyre, recém-chegado dos Estados Unidos.

Nesse estado de coisas, a análise do lugar ocupado pelo humor não prescinde da elucidação dessas diferenças internas, de modo que a tomada da formação do Centro Regionalista do Nordeste como ponto de partida para as reflexões que se iniciarão objetiva a apreensão de um todo multiforme. Se a construção de um “projeto ideológico” de base sociológica mostra-se claramente nas propostas do grupo, há que se considerar, também, os germes de uma literatura universalizante, também esta caracterizadora de parte dos rumos que seriam tomados pelo regionalismo no interior desse paradigma e em seus desdobramentos – *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, é de 1934 e *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, de 1943,

ambos exemplares do dinamismo psicológico de uma prosa que nasceu objetiva e revolucionária.

Situado em um vértice que congrega as propostas do *Manifesto regionalista de 1926* (FREYRE, 1955) e a produção que daí se projetou, o olhar que entrecruza manifesto e literatura não se faz, entretanto, considerando o regionalismo de 30 como tendência uníssona, que se firma isoladamente em relação a seus precursores. O que se tem, antes, é a inserção dessa produção no contexto construído pela tradição regionalista que se iniciara, no Brasil, desde o século XIX, de modo que ainda servem como qualificativos para esses autores os adjetivos “continuadores” e “renovadores” (CASTELLO, 1961, p.184) - nesse caso, apenas aparentemente inconciliáveis. Dentro de um quadro de referências, o que se busca, portanto, é menos uma homogeneização do que a compreensão de um matiz dessa diversidade, definindo de que modo o humor serve à universalização do dado local em uma prosa de caráter acentuadamente social.

### **2.1. Projeto ideológico como reação estética: o *Manifesto regionalista***

O sistema federalista que fomentou a consciência acerca do retalhamento do território brasileiro em regiões de características díspares, alheias aos impulsos de uniformização do Romantismo, contribuiu para a constituição de uma literatura que, em finais do século XIX e princípio do século XX, encontrou na tentativa de representação do homem local escopo e instrumento. Se essa diversidade representou uma tipificação por vezes levada ao paroxismo, não deixou de sustentar a incorporação do representante regional como objeto estético, o que, no limite, significou a valorização artística de algo que permanecia à margem do eixo de urbanidade e desenvolvimento do período. É fato que essa produção fica aquém de uma dimensão crítica mais apurada e consciente – Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, como se viu, não fogem do esquema do tipo mesmo em suas melhores realizações -, mas também há que se considerar o princípio de revelação de uma realidade que começava a se despir do exotismo e da idealização em favor de um retrato mais objetivo<sup>11</sup>.

É fato que a Semana de Arte Moderna representou uma guinada na literatura e nas artes plásticas brasileiras, especialmente no modo de avaliação do dado local, tomado sobretudo como meio de recuperação de um passado a ser redescoberto pelo olhar modernista,

---

<sup>11</sup> Nas artes plásticas, observe-se a produção de José de Almeida Júnior, que elege o caipira como tema e o insere em uma série de quadros que incorporam não apenas “o homem”, mas também o ambiente regional e o dinamismo do cotidiano de trabalho de seus personagens.

que erige a tradição sob os traços da novidade da forma (SANTIAGO, 2002, p.110), que foge da figuratividade plástica e da rigidez da linguagem literária, ao mesmo tempo em que se volta para a representação da nacionalidade por meio da valorização de uma imagem primitiva e, no presente, constrói o passado. Por outro lado, essa “proposta estética” do grupo modernista inicial não encontrou resposta unânime nas diferentes regiões do país e permaneceu atrelada à esfera do desenvolvimento econômico e cultural de São Paulo e Rio de Janeiro, o que impulsionou a reação do grupo nordestino reunido em torno do pensamento de Gilberto Freyre, no Centro Regionalista do Nordeste, a partir de 1923.

É de base sociológica a motivação do Grupo Regionalista do Nordeste e, embora atrelada à tentativa de fixação dos costumes e tradições populares do Nordeste, desde o início não deixou de registrar a procura por uma forma de representação literária da realidade regional e de sua multiplicidade cultural. Essa base sociológica das propostas do grupo encontra respaldo, ainda, em um aspecto da história econômica da região: o Nordeste havia perdido o domínio sobre o capital nacional desde o início da transformação dos meios de produção e do desenvolvimento e urbanização da região Sudeste, de modo que a reivindicação de relevância no quadro cultural do país corresponde, também, uma espécie de resposta à decadência econômica e ao esfacelamento das estruturas sociais historicamente erigidas sob o cultivo da cana-de-açúcar.

Subjaz à visão de diversidade cultural, fundamentadora do *Manifesto regionalista* (FREYRE, 1955), a mesma concepção federalista de um território nacional retalhado em regiões que influenciou parte da literatura produzida ao longo do Pré-Modernismo. Na verdade, o papel desempenhado pelo vínculo entre a idéia de federalismo e o intento de captação artística da diversidade é avaliado por Gilberto Freyre (1955) vinte e cinco anos após a realização do Congresso Regionalista do Nordeste, em discurso que coloca em cena os alicerces que sustentaram o movimento nordestino:

O Regionalismo – senão criação pura no que assumiu de complexo em suas combinações novas de idéias porventura velhas, sistematização brasileira, realizada por um grupo de homens do Recife, não só de novos critérios regionais de vida, de estudo e de arte como de vagas e dispersas tendências para-regionalistas já antigas no Brasil mas quase deformadas em aventuras de “pitoresco” ou “cor local”, está, de modo geral, para a cultura brasileira, que libertou dos excessos de centralização, como o Federalismo está, em particular, para a vida política do país, descentralizada, embora sob alguns aspectos erradamente descentralizada, pelos triunfadores de 89. (FREYRE, 1955, p. 7)

Ter-se-ia, portanto, um projeto artístico-cultural descentralizador, valorizador dos elementos caracterizadores das particularidades da região nordeste, embora fique clara no

manifesto do grupo a defesa da expansão desse trabalho para outras áreas do país. O fato é que o Grupo Regionalista do Nordeste, embora sem grande repercussão na imprensa da época, apresentava uma contra-face do Modernismo heróico de 22 ao colocar em cena uma realidade diversa daquela que fomentara o movimento modernista em um espaço geográfico que se reconhecia edificado sob o signo da modernidade: a criação do Centro Regionalista do Nordeste marca, pois, a tentativa de quebra da hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo, fixando hábitos e tradições responsáveis pela definição da essência do homem nordestino.

José Aderaldo Castello (1961), em conhecido estudo, analisa as relações entre o regionalismo nordestino e as propostas dos intelectuais do primeiro momento do Modernismo, apontando para as disparidades iniciais entre os dois grupos e, principalmente, para o que se pode identificar como pontos de consonância entre ambos. Interessa, nesse sentido, a maneira como o crítico detecta não apenas a articulação entre planos artístico-literários, mas especialmente a dimensão modernista dessa literatura regionalista, assentada na conservação do passado e na depuração de uma forma literária – o romance – como modo de expressão adequado ao objeto que o definiria.

Entra em cena, novamente, o dinamismo entre os dois projetos apontados por João Luiz Lafetá (2000) na constituição do Modernismo brasileiro, essenciais para a compreensão da natureza da narrativa regionalista, quando considerada do ponto de vista de um diálogo com o grupo de 22: “[...] não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma *mudança de ênfase*” (LAFETÁ, 2000, p.30; grifos do autor). Tendo como verdadeira a proposição de que o ponto de vista não altera o objeto observado, há que se notar que os germes dessa “pré-consciência” - retomada pelo crítico dos estudos de Antonio Cândido (2000a) – entraram em discussão praticamente de modo simultâneo ao “projeto estético” da Semana de Arte Moderna, evidenciando a filiação entre pesquisa estética e preocupação sociológica no processo histórico de formação e afirmação da literatura modernista no Brasil.

É nessa ambivalência de um movimento que se colocava além do modernismo paulista, como forma de avultar a importância da cultura nordestina e buscar um modo de expressão estética adequado a essas particularidades, que se constitui o binômio “modernismo/tradicionalismo”, espécie de síntese de propostas artísticas que congregaram em torno de si a pesquisa sociológica, a crítica social, a consciência da falência da sociedade e do indivíduo. Sobre o tradicionalismo fundamentaram-se não apenas a pesquisa e a tentativa de revitalização de costumes locais, mas também a consciência em relação ao hiato que se

desenhava entre a modernização dos meios de produção e as transformações sócio-econômicas que daí se originavam, de um lado, e o esmagamento da dimensão humana do espaço, de outro.

O regionalismo coloca-se entre uma e outra proposta, entretecido pelo fio da memória, revitalização do passado que se faz presente por meio do ato da escritura. Tomada sob esse ponto de vista, a prosa regionalista de então congrega em suas páginas um olhar sociológico - que pincela as cores do sertão e analisa criticamente a condição daqueles que o habitam -, atrelado à revitalização de tradições que se articulam ao tecido narrativo e ao enfoque, muitas vezes de aguda percepção psicológica, do homem desajustado aos esquadros que se desenham com a modernização e o progresso. Desse último traço – o mergulho no drama do homem que vive o esfacelamento da sociedade rural patriarcal - deriva o universalismo de romances como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Fogo morto*, de José Lins do Rego, em que o coletivo e o individual fundem-se no mesmo relato de falência.

Nesse ponto, cabe uma pausa para que se trate das especificidades dessa produção relativamente ao percurso tracejado pelo regionalismo ao longo da história da literatura brasileira, dando sentido aos adjetivos “continuadores” e “renovadores”, mencionados no princípio desse capítulo: enquanto o primeiro qualificativo utilizado por José Aderaldo Castello (1961) relativiza o papel revolucionário reivindicado pelo grupo que se organizou ao redor de Gilberto Freyre nos anos vinte do último século, o segundo chama a atenção para as mudanças incorporadas ao paradigma da escritura regionalista no quadro da literatura nacional.

O significado de que se reveste o regionalismo a partir dessa chamada “geração de 30”, especialmente no que diz respeito à dimensão do universalismo de que se reveste com certa inclinação memorialista da obra de autores como José Lins do Rego, redimensiona a filiação naturalista dessa produção, que se consolidara na metade do século XIX e se estendera ao princípio do século XX. Trata-se, na verdade, de um trabalho em que a crítica social passa pela análise da condição do homem que habita o sertão, considerando as descontinuidades que conduziram espaço e sertanejo à falência. Há que se considerar, ainda na compreensão desse aspecto, que essa filiação não se transforma por completo em obras de autores como Rachel de Queiroz que, a despeito de certo memorialismo, não se desvincula por completo de uma dimensão naturalista dos fatos, justificando a ausência de uniformidade na produção do período.

A articulação entre regionalismo e universalismo, de um lado, e entre crítica e pesquisa sociológica, de outro, fundamenta um paradigma literário mais complexo e menos

superficial, concretizando a subtração do exotismo e do pitoresco que tingiam a literatura regionalista nos primeiros anos do século XX. Essa transformação justifica a postura de Nelson Werneck Sodré (1988) que, ao analisar a questão, aponta o Jeca Tatu de Monteiro Lobato como o fim do regionalismo tradicional por representar em seus traços, por meio da caricatura, uma disparidade entre a forma e o conteúdo, em que a exterioridade do tipo suprimia o drama interior do personagem, como se discutiu no segundo capítulo. Sob esse aspecto, a forma romanesca serviria à anulação dessa disparidade ao plasmar forma e conteúdo em uma estrutura menos superficial – como era a caricatura na composição de personagens-tipo -, de modo que crítica e análise psicológica entrecruzam-se em um mesmo ponto do tecido narrativo.

A importância das propostas do grupo de 1923 para que uma nova situação se consolidasse e o regionalismo passasse a assumir esse novo significado, agora menos localista e mais universalista – embora sem deixar de ser essencialmente regional -, mostra-se mais clara na medida em que se considera o papel fundamental dos estudos sociológicos de Gilberto Freyre (1955) tanto no adensamento da perspectiva crítica assumida pelo romance, quanto na centralidade aferida ao envolvimento com a cultura brasileira, valorizada e reanimada por meio de um processo memorialista de escritura, em que o contato do intelectual com a tradição popular “[...] não deve ser perdido em nenhuma atividade regional” (FREYRE, 1955, p.48).

O humor, que se mostrava ainda incipiente na literatura pré-modernista, oscilando entre formas em que o tragicômico suplantava sua natureza híbrida e emparelhava cômico e trágico - em vez de os contaminar mutuamente – na representação de um tipo local em decadência, realiza-se de modo pleno na natureza do romance de tensão crítica (BOSI, 1997, p.392) do período. *Fogo morto*, de José Lins do Rego (1997), narrativa exemplar, mostra-se assaz produtiva na análise da maneira como o humor serve à transfiguração do regionalismo a partir de meados e fins da terceira década do século XX, de modo que a análise de sua composição em consonância com a observação do significado universalizante da prosa regionalista permite não apenas o desvendamento de sentidos deste romance específico, mas também de parte do dinamismo do regionalismo literário no quadro da literatura brasileira.

## 2.2. Narrativa e decadência

*A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.*

Alfredo Bosi

Essa nova roupagem regionalista encontrou, na obra de José Lins do Rego, solo fértil para consolidar-se enquanto tradicionalismo, universalismo e memorialismo. A inexorabilidade do tempo e a falibilidade do homem aparecem, nos romances do escritor paraibano, por meio de um entrecruzar de tempos que se projetam na memória de personagens cindidos entre o presente e o passado, o apogeu e a decadência. *Fogo morto*, romance publicado em 1943, espécie de continuação e síntese do “ciclo da cana-de-açúcar”, mostra-se como um ponto de confluência dos traços essenciais de um regionalismo de denúncia social e pesquisa humana. À feição sócio-política da decadência entrelaça-se a dimensão psicológica do habitante do sertão, analisada em diferentes prismas na medida em que a narrativa se constrói pelo enfoque de personagens que pertencem a diferentes esferas da sociedade, todas elas desestabilizadas pelo progresso não planejado.

A inclinação trágica do declínio estrutura-se, no romance, a partir da segmentação de três eixos narrativos, individualizados nos personagens que servem de escopo a cada um dos três capítulos da obra: “Quanto maior for a inadaptação da pessoa ao seu meio, por ser demasiado forte ou fraca, tanto mais manifestos os seus traços morais e tanto mais singular a sua individualidade” (GERSEN, 1991, p.160). A cada eixo narrativo corresponde uma dimensão subjetiva do tempo, tornada coletiva na medida em que evoca a falência individual e do segmento social que representa: as trajetórias de José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha correm em paralelo à história de criação, apogeu e decadência do engenho Santa Fé, propriedade que não se adequou aos novos modos de produção e permaneceu estagnada, espaço presente que vive a dimensão do tempo de outrora.

Assim, o tripé que sustenta a narrativa constrói-se a partir dos passos desses três personagens, que trilham veredas diversas, mas que se encontram em uma mesma encruzilhada: Mestre José Amaro é um seleiro que vive nas terras do engenho Santa Fé por julgar adquirido o direito de habitação, já que seu pai ali fora acolhido pelo primeiro dono do engenho, depois de ter cometido um crime em outras terras; Luís César de Holanda Chacon, o coronel Lula de Holanda, é proprietário do Santa Fé no presente da narrativa, tendo herdado



riqueza e fama do fundador do engenho, o capitão Tomás, após casar-se com sua filha, Amélia; capitão Vitorino Carneiro da Cunha, ativista político, perambula entre os engenhos Santa Fé e Santa Rosa fazendo campanha para as eleições locais, atrapalhado e quixotesco, é sustentado pelo trabalho da esposa, Adriana.

Todos ligados à esfera de desenvolvimento do engenho Santa Fé, esses personagens têm suas vidas envolvidas em uma engrenagem de anacronismo e decadência, de modo que a propriedade em ruínas que dá título ao romance mostra-se como uma metáfora da ausência de possibilidades de mudança e, simultaneamente, como metonímia da estagnação dos modos de produção antigos diante da industrialização, projetando-se, ainda, para o aspecto social que daí se desprende. O engenho Santa Fé, que fora fundado pelo capitão Tomás, teve uma trajetória meteórica e, dois anos após sua fundação, que ocorreu em 1848, já era respeitado como uma das propriedades mais produtivas da região, a despeito de sua pequena extensão. A disciplina e o trabalho do proprietário fizeram do engenho um espaço de prosperidade, marcada simbolicamente pela chegada do piano de Amélia, em 1850, ano em que se fez a última pintura na casa-grande, momento áureo do cultivo da cana e beneficiamento do açúcar.

Quarenta anos depois de sua fundação, no momento em que a escravatura foi abolida, o velho engenho já tem como consolidada a condição de “fogo morto”, sem produzir e gerar renda capaz de garantir a subsistência de seus proprietários, que assistem à decadência das terras e ao escoamento de toda a herança deixada pelo velho Tomás. Essa trajetória do Santa Fé e sua relação com a falência social e psicológica dos personagens que estruturam a narrativa articulam-se temporalmente com o percurso histórico do açúcar no nordeste do Brasil. O ano de 1875 marca o início de medidas governamentais concretas para a modernização da produção de açúcar na região, principiando a substituição dos bangüês por usinas. Na virada do século, em Pernambuco, as usinas já os superam em número e volume de produção, e essa re-estruturação do sistema de produção começa a gerar uma significativa transformação no perfil sócio-econômico da região, pois os antigos engenhos paulatinamente perdem sua função e se transformam em fábricas de rapaduras ou em simples fornecedores de matéria prima às usinas (CARONE, 1970).

Essa mudança projeta-se, ainda, na estrutura da pirâmide social estabelecida a partir de classes ligadas à produção do açúcar. Com a modernização das usinas, os antigos senhores de engenho passaram à categoria de pequenos proprietários de cana de açúcar, sujeitos aos novos senhores na medida em que se tornaram seus fornecedores, ocupando o mesmo posto que os meeiros, que utilizavam terras arrendadas para a produção da cana. É

importante notar que esta classe de fornecedores, situada entre o trabalhador braçal – trabalhadores livres e ex-escravos – e o usineiro, seria absorvida pelo progresso das usinas, já que estas se sustentariam a partir de safra própria, dispensando a intermediação dos pequenos produtores, agora sem lugar na antiga organização social e incapazes de se encaixar em sua nova configuração.

O velho engenho de Lula não acompanha essa trajetória de desenvolvimento e o processo de transformação dos bangüês em usinas e sua falência determinam a decadência dos três personagens que sustentam a narrativa:

A carruagem rompia as estradas com o povo mais triste da várzea indo para a missa do Pilar, para as novenas, arrastada por cavalos que não eram mais nem a sombra dos dois ruços do capitão Tomás. A barba de seu Lula era toda branca, e as safras de açúcar e de algodão minguavam de ano para ano. As várzeas cobriam-se de grama, de mata-pasto, os altos cresciam em capoeira. Seu Lula, porém, não devia, não tomava dinheiro emprestado. Todas as aparências de senhor de engenho eram mantidas com dignidade. Diziam que todos os anos ia ele ao Recife trocar as moedas de ouro que o velho Tomás deixara enterradas. A cozinha da casa-grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continua com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. (REGO, 1997, p.160-161)

A resistência ao progresso e a tentativa de manter a imagem de imponência, poder e prosperidade de outrora em uma nova configuração político-econômica e social criam, portanto, um atrito entre presente e passado - e, em última instância, entre realidade e imaginação -, de modo que é o fantasma do passado que rege os escombros do presente e institui a loucura como meio e fim dos personagens da narrativa.

A loucura sonda o personagem José Amaro tanto na figura da filha Marta quanto no esfacelamento de qualquer possibilidade de existência de uma identidade individual que o defina. Seleiro que já não tem no ofício o mesmo sucesso de outrora - os meios de produção deslocaram para a cidade os atrativos do comércio e, em conseqüência, a atividade profissional que o definia deixou de existir -, Mestre Amaro vive nas terras do Santa Fé, em um ponto da estrada que liga o engenho de Lula ao Santa Rosa, propriedade próspera de José Paulino, até ser expulso pelo capitão por estar ligado ao cangaço e não se julgar obrigado a respeitar a imponência e as ordens do senhor de engenho. É interessante notar que Mestre Amaro toma como ponto fundador de suas recordações a imagem do trabalho, o movimento de produção do engenho antigo, agora com o fogo praticamente extinto:

Cinqüenta escravos lavravam a terra do Santa Fé. Tinha uma fortuna em negros, o capitão Tomás. Agora era aquilo que se via, um engenho de duzentos pés, moendo cana, puxado a besta. Toda a alegria do seleiro se pondo como um sol em dia de

chuva. Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras. E a cara dura, os olhos inchados, a tristeza íntima, eram outra vez o mestre José Amaro (REGO, 1997, p.63)

A metáfora da sombra empresta seu significado tanto à tristeza de José Amaro, que acaba por se matar, quanto à loucura do capitão Lula. Homem da cidade, que se casa com a filha de Tomás por interesse, Lula nunca demonstrou empolgação pela administração do engenho do sogro. Assumindo a propriedade após a morte de seu fundador, o capitão veste-se com a imponência e o poder dos anos de apogeu do Santa Fé, mas é incapaz de manter seu funcionamento diante do progresso e das transformações dos modos de produção. Em oposição a José Paulino, dono do engenho Santa Rosa, que se reestrutura para se inserir no novo contexto da industrialização, Lula de Holanda Chacon mergulha na penumbra e adocece, vítima de sucessivas crises convulsivas.

As imagens da decadência crescente de Lula e da amargura de José Amaro contrastam com a silhueta faceira do capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Não menos atado à dimensão trágica do tempo, Vitorino, ao contrário dos dois outros personagens, desenvolve uma trajetória em que essa mesma tragicidade opõe-se aos contornos criados por sua imaginação. A figura de Vitorino, na verdade, resume uma certa oposição entre realidade e ilusão que traz o cômico para o interior da narrativa, diluindo parte da atmosfera lúgubre de sombra e do “cheiro de morte” que impregna as descrições do narrador.

Sob esse aspecto, o cômico institui-se na medida em que se cria uma imagem caricaturesca do velho Vitorino, figura esguia, que acredita ser capaz de mudar a situação marginal do sertanejo por meio da política. Ao mesmo tempo em que traz à tona a problemática do coronelismo, ilustrada pela política e a tentativa de angariar votos para seu candidato, o personagem assume uma dimensão quixotesca ao acreditar em uma imagem de poder que criou para si, traços que destoam da aparência decadente que compartilha com sua égua, verdadeiro cavalo alazão em suas descrições:

[...] E quando pensava nessas coisas surgiu na estrada o seu compadre Vitorino. Vinha na égua magra, com a cabeça ao tempo, toda raspada. Saltou para uma conversa e estava vestido como um doutor, de fraque cinzento, com uma fita verde e amarela na lapela. O mestre José Amaro olhou espantado para a vestimenta esquisita.

- Estou chegando, compadre, do Itambé. O doutor Eduardo tinha um réu para defender e mandou me chamar no Gameleira para ajudá-lo. Lourenço, o meu primo desembargador, me disse: “Olhe, Vitorino, você para ir à barra do tribunal do júri precisa desse fraque”. E me deu este. É roupa feita lá do Mascarenhas, de Recife. Botei o bicho. Então o primo Raul me chamou para um canto para dizer que eu precisava cortar os cabelos. O desgraçado do barbeiro da Lapa tosquiou-me a cabeleira, o jeito que tive foi de raspar tudo. Raul passou-me a navalha na cabeça.

Me disseram que era moda no Recife para advogado. Quando cheguei no Itambé o júri já tinha se acabado. (REGO, 1997, p.92-93)

Comicidade que se impregna do trágico destino dos outros personagens e, ainda, não deixa de se opor à própria condição marginal de Vitorino, revelada ao leitor pelo discurso do narrador onisciente que entretetece toda a narrativa. Narração entremeada por fios de análise psicológica que, mais do que evidenciar os desníveis entre a realidade em que vive o personagem e aquela criada por ele, sintetiza em um mesmo ponto a decadência inevitável e a ilusão empreendedora de seu sonho.

Embora dilua, em certa medida, a crueza do trágico que se impõe à condição dos personagens envoltos pela inexorabilidade do fim e atormentados pela inadequação ao presente, o riso que desponta do herói caricaturesco de José Lins do Rego não permanece incólume nesse contexto de decadência e morte. A mesma linha temporal que une a tríade estruturadora do romance e a une à falibilidade do engenho em ruínas alinhava cômico e trágico, sintetizando um e outro de modo a instituir uma ponte que coloca lado a lado outros pares de contrastes que fundamentam a narrativa: presente e passado, prosperidade e decadência, realidade e ilusão, vida e morte. A dimensão psicológica do tempo que se escoia e mesmo a descontinuidade entre diferentes tempos, marcada pela onisciência narrativa que traz à tona a data de apogeu do Santa Fé – 1850 -, contrasta com a decadência do presente da narrativa, coloca-se como ponto de mediação da loucura de Lula de Holanda e da inadequação de José Amaro, determinando, ainda, o ruir dos sentidos de

[...] indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. (CANDIDO, 1992, p.61)

Essa “tensão dramática”, a que alude Antonio Candido (1992), encontra no humor, espaço de trânsito, instrumento para se realizar enquanto expressão de contrastes e desajustes. Assim, a imagem de Vitorino Carneiro da Cunha corrobora a mesma insanidade e inadequação de Lula e José Amaro, entretanto, os contornos de seu comportamento hiperbólico afastam a atmosfera de morte que ronda os dois primeiros. Nesse caso, se o risível da caricatura chama atenção para o que Pirandello denominaria de “advertência do contrário”, escopo da realização cômica, a constatação de que o personagem encarna “a representação da incompatibilidade do homem diante do mundo e/ou diante de seus pares” (MARCHEZAN, 2002, p.54) resvala para a reflexão acerca das condições que transformaram esse homem de

“coração puro” (REGO, 1997, p.243) em um ingênuo joguete da realidade que o envolve, trazendo para o interior do riso o compadecimento em relação a sua condição.

É, portanto, no choque entre a silhueta cômica de Vitorino e toda a tragicidade que se depreende das figuras do capitão e do seleiro, representantes da inadequação do homem a um novo tempo que se inaugura com o progresso, no qual são incapazes de se encaixar, que reside a interferência necessária para a realização do humor, liame em que se entretecem elementos aparentemente díspares. Nesse sentido, a ambivalência do humor torna-se possível na medida em que a tessitura do texto narrativo institui contrastes estruturais que colocam lado a lado – justamente para que se revelem as dissonâncias – não apenas tempos diversos, mas maneiras distintas de cada personagem se colocar diante de uma mesma realidade circundante. Enquanto a decadência do engenho Santa Fé representa a falência de todo um sistema produtivo que fora substituído por uma nova ordem econômico-social, a dimensão psicológica da tríade de personagens projeta a feição humana dessa falência, opondo ao progresso os escombros de um passado em ruínas.

No ponto em que já se tem um dos fios que une cômico e trágico à estrutura da narrativa, é momento de considerar de que modo se constitui a relação entre humor e romance, passo necessário à compreensão da natureza do regionalismo de José Lins do Rego. A esse respeito, convém retomar a posição de Alfredo Bosi (1997) acerca da prosa brasileira que se produziu a partir de finais da segunda década do século XX, reflexão que o crítico constrói tendo por base o esquema interpretativo desenvolvido por Lucien Goldmann (1990, p.8-9) em *A sociologia do romance*, volume em que o estudioso francês traça um perfil do romance moderno considerando a estrutura romanesca como representação de uma determinada estrutura social, forma em que um herói problemático entra em tensão com a degradação de valores que a sociedade, também degradada, não consegue sustentar.

Transpondo o esquema para o contexto literário brasileiro, Alfredo Bosi (1997, p.392) aponta para a classificação do romance produzido a partir de 30 em quatro tendências principais: “romances de tensão mínima”, “romances de tensão crítica”, “romances de tensão interiorizada” e “romances de tensão transfigurada”. É fato que toda tentativa de esquematização, em literatura, corre o risco de ser reducionista e equivocada – e o próprio autor acena para essa questão, ao notar a possibilidade de entrelaçamento entre as tendências e a complexificação do modelo quando se leva em conta não apenas o herói, mas também a ação e a ambientação romanescas. Entretanto, a segunda tendência proposta pelo crítico serve à discussão do romance regionalista na medida em que permite a análise da tensão entre o herói e a estrutura social em termos mais específicos e menos generalizantes: “o herói opõe-se

e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente” (BOSI, 1997, p.392).

A tríade de personagens de *Fogo morto* (REGO, 1997), inserida na problemática da reestruturação da pirâmide social arquitetada pela monocultura açucareira no nordeste e incorporando os movimentos de ascensão e decadência por meio de um esquema temporal que junta o declínio individual à falência coletiva, incorpora a tensão agônica em relação ao meio social e submete à sua composição narrativa outras instâncias que, em níveis distintos, operam a mesma resistência ao esmagamento. Tempo e espaço subordinam-se, portanto, ao eixo narrativo tripartido do romance, de modo que a dimensão temporal que envolve os personagens José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha e a esfera espacial ocupada por cada um deles regem, cada uma a seu modo, a mesma cadência trágica do homem levado ao limite da existência.

O “projeto ideológico” apontado por Lafetá (2000) na definição do romance de 30 estaria, assim, ligado a um modo de composição em que a crítica é incorporada à tessitura da narrativa. Essa relação dialética que faz do romance uma forma de absorção e expelição de valores – e, por extensão, de antivalores – pode servir mais amplamente ao entendimento do lugar ocupado pelo humor na prosa regionalista desse período, quando se leva em consideração a revisão do modelo interpretativo inicialmente discutido, feita pelo próprio Alfredo Bosi (2002, p.120), em texto mais recente. No ensaio “Narrativa e resistência”, a dimensão crítica do romance é colocada pelo autor em dois níveis, que podem ser estendidos à definição de dois tipos de narrativa: de um lado, a narrativa que tem a resistência como tema e, de outro, aquela em que a resistência manifesta-se como processo imanente da escrita.

Se a narrativa que toma a resistência como tema é circunscrita a um contexto de militância política<sup>12</sup>, a narrativa de resistência imanente desvincula-se de determinações cultural e temporal específicas e, antes, permanece em consonância com um projeto estético de revelação de tensões e descontinuidades em que o indivíduo se posta aquém de uma estrutura social incapaz de o abrigar – o herói problemático à procura de valores em um espaço degradado, base do esquema interpretativo inicial, é aqui incorporado a uma estrutura mais complexa, em que a narrativa é tomada não apenas na relação entre sujeito e meio social, mas também na abrangência de suas instâncias.

Em sua linha mestra, o romance regionalista de 30 fundamenta-se em torno dessa narrativa, com traços de uma crítica lucidamente arranjada em composições em que a

---

<sup>12</sup> Alfredo Bosi restringe essa forma narrativa ao intervalo compreendido entre os anos 30 e 50, relacionando-a à escrita de resistência ao regimes totalitários.

forma narrativa é, também, metonímia da ação social. *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz, são exemplares nesse sentido e revelam a natureza de um regionalismo menos tipificador – como aquele que se constituiu ao longo do Pré-Modernismo – e mais afinado a um projeto de constatação e crítica de diferentes aspectos da realidade local, enfocando homem e sociedade sob um olhar que articula o retrato à reflexão.

A caricatura do princípio do século é, portanto, suprimida por uma dimensão volumétrica em que não é mais possível inserir um tipo sem profundidade como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato: embora esse “regionalismo nordestino” tenha, em certa medida, partido de um paradigma de representação literária do sertanejo iniciado, em princípios do século XX, com o caipira paulista, a forma analítica que adquiriu não poderia se sustentar sobre os mesmos andaimes, já que também estes passaram a se apoiar em solo diverso. O processo de transformação da natureza do texto regionalista entre o Pré-Modernismo e a fase seguinte passa, portanto, pelo adensamento da forma romanesca, fomentadora da interpretação do indivíduo e da sociedade que o envolve, como discute Luiz Gonzaga Marchezan (2005, p.4) em análise da obra de Rachel de Queiroz:

[...] o romance, na ânsia de descrever uma situação, quer de uma sociedade, quer de um indivíduo, fixa-se na sua constituição (como também dissolução, decadência), com o objetivo de inventariar, construir uma visão integral dos fundamentos daquela sociedade ou da intimidade daquele indivíduo.

Para que se realize como forma de tensão crítica ou incorpore a resistência em sua estrutura, o romance regionalista de 30 passa, inevitavelmente, pela exigência da verdade a que se refere a epígrafe desta parte do trabalho: exigência que se transfigura em procura quando essa verdade é entendida não em sentido absoluto de transcendência ou metafísica, mas na necessidade de revelação de condições reais de existência, histórica e culturalmente determinadas:

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. (BOSI, 1997, p.393)

Até esse momento, falou-se de um paradigma de representação que se fundamenta em uma concepção mimética de prosa, engajada na medida em que, ao se qualificar pelo adjetivo “social”, articula-se a um referente da realidade e o explora de um

ponto de vista crítico, com o intuito de revelar a relação entre o homem regional e o ambiente local, entendidos tanto sob seu aspecto geográfico quanto social. É fato que os ciclos de romance do nordeste tiveram como espinha dorsal essa relação, entretanto, há que se considerar certo determinismo sociológico impulsionador de uma abordagem em que o binômio homem/meio é menos dinâmico do que esquemático, o que leva Bernardo Élis a identificar nessa produção a composição de um tipo humano a que denomina “homem telúrico”: “[...] nesse momento, o foco de objetivo de visão literária vai incidir *nas relações que aquele homem mantém com seu meio geográfico* e nas condições sócio-econômicas que plasnam, do que propriamente nele, em sua *essência última*” (ÉLIS, [19..], p.89; grifos do autor).

Se a literatura de José Lins do Rego enquadra-se nesse esquema, como quer grande parte da crítica literária brasileira, não se pode, entretanto, deixar de analisar a natureza de seu regionalismo, quando colocado ao lado dessa reflexão de Bernardo Élis, em que a dimensão humana do homem regional aparece subordinada à análise de determinações do espaço. A discussão a respeito de *Fogo morto* (REGO, 1997), desenvolvida até aqui, apontou para os aspectos da narrativa que incorporam as trajetórias de homens que não se enquadram em uma estrutura social decadente e ultrapassada, o que não deixa de inserir o texto no modelo de representação de que se está tratando. Ocorre, por outro lado, que o romance de José Lins do Rego (1997) assume dimensão mais complexa e profunda ao incorporar dramas humanos que ultrapassam o nível da relação entre homem e meio ou da representação de um “tipo telúrico”, como afirma Bernardo Élis ([19..]).

*Fogo morto* (REGO, 1997) promove, sob esse aspecto, um “deslocamento do eixo de gravidade da ficção do meio para o homem” (COUTINHO, 1991, p.431), o que significa dizer que há um redimensionamento do foco de representação da realidade pela narrativa. Essa alteração de perspectiva ou, mais precisamente, a impregnação de uma perspectiva por outra representa, ainda, a transfiguração na natureza do regionalismo de que se reveste o romance de 1943: colocando o homem em primeiro plano, José Lins do Rego antecipa parte da universalização da prosa regionalista, levada às últimas conseqüências por seus sucessores.

Chega-se, portanto, a uma encruzilhada: embora *Fogo morto* (REGO, 1997) esteja, em certa medida, de acordo com traços do paradigma regionalista de 30 – a que seu autor se liga desde a aproximação a Gilberto Freyre, na criação do Centro Regionalista do Nordeste –, há uma transformação no modo de representação que faz com que o romance transcenda o que, já em princípios da década de quarenta do século XX, havia de inflexível e



esquemático no modelo. Não se pode negar que já em *Bangüê*, de 1934, e *Usina*, de 1936, há uma dimensão psicológica que verticaliza o enfoque das relações e confere volume aos personagens, entretanto, é na arquitetura de *Fogo morto* (REGO, 1997) que se tem a forma mais bem realizada de subjetivação do relato, de modo que a pluralização do foco narrativo e a temporalização permanente do espaço colocam o homem no centro da narrativa, projetando a decadência à esfera trágica da decrepitude humana.

### 2.3. Espaço em ruínas, tempo de outrora

*Toda grande imagem simples revela um estado de alma.*  
Gaston Bachelard

Novamente, é na análise da composição dos elementos da narrativa que se buscará a explicação para a expansão de significados do romance, especialmente no que tange ao papel desempenhado pelo humor nesse processo. Enquanto inserção do sujeito no ato do riso (DELEUZE, 1998), o humor mostra-se como instrumento propício para a incorporação de uma dimensão humana mais profunda à literatura, ausente na caricatura e dependente de uma observação menos superficial dos fatos. A articulação entre humor e narrativa servirá, portanto, à elucidação do processo de universalização do regionalismo em *Fogo morto*, de José Lins do Rego (1997), unindo observação e crítica sociológica à reflexão acerca do fundamento humano da realidade, menos geográfica do que humanizada.

Eduardo Coutinho (1991) abordou a questão da universalização da prosa regionalista em *Fogo morto* a partir da análise de seu foco narrativo pluralizado, enfatizando a centralidade da figura humana na narrativa, tendo em vista a colocação da tríade de personagens em primeiro plano e, ainda, a relativização do compromisso de representação mimética no entrecruzar de diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto. É nesse sentido que o crítico aponta a perspectiva múltipla, em contraste com a fala aparentemente isenta do narrador que revela ao leitor a verdade dos fatos, como o ponto de convergência de subjetivação da narrativa, já que o que se tem não é uma visão única dos fatos, mas um prisma em que cada personagem é mostrado na imagem que o outro constrói a respeito de sua identidade: “[...] os personagens, além de enfocados em *close* e captados em seu dinamismo e esfericidade, são abordados por uma óptica múltipla resultante da própria concepção arquitetônica do texto e da polifonia de vozes que ponteiam a narração” (COUTINHO, 1991, p.433).

Outro aspecto a ser considerado na sondagem interior que se faz dos personagens que compõem a tríade do romance é a relação entre a constituição da identidade de homens que ocupam esferas sociais diferentes e o espaço ocupado por elas. A casa em que mora José Amaro fica em um ponto de intersecção dos caminhos que conduzem às terras do Santa Rosa e do Santa Fé, acesso para a estrada do sertão: “[...] por esse ponto de passagem transitam tanto a produção das terras dos coronéis José Paulino e Lula de Holanda, como o abastecimento desses engenhos”(MARCHEZAN, 2003, p.71).

É de trânsito, portanto, o espaço em que vive José Amaro, em uma casa simples, com poucos utensílios, impregnada pelo cheiro do couro que marca a profissão e a vida do personagem. Possuindo quase nada de seu, Amaro vive nas terras do Santa Fé sem pagar foro ao coronel Lula de Holanda, julgando ter adquirido o direito de ali permanecer graças ao favor prestado a seu pai – foragido de outra região por praticar um homicídio – por capitão Tomás, primeiro proprietário do engenho. O fato é que essa condição do seleiro já revela sua marginalidade na escala econômica da sociedade em que vive: na estrada, em um ponto que é de passagem e não de fixação, a casa em que José Amaro vive com a família não lhe pertence, assim como não é sua a terra que o acolhe e seu ofício decadente reduz sua existência ao mínimo necessário à sobrevivência.

O personagem tem consciência de sua inadequação – na terra e na sociedade – e a dimensão psicológica que se desprende da fala do narrador deixa entrever, nas frestas do pensamento de José Amaro, seu desatino diante da posição marginal que ocupa:

- Mas mestre Zé, o senhor não paga foro?  
 - Meu pai não pagava, estamos nesta terra desde a vinda do sogro do coronel. Aqui fico. O coronel Lula nunca me falou nisto. E eu lhe digo: não é mau homem. Eu não me acostumo é com a soberba dele. Para que tanta bondade, para que tanto luxo? A terra come a gente mesmo... Pois diga ao coronel que vou amanhã fazer o serviço dele.  
 [...] Vivia com ele há mais de trinta anos, e era aquilo mesmo desde que chegara para tomar conta do engenho com a morte do capitão Tomás. Viera com aquele carro, coisa de luxo, e assim vivia. O mestre José Amaro não sabia explicar, não sabia compreender a vida do senhor de engenho, que era dono de sua casa, da terra que pisava. (REGO, 1997, p.14-15)

A se considerar a casa em que vive o mestre Amaro, habitação que ocupa sem ter a posse, esbarra-se na dimensão metafórica que daí se projeta, já que a trajetória do personagem, assim como suas reflexões a respeito da vida que leva e da família que possui estão atreladas ao espaço que ocupa: a loucura e o suicídio de José Amaro concretizam-se no momento em que Lula de Holanda o expulsa de suas terras, de modo que ao único consolo

para o corpo e para alma – a casa – sobrepõe-se o desabrigo e a certeza de não haver lugar no mundo em que se encaixar:

Há uma semana que tinha sido posto para fora de sua casa pelo senhor de engenho. [...] Deixara os trabalhos e só fazia imaginar como iria se arranjar neste mundo. A princípio pensou que fosse fácil abandonar aquela casa. Nunca sentira por aquele pedaço de terra o que agora estava sentindo. Viu que era duro abandonar aquela besteira que via todos os dias como coisas sem importância. O pé da pitombeira, as touceiras de bogaris, aqueles cardeiros de flores encarnadas, o chiqueiro dos porcos, a estrada coberta de cajazeiras, tudo teria que deixar, tudo estaria perdido para ele. (REGO, 1997, p.176)

Se a habitação em um espaço de trânsito, de encruzilhada, já marcava a segregação do seleiro, sua expulsão das terras consolida a impossibilidade de fixação e definição enquanto sujeito: na boca do sertão, entre o transitório da estrada e a fixidez de sua moradia, Zé Amaro permanece à margem da sociedade e a meio caminho do conhecimento de si mesmo. Essa projeção do espaço na interpretação da dimensão humana que encerra o personagem torna-se possível na medida em que se considera certa subjetivação das referências espaciais presentes na narrativa, procedendo à articulação de tempos distintos evocados pela figura da casa: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (BACHELARD, 1993, p.19).

A idéia de um “espaço vivido” serve a esta reflexão na medida em que empresta a uma suposta restrição espacial um significado que ultrapassa a localização específica de uma determinação geográfica e evoca um feixe de interpretações mais amplo, metafórico no que tange à convergência de imagens sob um mesmo referente. É nesse sentido que a casa em que vive José Amaro representa a mesma instabilidade psicológica que emoldura a construção do personagem: o seleiro não poderia encontrar na figura da casa o repouso e o aconchego atribuídos à imagem da habitação segura e acolhedora. Em parte do romance, é fato que a casa de mestre Zé reflete grande parcela da imagem que o personagem faz de si mesmo e, ainda, os traços que configuram a maneira como os outros personagens o enxergam, construindo uma espécie de simulacros de um mesmo ser em que cada aresta junta-se na composição de um todo agônico de loucura e inadequação:

A cor de Zeca não era outra coisa, era do cheiro da sola, daquele viver constante pegado em couro. Ela mesma, no começo de casada, sofrera muito para se acostumar com aquele cheiro dentro de casa. Quando o marido se chegava para ela, sentia como se fosse nojo. E lembrava-se quando ficara grávida de Marta o quanto padecera para poder agüentar a companhia de Zeca. Era o cheirar da sola, a inhaca medonha de que não podia se separar. Por fim acostumou-se. Teria que viver ali,

mas custou-lhe um pedaço da sua vida. Dentro de casa, fazendo o almoço, a velha Sinhá passava pela cabeça os pensamentos que não se separavam dela. (REGO, 1997, p.39)

No interior das paredes da casa, a “claridade mortiça” (REGO, 1997, p.22) da lâmpada de querosene, os ruídos dos animais no quintal, o cheiro da sola e a pobreza dos utensílios domésticos estimulam Sinhá, esposa de José Amaro, a refletir a respeito da condição de miséria em que vive a família e, mais do que isso, a imaginar o marido como uma figura monstruosa, amedrontadora por estar encerrada na mesma penumbra da sala, decrépita por fomentar e aceitar as mazelas que os assolavam.

Essas mesmas paredes, que fazem do interior um espaço de desengano e de resignação, criam uma atmosfera de mistério em relação ao comportamento do seleiro, que passa a protagonizar os meandros da fala popular como um lobisomem que vagava pela região à procura de sangue e abusava sexualmente da filha. A segregação do seleiro pela voz excludente do povo, a expulsão das terras do engenho, a internação da filha em um hospital psiquiátrico e o abandono da mulher culminam no suicídio, que se dá dentro do espaço geometrizado pelas paredes da casa e revestido pelas imagens de uma vida que ali encontra sua derrocada:

Só, na casa que fora do pai, onde vivera e trabalhara a vida inteira, era agora mais desgraçado do que imaginara. Para ele, não havia outro remédio, devia desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezava. O negro Passarinho botava a criação para o poleiro. Fora-se Sinhá, que ele imaginava que fosse ligada àquela casa para a eternidade. Abandonava tudo porque, sem dúvida, preferia a solidão pelo mundo, a viver com ele. Lobisomem. (REGO, 1997, p.224-225)

Ensimesmado em um retrato construído por olhos alheios – e, por isso, sujeito à restrição do olhar e à expansão da imaginação -, o personagem permanece aquém de uma auto-imagem que de fato o defina e em que se reconheça. José Amaro debate-se com as palavras do povo, com a loucura da filha e a recusa da mulher e não consegue entender onde perdera as rédeas da própria existência, habitando uma situação intersticial no que diz respeito à constituição de uma identidade que o particularize em relação aos outros e a si mesmo. Novamente, ainda, é necessário fazer menção a um novo significado que se projeta da localização da casa de Mestre Zé em um lugar de trânsito, evocando a pluralidade de sentidos envoltos na imagem da estrada, articulada ao motivo do encontro e do reconhecimento:

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): vários tipos de encontro pelo

caminho. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. (BAKHTIN, 1998, p.223)

Luiz Gonzaga Marchezan (2003, p.72) já observou o significado da localização da casa de José Amaro em um ponto geográfico intersticial, apontando a estrada que liga os engenhos de Lula de Holanda e José Paulino e conduz ao sertão – ponto em que se fixara o seleiro – como uma referência espaço-temporal em que o personagem depara-se com o passado na figura do pai que, quando jovem, habitou o mesmo espaço e percorreu os mesmos caminhos. A estrada em que vive o seleiro representa, portanto, a imagem de um tempo de que o personagem não consegue se desatar, incorporando na espacialidade do trânsito a estagnação do passado e a fixidez da loucura.

É fato que o título da narrativa já antecipa traços de uma temporalidade impregnada do signo da estagnação, fazendo referência a um engenho que não está mais ativo e que, por isso, permanece ligado à imagem do fogo extinto da época de produção do açúcar. Sendo a natureza do cronotopo a dimensão temporal de uma imagem literária (NUNES, 1992, p.345), é hora de considerar de que modo a figura da casa e sua localização na estrada projetam-se em uma concepção de tempo que define o personagem de *Fogo morto* (REGO, 1997). Nesse sentido, a temporalização do espaço não apenas corrobora a idéia de “espaço vivido”, mas também institui, no domínio da espacialidade, os meandros da memória, que impregna de significados a construção do espaço na narrativa e define parte da natureza do texto. É de Bachelard (1993) a idéia de que a memória é incapaz de ser sustida pela duração - no sentido que Bergson dá ao termo (NUNES, 1995) -, e pelo contrário, construir-se-ia por meio da concatenação de referências espaciais, articulando tempo e espaço em um mesmo todo de significação:

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1993, p.28)

No romance de José Lins do Rego, é justamente a articulação entre espaço e memória que insere o personagem José Amaro em uma dimensão ultrapassada de tempo (MARCHEZAN, 2002, p.40). A época de apogeu do engenho Santa Fé, no momento em que o velho capitão Tomás dirigia a propriedade, permanece latente nos pensamentos de Zé Amaro, que evoca o passado sem entender o presente, espectro que se mantém vivo na memória e nas imagens da decadência do seleiro e daqueles que o cercam. O espaço prende o

personagem ao passado e, por meio da constituição de imagens na memória, ativa uma inadequação crescente à nova configuração da realidade, de modo que a decadência do presente contrapõe-se à época de progresso do engenho Santa Fé, também ele reprodução de um tempo que se manteve congelado nos escombros do espaço.

A imagem do anacronismo do engenho é representada na figura e na loucura de Lula de Holanda. Se a inadequação de Lula determina a falência do Santa Fé e o anacronismo de um tipo político em decadência – o coronel sustentado pelo sistema coronelista de poder local –, a loucura do personagem entra em consonância com a semantização do espaço que ocupa, especialmente da casa que habita. Assim como ocorre com José Amaro, a temporalização do espaço define uma concepção de tempo do personagem que o mantém aquém da esfera social que o define e, principalmente, afasta-o de qualquer possibilidade de auto-reconhecimento ou de construção de sua identidade, já que o passado é uma ruína e o presente não oferece condições de adequação em suas esferas. A dimensão trágica da existência mostra-se, portanto, na loucura do representante maior do engenho no momento de sua falência irremediável.

Expressão da inadequação de Lula dentro das diferentes esferas que representa, a casa do senhor de engenho – que exibe ainda a data antiga de sua última pintura: 1850 – encerra em suas paredes a loucura do personagem, que se tornara obsessivo e evocava, em todos os símbolos de riqueza aparente, um tempo que não mais lhe pertencia: do urbano ao rural, do engenho à usina, da riqueza à ostentação vazia, da sanidade à loucura, o capitão tem seus ataques narrados em paralelo ao atavismo de sua propriedade, fusão entre o privado e o público num processo contínuo de perda e degeneração:

O carro parou na porta, e a lua iluminava os números do portão: 1850. Era a força do capitão Tomás. 1850. Tempo de fartura, de força. Entraram, e o cheiro de mofo da sala de visitas era como um bafo de morte. O piano, os tapetes, os quadros na parede, o retrato de olhar triste de seu pai. O capitão Lula de Holanda pegou no braço da cadeira, e a sua vista escureceu, um frio de morte varou-lhe o coração. Caiu no chão, estrebuchando. A mulher e a filha pararam estarecidas perto dele, que batia com uma fúria terrível. Era o ataque. (REGO, 1997, p.151)

Note-se que os números do portão sulcam o tempo no espaço e determinam um comportamento que Eduardo Coutinho (1991, p.438) define como “[...] um conservadorismo a toda prova, que impede os personagens de enxergarem a situação real em que se encontram e de buscar saídas que transcendam o plano puramente individual”. Esse conservadorismo apontado pelo crítico representa, em última instância, o que retira a possibilidade de tomada de atitude do personagem e, mais do que disso, coloca-o em um limite trágico da existência,

onde é a loucura que define a esfera de ação. Embora localizados em degraus diferentes da escala social e em pontos geográficos distintos de um mesmo complexo espacial que é o engenho, Mestre Zé e Lula de Holanda permanecem ligados pelo mesmo eixo temporal de estagnação, que aniquila o homem e o impede de se tornar indivíduo, seja no plano da articulação social, seja na esfera de sua identidade.

Essa dimensão trágica da loucura é anulada, entretanto, quando se considera o personagem Vitorino Carneiro da Cunha: tido como louco pela sociedade, ele é o único que consegue escapar do esmagamento e, a despeito da falência coletiva, sobrevive e se individualiza no interior de um jogo em que os meandros da política local sustentam seu espaço de ação. Ao contrário do que ocorre com José Amaro e Lula, Vitorino Carneiro da Cunha não se define espacialmente em torno do significado de fixidez que envolve a imagem da casa, pelo contrário, é o trânsito que determina sua relação com o tempo em que vive. Sem a obsessão pelo passado dos outros dois personagens, Vitorino caminha em direção ao futuro e não permanece ligado a qualquer possibilidade de estagnação, driblando o fracasso e a decadência do plano individual com a utopia da realização no plano coletivo:

E, escorado no portão da casa de taipa, de chão de barro, de paredes pretas, Vitorino era dono do mundo que via, da terra que a lua branqueava, do povo que precisava de sua proteção.

- Tem cuidado com o sereno.

- Cala esta boca, vaca velha. Já ouvi.

Depois, com as portas fechadas, estirado na rede, com o corpo todo doído, continuou a fazer e a desfazer as coisas, a comprar, a levantar, a destruir com as suas mãos trêmulas, com o seu coração puro. (REGO, 1997, p.243)

O espaço miserável da casa não restringe a imaginação de Vitorino, que vive além e aquém desta determinação. O fato é que, embora esteja no mesmo eixo espaço-temporal que define os outros dois personagens – como já se discutiu anteriormente – a loucura de Vitorino Carneiro da Cunha acaba por afastá-lo da realidade em que vivem José Amaro e o dono do engenho, de modo que a dissonância entre essência e aparência que determina o riso dos outros personagens da narrativa em relação a ele acaba por anular a falibilidade que assola seus pares. Há que se reiterar, entretanto, uma espécie de reafirmação do trágico pela presença do cômico que envolve o sonhador e toda a narrativa: escapando da realidade pela incongruência do riso e da loucura, a figura de Vitorino só faz afirmar a decadência completa e a degradação dos princípios que regiam aquela estrutura em ruínas.

Cômico e trágico sintetizam-se, portanto, não apenas na composição do personagem Vitorino, mas também nas nuances que a narrativa constrói na temporalização do

espaço, como se vem discutindo: se o trágico determina a obsessão pelo passado, o cômico incorpora o trágico ao localizar no trânsito o reconhecimento imaginário do personagem. O cronotopo da estrada que, na esfera espacial de José Amaro, representa sua relação com o passado e a impossibilidade de afirmação de uma identidade, acaba por determinar a esfera individual de realização de Vitorino, que continua a sonhar com um mundo melhor a partir de seu trabalho, tornado necessário quando reconhecido por parte da sociedade em seu ato de retirar o compadre da cadeia.

Na configuração de um regionalismo que, embora partindo do paradigma literário de 30, realiza-se de modo mais complexo por eleger como centro de gravidade a sondagem interior de homens atados a uma estrutura degradada o humor concretiza aquele movimento de inserção do sujeito no ato do riso e, no limite, faz do homem o objeto e, simultaneamente, o centro de reflexão do ato de rir, diluindo a distância entre aquele que ri e seu alvo. Estimulando a percepção das causas que ocasionaram a incongruência risível, *Fogo morto* (REGO, 1997) é um romance que incorporou a síntese entre cômico e trágico em uma estrutura narrativa que equaciona contrários e revela disparidades tão indissolúveis quanto elementos que se consideravam opostos e, agora, plasmam-se.

O humor que se mostra útil no processo de transfiguração de uma prosa regionalista que passa a tratar o homem como centro de gravidade na relação com o meio geográfico e social é o mesmo que possibilita, por meio da relação entre cômico e trágico, o desvendamento de descontinuidades que historicamente marginalizam e segregam. A estrutura tripartida de *Fogo morto* (REGO, 1997), bem como a dimensão temporal que se agrega à espacialidade da narrativa, incorporam tensões determinantes da e determinadas pela observação da figura humana inserida em uma pirâmide social em ruínas: como processo imanente da escrita (BOSI, 2002), a resistência à degradação inevitavelmente passa, aqui, por um processo de composição em que o projeto mimético de representação da realidade, definidor da prosa regionalista de 30, pulveriza-se na pluralidade de focos, tempos e espaços e, ao cabo, agrega-se novamente em torno de uma mesma realidade, agora tomada em seus aspectos espaciais e humanos.

O programa regionalista de 30, heterogêneo na medida em que abarca sob suas configurações produções que destoam em composição e significado – como é o caso de *São Bernardo*, por exemplo – representou, em larga medida, a transformação da prosa regionalista que se produzia em princípios do século XX mas não deixou, ela mesma, de transfigurar-se em faces distintas ao longo de um percurso que não se restringiu a uma única década, como quer a referência cronológica que a define. No interior desse conjunto, o humor encontra



espaço para se realizar no princípio de um processo de subjetivação do relato, entendido como inserção e incorporação do sujeito como centro de uma narrativa que humaniza o espaço e temporaliza o ser. Em sua dinâmica de constituição no quadro literário brasileiro, a literatura regionalista ainda passa por outras transformações, observadas no próximo capítulo nas veredas da obra de Guimarães Rosa, a que o humor também empresta seus significados, sondados, aqui, de modo articulado à natureza do regionalismo do autor.

## **CAPÍTULO 3**

### **O regionalismo e o sentido da vida**

Desleituradas

*A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.*

João Guimarães Rosa

À época da primeira publicação de *Sagarana*, o adjetivo “regionalista” representava menos um aspecto positivo do que uma dimensão anacrônica de pitoresco e exploração de lugares comuns de uma cultura rústica desenvolvida à margem do progresso e da civilização. É fato que, se esse traço faz referência a uma prosa marcada por um ranço passadista – em parte corolário do mesmo tradicionalismo que deu azo à produção que se desenvolveu em torno de Gilberto Freyre (1955) – não deixa também de negligenciar o valor estético de romances como o próprio *Fogo morto* (REGO, 1997), publicado apenas três anos antes do volume de contos de João Guimarães Rosa. A questão não é simples e a imagem construída e ainda hoje discutida pela crítica remete a um rompimento na tradição literária brasileira, que via o paradigma regionalista passar por uma espécie de expansão de seu escopo e de seus modelos de representação estética.

Os diferentes estudos que se realizaram em torno da recepção de *Sagarana* conduzem para a idéia de que o cerne do diálogo crítico, naquele momento, fundou-se na tentativa de apreensão ou mesmo de nomeação da natureza daquilo que se mostrava como regionalismo naquela prosa. A utilização, por parte da crítica literária, da obra de outros autores regionalistas como paradigma de interpretação, no interior do qual se conduziram os juízos iniciais a respeito do livro, aparece, segundo Sônia Maria van Dijck Lima (2002, p.16), como fator fundamental na centralidade assumida pela idéia de regionalismo nesse debate:

Para os críticos de Guimarães Rosa, o horizonte de expectativa estava marcado por Afonso Arinos, Alcântara Machado, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Machado de Assis, Marques Rebelo, Simões Lopes Neto, mestres do conto e/ou expressões do regionalismo, entre outros. Inevitável, portanto, que se discutisse “regionalismo”. Porém, ao que parece, o livro de Guimarães Rosa estava à frente do que se entendia como “regionalismo”; procurou-se, então, um conceito que se lhe aplicasse.

Embora essa discussão tenha tomado rumos bastante concretos ao longo dos anos que separam o surgimento de *Sagarana* e a crítica atual, veredas determinadas também pelo conjunto da obra de Guimarães Rosa, não se pode negar que ainda haja uma significativa controvérsia em torno do traço regionalista da prosa rosiana. Pode-se tomar como sintomática dessa espécie de encruzilhada que o termo “regionalismo” parece ocupar, quando se trata de João Guimarães Rosa, parte da reflexão que se desenrolou ao longo do simpósio “Conceitos críticos em lugares movediços: o local e o global na literatura brasileira”, inserido nas atividades do X Congresso Internacional da ABRALIC, no ano de 2006 – marco dos sessenta anos de publicação de *Sagarana* e do cinquentenário de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. Nesse momento, a afirmação de que “João Guimarães Rosa não é regionalista”

(informação verbal<sup>13</sup>) desencadeou não apenas uma série de posicionamentos contrários à opinião do professor, mas também – e principalmente – contrárias entre si no que diz respeito à enumeração dos traços que particularizariam o regionalismo rosiano diante da prosa regionalista de outros autores, como Graciliano Ramos ou mesmo José Lins do Rego.

Diante de uma controvérsia em torno da natureza dessa produção e, ainda, a respeito dos elementos de composição que tornam esse regionalismo “universal”, “universalista” ou “humano”, a análise do lugar ocupado pelo humor na obra de Rosa não prescinde de uma observação atenta dos principais aspectos que envolvem, antes, o que se poderia chamar de “dimensão regionalista” do texto rosiano. No amplo conjunto de diferentes estudos que compõem a fortuna crítica de Guimarães Rosa, é, portanto, a reflexão a respeito do desenvolvimento de um novo regionalismo e dos diferentes significados de região e sertão abarcados pelas narrativas do autor que servem de trilha para uma discussão que considera de que modo o humor atribui diferentes significados ao regionalismo.

As idéias de nacionalismo, regionalismo e universalismo articulam-se desde o primeiro artigo publicado na ocasião do lançamento de *Sagarana* (ROSA, 1995): a “grande estréia” apontada por Álvaro Lins (1991) vinha acompanhada pela valorização de um dado regional com espírito universal, que diferenciava o livro daquilo que o crítico denominou como “convencional regionalismo literário”. Esse elemento diferenciador aparecia, então, na relação entre o registro da cultura popular por meio do olhar erudito de Guimarães Rosa, resultando na convergência entre representação de elementos locais e interesse sociológico. Percebe-se, portanto, que o crítico parte de um processo que se caracteriza pela fixação de dados da realidade regional a partir de uma técnica requintada de composição artística:

Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. (LINS, 1991, p.239)

O estilo a que Álvaro Lins (1991) faz referência projeta-se na estilização, cerne do regionalismo em *Sagarana* (ROSA, 1995). O fato é que, embora a resenha de Álvaro Lins tente apreender o que há de peculiar na narrativa rosiana, o que se tem, antes, é uma preocupação em nomear um traço particularizador, capaz de fazer dessa prosa regionalista

---

<sup>13</sup> Fala do professor José Antônio Segatto, em mesa de discussão intitulada “O local e o global em veredas rosianas”, realizada em 01/08/2006, às 14:00h, como parte integrante das atividades do X Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido entre os dias 31/07 e 04/08/2006, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

uma espécie de superação de todas as limitações supostamente demonstradas pela produção que a antecedeu. Os nove contos do volume publicado em 1946 seriam, nesse sentido, construídos a partir de uma técnica altamente erudita, que penetra no espaço regional recortando-o em sua dimensão mais íntima e profunda, o que os imbuiria de um universalismo até então desconhecido em nossas letras.

Essa idéia de universalismo, ainda explorada de modo incipiente no artigo de Álvaro Lins (1991), é retomada por Antonio Candido (1991b) dois meses mais tarde, também em resenha à primeira edição de *Sagarana* (ROSA, 1995). A definição de um “regionalismo com o processo de estilização” (LINS, 1991, p.239), apresentada no primeiro artigo, aparece no texto de Antonio Candido (1991b, p.246) transfigurada em “coesão da fatura”, articulada a uma concepção de região esvaziada de sua localização histórica para assumir o caráter de personagem da narrativa. Do mesmo modo que a natureza da noção de região aparece modificada em Guimarães Rosa, outros traços peculiares à prosa regionalista como temática, exotismo do léxico, tendência descritiva e estilo oratório são apontados pelo crítico como elementos de fracasso em outros autores e, em contrapartida, valorizadores do processo transformador empreendido em *Sagarana* (ROSA, 1995).

Enquanto aponta para dois outros momentos da literatura regionalista – o princípio do século XX, em que o regionalismo estaria atrelado ao nativismo e, ao longo da década de 30, em que apareceria diante de uma espécie de bairrismo unificador, fomentado pelas idéias de Gilberto Freyre -, Candido (1991b) identifica no conto rosiano a transcendência do critério regional por meio da condensação de elementos: “[...] *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias” (CANDIDO, 1991b, p.244).

O critério sociológico utilizado por Álvaro Lins (1991) em seu texto desaparece quando se considera a análise feita por Antonio Candido (1991b), entretanto, as duas interpretações convergem para um mesmo ponto comum: a expansão do critério regional em uma observação mais ampla. Se o universalismo é ponto de concordância entre os críticos, o recurso que o torna patente varia: enquanto o primeiro o situa na relação popular/erudito, o segundo o percebe no que se poderia chamar de desreferencialização dos componentes geográficos e temporais na narrativa, a despeito da circunscrição da ação em um espaço específico e determinado. Enquanto Álvaro Lins (1991) defende a composição de um regionalismo mais realista na prosa de *Sagarana* (ROSA, 1995) pela referência ao dado local,

o que faz Antonio Candido (1991b) é apenas reconhecer essa referência, situando-a em um nível que ultrapassa o regional para atingir o aspecto humano da região.

Pode-se dizer que o entroncamento entre humano e espacial tornou-se um consenso que atravessa os estudos a respeito da obra de Guimarães Rosa. Antonio Candido (1991a) retornou à questão em ensaio sobre o romance *Grande sertão: veredas*, momento em que aponta para as relações que homem e meio desenham entre si na narrativa – o segundo determinando o primeiro em seu caráter e modo de ver o mundo. Mantendo sua posição oposta ao regionalismo realista apontado por Álvaro Lins (1991), Candido (1991a) analisa uma espécie de fuga aos hábitos realistas na composição do universo sertanejo, construído a partir de um material folclórico que é plasmado pelo estilo erudito (CANDIDO, 1991a, p.295), mesmo processo de apropriação apontado por Lins (1991) nas narrativas de *Sagarana* (ROSA, 1995).

A idéia de particularidades regionais que imprimem no homem de determinado espaço seus traços fundamentais é trabalhada por Antonio Candido (1991a) em uma perspectiva que analisa o romance rosiano em paralelo com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Se a relação terra/homem aparece sulcada pelo determinismo científico de finais do século XIX no olhar do intelectual, que retrata também a resultante messiânica dessa relação, o que se tem no romance de 1956 é a construção de um “[...] homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real” (CANDIDO, 1991a, p.301). Esse entrecruzar de fantástico e real no esboço do sertanejo de Guimarães Rosa insere, na interpretação da dimensão humana da narrativa, um componente mítico, que expande as fronteiras da região física em que se insere a ação ao mesmo tempo em que alarga a representação estética do real.

Essa expansão fundamenta a inserção, na obra rosiana, de um sistema de valores que move o comportamento desse homem, como se a sua caracterização dependesse menos da compilação de traços físicos em um personagem tipificado do que da apreensão dos códigos de honra e sobrevivência do sujeito no espaço do sertão. Tem-se, portanto, um movimento de subjetivação do espaço que se coloca no cerne da caracterização daquela região única, identificada por Antonio Candido (1991b) em seu primeiro ensaio sobre *Sagarana*. Sob esse aspecto, o que se entende por universalismo na prosa de João Guimarães Rosa cria, no limiar entre representação do dado regional e incorporação estética de características humanas, uma prosa que retira do sertão o imaginário e os dramas que conduzem a vida do sertanejo.

A tentativa de apreensão da natureza do regionalismo rosiano, que surpreendeu a crítica à época da publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995), mantém-se como ponto de

sustentação de grande parte das discussões e interpretações que se fizeram em torno da prosa de Guimarães Rosa. No final da década de 60, Assis Brasil (1969) retorna à questão em ensaio dedicado ao estudo da obra rosiana, reservando um capítulo à definição de suas particularidades regionalistas sob o título “Regionalismo Universal”:

Mas o que ressalta o regionalismo de João Guimarães Rosa e lhe dá validade universal, é o psicologismo anti-ensaístico de sua obra, poderíamos dizer, a caracterização poética de seus personagens. Sua obra faz do homem e da terra um todo, um organismo vivo, transmitindo-nos as suas tradições religiosas, sociais e paradialetais. (BRASIL, 1969, p.49)

A questão estaria resolvida se a própria idéia de região não representasse um enigma a ser desvendado no conjunto da obra de Guimarães Rosa. A se entender região como “grande extensão de terreno ou território dotado de características que o distinguem dos demais” (HOUAISS, 2001, p.2416) ou, ainda, como dimensão territorial delimitada por fatores ambientais e pelo processo de transformação em que agem projetos humanos (SANTOS, 1980), ter-se-ia denotado um regionalismo de fixação de peculiaridades locais, no primeiro caso, e de apreensão do dado humano regional – entendido geograficamente e temporalmente -, no segundo. Ocorre, entretanto, que a referência geográfica primordial na prosa rosiana se faz, principalmente, por meio da localização da ação narrativa no espaço do sertão, promovendo apenas uma aparente circunscrição espacial, já que esse mesmo sertão expande-se infinitamente, estando “em toda a parte”, ou comprime-se à existência do eu, ficando “dentro da gente”.

Analisando os diferentes significados da palavra “sertão” em uma trilha que se inicia com os contos anteriores a *Magma* e segue até *Grande sertão: veredas*, Maria Célia Leonel (2000, p.253) identifica um movimento semântico que vai “[...] de um certo pitoresco para as indagações cruciais do homem”. Em um contexto em que se procura a definição do regionalismo rosiano a partir dos traços que o tornam universal, como o definiu a crítica literária desde a publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995), a afirmação da autora conduz para uma reflexão que se pode articular àquela idéia de desreferencialização geográfica apontada por Antonio Candido (1991b): no que concerne à definição do sertão, Guimarães Rosa, ao longo de sua obra, transfere a determinação espacial do dado regional para o interior do personagem, processo que se inicia com “A hora e vez de Augusto Matraga” e desemboca no sertão como “espaço noológico” (LEONEL; NASCIMENTO, 1999, p.102).

Essa subjetivação do significado de sertão – e, no limite, de região – é interpretada por Katherin Holzermayr Rosenfield (2006) a partir da idéia de sertanejo como

um “ser ladino”, concepção que coloca o habitante do sertão como possuidor de um conhecimento primordial, capaz de revelar verdades que não estão ao alcance dos olhos impregnados pelo modo de ver o mundo urbano, contagiado por padrões pré-estabelecidos ou pelo conhecimento científico que retira do indivíduo qualquer possibilidade de vivenciar os significados da existência:

Burros, como sertanejos, são ladinos: desenvolvem, em relação ao mundo, aquela inteligência que suscita os enigmas de uma língua desconhecida – eles “desentendem”, “entr’entendem”, lendo-os nos ritmos, nos silêncios e nos intervalos, mais do que nos conteúdos e nos preceitos positivos da experiência de suas andanças. (ROSENFELD, 2006, p.57)

Concordar com a autora significa identificar na composição do personagem rosiano um traço que une o homem e a terra por meio de uma relação cósmica, ou mesmo metafísica. Se os sertanejos de Guimarães Rosa são capazes de “desentender” o universo ou de promover “desleitura” de questões que fazem parte da filosofia e da cultura ocidental (ROSENFELD, 2006, p.42), há que se considerar que essa possibilidade só é capaz de se concretizar porque os personagens interiorizam o espaço e, mais do que isso, decodificam os diferentes significados mítico-populares que envolvem essa realidade: na esteira de Maria Célia Leonel (2000) e Katherin Rosenfield (2006), poder-se-ia dizer que o sertanejo experimenta a realidade local e, por meio dessa vivência, devolve-a como material poético filtrado por uma sabedoria que só ele é capaz de revelar.

É natural, portanto, que a crítica tenha se esforçado por criar um novo espaço no paradigma de interpretação do texto literário de feição regionalista, já que a narrativa rosiana acrescentava a esse modelo, sem retirar dele a dimensão sociológica – embora esta apareça rarefeita nos movimentos do sertanejo -, uma representação da realidade que escapava aos padrões realistas de composição dessa literatura. Diante desse processo de subjetivação do espaço regional, identificado desde a publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995) e trabalhado em seus mais diferentes aspectos - em que se observou a atribuição de uma dimensão humana ao sertão, ao mesmo tempo em que a figura do sertanejo é tornada cósmica -, cabe perguntar qual é a relação entre cômico e trágico na composição desse universo. Mais do que isso, a obra de Guimarães Rosa coloca a este trabalho ao menos duas questões: o humor, em sentido estrito, ocorre nos contos rosianos? Se ocorre, o significado que lhe é atribuído vincula-se, de algum modo, à composição do que ficou entendido como universal no regionalismo do autor?



### 3.1. Duelo de forças, estradas da morte

[...] *uma vingança em grande estilo parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas.*

Antonio Candido

A reflexão a respeito da natureza da linguagem, embutida na dimensão metalingüística dos neologismos rosianos e mesmo na desestabilização dos significados das palavras encontradas em “estado de dicionário” (ANDRADE, 1991, p.13), não é assunto novo, pelo contrário, já serviu a diferentes estudos que se atêm ora ao aspecto iminentemente lingüístico dessa reflexão, ora entrelaçam a língua à fundação ou à captação do universo rústico que a envolve. O fato é que a questão ultrapassa o nível da palavra e atinge a problemática da representação quando se consideram as ambigüidades instauradas pelos títulos dos volumes *Sagarana* ou *Tutaméia*<sup>14</sup>, por exemplo. Nessa expansão do que se pode entender como uma redefinição do objeto estético-literário, o cômico entra como matriz integrante de um processo que é, simultaneamente, de composição artística e de circunscrição teórica.

“Aletria e hermenêutica”, segundo prefácio de *Tutaméia* (ROSA, 2001), publicado meses antes da morte de João Guimarães Rosa, no ano de 1967, abre uma espécie de trilha que auxilia na apreensão do cômico nas narrativas do autor. Partindo de uma afirmação que define o que a estória não é – nem história, nem História -, chega-se à conclusão de que a estória, substantivo que congrega a gênese e o produto do processo de fabulação rosiano, assemelha-se à anedota (ROSA, 2001, p.29). É, portanto, a partir de uma encruzilhada semântica, em que se congregam narrativa e riso, que se define parte do significado da comicidade no conjunto da obra de Guimarães Rosa. Síntese ou microcosmo, o cômico mostra-se como instrumento revelador de verdades ou realidades que ultrapassam o dado aparentemente simples de que parte:

No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. (ROSA, 2001, p.29)

Sendo a catálise o aumento da velocidade de uma reação química a partir da adição de uma substância – o catalisador -, há que se considerar, na metáfora criada por João Guimarães Rosa, a classificação do riso como uma categoria em que se inserem os agentes capazes de promover uma transformação ou uma reação. Situada em um plano alegórico, essa transformação atribuída ao riso opera, ainda em um nível metafórico, a revelação de algo que transcende a composição do próprio cômico, já que o catalisador não sofre alteração em sua composição química, apenas estimula ou incentiva uma modificação nos outros componentes da reação. Promovendo o processo de apreensão do “alegórico espiritual” e do “não-prosaico”, o cômico cumpriria, ainda, a função de pluralizar a percepção do real, de modo a ultrapassar o dado cotidiano em favor de uma verdade que transcende os contingentes da ação cômica em si mesma: “Não é o chiste rara coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p.29-30).

É nesse sentido de alargamento da lógica que se deve entender a aproximação que “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 2001) opera entre o riso e o *nonsense*, presente nos diferentes exemplos das anedotas de abstração que servem de ilustração aos argumentos a respeito da natureza do cômico que abrem a discussão. Na verdade, o título do prefácio não deixa de antecipar seu conteúdo: enquanto se poderia esperar que a colocação, lado a lado, de dois substantivos que remetem a referentes tão díspares apontaria para uma junção hipotética de significados, o que se tem é uma espécie de reiteração da discrepância, que se torna cômica justamente por não se desfazer ou por se justificar por meio do riso. Exceto pela estranheza sonora dos dois termos, provocada pela rarefação de seu uso na linguagem comum, aletria e hermenêutica não criam entre si uma relação que ultrapassa o fato de que o processo de interpretação dos sentidos das palavras liga-se à primeira palavra do título apenas para esclarecer que se trata de macarrão.

A aparente ausência de sentido na relação entre as duas palavras que compõem o título do prefácio se desfaz quando se coloca em primeiro plano o fato de que a aletria depende da hermenêutica para que seu significado seja revelado – relação que, ademais, se sustenta também na dinâmica título-conteúdo de “Hipotrécico”, segundo prefácio de *Tutaméia* (ROSA, 2001). Instrumento de revelação de uma verdade que se apresenta como além dos sentidos, como quer a epígrafe que abre esta parte do trabalho, o cômico liga-se ao *nonsense*

---

<sup>14</sup> A respeito dos traços semânticos envolvidos na palavra “sagarana” e das determinações de significado que imprimem na interpretação das narrativas do livro ver especialmente FONSECA, 2001, p.44; ROSENFELD, 2006, p.37. Sobre a decodificação de “tutaméia”, ver RÔNAI, 2001, p.14.

para desenveredar o que parecia absurdo: “[...] o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2001, p.30).

Transposto para o espaço mineiro, o riso expande-se e se concretiza na materialidade dos traços que compõem a vida do sertanejo, homem que encontrou no sertão a sabedoria necessária para sobreviver às adversidades impostas pelo meio e por uma marginalização que o afasta de qualquer possibilidade de mudança. Se o cômico busca o sentido do supra-sensível, procura a essência da vida em meio ao caos, é necessário entender de que modo a narrativa rosiana insere o riso em seus movimentos, articulando à construção do ambiente regional um “catalisador” capaz de estimular a percepção de significados que permanecem latentes no aparente absurdo da existência. A metáfora química construída por Guimarães Rosa em seu prefácio serve, portanto, de guia para a compreensão da comicidade – e, posteriormente, da tragicidade – em narrativas em que o riso convive com uma ordenação que é própria ao universo do sertão, traçando a lógica da vida sertaneja no interior do que se mostra como um *nonsense*.

Essa ordenação própria da vida no sertão aparece, em *Sagarana* (ROSA, 1995), em composições que entrelaçam de modo evidente uma “matéria historicamente dada (GALVÃO, 1972, p.12), trabalhada na imagem do contexto do interior de Minas, determinado por questões como a fome, a maleita, a violência e a jagunçagem, e outra, que ultrapassa a contingência cotidiana, embora parta dela, para atingir uma reflexão mais profunda a respeito do homem enquanto ser no mundo. Sob esse aspecto, duas narrativas interessam à compreensão do humor nesse universo duplo: de um lado, os três vingadores do conto “Duelo” (ROSA, 1995) em suas caçadas pelo inimigo e, de outro, a trajetória de violência e redenção que define “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995)<sup>15</sup>. Cômico, trágico, vida e morte aparecem ligados aos liames de uma prosa que não desconsidera o dado local, mas também não deixa de desfazer ou rarefazer esse dado no interior de uma dinâmica em que a vida é colocada em primeiro plano.

O conto “Duelo”, quarto dos nove que compõem *Sagarana* (ROSA, 1995), entrelaça o riso aos movimentos de personagens que vivem no interior de Minas Gerais, na cidadezinha de Vista Alegre – onde Turíbio Todo morava com sua esposa Silivana –, que se poderia identificar a um bairro rural, lugar a que o progresso trouxe menos urbanização do que marginalização e pobreza. Na narrativa, o seleiro Turíbio Todo tenta assassinar Cassiano

---

<sup>15</sup> “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo” (ROSA, 1995), não consta no *corpus* deste trabalho, apesar de seu caráter cômico. A exclusão do conto justifica-se pela ausência do humor na composição da narrativa e, ainda, pelos significados emprestados pela forma da paródia em sua construção.

Gomes, o amante de Silivana, após flagrá-los juntos ao voltar mais cedo de uma pescaria. O problema se inicia quando Turíbio, por engano, mata o irmão de Cassiano, dando princípio a uma caçada em que aquele que outrora fora ultrajado pelo adultério passa a fugir de sua vítima, agora sedenta por honrar o irmão perdido. A partir daí, a narrativa se desenrola na medida em que as estratégias de batalha dos dois personagens são colocadas em prática por cada um deles, criando um jogo em que as posições tornam-se intercambiáveis e são assumidas por ambos, em momentos diferentes.

Na verdade, o ritmo da narrativa define-se menos pela realização dos estratagemas do que por sua frustração: o duelo que dá título ao conto rosiano não se concretiza como luta física, mantendo em suspensão o seu desfecho até a morte de Cassiano e o posterior assassinato de Turíbio Todo, cometido por Timpim. Essa anulação do confronto articula-se duplamente na medida em que, por um lado, sustenta a atenção do leitor – que permanece à espera do encontro entre os dois duelistas – e, por outro, instaura a comicidade na narrativa por meio da concatenação de uma série de frustrações das expectativas de cada um dos personagens: como no efeito “bola de neve”, descrito por Bergson (1987), os movimentos de Turíbio e Cassiano conduzem a uma soma crescente de malogros, sempre tracejados pela sombra do êxito, revelada pelas observações do narrador onisciente que contorna toda a trajetória da batalha:

E quando Turíbio Todo riscou um arco, do Aruá ao Cedro, Cassiano Gomes vinha precisamente em reta acelerada, e tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória, em tangente atrasada e em secante adiantada demais. Depois, viajaram quase de conserva, perfeitamente paralelos, e ambos sentindo que estava chegando a hora da missa-cantada, e o fim de tanta caceteação. (ROSA, 1995, p.167)

E enquanto o fim não chega, os personagens permanecem, de fato, em duas paralelas, traçadas por um movimento de vai-e-vem que os coloca em um jogo. Na verdade, a idéia de uma brincadeira de esconde-esconde dilui parte da atmosfera negativa que envolve a competição, principalmente se for levado em consideração o fato de que, em um dos lados da linha que separa Turíbio e Cassiano, encontra-se, inevitavelmente, a morte. Aparece, nesse ponto, uma nova forma de competição, diferente daquela sugerida pelo título do conto: inseridos nesse contexto lúdico, os competidores envolvem-se em um duelo de idéias, em que a inteligência e a sagacidade colocam-se como qualidades mais importantes do que a força física: “Mas, como Turíbio Todo falara a verdade para o outro pensar que fosse trapaça, assim se deu que Cassiano Gomes tinha errado, mais uma vez” (ROSA, 1995, p.167).

A transmutação do traço que define a palavra “duelo” em sua etimologia, qual seja a idéia de luta ou combate entre duas pessoas em favor da honra de um dos duelistas, com armas previamente escolhidas pela primeira parte ultrajada, ocorre na medida em que os (des)caminhos percorridos pelos personagens transformam a contenda em uma disputa de estratégias. Esse malogro cômico suspende o desfecho de uma ação que é esperada não apenas pelo leitor, mas também pelos capiaus que Turíbio e Cassiano encontram pelo caminho: Chico Barqueiro, a princípio, irrita-se com a presença de Turíbio em sua balsa, como se ele também aguardasse para ser o espectador do duelo, agora transformado em espetáculo público com diversos juízes:

- O senhor é o sujeito meio ordinário, sem substância, e sem caráter! Se fosse homem, voltava...
- Eu?... Sou de paz e sou pai-de-família, meu senhor!... O senhor está enganado...
- Eu sei... Vai fugindo, se escondendo... Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca vergonha emporcalhando a minha balsa! (ROSA, 1995, p.171-172)

Na alternância da troca de papéis entre caça e caçador que serve de eixo à narrativa, o riso entra não apenas como elemento que mantém a expectativa, mas também como instrumento que dilui a tensão inerente ao conteúdo grave e trágico da desavença, já que se trata de um duelo de morte, que prevê o extermínio de um dos duelistas. Essa distensão é antecipada pelo conteúdo da epígrafe que emoldura a narrativa, apresentando uma “conversa a dois metros de profundidade”. Iniciado por uma ameaça da piranha, o diálogo concatena três forças destrutivas, representadas pela piranha, que utiliza os dentes como armas de ação; a arraia, que concentra sua força no ferrão que permanece à espreita enquanto o animal dorme na areia; e o gimnoto, emissor de eletricidade, que carrega o pensamento como lança: “- Pois, amigas, - murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria – nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos, bate-poço, poço em volta, até vocês duas boiarão mortas...” (ROSA, 1995, p.155).

Essa parábola empresta parte de seu significado à narrativa que se abre, instituindo uma alegoria da ausência de enfrentamento pela ação efetiva. Nesse sentido, os três animais que entoam o diálogo desempenham posturas distintas no que se poderia chamar de arte da batalha: enquanto a piranha representa o fazer, empenhada que está em oferecer uma resolução para qualquer caso com seus dentes afiados, a arraia assume o ato de esperar como estratégia. Tanto o fazer quanto o esperar são, entretanto, invalidados pela fala do gimnoto que, por meio da imagem do “pensamento elétrico”, institui a idéia do raciocínio no lugar da ação. Situado em um nível mítico, o diálogo submerso ecoa nas ações de Turíbio, que

ao longo dos meses de caçada foi capaz de enganar os movimentos de Cassiano por meio de uma estratégia que racionalizava sua trajetória para que o outro se confundisse com o rastro deixado:

Turíbio Todo tirou as ferraduras da montaria, e comprou outras, que fez que pôs no cavalo, mas não pôs – toda essa manobra para que o outro, dando-se o caso, por mal informado, se desnortasse de rasto -; montou e bateu para as Lages, onde um fazendeiro lhe exibiu, já nédio e refeito das marchas forçadas, o baio-calçado, segundo animal usado por Cassiano. (ROSA, 1995, p.166)

O riso que surge do engano do outro acompanha Turíbio Todo desde o princípio da caçada, de modo que se mantém uma atitude de acolhida em relação ao personagem, afastando qualquer possibilidade de rejeição seja de sua imagem – já que portador de uma deformação física -, seja de suas atitudes. Apesar dos atributos negativos utilizados pelo narrador para caracterizar Turíbio logo no início do conto, apresentando-o como “papudo, vagabundo, vingativo e mau” (ROSA, 1995, p.157), o que se tem é, antes, a clara adesão desse narrador que, longe de ser imparcial, toma partido na questão, defende Turíbio Todo e induz o leitor a aceitar sua atitude de vingança como válida e necessária: “Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão” (ROSA, 1995, p.158).

Os traços que compõem a figura de Turíbio desenham a imagem desengonçada, pobre e marginalizada do capiau, caricatura que, embora risível por se basear no que há de exagerado e torto nessa figura, não consegue promover o rebaixamento de seu alvo graças à postura de defesa do narrador. Se a caricatura denigre por avultar um defeito físico tendo como objetivo colocar à vista um vício de caráter (LEITE, 1996), tem-se, a partir da articulação entre a composição da imagem de Turíbio e a identificação do narrador, uma inversão do que se poderia esperar como efeito da caricatura. Nessa oscilação de degradação e acolhida, o teor crítico do riso dilui-se e, em seu lugar, fica o riso simpático que surge de uma fala que perdoa o erro em favor da bondade do roceiro: “E, tão modesto papúsculo, incapaz de tentar o bisturi de um operador, não enfeava o seu proprietário: Turíbio Todo era até simpático: forçado a usar colarinho e gravata, às vezes parecia mesmo elegante” (ROSA, 1995, p.157).

Ao contrário do que ocorre com a composição do personagem Turíbio Todo, Cassiano Gomes é descrito com poucos traços, sem que se esboce um perfil caricaturesco em torno de sua figura ou de seus atos: “Da personagem Cassiano Gomes, par adverso de Turíbio, sabe-se o mínimo indispensável: amante de Silivana e profissional treinado para o uso de

armas” (FONSECA, 2001, p.55). Atrelado a esse mínimo caracterizador, Cassiano Gomes aparece como um homem da guerra e é a reprodução de sua identificação militar – mesmo que decadente – que o define e o particulariza diante do adversário. Envolto por atributos ligados a um universo essencialmente masculino – as armas, a relação com Silivana, o conhecimento sobre cavalos, a vingança, a defesa da honra -, Cassiano representa o fazer, a ação colocada em prática, a força que sobrepuja a razão.

Assim como a piranha da parábola que serve de epígrafe ao conto, o ex-anspeçada da Força Pública entra no duelo com a intenção de destruir pela força, o que justifica a série de malogros em que se envolve ou em que é envolvido pela astúcia de Turíbio Todo, estrategista a quem se deve o adiamento constante do duelo de armas entre os sertanejos:

Mas não voltou como onça na ânsia da morte: baldeou do matungo ajumentado e estrompado, para um ruço-picaço quatrolho e quatralvo, e fez que vinha e não veio, e fez como o raposão. Obliquou a rota para nor-nordeste, demandando as alturas do Morro do Guará ou do Morro da Garça, e aí houve que foi onde Cassiano tinha descalculado, mancando a traça e falseando a mão. (ROSA, 1995, p.162)

Além dessa face cômica que se projeta da caracterização dos dois personagens, que por não rebaixar a figura do capiau acaba por criar uma identificação duplamente ancorada no narrador e no leitor, os atributos que definem suas profissões e o bairro que habitam convergem para a circunscrição da ação narrativa em um tempo e em um espaço historicamente definidos. Sob esse prisma, determinado sociologicamente, mas não restrito a uma identificação entre personagem e classe social, é possível olhar para as trajetórias de Turíbio Todo, que parte para São Paulo e retorna para buscar a esposa, Cassiano Gomes, que morre no espaço em que viveu e, finalmente, Timpim, resignado à miséria que o cerca, a partir de um olhar que considera a posição do personagem no interior de uma dinâmica em que se articulam os binômios rural e urbano, arcaico e moderno, progresso e marginalização.

A referência ao comportamento misantropo de Turíbio Todo justifica a profissão de seleiro que escolhera, “para poder trabalhar em casa e ser menos visto” (ROSA, 1995, p.157). Entretanto, permanece alheia à vontade do personagem a decadência dos modos artesanais de produção, impulsionada pela industrialização e, principalmente, pela chegada do progresso no espaço rural por meio da ferrovia e das rodovias. Se o trânsito representado pelas vias de acesso à urbanização transforma o espaço e dinamiza a produção e o escoamento de produtos, o recorte promovido pelo progresso na organização da vida rústica não garante a

mobilidade de seus habitantes e, mais do que isso, marginaliza o sertanejo por não permitir que assuma o papel de agente da transformação.

Partindo do período de tempo recoberto pela vida de Turíbio Todo, Maria Augusta Fonseca (2001, p.53) circunscreve a ação narrativa em torno dos anos 30 e 40 do século XX. A hipótese da autora, válida na medida em que considera a chegada dos principais motores da urbanização e da industrialização no interior de Minas Gerais, insere a esfera de existência dos personagens de “Duelo” (ROSA, 1995) em um contexto marcado por significativas transformações, principalmente do ponto de vista da sustentação de um projeto de desenvolvimento tecnológico e de modernização do país.

Essa questão remete a um debate que divide os estudos de Guimarães Rosa em dois núcleos fundamentais: de um lado, coloca-se parte da crítica que, desde a publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995), toma a narrativa rosiana como um universo que se desenvolve à margem da realidade brasileira, desligado de qualquer vínculo político ou social; de outro, situa-se a principal vertente analítica, responsável por uma visada de caráter sociológico, que considera as relações entre a ficção de Rosa e uma dimensão sócio-política e econômica do homem brasileiro (LEONEL, 2002, p.3). No interior dessa discussão, há que se considerar que a imagem do caipira Timpim e as trilhas percorridas por Turíbio Todo e Cassiano perfilam um retrato do lugar ocupado pelo homem em um quadro com dimensões geográficas e temporais específicas, embora o significado que daí se projeta aprofunde a relação homem/terra e construa uma sondagem que entrelaça regional e universal.

As estratégias de adesão do narrador em relação ao personagem Turíbio Todo incluem a justificativa de seu comportamento vadio e vagabundo, que encontra respaldo no processo de modernização dos meios produtivos: “Ora, com a estrada-de-ferro, e, mais tarde, o advento das duas estradas de automóvel, rarearam as encomendas de arreios e cangas, e Turíbio Todo caiu por força na vadiagem” (ROSA, 1995, p.157-158). Assim como José Amaro, de *Fogo morto* (REGO, 1997), o ex-seleiro Turíbio Todo permanece à margem do progresso e do desenvolvimento econômico e social promovidos pela industrialização. Percebe-se, entretanto, uma significativa diferença quando são colocados em paralelo os caminhos percorridos pelos dois personagens: enquanto José Amaro enlouquece diante da decadência de seu ofício e de sua família, unindo a degradação social a sua esfera individual de vivência, Turíbio Todo abandona o estrato da sociedade a que pertence e, “na vadiagem”, passava os dias a pescar.

Essa projeção da falência social ao nível individual, que marca todos os personagens de *Fogo morto* (REGO, 1997), determina grande parte da tonalidade trágica da



narrativa de José Lins do Rego e, como se viu, extingue a chama do engenho Santa Fé e da vida de seus habitantes. No conto “Duelo” (ROSA, 1995), ao contrário, a decadência social do personagem Turíbio Todo aparece, no nível individual, como motivo que sustenta a dimensão cômica que envolve suas atitudes: a incapacidade do personagem de se realizar plenamente serve como mola propulsora do malogro que dá origem ao eixo de ação do conto, de modo que o equívoco e a irrealização são os traços definidores do perfil de Turíbio:

Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros. Turíbio Todo soube do erro, ao subir no estribo. – Ui!... Galope bravo, em vez de andadura!... – pensou. (ROSA, 1995, p.160)

Se equívoco e malogro são as palavras que definem não apenas o personagem Turíbio Todo, mas também toda a série de desencontros que adiam a luta anunciada pelo título do conto, soma-se à dimensão do erro a ironia instituída pelo sobrenome de Turíbio: alheio a qualquer possibilidade de completude, o personagem frustra a totalidade prevista pelo adjetivo que o qualifica e o define, de modo que da incongruência entre o anunciado e o descumprido surge um hiato que coloca o personagem em uma posição intersticial, que o afasta da realização profissional ao mesmo tempo em que o liga à frustração pessoal, já que fora traído pela mulher e, agora, passa a ser caçado pelo amante que não conseguiu matar.

Maria Augusta Fonseca (2001) identifica o cômico que surge do sobrenome do personagem à negatividade dos traços que compõem a sua imagem masculina, entretanto, a se considerar aquela identificação do narrador ao personagem, o que era depreciativo dilui-se, permanecendo a imagem do homem desengonçado e risível por seus malogros. Nessa escala de equívocos, insere-se a própria figura da esposa de Turíbio, já que é ela quem, além de provocar o adultério, é capaz de ludibriar o marido ao longo de toda a narrativa – os “olhos de cabra tonta” (ROSA, 1995, p.160) de Silivana enganam o ex-seleiro e servem de guia para Cassiano Gomes, que é informado pela amante dos movimentos estratégicos de seu opositor.

A caricatura que se constrói a partir da deformidade física de Turíbio também contribui para a composição de um retrato em que estão congregados traços sócio-geográficos reveladores da condição marginal do sertanejo. Resultante da ação do inseto conhecido como “barbeiro”, o papo de Turíbio Todo não deixa de representar um estigma da pobreza, já que a proliferação do vetor ocorre em áreas em que a urbanização não se realizou completamente, com saneamento e higiene precários. Travestida de comicidade, a questão não assume uma

tonalidade crítica dada a jocosidade e, mais do que isso, a naturalidade com que o narrador apresenta o papo do personagem e a presença corriqueira do inseto na região:

Além do mais, ninguém nasce papudo nem arranja papo por gosto: ele resulta das tentativas que o grande percevejo do mato faz para se tornar um animal doméstico nas cafuas de beira-rio, onde há, também cúmplices, camaradas do *barbeiro*, cinco espécies, mais ou menos, de tatus. (ROSA, 1995, p.157)

Se a adesão do narrador – e, ainda, do leitor – em relação ao personagem Turíbio afasta de sua imagem a possibilidade de derrisão, a acolhida que daí resulta auxilia nessa anulação da crítica, de modo que o que se poderia esperar de uma narrativa corrosiva transfigura-se, por meio do cômico, na apresentação de uma realidade carente, porém organizada em favor de sua sobrevivência e da manutenção de seu código de organização interna. A imagem caricaturesca de Turíbio constrói-se, portanto, alheia ao rebaixamento típico da caricatura e, sem um defeito ou vício moral que lhe sirva de substrato crítico, o riso converte-se na ingenuidade do personagem, risível pela figura desajeitada, pela ignorância da traição e, mais do que isso, pelo malogro no assassinato de Cassiano Gomes.

Nesse momento da narrativa, início em que são descritos os principais atributos do personagem traído, não há qualquer contraponto que justifique a identificação de uma crítica à situação marginal do habitante do interior, pelo contrário, sequer é possível identificar uma posição à margem, já que não há referências a um centro supostamente irradiador do progresso e da urbanização. Como seleiro alijado de sua profissão pelo processo de transformação dos modos de produção, Turíbio Todo não permanece preso a sua terra, como ocorre com José Amaro no romance de José Lins do Rego, aguardando a loucura e a morte sem possibilidade de mudança. Ao contrário, o ex-seleiro, depois da resolução de seu oponente em abandonar a caçada, parte para São Paulo com um grupo de imigrantes que buscam, na capital paulista, possibilidades de trabalho e enriquecimento.

O movimento migratório, representado pelo grupo de trabalhadores que convencem Turíbio a se mudar, divide a narrativa em dois eixos distintos, passível de identificação quando agora se considera a relação dos personagens com o pólo atrativo do progresso. Sob esse ponto de vista, o par opositor de Turíbio deixa de ser Cassiano Gomes e passa a ser Timpim, que é quem concretiza a vingança iniciada pelo ex-militar. Essa oposição não se manifesta apenas do ponto de vista do lugar assumido por Timpim no duelo, mas principalmente pela postura adotada por ele diante da pobreza e da ausência de oportunidades no espaço em que ocupa. Vigésimo primeiro filho de uma família pobre, Antônio, que tem

por apelidos Timpim e Vinte-e-Um, aparece diante de Cassiano Gomes quando este estava já diante da morte, sabendo que não conseguiria chegar a São Paulo para, finalmente, antes de morrer, zelar por sua honra e matar Turíbio Todo.

A figura do personagem franzino e pobre revela a escassez de recursos e o isolamento econômico da região, representada na paternidade frustrada do rapaz, que luta por manter sua esposa viva após o nascimento do terceiro filho do casal, que viu a morte dos dois primeiros – o primogênito, com um ano, e a segunda, antes mesmo do parto:

- E quem é aquele manguarão? Aquele grandalhão que estava te dando arrancos?
- É meu irmão Izé, sim senhor.
- Por que é que ele estava te batendo?
- Por causa que ele queria tomar de mim estas mandiocas ensoadas... E eu não dou, porque estou levando p'ra minha mulher, que teve criança, ant'ontem, e não tem nada lá em casa pr' ela comer!... (ROSA, 1995, P.179)

A desgraça em que se inserem Timpim e sua família, que se encontra na iminência de ver o terceiro filho morto, salvo apenas pela piedade de Cassiano Gomes que decide pagar a vinda de um médico para o arraial, marca o retrato de uma vida que se equilibra sobre o limite da existência em uma escala social segregadora e sem oportunidades: “Qualquer vaqueiro sabe, de experiência própria, quanto contrastam as facilidades disponíveis para socorrer a um touro empestado com as dificuldades que encontra para medicar um filho enfermo” (RIBEIRO, 2000, p.353). Nessa lógica da exclusão, Vinte-e-Um se vê diante da doença da criança e, conformado com sua pobreza, sabe que não lhe é possível mudar sua situação:

- Que foi que houve Vinte-e-Um?
- Era o filho, o neném, que estava doente, muito mal, mesmo, e, por mingua de recursos, quase a morrer. E o Timpim abriu o bué; mas as lágrimas corriam e ele não amolgava o busto.
- Cassiano perguntou:
- Me diz um coisa, Vinte-e-Um: nas Abóboras tem doutor?
- Tem sim, mas em-antes não tivesse, meu Deus!. Como é que eu, que não sou dono de nada desta vida, hei de poder pagar seu doutor-médico a trinta mil réis a légua, p'ra ele vir até cá?!... Já mandei buscar receita-de-informação, e, o resto do cobrinho que o senhor me deu, eu gastei tudo nas mezinhas de botica... (ROSA, 1995, p.180-181)

A imagem de miséria de Timpim contrasta com a prosperidade de Turíbio Todo, quando o capiau retorna de São Paulo, avisado pela mulher da morte de Cassiano. O encontro entre os dois personagens deixa entrever, sob a cortina do riso, a disparidade entre aquele que partiu do campo para a cidade grande e aquele que permaneceu à margem do

progresso. A descrição caricaturesca de Turíbio marca o exagero do vestuário do caipira que, tendo arrecadado recursos, cobre-se com cores exuberantes e acessórios vistosos, alheios à imagem do sertão que outrora o definia: com botas vermelhas lustrosas, um lenço verde sobre o papo, piteira, relógio e presentes, os contornos do personagem mostram-se risíveis por revelar a inadequação, no presente, a um espaço que já não lhe pertence.

Nesse ponto, é importante que se distinga o riso que se origina da composição do capiau do riso do próprio personagem: risível pelo que tem de exacerbado em seus traços, Turíbio Todo considera cômica a figura de Timpim, tomando como atributos risíveis – e caricaturescos - os trajes improvisados e a cavalgadura decrepita do rapaz:

O capiau, com um sorrisinho cheio de cacos de dentes, ficou olhando para Turíbio, que também o examinava, com uma vontade doida de rir.

Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupagem caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa. Estava descalço, mas com enormes esporas nos calcanhares, e, para bater, trazia um galho de uvatinga na mão.

O cavalinho pampa – era mesmo um cavalo – com o rabo amarrado e a crina cortada rente, funga-funga, magrelo, se afinava pela mesma petição-de-miséria: o freio era de barbicacho; a sela um lombilho quase cangalha, faltando-lhe um estribo; e não tinha rabicho nem peitoral. (ROSA, 1995, p.183)

O contraste entre o desejo de rir de Turíbio e a trajetória de Timpim ao longo da narrativa impede que o leitor seja acometido pela mesma sensação do capiau papudo. Ocorre, nesse caso, uma gradação de olhares que tira de cena o riso em relação cavaleiro miserável e institui um desconforto que decorre da consciência da marginalização e da pobreza de Vinte-e-Um: antes de olhar para a imagem desajeitada do personagem nos trapos que veste sobre seu cavalo magro, o leitor conhece o olhar zombador que Turíbio lança diante dessa figura. Nesse ponto, o humor surge como síntese desses dois campos de visão, em que se colocam, de um lado, a zombaria de Turíbio e, de outro, o conhecimento prévio em relação às condições de Timpim. A compaixão que se projeta do trágico da existência aviltada recusa o riso da caricatura e institui uma reflexão que, ao contrário do que se poderia esperar, revela-se menos em sua feição sociológica do que no afastamento do rebaixamento promovido pelo olhar de Turíbio.

O encontro entre Turíbio Todo e Vinte-e-Um entrecruza as duas forças diante do pólo atrativo do desenvolvimento industrial e da urbanização, representado na narrativa pela cidade de São Paulo. É fato que, em “Duelo” (ROSA, 1995), o progresso não se reveste de tonalidades negativas, nem mesmo há um teor crítico em relação aos seus efeitos na esfera social que permanece à margem de seu campo de ação (FONSECA, 2001), entretanto, a volta

de Turíbio da capital paulista com uma imagem diferente e, principalmente, com “uma nova concepção do universo” (ROSA, 1995, p.185) não deixa de representar o processo de contaminação da cultura caipira pelos atrativos do progresso, especialmente quando avulta, nessa nova visão de mundo de Turíbio, o esquecimento de alguns traços componentes do espaço em que conhecia como ninguém antes de partir.

No comportamento e na fala de Turíbio, que incita Timpim a também ir a São Paulo, subjaz certa descaracterização da vida sertaneja que, no processo de desenvolvimento dos grandes centros, passa a ser regulada pelos mesmos valores e interesses presentes da dinâmica da vida urbana:

Um grupo que se sentia equilibrado e provido do necessário à vida, quando se equiparava aos demais grupos de mesmo teor, sente-se bruscamente desajustado, mal aquinhoado, quando se equipara ao morador das cidades, cujos bens de consumo e equipamento material penetram hoje no recesso da sua vida, pela facilidade das comunicações, a multiplicidade dos contactos, a penetração nos novos estilos de viver. (CANDIDO, 2001, p.271)

Se esse desequilíbrio apontado por Antonio Candido (2001) se manifesta nos contornos do personagem Turíbio, há que se considerar que um equilíbrio ideal dos meios de vida no campo não é capaz de se realizar completamente, como se observa pela figura de Timpim. A recusa do personagem em migrar para a cidade pontua não somente a decadência permanente da esfera que representa, mas também uma “concepção de universo” que difere essencialmente daquela trazida de São Paulo por Turíbio Todo por colocar, no centro de suas expectativas para o futuro, a morte:

- Qual, seu Turíbio Todo... Com perdão da palavra, mas este mundo é um monte de estrume! Não vale a pena a gente ficar alegre... Não vale a pena, não.  
 - Ora, deixe de curtir mal sem paga... Que é isso!?...  
 - A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena!... E depois a gente tem de morrer mesmo um dia... (ROSA, 1995, p.186)

Enquanto Turíbio foge da morte e topa com ela justamente na presença de Timpim, este já a encontrara duas vezes, na perda dos filhos. O capiau papudo não é capaz de desvendar a morte que se aproxima e a vingança de Cassiano Gomes se concretiza na figura do pobre sertanejo, que age contra os seus valores primordiais – é necessário lembrar que nenhum habitante do povoado em que se encontrava Cassiano moribundo identificou-se como assassino – em nome da gratidão que dedicava àquele que considera como segundo padrinho de seu filho, por ter salvado sua vida. Nesse contraste entre vida e morte, recorrente em

diferentes pontos da narrativa, avulta o código de honra obedecido por Cassiano, que paga com sangue a morte do irmão, e também por Timpim, que cumpre a promessa feita ao ex-militar em seu leito de morte. Apenas Turíbio não cumpre essa lei ou fracassa na lavagem de sua honra em sangue alheio: o erro do tiro inicial, que acertou Levindo Gomes, e a mudança para São Paulo revelam uma contradição no comportamento do ex-seleiro relativamente ao universo que rege o habitante interiorano.

Apresentado do ponto de vista de seu desenvolvimento orgânico, esse universo geograficamente circunscrito no espaço do interior de Minas é construído na narrativa não a partir de uma reflexão sociológica ou como ponto de sustentação dessa reflexão, mas de uma maneira em que se justifica a valorização dos aspectos que o caracterizam e o organizam *a priori*. Isso quer dizer que “Duelo” (ROSA, 1995) traça o mapa da vida sertaneja em seu código próprio de existência, qual seja a lógica regida por valores que se projetam do indivíduo para o social. Nesse código sertanejo, a honra desempenha o papel de elemento mediador das relações e, na narrativa, justifica a tentativa de assassinato de Cassiano Gomes por parte de Turíbio Todo, que procurava restituir sua própria honra depois do adultério flagrado, bem como a caçada de Cassiano a Turíbio como forma de vingar a honra do irmão morto.

Analisando o que se poderia chamar de lógica da violência nas narrativas de *Tutaméia*, Maria Célia Leonel (2002) afirma que, por se manifestar entre o individual e o coletivo, a violência “[...] não deriva apenas da vontade individual, ou da violência entranhada no homem, mas tem a ver com a vida político-social do país” (LEONEL, 2002, p.4). Na narrativa em questão, a violência torna-se cotidiana na medida em que não apenas sustenta o título do conto, mas também aparece nos principais eventos narrados: o assassinato de Levindo Gomes, a troca de tiros que surpreendeu Cassiano Gomes próximo ao rio, o assassinato de Turíbio Todo por Timpim como paga ao favor feito por Cassiano ao sertanejo. Esse movimento que caracteriza a violência como elemento banalizado, corriqueiro, remete para a imagem da ineficiência do aparato governamental, que passa a ser suprida pela esfera individual de ação, em que a vingança suplanta a justiça.

Se essa incorporação da justiça pelo indivíduo manifesta, por um lado, os desmandos locais de um espaço em que mesmo Deus deve se armar, por outro revela um movimento individual de realização de um impulso humano de violência que gravita em torno de um eixo fundamentado pelo restabelecimento da honra. Concretizado nos significados da palavra “vingança”, esse impulso congrega violência e realização pessoal em uma mesma esfera de ação, amarrada ao cotidiano sertanejo pelo fio que se desprende daquela dimensão

coletiva da violência. A imagem da vingança – mola propulsora da ação narrativa em “Duelo” (ROSA, 1995) - concretiza essa dialética do individual e do social sintetizada na violência, compondo uma dinâmica semelhante àquela observada por Antonio Candido (1964, p.13) no *Conde de Monte Cristo*: “O homem que vinga a si mesmo abertamente acredita poderosamente em si mesmo, e considera as violações de outrem à sua própria integridade como outros tantos atentados ao equilíbrio do universo”.

Transposto para o jogo que se desenrola ao longo da narrativa rosiana, esse significado da vingança como algo entranhado na posição do homem diante de si e da sociedade que o cerca surge como dupla possibilidade de restituição de uma unidade perdida: primeiramente, com o adultério de Silivana e, em seguida, com o assassinato de Levindo Gomes. A idéia de reconstrução da ordem do universo por meio de um ato individual de violência é discutida por Guimarães Rosa em sua entrevista a Günter Lorenz (1973, p.351), quando questionado a respeito da natureza criminal dos atos de violência representados em sua ficção, a que responde:

O que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos “crimes”, mas que para eles não o são. [...] No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder.

Da afirmação de Guimarães Rosa projeta-se uma reflexão em torno da violência como modo de reconhecimento do universo sertanejo e, mais do que isso, como ponto de contato e de integração entre o homem e o meio que o envolve, concretizando sua posição de ser-no-mundo. Sendo verdade que essa esfera de compreensão do universo liga a violência à composição do sertanejo rosiano como um ser-ladino, conforme se discutiu, também não se podem ignorar os significados que regem uma espécie de totalidade unificadora entre o personagem e um Bem supremo do universo na composição do capiau pobre Timpim. Essa inocência apontada por Rosa que, no limite, relativiza o teor da própria violência, aparece na imagem de Timpim por meio da gratidão e, mais do que isso, pela ingenuidade de um homem que se criou longe dos valores trazidos por Turíbio Todo do espaço urbano: “Nas aventuras dos personagens de Guimarães Rosa, a inferioridade (do animal, do analfabeto, da criança, do ignorante) sempre propicia um certo olhar oblíquo que permite penetrar nos segredos opacos ou nos enigmas insolúveis na perspectiva superior” (ROSENFELD, 2006, p.41).

Enquanto Turíbio Todo transformou sua visão de mundo e permitiu certa permeabilidade com o conhecimento de uma outra lógica de organização do universo, que é a cidade, Timpim manteve sua ingenuidade e foi por meio de sua ação que se reconstituiu o equilíbrio perdido no início da narrativa, sustentador da possibilidade de duelo, fechando o ciclo iniciado com o assassinato de Levindo com a própria morte. Ocorre, portanto, que os percursos empreendidos por Turíbio e Cassiano, outrora paralelos, cruzam-se no momento em que a morte aproxima os passos de ambos.

Considerada a primeira tese de Ricardo Piglia (1994, p.37) a respeito do conto – a de que um conto condensa em si duas histórias, uma evidente que esconde outra, contada de maneira elíptica -, mais do que colocar lado a lado os destinos dos dois personagens, a presença da morte aproxima o desfecho das duas histórias narradas em “Duelo” (ROSA, 1995). Nesse sentido, a história evidente do conto seria aquela que traça o caminho percorrido pelos dois personagens na tentativa de duelo que se iniciara com o assassinato incorreto cometido por Turíbio Todo. Tendo em vista que a intenção de cada parte era provocar a morte do outro, essa primeira história narra o caminho empreendido por cada um para matar seu oponente e, embora o duelo não se concretize em luta física, a intenção de ambos encontra pleno êxito na medida em que os dois duelistas são mortos – um por doença, outro por emboscada.

Por outro lado, a história que se desenrola de maneira elíptica, à sombra desta primeira, desenha sob o mesmo rastro pegadas diferentes: enquanto o sentido à mostra traceja a busca pela morte do outro, a segunda história constrói a fuga da própria morte, já que o fim de um estrategista significaria – ao menos hipoteticamente – a garantia de vida do outro. Tem-se, pois, a frustração do intento almejado pelos dois personagens, já que Turíbio Todo foi assassinado mesmo depois da morte de Cassiano Gomes, também derrotado quando se leva em consideração, nesse ponto da história, que seu adversário era menos o seleiro do que a própria morte.

Essa frustração da fuga, tomada como elemento definidor da segunda história, não apenas auxilia na inserção do elemento trágico no interior da narrativa como também concretiza essa interferência da tragicidade na realização cômica, já que “os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de cruzamento são a base da construção” (PIGLIA, 1994, p.38). Sob esse aspecto, o assassinato de Turíbio Todo como ponto máximo do trágico representaria, também, o entrecruzamento das duas histórias que fundamentam o conto a partir da perspectiva das hipóteses de Ricardo Piglia (1994), aqui tomadas como balizadoras. A morte,



portanto, representa duplo papel na medida em que concretiza, em dois níveis diferentes, o êxito e a frustração dos personagens, ambivalência que sustenta, também, a relação entre riso e lágrima neste conto de João Guimarães Rosa.

Como ponto de contato entre as duas histórias que se entrelaçam nessa narrativa, a imagem da morte tem seu significado pluralizado quando inserida em uma análise da noção de trágico que perpassa a trajetória dos personagens do conto, reflexão que também serve de sustentáculo para a compreensão do lugar ocupado pelo humor em “Duelo” (ROSA, 1995). Hans Ulrich Gumbrecht (2001, p.11) equaciona a relação entre o sentimento trágico e certa “presença ameaçadora da morte”, espécie de elemento que projeta sua determinação mesmo como uma presença *in absentia*. Em consonância com essa filiação entre o trágico e a morte, o destino dos duelistas define-se tragicamente quando se concretiza a morte de Turíbio e Cassiano, frustrando o intento de ambos de fugir da morte. O fato é que, se essa dimensão tem como pressuposto a tragicidade da morte como fim iminente, diante da qual a metáfora da fuga marca a tentativa de adiamento ou mesmo o posicionamento do homem diante de seu destino, no nível que se definiu como a história aparente da narrativa – ou primeira história – a morte não se mostra em sua feição trágica.

O aparente paradoxo de uma morte alheia ao trágico desfaz-se diante da constatação de que no primeiro caminho empreendido pelos personagens, aquele em que um intenta acabar com a vida do outro, o que se tem é a construção de um jogo de objetivos frustrados, estratégias bélicas e a composição caricaturesca dos personagens, cavando o cômico no seio de um porvir nefasto. Riso alheio ao rebaixamento, a adesão promovida pelo riso à figura de Turíbio e, posteriormente, de Timpim, conduz à concretização do efeito trágico que se desprende do segundo movimento da narrativa, aquele em que a tentativa de fuga da morte é frustrada pelo aniquilamento da vida de ambos.

A diluição do cômico no interior do trágico inicia-se no momento em que Cassiano é acometido, no caminho que o levaria a Turíbio, por sua doença cardíaca. A partir de então, Cassiano Gomes carrega consigo a certeza do fim, outrora apenas latente como uma das possibilidades de encerramento do duelo. Diante da morte, Cassiano coloca-se também diante da vida que se lhe apresenta na figura do filho de Timpim, instaurando uma atmosfera melancólica que marca o personagem que tem consciência da proximidade do fim e, também, da solidão absoluta em que se encontra:

E o menino, que era engraçadinho e esperto, abriu os olhos para Cassiano, que, ante tanta fragilidade, se enterneceu:

- Será que nem minha mãe eu não vejo, em-antes de eu morrer?!... – gaguejou, soluçando.  
 Pediu que o levassem para a cama; mas já era outro homem, porque chorar sério faz bem. (ROSA, 1995, p.180)

O comentário introduzido pelo narrador em relação à transformação de caráter a que se submete o personagem quando, no auge de sua doença, depara-se com o contraste entre uma vida que se inicia e a própria vida chegando ao seu término liga a imagem da morte à perspectiva moralizante do trágico, entendida não como concatenação de valores morais específicos, mas como ponto culminante de um processo de aprendizado do homem diante de si mesmo e do universo que o cerca. Essa perspectiva pedagógica do trágico, identificada por Werner Jaeger (1994)<sup>16</sup> no processo de formação e constituição do homem na sociedade grega por meio da tragédia, aparece no conto como uma espécie de redenção do personagem Cassiano Gomes, quando o ex-militar se coloca frente à morte e, mais do que isso, diante da tragicidade de uma vida que mais se parece com a própria morte, como é o caso da família de Timpim.

Submetido a uma espécie de educação pelo trágico, deflagrada pela consciência da morte, Cassiano Gomes redime-se perto da inevitabilidade de seu fim e da possibilidade de salvação do filho do capiau pobre:

- Esse dinheiro fica todo para você, meu compadre Vinte-e-Um...  
 Aí, tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o Céu. (ROSA, 1995, p.182)

A tranqüilidade e a feição de felicidade assumida pelo personagem no momento de sua morte confirmam esse processo de redenção e de compreensão do significado da vida, concretizado na afirmação de que Cassiano fora para o céu. O aprendizado conquistado pelo personagem desenha-se mesmo no interior da estrutura narrativa de “Duelo” (ROSA, 1995), que evidencia uma espécie de trajetória necessária à purgação a partir de um encontro que se realiza apenas no final do caminho, espécie de bifurcação em que o trágico da morte conduz para a compreensão do sentido da vida.

Nesse sentido, a imagem do caminho percorrido por Cassiano e os espaços ocupados por ele ao longo de sua trajetória não deixam de corroborar essa peregrinação metafísica do personagem, paradoxalmente concretizada apenas quando Cassiano para de andar e precisa se render ao amparo da cama. Unindo o espaço ao tempo, o cronotopo da estrada (BAKHTIN, 1998) atribui significado à posição ocupada pelo personagem diante de si

e do tempo que o cerca. No momento em que se discutiu a figura da casa de José Amaro situada em um ponto intersticial da estrada, a idéia de incompletude de um sujeito que permanece aquém de si e de uma esfera social capaz de abarcá-lo em seu interior conduziu para a conclusão de que a casa do personagem congregava em si os mesmos traços de marginalização – espacial e temporal – e estagnação definidores do perfil do seleiro no romance *Fogo morto* (REGO, 1997), de modo que também sua loucura gravitava em torno de uma concepção de passado ultrapassada e cristalizada nas paredes da casa em ruína.

No conto “Duelo” (ROSA, 1995), a temporalização do espaço manifesta-se na metáfora da estrada como caminho que se reveste do passado, na trilha deixada para trás, e nas diferentes potencialidades de futuro, quando se levam em conta as veredas possíveis. Na perspectiva de um olhar que toma Cassiano Gomes a partir das estradas que percorreu, a narrativa aparece segmentada em dois eixos distintos: o primeiro define-se no trotar que marca a tentativa de duelo com Turíbio Todo, nos contornos entre os arraiais, povoados e a boca do sertão, de que esteve próximo na caçada ao oponente; enquanto isso, o segundo eixo distingue-se do primeiro por se compor da estrada que levaria o personagem a se encontrar com sua mãe e, posteriormente, a duelar com Turíbio Todo em São Paulo, para onde se locomoveria com o trem de ferro. No primeiro estrato, temporalmente delimitado pelos meses da perseguição, diferentes caminhos conduzem a vários lugares e, ainda, a lugar nenhum: durante cerca de cinco meses e meio, os espaços percorridos somam-se ao significado da caçada e o que se tem é a composição de um movimento lúdico, semelhante a uma brincadeira de criança, espécie de cabra-cega sem os olhos vendados, um tateando o espaço em busca do outro:

E continuou o longo duelo, e com isso já durava cinco ou cinco meses e meio a correria, monótona e sem desfecho.

Até que, pois, variaram de lance, partindo, com pouca distância – Turíbio Todo à frente -, outra vez do das Velhas, em direção ao oeste. E isso talvez sem razão nenhuma, ou porque o seleiro julgasse próprio irritar mais o outro, ou fosse porque aquele, que tinha deixado a cachaça a bem da idéia lúcida, voltara, por esse tempo, de novo a beber. (ROSA, 1995, p.167)

Esse jogo de posições que se invertem e se revertem auxilia a criação de uma atmosfera cômica que envolve o duelo não realizado ao mesmo tempo que também se reveste de certa comicidade, que dilui a tensão e a apreensão originadas pela idéia de uma caçada humana, com a morte de um dos duelistas como supostamente inevitável. Ocorre, portanto, que o riso novamente aparece como forma de relativização da brutalidade do sertão, de modo

---

<sup>16</sup> A esse respeito, ver também Sterzi (2004).

que o tom de ludicidade sobressai-se em relação à morte que permanece à espreita: “‘Es-te den-tro e es-te fora!’... Turíbio Todo tinha pulado fora da roda, e não mais brincou” (ROSA, 1995, p.174).

Terminada a brincadeira, de volta ao arraial e ao lado de Silivana, a esposa de Turíbio, que já se mudara para São Paulo, Cassiano coloca-se diante da morte anunciada, prevista pelo boticário para ocorrer por volta do mês de junho do ano seguinte, embora o mês de dezembro pudesse testemunhar significativa piora de seu estado de saúde. Nesse ponto, a comicidade desfaz-se e se transforma em uma melancolia que impregna a descrição do espaço que, agora, é menos o palco de uma ciranda do que a interiorização do estado de alma do personagem, ao encarar a certeza do fim: “A paisagem era triste, e as cigarras tristíssimas, à tarde” (ROSA, 1995, p.177). Jornada interrompida, estagnação do tempo no espaço da estrada, a interrupção da viagem de Cassiano Gomes delimita o momento em que a vida passa diante dos olhos do personagem, já que ele mesmo tornou-se incapaz de perambular pelos descaminhos da vida:

Mas, no caminho, foi piorando, e teve de fazer alto no Mosquito – povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte -, onde três dúzias de casebres enchiam a gruta amável, que cheirava a grão-de-galo, murici e gabirola, com vacas lambendo as paredes das casas, com casuarinas para fazerem música com o vento, e grandes jatobás diante das portas, dando sombra. Um lugar, em suma, onde a gente não tinha vontade de parar, só de medo de ter de ficar para sempre vivendo ali. (ROSA, 1995, p.177)

Se os caminhos da estrada circunscrevem também a trajetória para o conhecimento de si mesmo, encerrando em seus contornos o motivo do encontro (BAKHTIN, 1998, p.235), o encerramento do personagem em um lugar distante, afastado dos arraiais e habitado por pessoas simples, pobres, em grande parte assoladas pela malária e alheias à existência do trem de ferro (ROSA, 1995, p.177), marca o isolamento do mundo como modo de encerramento em si mesmo. O fato é que, no caminho, Cassiano Gomes depara-se com homens e mulheres que passam diante de seus olhos com uma vida miserável, porém honrada, e na comoção que se projeta da vida que tenta se manter nos escombros da pobreza, representada pela figura do filho de Vinte-e-Um, a imagem do encontro não mais se manifesta apenas no encontro consigo mesmo, mas ainda no ponto em que se deparam a vida e a morte, ou mesmo uma vida que, também ela, é um pouco de morte.

Não se pode dizer que esse personagem tenha passado, ao longo de seus caminhos e estradas, por um processo de purgação e redenção e, embora, sua presença na narrativa seja interrompida pela afirmação de que fora para o céu, a dimensão cristã dessa

absolvição se manifesta apenas nos momentos que antecedem a morte de Cassiano, que se confessa com um padre e reza, e não em um caminho de conversão ou beatificação em que o passado é compensado por privações no presente. Já que se falou em um ponto da estrada em que tempo e espaço unem-se, onde o personagem encontra-se diante de si e do outro, parece uma contradição esvaziar o significado desse encontro do ponto de vista de uma revisão do passado. O que é necessário salientar, nesse caso, é que a transformação ocorrida no comportamento do personagem não se manifesta em uma dimensão cristã-religiosa, mas sim no “espetáculo da vida” que se desdobra ante os olhos de Cassiano Gomes moribundo.

Assumindo a função de diluir o cômico preponderante na primeira parte da narrativa, o trágico mostra-se tanto na morte quanto na manutenção da vida. No que diz respeito ao momento da morte de Cassiano, o narrador heterodiegético manipula sua narração e o ponto de vista do leitor diante dos fatos ao omitir o pedido que o ex-militar fizera a Timpim, revelado apenas no momento em que o capiau está diante de Turíbio Todo, prestes a executá-lo. A atitude de Timpim, que cumpre a promessa feita ao compadre, resvala em um novo significado do trágico, que agora convive com a imagem decrépita de suas roupas e de sua cavalgadura, definidores de sua pobreza e de sua condição marginal. O fato é que Timpim contraria um *ethos* marcado pela honra e pela honestidade em nome de um código comportamental que prevê a gratidão e a manutenção da palavra dada a um homem em seu leito de morte. Sob esse aspecto, o que se tem é uma outra face do sentimento trágico, manifestado na submissão do homem a uma situação em que se depara com os limites da existência, colocados nos liames do ser e do não-ser: “O trágico apresenta o homem naquela situação-limite em que, ser natural que é, comprova contudo a sua destinação espiritual. Mesmo sucumbindo, testemunha a unidade suprema do universo” (ROSENFELD, 1991, p.12).

Em consonância com a proposição de Anatol Rosenfeld (1991), a figura de Timpim representa o homem diante de seus próprios limites, já que em nome da vida do filho, salva por Cassiano, promove a morte de Turíbio. Mais complexa do que a relação vida-morte, a trajetória do capiau pobre ao longo da narrativa sintetiza em si mesma as ambigüidades do humor, principalmente quando se considera o modo cômico como sua imagem se apresenta para Turíbio e, de maneira contrastante, a dimensão trágica de uma vida imersa na pobreza, no abandono e, agora, portadora da própria morte: “- Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d’ele fechar os olhos...” (ROSA, 1995, p.187).

Ao longo do curto diálogo travado entre Turíbio e seu assassino, avulta a dignidade de Timpim, que não aceita dinheiro – embora precisasse muito dele - para manter o papudo vivo, ou seja, a sua presença ali é motivada por uma dívida que se caracteriza exclusivamente por um caráter moral, de agradecimento e cumprimento de sua promessa:

- Ah, quanto é que ele te pagou? Eu posso te dar o dobro, te dou tudo o que eu tiver!...

- Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava de vela na mão... É uma tristeza! Mas jeito não tem... Tem remédio nenhum... (ROSA, 1995, p.187)

Triste, porém fiel ao seu benfeitor, Vinte-e-Um congrega em seus traços a imagem da honra, de uma lealdade colocada acima da própria vida. Como elemento que representa a síntese do humor na narrativa – assim como o ponto de contato entre os significados das duas histórias acima apontadas como componentes do conto -, o personagem Timpim é construído como uma forma caricaturesca que provoca o riso aberto de um só homem, Turíbio Todo. Isso ocorre porque a fusão de uma dimensão cômica, aquela dos traços externos decrépitos, a outra trágica, representada pela condição do capiau enquanto ser no mundo, é ignorada por Turíbio e conhecida pelo leitor, incapaz de rir abertamente porque consciente da pobreza e de sua honra.

Em “Duelo” (ROSA, 1995), o humor configura-se como diluição do cômico a partir da imagem da morte que aparece como corriqueira, banalizada pela violência do sertão e inserida no cotidiano porque natural na própria paisagem: “Garruchas há que sozinhas disparam. E é muito fácil arranjar-se uma cruz para as sepulturas de beira de estrada, porque a bananeira-do-campo tem os galhos horizontais, em ângulos retos com o tronco, e é só ir cortando todos, com exclusão de dois” (ROSA, 1995, p.160). Apesar dessa dessacralização da morte, concretizada ainda na dimensão cômica que dela se projeta na primeira parte da narrativa, o trágico passa a preencher seus significados quando auxilia em um movimento de reflexão a respeito do sentido da vida e, principalmente, do homem diante de si e da própria existência. O “supra-senso” apontado por Guimarães Rosa aparece na presença do trágico que dilui o cômico e, sobrepondo reflexões, conduz para um caminho em que o sentido da vida entrecruza-se à condição do homem em seu meio.

### 3.2. A hora e a vez do sertão: o caminho da vida

*A essência da vida é o movimento e a mudança.  
Esse, o sentido dela: o de um processo dinâmico,  
sem pressa, constante na sua inconstância.*

Walnice Nogueira Galvão

A reflexão em torno dos dois contos de João Guimarães Rosa aqui trabalhados une dois fios que se enovelam na prosa rosiana: de um lado, a representação estética do sertão e, de outro, os significados emprestados pelo humor a essa representação. É fato que qualquer tentativa de sistematização desses significados em um modelo de interpretação capaz de sintetizar os diferentes aspectos do humor na ficção de Rosa – e não só nela, mas na literatura como um todo – constrói-se sob um olhar reducionista e, no limite, falacioso, já que o principal ponto definidor dessa ficção é justamente a multiplicidade de prismas que se costuram na composição de um todo coeso, porém multifacetado. Essa questão se mostra de modo mais concreto quando, por exemplo, coloca-se, ao lado do riso observado em “Duelo” (ROSA, 1995), a paródia burlesca desenhada em “A volta do marido pródigo” (ROSA, 1995), também constante de *Sagarana* (ROSA, 1995).

No interior dessa dinâmica de significados que se opõem e se complementam, duas perguntas foram colocadas diante do volume de contos de 1946 ao final da primeira parte deste capítulo. Se cômico e trágico impregnam-se em “Duelo” (ROSA, 1995) e o humor surge como forma de subjetivação do homem no sertão, o que responderia a primeira pergunta mesmo que sumariamente, não é menos cabível a restrição que se promoveria ao oferecer como resposta ao segundo questionamento os mesmos aspectos apresentados a este primeiro ponto de indagação. Isso porque o movimento de impregnação do cômico pelo trágico, verificado na trajetória de Turíbio Todo, Cassiano Gomes e Timpim, não se realiza da mesma maneira em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995), dissonância que expande os significados impressos na dimensão universal de um sertão que se constrói a partir do próprio homem.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995), a presença da morte no cotidiano do sertanejo aparece diluída na violência do espaço inicial em que se inseria Matraga e, mais do que isso, no exercício constante do personagem em alcançar a redenção por meio da purgação de seus pecados. Depois de perder a mulher e a filha por conta de sua vadiagem, Nhô Augusto é surrado por seus próprios capangas, agora a serviço do Major Consilva, que o queimam com o ferro de marcar o gado do major e o atiram de cima de um

barranco. À beira da morte, Matraga é recolhido por dois negros, que cuidam de suas fraturas até que ele se recupere e se mude para um sítio afastado, onde trabalha de sol a sol, buscando a salvação da alma e o esquecimento do passado: “Também, não fumava mais, não bebia, não olhava para o bom-parecer das mulheres, não falava alto em discussão. Só o que ele não podia era se lembrar da sua vergonha; mas, ali, naquela biboca perdida, fim-de-mundo, cada dia que descia ajudava a esquecer” (ROSA, 1995, p.359-360).

A comicidade da trajetória de Augusto Matraga reside na obstinação do personagem em alcançar a redenção, esforço que, entretanto, não deixa de revelar sua predestinação para a violência e o crime. É, portanto, na aparente contradição de uma finalidade divina a ser alcançada por meios mundanos que se alicerça o grande projeto de Matraga, que sempre repetia em voz alta seu objetivo: “Pr’a o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (ROSA, 1995, p.357). Esse embate entre uma e outra esfera e, mais do que isso, o caráter cômico que daí decorre envolvem a imagem de Augusto Matraga na simpatia do riso de acolhida, que estilhaça a rejeição que se criara a partir da descrição inicial do personagem na narrativa, momento em que são avultados todos os seus defeitos.

E é no cumprimento de sua sina que se realiza a interferência entre a manifestação do cômico e do trágico no interior da narrativa. Após uma visita do grupo de Joãozinho Bem-Bem, homem violento e temido na região, Augusto Matraga resolve partir do sítio em que estava à procura de uma liberdade incitada pelo vôo dos pássaros pela manhã e inicia uma viagem solitária, montado em um jegue, rezando cada vez que a cavalgadura empacava na estrada. Caminhando em busca de sua hora e vez, Augusto Matraga chega ao arraial do Rala-Coco, próximo ao Murici, de onde saíra fugido, e encontra novamente Joãozinho Bem-Bem, agora prestes a cometer o assassinato do filho de um velho suplicante, bem como a violação das mulheres da família pelos homens de seu bando, como forma de vingança pela morte de um jagunço.

E se já havia encarado a morte no momento em que fora espancado pelo grupo do Major Consilva, desta vez Matraga olha sua outra face: diante da chacina a ser cometida por Joãozinho Bem-Bem, ele luta com o líder do grupo e o mata, sendo morto no mesmo momento. É, portanto, por meio da salvação do outro que o personagem encontra sua própria morte, conciliando a violência de outrora à índole de bondade que o acometera: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento” (ROSA, 1995, p.386).

A felicidade de Matraga, no momento de sua morte, reforça o sentimento de acolhida e simpatia que se criou em sua figura ao longo de sua jornada de redenção, embora



não afaste – pelo contrário – a dimensão trágica de seu fim como forma de diluição do cômico no interior da narrativa. É claro que uma diferença fundamental se desenha quando se olham, lado a lado, os personagens Turíbio Todo e Augusto Matraga: enquanto a morte se mostra ao primeiro como a interrupção de uma trajetória – principalmente se for considerado o fato de que o seleiro estava no desfecho da viagem que o levaria de volta à sua esposa -, ao segundo representa a conclusão de um percurso empreendido pelo próprio personagem, de modo que, em última instância, a morte promove a concretização do que prevê o título do conto, colocando Matraga diante de sua “hora e vez”.

Essa oposição mantém-se quando se considera a história que se desenvolve de maneira paralela, porém inicialmente oculta (PIGLIA, 1994) à primeira história narrada pelo conto. E já que a luta de Augusto Matraga por sua recuperação física e pela tentativa de purgar seus pecados por meio do trabalho e da penitência coloca-se como a base que alicerça essa primeira história, a “história que se conta de modo enigmático” (PIGLIA, 1994, p.39) revela-se como o caminho empreendido pelo personagem em direção à morte, que se mostra, portanto, como a hora de sua redenção e a sua vez de chegar ao fim.

Assim como em “Duelo” (ROSA, 1995), a morte aqui representa o ponto de intersecção entre as duas histórias que compõem o conto. Entretanto, ao contrário do que se viu no primeiro texto, em que êxito e frustração se colocaram lado a lado, ambos os intentos do protagonista de “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995) concretizam-se positivamente, de modo que o malogro que abriu o conto é diluído pela certeza da realização plena do desejo do personagem. Desse modo, justifica-se e se reafirma a presença do cômico em meio à trajetória de tragicidade e violência de Augusto justamente por se unirem, no que se poderia chamar de encruzilhada da narrativa, a dimensão divina da primeira história, à face cruel e trágica da segunda.

Nessa relação entre os elementos divinos e profanos que compõem a trajetória de Augusto Matraga, é interessante que se coloque uma questão importante para a compreensão da feição trágica presente na narrativa, aquela que envolve a metáfora do sentido da vida, ora identificada na figura de Matraga como um santo, ora na mudança de um comportamento desregrado para outro, regido pelo código da honra. Grande parte da crítica literária aponta, no caminho da vida de Matraga, uma linha que vai da perdição à redenção e, em última instância, a uma espécie de beatificação do personagem, que se submete às privações do corpo como requisito necessário à salvação da alma. Walnice Nogueira Galvão (1978) analisa o percurso da obtenção da santidade por Augusto Matraga a partir dos

significados envolvidos nas formas geométricas que desenham a marca feita a ferro em seu corpo – um triângulo no interior de um círculo:

Matraga atravessa minuciosamente todo o processo da santidade, mas os esforços para ser asceta contrariam sua índole. Ele é um guerreiro, e é como guerreiro que irá se tornar santo. Difícil foi-lhe aceitar a predestinação, pois também ele recalcitrava contra o agulhão; mais difícil ainda foi ler corretamente aquilo que estava marcado em sua carne, o sinal de Deus. (GALVÃO, 1978, p.60)

O destino ou uma espécie de pré-determinação mítico-transcendental latente na marcação do corpo de Matraga – o círculo: infinito, completude, unidade, transcendência; o triângulo: a trindade, o ternário, o masculino e o feminino, o mítico – determinariam, portanto, todo o processo de perdição, purgação ou abnegação e redenção do personagem. A segmentação da narrativa em três estratos complementares, em que se congregam os espaços ocupados por Matraga ao longo da narrativa, marca geograficamente sua trajetória, iniciada no arraial do Murici, onde leva uma vida desregrada e violenta, passando pelo Tombador, lugar em que procura o perdão para seus pecados por meio do trabalho, da penitência e da bondade, terminando em outro arraial, o do Rala-Coco, quando o encontro com o grupo de Joãozinho Bem-Bem funciona como ponto de chegada da viagem e da vida do personagem.

A cada um desses três eixos espaciais, Walnice Nogueira Galvão (1978) identifica um nome diferente por meio do qual o personagem é definido, de modo que no primeiro momento da narrativa, no Murici, corresponderia a referência a Augusto Esteves, enquanto Nhô Augusto é designação que define o momento em que o personagem permanece no Tombador e Matraga aquela que pontua sua ação no Rala-Coco. Aos três espaços ligam-se, pois, três alcunhas diferentes e, principalmente, três traços definidores do caráter e do comportamento do personagem – o primeiro deles, social; o segundo, individual; o terceiro, mítico -, além de três momentos que, em uma escala de gradação, que vai do material ao transcendente, desenham o pecado, a penitência e a redenção: “A uma vida de pecado se sucede uma morte aparente, seguida por uma ressurreição para uma nova vida, prefiguração da passagem da vida terrena para a vida eterna através da morte do corpo e salvação da alma” (GALVÃO, 1978, p.63).

A trajetória triádica de Matraga ilustraria, portanto, o trajeto de um homem a caminho de sua transformação em santo, que Walnice (1978) identifica à história da vida de outros santos, como São Francisco e São Simeão<sup>17</sup>. Nessa linha de interpretação, o trágico

---

<sup>17</sup> “A hora e vez de Augusto Matraga’ não destoaria se fosse incluída em *La légende dorée*” (GALVÃO, 1978, p.66).

estaria diretamente relacionado à imagem de um mártir que, na morte, alcança a salvação e a purificação de sua alma, momento em que o encontro com Deus imprime no rosto de Matraga o sorriso ensangüentado (GALVÃO, 1978, p.66). Ainda na leitura de Walnice (1978), o cômico ocorre apesar do trágico e não haveria uma contaminação entre eles, apenas uma convivência, localizada no lema de vida do personagem e, também, na maneira como Matraga, em sua fala, congrega a religião e a violência, como se esses elementos fossem indissociáveis.

Renato Janine Ribeiro (2001) apresenta uma outra possibilidade de interpretação para a configuração de Matraga como mártir. Ao contrário de Walnice Nogueira Galvão (1978), o autor não aponta a marca de Matraga como um indício de predestinação e, mais do que isso, não aceita a idéia de que a trajetória do personagem encontre, em seu desfecho, paralelos com o martírio dos santos ao longo da história. Opondo martírio e heroísmo (RIBEIRO, 2001, p.203), o crítico situa o trecho da vida de Matraga que se identificaria melhor ao perfil de um mártir no momento em que o Augusto Esteves – de caráter social, segundo Walnice (1978) – é surrado enquanto estava desarmado, defendendo suas convicções e sua paixão pela violência:

Espantosamente, o que mais se aproxima do martírio é sua primeira paixão, sua primeira morte, quando é acometido de todos os lados, por inimigos que não lhe poupam dor alguma – a culminar na marca de gado que lhe é aplicada, ferro em brasa, nas nádegas. E no entanto ninguém está mais longe da coroa de mártir do que esse Matraga, que revida os golpes que lhe dão, e cuja vida até o momento foi a mais desonesta e perversa que se possa dizer. Eis o paradoxo, que faz dele um mártir sem fé. (RIBEIRO, 2001, p.203)

Esse martírio inicial transforma-se, sob o ponto de vista de Renato Janine, em um momento de heroísmo final, que se concretiza no ato de Matraga, ao matar Joãozinho Bem-Bem para que se garantisse a salvação da família que seria violentada pelo grupo de jagunços que o seguia. Nos movimentos de uma lógica interna que regula os atos de violência por meio de um código de honra e de conduta, o comportamento de Matraga, ao longo dos três espaços definidores de sua transformação, aparece em um processo de redenção pela própria violência, ou seja, o Bem que conduz suas atitudes no momento em que está curando o seu corpo com a ajuda dos negros reverte-se em uma atitude de aquisição da honra, ausente do comportamento do personagem no primeiro momento da narrativa (RIBEIRO, 2001).

A partir dessa trajetória identificada pelo crítico (RIBEIRO, 2001), a dimensão mítico-religiosa que determina a leitura de Walnice Nogueira Galvão (1978) transfigura-se em um esforço – também guiado pelo Bem – de inserção de uma atitude outrora desregrada em

um conjunto de valores éticos e morais que existe no interior da violência. Esse código de honra – o mesmo que dava o direito a Turíbio Todo de matar Cassiano pelo adultério com a esposa e, depois, de Cassiano matar Turíbio por este ter assassinado seu irmão – é representado na narrativa pela figura de Joãozinho Bem-Bem, que marca, ainda, uma espécie de pólo de atração para Matraga, capaz de enxergar no outro um modelo de comportamento que, mesmo na violência, limita-se a um regimento específico. É justamente nessa existência de um código a que Joãozinho Bem-Bem e seu grupo obedecem, em oposição ao comportamento inicial de Matraga, que não respeitava nenhum limite, que Renato Janine Ribeiro (2001) identifica a mola propulsora da transformação de Matraga que, partindo da cura do corpo e da alma, reconhece no outro valores que ele nunca teve:

Para nós é difícil entender que haja honra num uso da força que viola todos os valores que prezamos, sejam eles judaico-cristãos, sejam iluministas. Mas, para a pessoa que neles está embebida, a diferença é nítida. Daí que Bem-Bem possa ser tão *redentor* para Matraga quanto o foi a religião. (RIBEIRO, 2001, p.199, grifo do autor)

A transformação de Matraga, sob esse ponto de vista, não se realiza a partir de um movimento de ascensão espiritual ou beatificação, o que se tem é, pelo contrário, a síntese de uma bondade adquirida a partir de um processo de purgação do corpo e da alma a um comportamento de violência que define o *ethos* do personagem desde o princípio da narrativa. É fato que a leitura de Renato Janine Ribeiro (2001) parece oferecer uma contradição ao supostamente ignorar o conteúdo do lema de Matraga, que coloca o porrete como instrumento de conquista do céu, o que, de certo modo, não deixa de contrariar a hipótese de que a imagem da redenção estaria sintetizada na figura de Joãozinho Bem-Bem. O crítico encontra a solução para esse impasse no significado do trágico, que se relaciona a essa tentativa de equacionar os dois componentes centrais do comportamento de Matraga:

Poderá ele combinar as exigências de seu corpo e sua alma, de seu id e seu superego, que não chegam a uma mesa de negociações, a uma integração ainda que mínima, a um ego? A saída é a que conhecemos. Defenderá os valores da alma, mas com as armas do corpo. Defenderá o bem, sangrando e esfaqueando. Essa é a síntese possível para Matraga. Ela exige, porém, que morra, a um tempo como mártir e como guerreiro. (RIBEIRO, 2001, p.202)

A afirmação de Renato Janine (2001) conduz para uma questão importante no que diz respeito à natureza do trágico nesta narrativa – que ele mesmo definiu como síntese de elementos díspares – e, também, na reflexão em torno de outros contrastes ou disparidades que se congregam por meio do trágico, do cômico e, por fim, do humor, compondo um

significado que se forma em consonância com a idéia de transformação, apontada por Walnice Nogueira Galvão (1978), de Augusto Esteves em Nhô Augusto e Matraga.

Como mola propulsora do cômico na trajetória de Matraga, o contraste entre divino e profano, ou mesmo entre violência e santidade, marca o personagem em dois momentos distintos: primeiramente, quando se considera a situação inicial de Augusto Esteves, de violência desmedida, bebidas e mulheres, em relação ao ponto seguinte, em que ele se esforça, trabalhando e fazendo o bem para se livrar do passado devasso. A observação em paralelo desses dois estratos temporais revela uma espécie de relação antitética entre o primeiro e o segundo estado de coisas, se é que se pode assim denominar as duas condições distintas em que se encontra o personagem. A antítese, aqui, manifesta-se nos elementos que integram o binômio devassidão/trabalho, de modo que os dois momentos correspondem a dois espaços também distintos, o arraial de Murici, em que o núcleo de povoamento determina o olhar que se lança sobre o comportamento de Augusto Esteves, e o Tombador, sítio localizado no sertão, afastado de qualquer grupo socialmente organizado, onde Nhô Augusto é capaz de lidar apenas consigo mesmo, já que distante de amigos e inimigos.

A síntese desses dois opostos realiza-se no terceiro momento da narrativa, quando Matraga decide deixar o Tombador e sair com o jumento, sem destino, respeitando as mudanças de rota que o animal promovesse instintivamente. Inicialmente em um espaço de trânsito, marcado pela viagem de retorno que se realiza entre o Tombador e o Rala-Coco, já próximo ao ponto de partida, a concretização da confluência entre os dois comportamentos anteriores se manifesta no interior do arraial, novamente diante dos olhos de um público, que o vê matando para fazer o bem: “Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar do nome de Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas!” (ROSA, 1995, p.386).

O fato é que esse movimento já se iniciara ainda mesmo no Tombador, após a passagem do grupo de Joãozinho Bem-Bem, quando o personagem reconhece em si mesmo os instintos que outrora compunham sua índole. Nesse ponto, o vício é vestido com a roupa da virtude e a lembrança das mulheres associa-se à imagem de anjos, a cachaça era consumida sob o pretexto de proteger o corpo de resfriados e a violência do desfecho anuncia-se como uma profecia, em que o totem da força se mostra sob os traços da divindade:

E à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque ele já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido como o seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo. (ROSA, 1995, p.372)

Se o riso decorre da incongruência entre as duas imagens que se sobrepõem no sonho de Matraga - e aqui o cômico surge da mesma idéia de interferência de séries apontada por Bergson (1987) e Kant (apud ALBERTI, 1999) - o absurdo de um Deus valente, visto na forma e na atitude de Joãozinho Bem-Bem, dilui-se na medida em que a posição desse Deus revela um comportamento de proteção e de regramento, já que a violência é permitida, porém sem que se descuide de uma garantia dada por ele. Desfeito o absurdo, resta a calma do sono de Matraga, que realiza na imaginação o que se daria, posteriormente, na realidade, sintetizando um novo contraste por meio do que, mais tarde, confirma-se como uma espécie de profecia, principalmente quando se concorda com Renato Janine Ribeiro (2001) e toma-se a presença de Bem-Bem, no final da narrativa, como o instrumento de redenção de Matraga por meio da conciliação dos opostos que outrora dilaceravam seu comportamento.

Dessa trajetória, em que o movimento de transmutação de Matraga é observado a partir dos diferentes espaços ocupados por ele, ficam os rastros de um processo de transformação, reconhecimento e realização do personagem que se dá nos fios que entrecem o tempo, o espaço e a síntese dos contrários que o compõem. Nas diferentes estradas percorridas por Matraga encontra-se a extensão temporal de um sujeito que se configura enquanto tal de acordo com a trajetória de sua vida: “o cronotopo, configuração do tempo em correlação com o espaço, responde pela forma da narrativa e pela visão do mundo e do homem inerente à obra” (NUNES, 1992, p.354).

No caminho percorrido por Matraga, as pistas de um homem que se desloca no espaço em busca de um outro tempo, dimensionado não em termos cronológicos, mas na interiorização de uma vivência atemporal, marcam, inicialmente, o isolamento do personagem relativamente ao núcleo de povoamento em que a narrativa se inicia. O flagelo do corpo de Nhô Augusto e o ato dos jagunços que o atiram para fora da estrada, à beira do brejo, representam, no limite, a expulsão do convívio social a que pertencia, de modo que o afastamento projeta-se na recusa ou na incapacidade de convivência com o outro, concretizada na violência desmedida, na falta de respeito e na ausência de moral que conduziam o comportamento do personagem. Sob esse aspecto, ainda, a traição de seus capangas, cansados dos maus tratos e da falta do pagamento de seus trabalhos, e o prazer demonstrado em surrar e castigar o ex-patrão são traços que reafirmam esse movimento centrífugo de inadequação:

Os jagunços veteranos da chácara do Major Consilva acenderam seus cigarros, com descanso, mal interessados na execução. Mas os quatro que tinham sido bate-paus

de Nhô Augusto mostravam maior entusiasmo, enquanto o capiauzinho sem testa, diligente e contente, ia ajuntar lenha para fazer fogo. (ROSA, 1995, p.352)

Salvo pelo casal de negros, Augusto agora se encontra à margem do convívio social, isolado espacialmente, submetido a um tempo não mais regido pela violência e pelo estalido das balas e dos porretes, mas pelos ruídos da natureza, que colocam o personagem em contato com o mundo e consigo mesmo. A simplicidade da choça que abriga Nhô Augusto faz referência ao processo de despojamento a que é submetido, contrastando com a vida marcada pela afirmação diante do outro, seja pela violência, seja pelo rebaixamento físico e moral. Essa necessidade de imposição perante o outro se manifesta, no início da narrativa, no episódio ocorrido no leilão da paróquia da Virgem de Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici, quando a atitude do personagem ante Sariema promove a reificação da moça e, principalmente, das relações que ele, Augusto, estabelece com as pessoas. Esse processo é reiterado no seu relacionamento com Dionóra, sua esposa, em que a ausência de laços – apesar da filha – é marcada também pelo esvaziamento de qualquer afetividade.

Se o espaço à margem delimita o isolamento de Matraga, a temporalização da imagem da choça afastada preenche o significado de um sujeito isolado em si mesmo, de modo que as paredes do casebre circunscrevem não somente sua dimensão interior, mas também, e principalmente, a interiorização do próprio personagem. Imóvel no espaço, sem possibilidade de caminhar, o que resta a Matraga é perambular no tempo vivido, mola propulsora de sua situação presente, o que o conduz a uma revisão de sua própria imagem:

Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto, ainda podia... Mas, ter a sua família, direito, outra vez, nunca. Nem a filha... Para sempre... E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante. (ROSA, 1995, p.355)

O novo mundo metaforizado na figura do abismo delimita o mergulho em um espaço interminável, de dimensões desconhecidas. Ocorre, porém, que esse afastamento do espaço empírico não se realiza completamente, porque Augusto Matraga tem como mentores os negros que transfiguram o isolamento físico em uma espécie de encontro espiritual, introduzindo a possibilidade de construção de um outro tempo – a hora e vez que haveriam de chegar – sustentado pela religião e pelo bem. E já que essa renovação se faria pela bondade, a relação com o próximo deveria realizar-se a partir de outros padrões, diferentes daqueles que determinavam o comportamento de Matraga antes do isolamento. Nesse caso, a caridade e o trabalho mostram-se como meios para que se alcance sua transformação, iniciada com a

partida para um novo espaço, mais afastado, um “[...] sitiozinho perdido no sertão mais longínquo [...]” (ROSA, 1995, p.357).

Nas dimensões do sertão, Augusto vive cerca de seis anos ou seis anos e meio sua sina de penitente, trabalhando de sol a sol, sem bebida, mulheres, brigas ou desaforos, em harmonia consigo e com o espaço. Para que se dissipe qualquer sombra de piedade ao redor desse comportamento, o narrador promove um julgamento que aponta para uma questão central: o sucesso dessa empreitada estava relacionado ao isolamento espacial, já que, distante dos outros e das tentações, era mais fácil para Matraga afastar sua índole violenta. De fato, essa afirmação confirma-se no momento em que Tião da Thereza passa pelo lugar em que Matraga estava escondido e dá notícias sobre a família, que se esfacelara graças a seu passado devasso. Nesse ponto, o elemento exterior, representado pelo passado que vem ao presente por meio de Tião, traz à tona o homem de outrora que determinara o destino de Dionóra e, principalmente, de sua filha, além da morte de Quim recadeiro.

Essa interferência do externo no isolamento provoca não apenas um entrecruzar de espaços, mas também um choque entre dois tempos e, mais do que isso, entre dois homens distintos, porém coexistentes. Nesse ponto, diante do que foi e do que ainda é, Matraga depara-se com a imagem do encontro de si mesmo: a penitência, o trabalho duro e a caridade são incapazes de apagar um impulso que persiste ao tempo e ao espaço, e Augusto sofre com o que reencontra de si, principalmente porque parecia impossível conciliar o que restara com o projeto de purgação que havia desenhado para sua vida: “Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela [...]” (ROSA, 1995, p.363).

O novo processo de transformação por que passa Matraga, iniciado com a visita de Tião, encontra na passagem de Joãozinho Bem-Bem pelo Tombador um novo ponto de sustentação. Novamente, é o externo que penetra no espaço do sertão e, trazendo o passado para o presente, coloca diante dos olhos de Matraga um simulacro de sua própria imagem, tomado forma na admiração que sentia por Bem-Bem e no carinho com que lidava com as armas do grupo. Essa atração pela violência figura-se para Matraga como tentação justamente por ser inconciliável ao homem que se fizera no exílio, ordeiro, trabalhador, caridoso. Ocorre, porém, que embora resista à tentação de agir violentamente, Augusto não é capaz de resistir à tentação de ser livre, de se mover novamente no espaço em uma direção incerta. O caminho, sem traçado prévio, riscando seu próprio contorno, outra vez definiria o homem Matraga.



Guiado pelo barulho das maitacas, Matraga retorna por uma estrada que o leva de volta a um ponto muito próximo de onde partira inicialmente. Malgrado percorra um trajeto parecido com aquele que deixara para trás quando se dirigia ao sertão, em fuga, o olhar que se lança sobre esse espaço difere essencialmente daquele de outrora: “Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo” (ROSA, 1995, p.376).

No momento em que o personagem reconhece um novo significado no espaço, que representa, no limite, a interiorização das referências exteriores da estrada em um processo que culmina no reconhecimento de si, Matraga possui consciência da esfera do bem que aprendera. Se a estrada conduz para o ato de se reconhecer, também não deixa de levar ao ponto em que esse reconhecimento possibilita a síntese final entre violência e redenção, em que a relação com o outro, inicialmente marcada pela expulsão e, depois, pelo isolamento, resolve-se na salvação do outro a partir da própria salvação.

A inserção de Matraga em um código de honra inscreve-se no respeito pela morte de Bem-Bem, tomado como guerreiro que deve ter seu cadáver enterrado com dignidade para que o ultraje ao corpo não promova o esquecimento de sua bela morte:

Não me mata, não me mata,  
seu Joãozinho Bem-Bem!  
Você não presta mais pra nada,  
seu Joãozinho Bem-Bem!

Nhô Augusto falou, enérgico:  
- Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem! (ROSA, 1995, p.385-386)

Morrendo para salvar o outro, Matraga é santificado pela fala do povo: “Não deixem esse santo morrer assim...” (ROSA, 1995, p.386). O processo de transformação a que se submete o personagem ao longo de sua vida representa uma dinâmica a partir da qual comportamentos se entrecruzam a diferentes caminhos percorridos por ele, como já se viu. Nessa trajetória, o significado de que se reveste o espaço não permanece incólume à metamorfose de Matraga, de modo que também a sua essência é afetada pelos passos do “Homem do jumento”. Maria Célia Leonel (2000) já apontou para as nuances de significado ocorridas em torno da palavra sertão em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995), discorrendo a respeito de uma expansão semântica que relativiza o sentido inicial de lugar longínquo, o que seria levado às últimas conseqüências em *Grande sertão: veredas*: “Unem-

se aqui, com clareza, os sentidos que vimos apreendendo em sertão na narrativa: espaço simultaneamente próximo e longínquo, subordinado ao estado de ânimo do protagonista que começa a poder querer viver outra(s) vida(s)” (LEONEL, 2000, p.251).

Sob esse aspecto, em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995) o sertão já passa a ser o próprio homem, que se constrói sob a égide da transformação. A vida “constante na inconstância”, de que fala Walnice Nogueira Galvão (1972, p.130) no excerto aqui escolhido como epígrafe, ilumina os caminhos de Matraga nesta leitura para que se enfoque a trajetória do personagem naquilo que ele tem de humano, a despeito das idéias de santidade e beatificação subjacentes na narrativa. No interior dessa dimensão humana, que se entretetece ao tempo e ao espaço, a morte perde parte de sua feição trágica para se unir à comicidade de uma redenção ou de uma benevolência buscada a qualquer custo, mesmo que seja pela violência e pela própria morte.

A se considerar a morte como o limite da existência - momento de um conflito insolúvel porque diante do inexplicável e da falibilidade humana em congregar um componente espiritual, supostamente eterno, a outro, material e, portanto, mortal - a existência de um riso que se coloca sob a imagem da morte pareceria impossível de se conceber: “[...] para que exista realmente o trágico, o conflito deve ser irresolúvel em termos razoáveis (racionais) e o herói, inevitavelmente, deve sucumbir, pela morte ou mutilação (metonímia da morte, às vezes mais terrível que a morte), no desfecho” (STERZI, 2004, p.105). Ocorre, porém, que Matraga nunca foi razoável e, mais do que isso, a morte não se lhe apresenta como algo “terrível”, pelo contrário, ela é antes um meio, um instrumento desejado e almejado pelo personagem – tome-se a última viagem de Matraga que, no limite, representa um caminho para a própria morte.

O humor surge, então, como elemento capaz de congregar traços díspares que não se fundiriam caso o trágico aparecesse sem a impregnação do cômico, com limites e fronteiras pouco delimitadas, já que se ri da violência e da morte e, simultaneamente, essa mesma violência, porque risível, se mostra como a única solução possível para a benevolência e a completude do personagem. A dissonância no desfecho dos personagens de “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995) instaura, porém, uma importante diferença qualitativa na composição do humor que se entretetece às duas narrativas. Em “Duelo”, como já se viu, a presença avassaladora da morte na segunda parte da narrativa funciona como um meio de diluição da comicidade que compunha sua primeira parte.

Nesse caso, é importante que se esclareça que o movimento de aproximação do leitor em relação ao personagem Turíbio Todo – e também em relação a Cassiano Gomes,

embora em menor grau – inicia-se já na instituição do riso de acolhida que o envolve, culminando com certo compadecimento em relação ao desfecho do duelo, de modo que o “sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1996) se manifesta na constatação da parvoíce de Turíbio Todo, que matou por engano o irmão de sua vítima e passou a ser caçado por sua caça, entrecruzada ao desacerto provocado pela morte de um e outro no final da narrativa e, mais do que isso, no contraste entre o riso de Turíbio em relação a Timpim e a visão trágica, porque também impregnada de morte e sofrimento, que o leitor possui da imagem do capiau pobre.

E se a iminência da morte é o fundamento da tragédia e, por extensão, do sentimento trágico (GUMBRECHT, 2001, p.11), um movimento contrário se realiza na composição de “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995): enquanto o trágico dilui o cômico no desfecho de “Duelo” (ROSA, 1995), na trajetória de Augusto Matraga a comicidade se mostra como ponto de diluição do sentimento trágico, de modo que a compaixão e a dor se manifestariam antes do efeito cômico que se entretetece à narrativa. Na verdade, essa inversão de posições parece mesmo necessária para que se concretize com êxito o círculo em que se insere o personagem Matraga, que inicia seu percurso em um contexto de violência e alcança a tão almejada redenção, embora inserido nesse mesmo contexto. O céu que vem a porrete e o alcance da plenitude por meio da violência – expressa no sorriso de satisfação que estampa o rosto de Nhô Augusto na hora da morte – diluem o trágico no interior da comicidade, entretecendo um e outro no percurso do mesmo personagem.

A idéia da existência de uma segunda história que edifica seus andaimes sob uma primeira, mais evidente e cristalina em cada conto, articula-se a essa dissonância na medida em que esconde a frustração no interior do êxito, em “Duelo” (ROSA, 1995), e manifesta a satisfação plena em meio a motivações díspares, o que ocorre em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995). No limite, trágico e cômico efetivamente se entrecruzam no momento em que instituem o silêncio em uma e outra narrativa: enquanto o primeiro se mistura ao riso e tinge com colorações fortes a atmosfera do jogo criado em “Duelo” (ROSA, 1995), o segundo ameniza – e por que não utilizar também a palavra banaliza? - a brutalidade da violência no cotidiano do sertanejo, transformando a morte apenas no fim inevitável e esperado de um processo de aprendizado e luta, verdade e justiça.

### 3.3. O humor e o “supra-senso” da vida

*Qual é, portanto, a ponte entre a experiência particular e a universalidade da idéia?*

Kathrin H. Rosenfield

A polêmica que abriu esta reflexão a respeito do humor na narrativa rosiana partiu de um questionamento que definiu grande parte da recepção crítica provocada pela publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995): o que diferenciava o regionalismo de Guimarães Rosa diante do paradigma regionalista de representação na literatura brasileira? A resposta para esta pergunta foi tecida e entretecida ao longo dos inúmeros estudos que compõem a fortuna crítica do autor, em que ao menos um aspecto se apresenta como consensual: o regionalismo de Guimarães Rosa e a partir de Guimarães Rosa torna-se universal. Como mote para a compreensão desse universalismo, as diferentes feições ou significações que a palavra sertão assume ao longo da obra rosiana mostram-se como trilha privilegiada: de lugar imenso e longínquo a pequeno e interior, o sertão perde parte de sua referência geográfica para assumir uma dimensão humana e particular, definindo-se não dentro do homem, mas a partir dele.

Dizer que o espaço é parcialmente desreferencializado significa, porém, incluir uma atitude de construção na recusa: o dado local, geográfico e histórico permanece atuante nessa prosa. A construção do universal se entrelaçaria, assim, a um ou a vários elementos determinados e supostamente circunstanciais, quais sejam a realidade particular do interior e do sertão de Minas Gerais, as relações humanas que aparecem marcadas pela violência, pelo coronelismo, pelo jaguncismo e pelo mandonismo. A correspondência de Guimarães Rosa com Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, revela essa dupla determinação da palavra sertão, que deveria incluir uma dimensão geográfica e outra, mais rarefeita, talvez metafísica: “ ‘o sertão’... der Urwald (Aqui, poussa-se logo o problema de como traduzir ‘Sertão’, de tão importante significado, tanto concreto quanto simbólico, no livro. URWALD? INNERLAND? É questão a resolver.)” (ROSA, 2003, p.85).

Nessa relação entre o dado local, circunscrito a uma região específica e a um habitante que ocupa esse espaço a partir de uma relação peculiar com ele – escopo da prosa regionalista em seus diferentes paradigmas históricos de representação estética – e a expansão desse dado na pergunta de Kathrin Rosenfield (2006), aqui tomada como questão balizadora, insere-se uma perspectiva que considera o papel ocupado pelo humor na construção dessa ponte a que faz referência a autora. Sem repisar as trilhas até aqui percorridas, o que

conduziria à redundância, a retomada de alguns aspectos observados em “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995) apontam para o humor como síntese de elementos aparentemente contraditórios no interior dos dois contos.

Sendo a morte o pólo irradiador das tensões que fundamentam ambas as narrativas, a questão do trágico instaura-se primeiramente a partir de uma dimensão humana relacionada à posição do sujeito diante do fim iminente. Peculiar, nesse sentido, é a presença do cômico como base de relativização do efeito trágico em “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995), principalmente quando se considera que tanto a tragicidade quanto a comicidade desempenham papéis semelhantes na estrutura narrativa, ligando-se à fusão dos traços contraditórios que compõem o personagem Matraga, a violência e a redenção.

Sob esse aspecto, a natureza do humor como forma híbrida de realização - porque congrega em si mesmo cômico e trágico - realiza-se nas diferentes sínteses que se concatenam ao longo da narrativa: a dinâmica dos espaços ocupados por Matraga, cada um representante de um momento específico de seu processo de aprendizado; a salvação que se realiza pela violência; o bem que parte do mal; o passado redimido no presente; os dois níveis de composição da narrativa (PIGLIA, 1994), que se juntam no mesmo ponto - a morte relativizada pelo cômico.

Por outro lado, a relação entre trágico e cômico se realiza de modo distinto em “Duelo” (ROSA, 1995), narrativa em que o cômico é o elemento transfigurado, e não o transfigurador. A tragicidade da morte liga-se aos movimentos lúdicos de um duelo não realizado, centro de uma cavalgada pelo interior de Minas, que enrosca aos liames da violência a vida de homens pobres, à margem do progresso, representação de uma vida que é regida pela própria morte. Atados pela morte e pela violência cotidiana, os dois contos em questão trazem à tona os movimentos que compõem uma relação dialética entre um dado individual, representado pela honra e pela vingança, e outro, este sim coletivo, ligado a uma questão sociológica de falência ou ineficiência de um aparato governamental capaz de regular as relações humanas.

Nesse estreito limite em que a imagem da violência bifurca-se entre o individual e o coletivo, o humor opera, por um lado, a relativização de seus significados no nível do sujeito - o que se concretiza no lema cômico de Matraga ou mesmo na imagem do pobre Timpim - e, por outro, a expansão da perspectiva sociológica em que inicialmente se insere a violência por introduzir em sua representação as dimensões individual e, sobretudo, humana de sua composição. No vértice dessa confluência, o ponto em que o humor se realiza - já que une o trágico da violência ao cômico da empreitada individual de Augusto Matraga -,

a condição do sertanejo como jagunço constrói uma dimensão aparentemente paradoxal, que novamente relativiza a noção de violência:

No momento em que se faz jagunço, Nhô Augusto sobe em vez de cair, pois está adotando uma forma justa de comportamento, cujo resultado final é, paradoxalmente, suprimir o jaguncismo -, como ocorrerá também em *Grande sertão* com o comportamento de Riobaldo. [...] Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica -, tornando-se, por exemplo, instrumento da redenção. (CANDIDO, 1995, p.170)

Concordar com Antonio Candido (1995) significa identificar a violência, na prosa rosiana como ponto de reconhecimento do ser-no-mundo, o que não deixa de entrelaçar o social, o individual e o supra-individual em uma mesma dimensão. Se os contos “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1995) desenham a violência nos contornos da vingança e da honra, a inserção do humor nessas duas dimensões que se somam ao significado da morte avulta a feição essencialmente humana desse complexo conjunto. Violência, vingança, honra, vida e morte interpenetram-se em uma reflexão que se guia por uma procura desmedida pelo sentido da existência, circunscrita em um espaço específico, porém projetada *ad infinitum*, quando se considera que o homem desse espaço é o homem de qualquer lugar, porque não existe espaço sem a dimensão temporal que depende da vivência desse homem.

De volta à reflexão de Guimarães Rosa (2001) em torno do cômico como vereda que conduz ao supra-senso da vida, é necessário que se considere que esse significado capaz de ultrapassar o sensível e atingir um “super” ou “supra” sentido parte, nos contos em questão, de um elemento que define o homem em sua feição mais crua e primária: a violência. Sob esse aspecto, faz-se mister admitir como verdadeira a afirmação de Paulo Rónai (2001, p.18), para quem “[...] em Guimarães Rosa zombaria e *pathos* são como o reverso e o anverso da mesma medalha”. Nesse sentido, o trágico que se entrecruza ao cômico produz um terceiro elemento – o humor – capaz de promover a confluência entre aquele sentido apontado por Rosa (2001) e outros dois: os limites da existência e a realidade palpável no interior da qual esses limites e significados são decodificados.

Nesse estado de coisas, o humor não ocupa o mesmo lugar de revelação ou representação da decadência de uma estrutura sócio-econômica que faz ruir também o homem que vive nesse espaço/tempo, como se viu em *Fogo morto*, ou como se pode identificar na presença do trágico em romances como *São Bernardo* ou mesmo *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Como ponte entre a experiência particular e a universalidade da idéia apontada por

Rosenfield (2006), o humor se mostra nas frestas de uma vida que procura seu sentido, seu lugar no mundo. Mais do que isso, e ainda na esteira de um sujeito que tenta conciliar a dimensão espiritual de uma existência concreta e material, o humor sintetiza os opostos de um homem que encontra, na transformação, na dinâmica da inconstância constante, o meio e o fim de sua própria experiência como ser-no-tempo.

## **CAPÍTULO 4**

### **Um coronel entre sertanejos e jagunços**

Voz e olhar - entretempo

*O raio que coriscou na sua cabeça naquele instante, dando-lhe uma fulminante consciência da iniquidade que prevalece neste mundo, foi demais para a sua inocência, matou o menino que trazia dentro de si. Matou o menino.*

Fernando Sabino



Ao deslocamento do eixo de representação da realidade local na ficção regionalista, levado a cabo pela prosa rosiana em narrativas a que o humor empresta um significado metafísico ou supra-real, corresponde um esforço de definição de tendências regionalistas que se produziram a partir de Guimarães Rosa ou cronologicamente posteriores a sua obra. A idéia de que o autor de *Sagarana* (ROSA, 1995) promoveu uma “alquimia” (BOSI, 1997, p.429) no regionalismo brasileiro coloca em cena a discussão em torno de uma nova natureza dessa produção, embora o que se tenha, na maioria das vezes, seja uma espécie de visão unificadora, que restringe seu foco sobre Guimarães Rosa e acaba por fechar, com sua obra, um círculo representante do desenvolvimento da tendência regionalista na produção literária do Brasil.

A maneira como esse regionalismo figura nas histórias da literatura brasileira instaura uma espécie de bifurcação, em que um caminho se desdobra ou se origina da obra de João Guimarães Rosa, em direção oposta ao paradigma de 30. Alfredo Bosi (1997, p.426), ao esboçar um perfil do romance brasileiro no período que sucede as décadas de 30 e 40, coloca essa produção sob o título “Permanência e transformação do regionalismo”, o que não deixa de sugerir uma ambigüidade interna na definição do lugar ocupado por essa prosa na diacronia literária. Com efeito, quando colocados em paralelo, os substantivos utilizados pelo crítico sobrepõem seus significados, produzindo um quadro em que estaticidade e dinamismo determinam a interpretação desses autores em uma chave semântica marcada, ao mesmo tempo, pela tradição já construída pelo gênero e pela tentativa de superação de modelos estéticos.

Como maior conquista, essa produção que permanece e se transforma teria alcançado a síntese entre conteúdo representado e uma forma mais complexa, base de um artefato literário capaz de superar o que a crítica identificou como determinações naturalistas da prosa regionalista:

[...] começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. (BOSI, 1997, p.430)

Nessa heterogeneidade da palavra, em Guimarães Rosa a linguagem funciona como um instrumento de transcendência do local para o mítico; em autores como Bernardo Élis, do mesmo período, ela aparece como pedra de toque de uma realidade trágica, em que o

homem se reconhece em sua face mais primitiva e cruel<sup>18</sup>. Se a linguagem deixa de representar o real para fundar sua existência, há que se considerar a determinação de significado que instaura o ponto de vista por meio do qual se constrói o universo narrado, ou seja, diante de uma realidade permeada por uma linguagem fundadora, a pergunta que se coloca é: o enfrentamento da palavra mantém o enfrentamento de um mundo específico, como ocorreu com a prosa regionalista no interior do Modernismo? Sendo a resposta positiva, como se observou nas duas narrativas de *Sagarana* (ROSA, 1995), a natureza da reflexão a que se propôs este trabalho impõe uma observação elementar em relação à forma do humor engendrada nessa composição, qual seja o objeto de representação da forma humorística, fundamentado essencialmente por elementos em tensão.

É fato que o humor não se despe de sua natureza reflexiva e, por extensão, subjetiva, quando se tem em conta a narrativa rosiana, pelo contrário, pode-se mesmo dizer que esse pendor é potencializado no processo de transfiguração de um regionalismo que, na esteira da palavra “sertão”, passa do noológico ao cosmológico (LEONEL, 2000). Não se pode dizer, entretanto, que a inclinação sociológica da prosa regionalista, contida na representação de elementos da vida e da alma locais, sai de cena com o processo de transfiguração iniciado por Guimarães Rosa na natureza dessa literatura, o que, no limite, justifica a denominação de “super-regionalismo”, utilizada por Antonio Candido (2000a) para definir o perfil de uma ficção que mescla o local e o universal ao mítico e ao poético.

Tendo discutido de que modo o humor serviu, nos dois contos rosianos analisados, à criação de uma ponte que vai da vida ao rés do chão à compreensão da própria vida, mostra-se necessária a apreensão da maneira como o trágico e o cômico relacionam-se em outras narrativas de feição regionalista que incorporam ou, ao menos, tangenciam um processo de composição em que a representação da realidade local redimensiona um olhar crítico que liga o social ao humano. Nesse caso, a retomada do modelo interpretativo apresentado por Alfredo Bosi (1997) na análise da narrativa brasileira do século XX serve novamente à discussão da natureza do regionalismo literário, agora não mais no contexto do romance de 30, mas sim no interior de uma literatura que se despiu de suas determinações estéticas essencialmente naturalistas.

Na relação entre herói e universo narrado, o “romance de tensão crítica” (BOSI, 1997, p.392) incorpora à estrutura da narrativa a degradação dos valores de uma sociedade em que esse herói se mostra incapaz de se inserir ou se incorporar. Na revisão do

---

<sup>18</sup> Veja-se, por exemplo, as novelas “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” e “André Louco”, ambas de 1944, publicadas no volume *Ermos e gerais* (ÉLIS, 2005).

esquema herói/sociedade, chegou-se ao esquema narrativo proposto também por Alfredo Bosi (2002), marcado pela segmentação entre um paradigma narrativo em que a resistência aparece como tema e outro, em que a narrativa incorpora a resistência em sua estrutura, fazendo da crítica um processo da própria escrita. O esquema inicial contempla, ainda, o modelo narrativo identificado sob o título “romance de tensão transfigurada”, em que a relação problemática do herói é tratada a partir de uma espécie de transfiguração poética da realidade empírica: “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 1997, p.392).

Fundada pela narrativa rosiana, a idéia de uma “tensão transfigurada” conduz ao questionamento daquela “exigência de verdade” inerente à literatura regionalista, de que se tratou no capítulo dois da segunda parte do trabalho. O fato é que a representação mimética da realidade sofre, aqui, uma alteração qualitativa e passa, por um lado, a incorporar uma dimensão mítico-poética na linguagem que a constrói e, por outro, uma sondagem metafísica que insere o sujeito na problemática do ser-no-mundo. A questão social, trabalhada em um paradigma literário marcado pela crítica e pela análise da relação homem/meio, perde em naturalismo na medida em que ganha em profundidade psicológica e em valor simbólico, o que, no limite, conduz àquela mesma transposição entre experiência particular e universalidade da idéia, apontada por Kathrin Rosenfield (2006, p.109) na prosa rosiana, em que pese a fatura artística na construção de uma realidade histórica específica.

Se a publicação de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1986) define as margens desse “mundo misturado” (ARRIGUCCI JR., 1994, p.7) que é o sertão e suas extensões geográfica, histórica e mítica na obra de Guimarães Rosa, uma série de narrativas publicadas posteriormente ao romance também se valem de algumas dessas prerrogativas estéticas como substrato de sua composição. Assim como Ariano Suassuna (1972), que mescla elementos do folclore à literatura oral e à paródia da história em *A pedra do reino*, de 1971<sup>19</sup>, autores como Josué Montello e José Cândido de Carvalho desenham um regionalismo em que o pendor crítico se transfigura em reflexão e contemplação sobre um mundo fundado pela linguagem. Nesse conjunto de obras – em que a diversidade não pode ser desprezada – a análise do romance *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974) serve como ponto de partida para a reflexão acerca do significado emprestado pelo humor a uma narrativa marcada por uma

---

<sup>19</sup> Esse caráter híbrido é valorizado na adaptação do romance para o teatro, em montagem realizada pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC São Paulo e dirigida por Antunes Filho (2006). A esse respeito ver entrevista com Antunes Filho em Roveri (2006) e artigo de Raimundo Carrero (2006).

questão sociológica específica, embora a partir de um processo de subjetivação que mistura o histórico ao lendário, o cronológico ao atemporal.

#### 4.1. Um narrador sob o signo do entre

*Ponciano agencia a agonia de um mundo, mas não é só isto: sobrevivendo ao colapso da sociedade agrária, não consegue encartar-se na sociedade que a substitui, de onde seu quixotismo – eis porque vive cervantinamente a experiência de caballero como loco.*

Franklin de Oliveira

O conjunto da ficção de José Cândido de Carvalho logo revela o pendor para a representação cômica como predileção do autor. O riso, aqui, faz parte de uma espécie de lente de aumento da sociedade brasileira de meados do século XX, mirando sempre nos desmandos políticos cariocas, travestidos de causos urdidos por uma linguagem peculiar, coerente em um todo orgânico. Dessa verdadeira efervescência lingüística que é a obra de José Cândido de Carvalho, emerge a imagem de um homem em luta consigo e com a sociedade, empenho pelo ressurgimento em meio à decadência e à inadequação.

Esse homem, em declínio, se refaz por meio da fantasia, como é o caso do coronel Ponciano de Azeredo Furtado, personagem de *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974), figura que veste a patente e tece histórias com fios entrelaçados a crenças populares e elementos do folclore, criando uma cortina que impede a passagem completa da luz que ilumina a realidade. A especificidade do regional não se restringe à particularidade e se sobressai em traços de cores míticas e universais, e os contornos que desenham o velho Ponciano transcendem a definição de um coronel em decadência para assumir a projeção de um drama que se desdobra nas dimensões da própria identidade do homem como sujeito.

Publicado pela primeira vez em 1964, o livro de José Cândido de Carvalho (1974) rege-se pela mesma cadência de leveza das narrativas populares, plasmadas na forma do romance pela voz do próprio Ponciano, que assume a palavra para contar sua trajetória, narração que se inicia com seus primeiros passos, tempo em que vivia sob a custódia do avô Simeão, de quem foi herdeiro universal e recebeu extensa propriedade. Tecido pelos caminhos do coronel, o fio da narrativa desenrola-se na medida em que a memória do personagem ilumina seu percurso, atribuindo ao romance um pano de fundo com tonalidades

psicológicas, ligadas tanto à necessidade de um encadeamento convincente dos episódios principais da vida do personagem - organização ligada ao filtro subjetivo imposto pela construção de Ponciano como um narrador autodiegético - quanto à organização cronológica desses acontecimentos, afinando a linearidade à inclinação biográfica de seu relato.

Os primeiros passos do menino Ponciano já revelam alguns dos traços que definem o velho Coronel, marcando toda a sua invencionice, fanfarronice e pouca modéstia, disfarçadas sob um discurso enviesado, cheio de malabarismos lingüísticos<sup>20</sup>. Simeão, o avô de Ponciano, teria mandado o garoto para o Sossego, local em que residia a prima Sinhá Azeredo, a quem competia a educação de seu neto, mas o menino foi retirado de lá com muitas reprimendas, depois de ser apanhado em "delito de sem-vergonhismo" (CARVALHO, 1974, p.4) e mandado para Campos dos Goitacazes, onde deveria se formar. Mas o jovem Ponciano permanecia bem longe dos livros, freqüentava bordéis e circos, sempre disposto a brigar pela atenção de alguma mulher, enquanto o velho acreditava no bom comportamento do neto. A vadiagem de Ponciano acabou apenas com a morte de Simeão e a necessidade de assumir a administração de sua herança, embora o arredo gênio da infância tenha se mantido em um homem que fazia questão de impor respeito.

Administrados os bens e refeitas as fronteiras de sua propriedade, o então coronel Ponciano - que havia recebido a patente junto com os pertences do avô - parte para a cidade e se envolve em negociações de açúcar, mas se embrenha em corredores de libação e desperdício, influenciado pelo ritmo da cidade efervescente. Ponciano compra sua decadência: sem conseguir se adequar ao espaço urbano e às manobras especulativas de bancos e negociantes, perde tudo e retorna ao velho Sobradinho, também em declínio, tendo como posse apenas um sabiá-laranjeira.

A posição de protagonista que detém a voz narrativa confere ao Coronel Ponciano a detenção de um poder seletivo sobre a apresentação dos acontecimentos, cabendo a ele a organização dos fatos a serem transmitidos (GENETTE, 19[.], p.244). Esse domínio sobre a matéria narrativa vincula-se à manipulação do discurso e à tentativa de convencimento do leitor, o que, de um lado, justifica os exageros empregados pelo narrador na construção de sua história e, de outro, impulsiona a desconfiança em relação ao estatuto de veracidade daquilo que é narrado, relativizando o que é apresentado por Ponciano como o relato fiel de sua vida.

---

<sup>20</sup> A respeito do significado do cômico da linguagem no romance, ver José Afonso de Souza Camboim (1999).

Essa relação reafirma-se na dupla articulação do papel desempenhado pelo Coronel na narrativa: Ponciano é narrador, mas também é um personagem que se distancia do presente dos fatos para, no presente da enunciação, conjecturar sobre sua condição, costurando o passado ao presente por meio de um exercício de distanciamento e reflexão. A lacuna temporal colocada entre o Ponciano-personagem e o Ponciano-narrador impregna a narrativa com tons de subjetividade, subordinados ao filtro ideológico imposto pela visão do Coronel, ponto de articulação que centraliza "a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável por sua narração" (REIS; LOPES, 1988, p.121).

Logo no início do romance, a auto-apresentação de Ponciano revela certa inclinação ao exagero e à afirmação de uma imagem imponente, detentora de um poder que o diferencia das pessoas que o cercam, seja pela patente de Coronel, seja pelo porte físico avantajado ou pelo timbre de sua voz. Palavra desenfreada, fala que se regozija ao saber-se vencedora, são os contornos do discurso do velho Ponciano que definem os principais traços de uma figura que se esconde atrás de uma máscara de aparente força e respeito, derrubada aos poucos, com o desenrolar da narrativa:

A bem dizer, sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. Herdei do meu avô Simeão terras de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino. Leio no corrente da vista e até uns latins arranhei em tempos verdes da infância, com uns padres-mestres a dez tostões por mês. Digo, modéstia de lado, que já discuti e joguei no assoalho do Foro mais de um doutor formado. Mas disso não faço glória, pois sou sujeito lavado de vaidade. (CARVALHO, 1974, p.3)

Os exageros do coronel estendem-se ao universo da imaginação, trazendo para sua narrativa imagens típicas do folclore. Avulta, portanto, o desdobramento da voz na estruturação do texto, já que é justamente ao narrador que está subordinada a inserção de causos na forma do romance. A apropriação desses casos populares por parte do narrador, que os transfere do domínio popular para o espaço individual, aproxima o personagem de *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974) de narradores sertanejos como o Romualdo, de João Simões Lopes Neto (2003), atribuindo-lhe um traço particular dos contadores de histórias de feição cômica: a invencionice, ora utilizada como instrumento para afirmação de uma auto-imagem de poder, ora como meio compensador das debilidades que preenchem um presente de carência material.

Partindo da sistematização de algumas características propostas por Roman Jakobson em relação às particularidades das literaturas oral e escrita, Ligia Chiappini (1988)

trata da apropriação da oralidade em *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto. O percurso traçado pela autora interessa sobremaneira à discussão aqui proposta na medida em que aponta para algumas reflexões pertinentes também ao texto de José Cândido de Carvalho, embora com importantes diferenças que separam a forma do conto trabalhada pelo autor gaúcho da composição romanesca utilizada por José Cândido.

Um desses traços diz respeito à relação opositiva que se estabelece entre literatura oral e literatura escrita, principalmente no que concerne à improvisação, característica da primeira forma, e à fixação, definidora da literatura escrita (CHIAPPINI, 1988, p.334). Esse movimento de improvisação diz respeito à mobilidade própria da tradição oral, palavra que passa de boca em boca e, por isso, está sujeita às alterações impressas pela experiência individual do narrador, que as soma à história que ouvira na composição de sua versão, essa sim atualizada pelo tempo, com as cores de um novo espaço: "Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro" (BENJAMIN, 1983, p.63).

Instaurando o trânsito da forma oral para a folha de papel, José Cândido promove a "fixação" da narrativa folclórica, compondo um movimento que, no entanto, não deixa de valorizar a tradição, renovada a cada novo ato de leitura. Além disso, o próprio Ponciano deixa a marca de suas mãos na matéria de seu relato, já que, ao apropriar-se de um episódio emoldurado no imaginário coletivo - como nos casos do lobisomem ou da sereia - imprime nele os traços de sua vivência, de modo que não se tem "a história do lobisomem" mas "uma história de lobisomem" da maneira como a contou Ponciano de Azeredo Furtado, homem que, como todo habitante do sertão, conhece os hábitos das criaturas da noite e sempre tem uma de suas peripécias para narrar a um "ouvinte" atento.

Desse atrito entre mobilidade e fixação, emerge uma nova discussão, pautada na questão que envolve a utilidade prática da narrativa oral, projetada na forma de um bom conselho. Para Walter Benjamin (1983), o narrador tradicional é um homem sábio, viajante que acumulou vasto conhecimento de terras distantes, ou um lavrador sedentário, conhecedor dos costumes e das particularidades do espaço em que habita. Para o filósofo, em posição contrária coloca-se o narrador do romance, que se exime de qualquer experiência a ser transmitida já que, na modernidade, essa mesma experiência teria caído na volatilidade da informação.

Essa segmentação entre o narrador tradicional e o narrador do romance acaba por se diluir em *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974), não apenas pela fusão

estabelecida entre a imagem do contador popular e o coronel-narrador, mas também - e principalmente - pela dimensão paródica - entendida não em sua face zombeteira de contra canto, mas como canto paralelo (HUTCHEON, 1985) - do bom conselho, que emana do discurso exagerado de Ponciano: sem possuir uma sabedoria efetiva que lhe permita tecer conselhos aos seus ouvintes, o coronel inventa seu próprio conhecimento e faz uso dele como se de fato fosse a própria chama da vida que se mantivesse acesa em sua voz. É o caso, por exemplo, da espécie de capim por ele inventada quando ainda era recém-chegado ao Sobradinho, invenção engatilhada como forma de impor respeito ante seu empregado que, além de ser ludibriado, recebeu uma reprimenda por não conhecer o tal "capim-rabo-de-macaco":

Fiz isso por sabedoria, para que Juquinha Quintanilha não cuidasse estar na presença de um ignorantão. Não sou, como todo mundo sabe e conhece, loroteiro ou espalhador de falsos. Mato a cobra e mostro o pau. Sustentei o meu capim-rabo-de-macaco por honra da firma. Juquinha, rendido, disse que não conhecia nem dele nunca ouviu falar, ao que obtemperei:

- Pois devia saber, seu compadre. É o pasto mais corriqueiro do Piauí. (CARVALHO, 1974, p.18)

A fixação da palavra oral pela forma escrita remete, ainda, para outra oposição apontada por Ligia Chiappini (1988): a trajetória da narrativa oral que se realiza de intérprete a intérprete, enquanto a forma escrita manifesta este percurso na relação entre obra e intérprete. Emerge, aqui, a idéia de que o leitor de romance mergulha na solidão de um espaço monolítico, apontada por Walter Benjamin (1983, p.68) em oposição ao convívio outrora estabelecido entre narrador e ouvinte: "Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Ele o é mais do que qualquer outro leitor".

Pensada sob esse aspecto, a voz de Ponciano de Azeredo Furtado, enquanto concebido como um contador de histórias, penetra nesse espaço do leitor e faz companhia a ele em sua solidão, como se o próprio narrador estivesse ao lado desse leitor, ao redor de uma fogueira, enquanto narra sua experiência e se afasta da morte. Essa aproximação entre narrador e leitor torna-se possível não apenas pelo tom do discurso de Ponciano, emoldurado por uma linguagem muito próxima da fala popular, mas também por um certo embaralhamento temporal que se estabelece entre o presente da narração e o presente dos fatos narrados: suspendendo as marcas temporais que instituiriam as referências cronológicas da enunciação, estabelece-se um presente intemporal, o que possibilita a renovação constante



e repetida do tempo - e da matéria que o preenche -, instituindo a mobilidade da fala no seio de uma forma com fixidez apenas aparente.

Essa anulação temporal liga-se, ainda, à própria atemporalidade da narrativa folclórica, que se transforma e se perpetua ao longo do tempo, perdendo tanto a vinculação cronológica quanto o elo espacial de sua origem. Segundo Câmara Cascudo (1978), é justamente essa diluição de marcas temporais que determina o caráter folclórico de uma dada expressão, distinguindo-a da literatura oral propriamente dita, essa sim circunscrita em tempo e espaço definidos, determinada por traços sócio-culturais que permitem a identificação de uma época e o renascimento do autor, apagado na expressão folclórica:

Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torna anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental. (CASCUDO, 1978, p.23)

Sob esse aspecto, aquela anulação temporal marcada pela indeterminação de referências cronológicas que delimitam o momento da enunciação do narrador Ponciano - tempo distinto daquele em que viveu o Ponciano personagem - mantém vivos o anonimato e a suspensão temporal necessários à sobrevivência do folclore, como aponta Câmara Cascudo (1978). Entretanto, essa indeterminação não consegue manter-se sustentável na medida em que os episódios do lobisomem e da sereia, dentro da narrativa, podem ser temporalmente determinados a partir de referências internas do texto: ambos os acontecimentos dão-se no momento em que Ponciano ainda vivia no Sobradinho e, portanto, pertencem à época de apogeu de sua situação econômica. Nesse sentido, a inserção da forma folclórica no romance desdobra-se: de um lado, empresta parte de sua indeterminação espacial e temporal e projeta os traços de uma referência coletiva dentro de um espaço individualizado, enquanto, de outro lado, perde suas características essenciais quando absorvidas pela estrutura da narrativa, submetendo-se a sua economia específica.

A voz entoada por Ponciano, ponte entre a narrativa popular e a forma do romance, costura seus causos sem delimitar o limiar que separa cada um deles, criando, desse modo, um amálgama entre caso e romance, vida e imaginação. Malgrado o tecido homogêneo formado por essa concatenação de episódios, é importante que se note que cada um desses causos populares possui certa autonomia que, em última instância, permite ao leitor destacá-los do contexto romanesco, e considerá-los em sua individualidade. Nesse ponto, reafirma-se

a ambigüidade instaurada pela absorção da forma oral pela economia romanesca, como já foi aludido: se integram a composição linear do todo narrativo, os casos populares não abrem mão de sua individualidade e passam a funcionar como peças de um quebra-cabeças harmonicamente montado.

Se a voz narrativa entrelaça a forma popular nos liames do espaço romanesco, o olhar projetado sobre os fatos narrados imprime significativo tom de subjetividade no relato de Ponciano. De fato, a focalização interna centrada no coronel passa pelas determinações da consciência do personagem-narrador, de modo que esse filtro subjetivo imposto pelo olhar de Ponciano projeta-se na percepção do tempo e, mais do que isso, na descrição do tempo, que não se impõe cronologicamente de maneira independente na narrativa, mas apenas por meio da espacialização de suas marcas, concretizadas em imagens sinestésicas que revelam parte dessa inclinação psicológica que se desenha entre o tempo vivido e o tempo narrado pelo personagem: "Era janeiro, mês de trovão. Da minha cadeira de doente vi passar a safra das cigarras e entrar o tempo das quaresmeiras. Atrás dos seus arroxeados chegou aquele ventinho candeeiro, puxador de friagem. O inverno mostrava o topete". (CARVALHO, 1974, p.90)

Tal percepção, que se conecta à tensão demarcada, dentro do romance, entre os espaços rural e urbano, é cerne também do apontado atrito entre presente e passado, ponto de cisão do personagem. Se a descrição do tempo vivido pelo coronel na harmonia do Sobradinho se faz por meio de imagens de equilíbrio, em que se mesclam cores e sons da natureza em uma cadência de beleza, nos esquadros da cidade, as pisadas do tempo são velozes e descompassadas, ritmo frenético e sem encantamento, longe de qualquer possibilidade de contemplação: "Mês de cidade tem mil pés, corre ligeiro, de parilha com o vento. Quando dei por mim, um ano havia morrido e outro entrava na folhinha desde que enterrei Juju Bezerra e vim tomar compartimento no Hotel das Famílias" (CARVALHO, 1974, p.195).

Embate de espaços e de tempos, chocam-se os traços da cidade com os contornos da zona rural, fronteira em que convivem a modernidade e a agitação do centro urbano, local em que proliferam transações financeiras e hábitos suntuosos, e a tradição dos costumes do sertanejo, modo de vida transpassado pela simplicidade e por crenças folclóricas. De um lado, o restaurante Taco de Ouro, o Hotel das Famílias, o Banco da Província, o escritório Livro Verde e os bordéis luxuosos trazem as cores da modernidade, enquanto o Sobradinho, as caçadas a onças e lobisomens, o suposto encontro de Ponciano com uma sereia e as brigas de galo pincelam elementos da cultura popular, agonizantes com o crescimento das cidades. No limiar entre dois mundos, o coronel Ponciano expressa a fusão harmônica

impraticável dessas duas realidades, traduzindo não apenas a decadência das oligarquias agrárias, mas também a inadequação de seus representantes às leis que regiam as cidades, culminando com os fragmentos de imagens desconexas que compuseram o delírio final do protagonista. E é o próprio Ponciano quem confessa em tom de desabafo: "Por causa de taxas e dízimos fui obrigado a voltar ao Sobradinho. Já não era sem tempo. As educações da cidade não comportavam mais o coronel do mato que eu era" (CARVALHO, 1974, p.289).

Neto de Simeão, o coronel adquiriu a patente graças à vasta propriedade de terras que possuía, entrecruzando seus passos à trajetória do coronelismo e de sua influência nas decisões municipais. A criação da Guarda Nacional, em 1831, deu origem à concentração do poder local nas mãos dos coronéis, homens que compravam patente e dominação, donos da mão-de-obra de suas propriedades e também de significativa influência sobre o papel político dos peões que, subordinados à vontade do patrão, promoviam a eleição do próprio coronel ou do chefe político apoiado por ele. O sistema coronelista sobreviveu desde a época colonial e teve seu apogeu na Primeira República, entrando em decadência com a transição dos moldes de uma sociedade rural para a urbana (KERBAUY, 2000) e, principalmente, a partir da execução do código eleitoral de 1932, quando foram instituídas medidas que controlavam - ao menos em parte - o andamento das eleições e das finanças locais (LEAL, 1975). É claro que o poder dos coronéis não se extinguiu com as mudanças do sistema eleitoral, permaneceu a influência coronelista sobre o regime representativo dos municípios ainda por muito tempo, já que a sobrevivência do sistema ligava-se fundamentalmente à composição da estrutura agrária brasileira.

Nesse contexto, a decadência de Ponciano liga-se ao declínio de um sistema arraigado na manipulação política e na posse da terra. Com efeito, já nas primeiras páginas do romance de José Cândido de Carvalho (1974), fica clara a alegria de Simeão ao ver que começava a despontar a inclinação do neto à invencionice e à trapaça, atributos indispensáveis à vida política:

Nos currais do Sobradinho, no debaixo do capotão de meu avô, passei os anos de pequenice, que pai e mãe perdi no gosto do primeiro leite. Como fosse dado a fazer garatujas e desabusado de boca, lá num inverno dos antigos, Simeão coçou a cabeça e estipulou que o neto devia ser doutor de lei:  
- Esse menino tem todo o sintoma do povo da política. É invencioneiro e linguarudo.  
(CARVALHO, 1974, p.3).

Embora fizesse questão de se manter longe da política, a imponência do coronel Ponciano e a importância que atribuía à posse da patente revelam os resquícios do

sistema coronelista na ideologia que move os passos do personagem, principalmente quando se leva em consideração a necessidade do protagonista de impor respeito - seja por meio da mentira, seja pelo uso da farda - mesmo quando a decadência o sufocava:

Foi o que aconteceu ao Capitão Anísio Cavalcanti, dono de uma fogueteria na Rua do Príncipe e pessoa muito achegada aos políticos e suas festas. Cortou esquina para não falar comigo. Cai no calcanhar dele e na porta da Pena de Bronze, casa de lápis e caderninhos, encurrelei o bichão contra a parede:

- Seu capitão, que soberba deu em sua patente que não quer mais salvar os superiores? (CARVALHO, 1974, p.286)

O fracasso de Ponciano na cidade parecia estar traçado mesmo antes do início de sua empreitada no comércio de açúcar, nas ruas labirínticas de Campos dos Goitacazes. Enquanto conseqüência de uma aliança entre o poder público fortalecido e a esfera privada decadente (LEAL, 1975, p.252), o sistema coronelista dependia da fraqueza econômica dos municípios para que se concretizasse o poder de influência dos coronéis; "seu habitat são os municípios do interior, o que equivale a dizer os municípios rurais, ou predominantemente rurais; sua vitalidade é inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas, como sejam o comércio e a indústria" (LEAL, 1975, p.251). Sob esse aspecto, o personagem de José Cândido de Carvalho (1974) não poderia sobreviver na cidade não apenas porque esse não era o seu universo, mas porque a cidade representa a falência da esfera a que pertencia, espaço que mata também o menino que conduzia o Ponciano-homem.

Essa inadequação do personagem a um novo tempo e a criação de uma máscara que tenta encobrir a decadência do Coronel manifestam-se na própria focalização dos eventos narrados. Como foi apontado, o olhar lançado sobre os fatos que compõem a trajetória de Ponciano pertence à mesma instância que relata esses acontecimentos. Entretanto, aquela cisão temporal que separa o "eu-narrador" do "eu-personagem" não deixa de imprimir também aqui suas marcas, de modo que o feixe de luz que se lança sobre o caminho percorrido pelo neto de Simeão parte da percepção do Ponciano-personagem e não daquele que narra, o Ponciano-narrador.

É claro que isso desempenha grande significado dentro do romance: a opção pela focalização interna fixa no personagem Ponciano implica a renúncia pela onisciência narrativa, o que, em um relato de inclinação auto-biográfica, como o é o do coronel de José Cândido de Carvalho, representa um afastamento da visão daquele que narra em favor daquele que viveu os acontecimentos. Nesse caso, aquela lacuna temporal que marca a fragmentação da voz narrativa, a oposição entre o espaço rural e os esquadros de uma cidade

que fora inaugurada e crescia vertiginosamente, e a imagem do homem que vive em um ponto de tensão entre esses dois tempos e espaços revelam-se e reafirmam-se nessa opção por um olhar preso ao passado do personagem, como se o presente não coubesse em seu campo de visão ou se reconhecesse ofuscado na percepção da realidade.

Essa realidade é construída e condicionada pela restrição de campo instaurada pela focalização interna no personagem Ponciano. Esse condicionamento se articula ao desfecho da narrativa, em que se esboçam os contornos da morte do Coronel, que retorna para o Sobradinho e, enlouquecido pelos disparates tributários do governo, acaba por se render à inevitabilidade de um enfarto. Nesse ponto - e somente nesse ponto - o leitor é informado de que, ao longo de toda a narrativa, esteve em companhia de um narrador que se coloca em uma realidade distante daquela regida por princípios empíricos e lógicos: diferente de Brás Cubas, que se anuncia como defunto-autor logo no início de seu relato, Ponciano manipula seu interlocutor ao longo de toda a sua trajetória e, estrategicamente, lhe omite a verdade dos fatos e suspende o desfecho de sua história até as últimas conseqüências<sup>21</sup>.

Nessa diferença entre as posturas do narrador de José Cândido de Carvalho e do narrador do romance de Machado de Assis (1995) revela-se a atitude de Ponciano de Azeredo Furtado em relação a seu passado e, também, a seu ouvinte/leitor. A Brás Cubas interessa revelar ao leitor, logo no início de seu relato, o lugar que ocupa no momento da narração, já que a ironia e o tom crítico de sua voz dependem da posição de quem passou pela vida e, além de não ter mais o que dela esperar, pode trazer a lume todas as artimanhas de quem cruzou o seu caminho. Ponciano, ao contrário, esconde de si mesmo a matéria que Brás Cubas faz questão de revelar: o tom avaliativo, irônico e pessimista do narrador machadiano não tem lugar na fala do coronel de José Cândido, que não revela sua posição para também esconder a incapacidade de esmiuçar a própria vida.

#### **4.2. Decadência e inadequação: a máscara do cômico**

Marcando o fim do discurso de Ponciano, a morte instaura também os limites do trágico em uma narrativa marcada essencialmente pelo cômico. O fato é que o romance de José Cândido de Carvalho (1974) constitui-se a partir de estruturas ambivalentes, em que um oposto complementar sempre se mostra como uma interface de possibilidades que convivem e

---

<sup>21</sup> Esse significado imposto pela organização da voz e da composição narrativas em *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974) é perdido na adaptação do romance para o cinema, em filme homônimo de 2005, dirigido

aguçam a existência do outro como incapacidade de unificação. Assim como a organização da voz narrativa que, no presente da narração, articula-se a um olhar que interpreta a realidade sob a perspectiva do tempo passado, dividindo o tempo e o personagem que o vivencia, o humor se manifesta na relação entre dois estratos que se unem, quais sejam os exageros cômicos da fala de Ponciano e a dimensão trágica da falência que o acompanha, mesmo que o coronel insista em permanecer alheio a suas marcas.

Se a voz narrativa determina a inserção de Ponciano de Azeredo Furtado em um espaço intersticial, a dimensão desse posicionamento na compreensão do personagem deve ser entendida em consonância com outras esferas de significação, que envolvem o próprio “entre” como representação de um indivíduo rasurado por transformações em uma escala social que o expulsa, ao mesmo tempo em que sobrevive de sua falência. Em ensaio sobre a possível apropriação paródica de *Fogo morto* (REGO, 1997) por José Cândido de Carvalho (1974) na composição do romance *O coronel e o lobisomem*, Luiz Gonzaga Marchezan (2002, p.43) circunscreve a esfera da loucura que define os personagens de ambos os textos em uma espécie de alienação do poder a que o sujeito é submetido, seja no domínio familiar, seja na macro-estrutura social que deveria definir sua identidade:

*Fogo morto e O coronel e o lobisomem* dramatizam histórias de relações familiares diante do poder, representado pela posse de terras, de fortuna. Temos, assim, nos dois romances, os afortunados e os desafortunados, os proprietários de terras e os desterrados. Acontece que, no embate entre afortunados e desafortunados, José Lins e José Cândido encontram uma forma original de realçar tanto a crueldade como a inutilidade do poder diante do advento da loucura, no âmbito de uma família. (MARCHEZAN, 2002, p.43)

O tripé que define Ponciano – poder, loucura, decadência – é, portanto, o mesmo que sustenta os personagens do romance de José Lins do Rego (1991), de modo que se poderia afirmar que tanto uma narrativa quanto a outra se fundamenta na representação do herói diante de valores – ou anti-valores – sociais que o colocam à margem da esfera de convivência e de realização individual ou coletiva. A peregrinação dos personagens por um universo de degradação faz com que se obtenha um conjunto homogêneo de formas estéticas que sintetizam a resistência a realidades locais opressoras: o patriarcalismo, o cangaço e a produção decadente dos engenhos, em *Fogo morto* (REGO, 1991), o coronelismo e o desenvolvimento urbano em *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974).

As diferentes posições ocupadas por Ponciano ao longo da narrativa revelam um caminho de apogeu e declínio que encontra seu correspondente na inadequação de um homem alijado do poder que constitui a imagem e a farda que o representam. Sob esse aspecto, os principais traços utilizados na composição do personagem formam um conjunto de imponência e poder que, se por um lado, destoa da rápida perda de poder e capital do coronel - já que sua decadência se consolida em pouco mais de um ano transcorrido em Campos dos Goitacazes - por outro auxilia na revelação de uma tentativa crescente de mascarar a agonia da inadequação, de modo que a fala arredia de Ponciano mostra menos sua imponência do que os movimentos risíveis de quem tenta se equilibrar no fio da decadência:

Desmantei, em pronto instante, o meu todo amigo e voltei para a saleta das esperas, um compartimento pouco para caber ódio tão grande. Fui vistoriar a barba no espelinho do porta-bengala - lá estava ela, uma peça que não podia ser destrutada por qualquer um, doutor ou rei. Passei nela dedo de namorado, enquanto no covil do peito amamentava as caninanas do meu gênio. Nogueira ia receber lição de ser dependurada na parede, como pelo de onça ou cabeça de veado. Filho de uma égua! Tratar na ponta da ferradura militar da minha grandeza, amigo de suas aperturas em mais de uma ocasião. (CARVALHO, 1974, p.275)

Como em uma espécie de jogo de espelhos em que uma imagem revela o contrário daquela que se lhe antepõe, a fala lisonjeira do coronel deixa entrever a imponência da farda, da voz e da estatura como forma de imposição de poder sobre o outro. Ocorre, entretanto, que os elementos utilizados por Ponciano como instrumentos de dominação colocam em evidência o anacronismo de um personagem que, no espaço urbano, em um momento em que o comércio e a política se alimentam da mobilidade de interesses por influência monetária e ideológica, insiste em exigir respeito ao comprimento de sua barba. O domínio individual do coronel, que no campo se manifesta na obediência a ele devida por seus empregados, entra em choque com o poder institucional que rege relações marcadas por manobras políticas, legislativas e pecuniárias.

Esse desajuste do personagem esquadrinha os contornos risíveis de sua imagem, que se mostra no exagero de sua caracterização e, principalmente, na sua incapacidade de se encaixar no espaço e na sociedade que ocupa. Aparentado ao célebre exemplo cômico da velha senhora que se veste como uma adolescente, em que se coloca em evidência o desajuste de um comportamento em relação aos modelos de seu tempo<sup>22</sup>, o

<sup>22</sup> Assim como Pirandello (1996), que utiliza o exemplo da senhora para demarcar a diferença entre o cômico e o humor, Propp (1992, p.64) comenta o significado da inadequação revelada pelo vestuário: “[...] um vestuário insólito suscita o riso não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que este vestuário expressa”.

personagem Ponciano de Azeredo Furtado veste-se com a farda de coronel e espera obter, por meio dela, todo o respeito que se devia a essa indumentária na época de seu avô Simeão. Ponciano veste-se, portanto, de símbolos, e não percebe que os significados desses símbolos modificaram-se ou perderam seu valor com as transformações de uma sociedade rural decadente e baseada em um sistema político de influências pessoais para outra, industrial, capitalista e representada por instituições em que a honra e o lustro da patente pouco valiam.

A questão do riso no romance estaria facilmente resolvida se estivesse restrita a essa imagem ultrapassada do personagem, que espera daqueles que com ele convivem na cidade o mesmo comportamento subalterno dos companheiros que pediam licença para cruzar sua propriedade no campo. A problemática se multiplica quando é considerado o fato de que o leitor não é colocado apenas diante da figura exagerada de Ponciano, mas também do riso de outros personagens da narrativa em relação ao coronel. Nesse sentido, o cômico é construído em dois níveis ou estratos diferentes, de modo que, em um primeiro momento, o que se tem é a composição risível do personagem a partir de uma caricatura que constrói tanto seus aspectos físicos quanto sua invencionice e imponência. A partir do momento em que a narrativa começa a acenar para a inadequação do coronel na cidade, fica evidente a visão caricaturesca que se tem de Ponciano a partir do olhar dos habitantes do campo, que não mais reconhecem o velho coronel de outrora:

O mulato confirmou – a gatinha dos currais fazia deboche, ria do meu viver em carruagem, dos meus engomados e botinas de lustro. O mais gravoso é que o Padre Malaquias só esperava ficar limpo de umas ferroadas no joelho para vir ao Hotel dos Estrangeiros acertar contas comigo:

- Soube de boca que não mente, de um próprio afilhado dele. (CARVALHO, 1974, p.248)

O riso lançado por aqueles que conviviam com Ponciano nos pastos encontra respaldo no espaço urbano quando se entrelaça à falta de familiaridade do coronel com o comércio: a aposta errada na compra de açúcar, bem como a confiança depositada em personagens ligados a negociações e ao sistema financeiro que se desenvolvia a partir do Banco da Província revelam a impossibilidade de prosperar o modelo de comportamento que o coronel trouxera do campo no interior da cidade. Deparando-se com o riso alheio, são apresentados ao leitor a inadequação de Ponciano e os meandros de um jogo de interesses que o próprio coronel é incapaz de perceber, o que o levaria à falência financeira completa e, no limite, à loucura. É, portanto, a consciência do engodo em que se envolve o personagem que



afasta o leitor do riso zombeteiro que atesta a inadequação de Ponciano no espaço da cidade e na nova máscara de imponência que tenta vestir, embora com símbolos equivocados.

Distante da zombaria, o riso que envolve o personagem no nível em que o leitor percebe as tentativas de afirmação da figura exagerada do coronel cria uma atmosfera de acolhida em torno da imagem desajeitada de Ponciano. A composição de um narrador autodiegético que conta sua própria história e mostra nas frestas de seu discurso a bondade de um homem que não tem grandes pretensões, além de conquistar mulheres e ser respeitado em sua patente, cria uma identificação capaz de dissolver qualquer possibilidade de julgamento do personagem pelas mentiras que conta. Essa acolhida e a benevolência que se projeta de Ponciano de Azeredo Furtado permitem que se crie uma reflexão em torno de sua condição decadente ao longo da narrativa: o riso zombeteiro dos personagens, ao desmascarar a inadequação do coronel, coloca em cena também o processo de falência de suas posses, o que conduz à percepção das causas que levaram o coronel do pasto a não contar sequer com sua voz grossa e imponente.

Articulada ao riso de acolhida, a reflexão em torno da decadência de Ponciano coaduna-se à composição de uma voz guiada por um olhar do passado, já que a fala do narrador-coronel não se fundamenta em uma experiência que lhe tenha garantido rever os fatos que compõem sua trajetória no tecido narrativo, conforme se discutiu. A focalização centrada no coronel-personagem auxilia na composição do humor na medida em que permite revelar ao leitor o que o Ponciano não vê: a decadência. Nesse caso, a fala de Ponciano de Azeredo Furtado pode ser entendida como sua última tentativa de mascarar a realidade, escondendo a falência de si mesmo. O elemento trágico que impregna o cômico da imagem caricaturesca de Ponciano aparece justamente na revelação dessa incapacidade de adequação, já que o discurso do velho coronel se mantém imponente mesmo quando todos os recursos se esvaíram e, na lógica do comércio, nada mais lhe garante respeito e bajulação:

Sacramentado o toma-lá-dá-cá, o espoleta meteu o olho encanado no correntão do meu relógio. Dedo engatilhado na direção da peça, perguntou se eu não queria ficar desposuído dela:

- Dou quinhentos mil-réis pela guarnição. Nem preciso ver. Quinhento mil-réis.

Chamei o unha-de-fome à responsabilidade. Não pensasse o seu nariz abelhudo que eu andava em abertura de pecúnia. Se eu quisesse, era muito homem de comprar, na boca do cofre, toda a sua casa de trapizongas, sem sair de onde estava. E de barba quase na cara do belchior:

- E ainda levo de contrapeso o rabo da mãe, sim senhor. (CARVALHO, 1974, p.278)

A dimensão trágica da existência, que no conto “Duelo” (ROSA, 1995) se mostra na presença da morte sorrateira ao longo da trajetória dos personagens, aparece no romance de José Cândido de Carvalho a partir da inadequação e da decadência de Ponciano. Encarada do ponto de vista da incapacidade de definição do coronel enquanto sujeito, a inadequação se mostra no “entrelugar” ocupado pelo personagem, que não consegue se inserir no ritmo da cidade e também não encontra mais espaço no campo, dada a falência da esfera social que o define: “A vida de Ponciano na cidade mostra-lhe que ele não é político, pecuarista ou administrador, ressaltando-lhe a fragilidade da sua identidade. O último dos Azeredo Furtado, na cidade, é tão anti-natural como o lobisomem no campo” (MARCHEZAN, 2002, p.46-47).

O vazio que se coloca no lugar da identidade de Ponciano não deixa de justificar a imagem que o personagem insiste em construir em torno de si. O cômico do exagero, entretanto, convive com o trágico da impossibilidade de reconhecimento de si mesmo, o que afasta o coronel da realização que tanto procura em atividades que o definam exteriormente: alferes, capitão, coronel, caçador de lobisomem, encantador de sereias, negociante ou político, todas as máscaras vestidas pelo personagem são retiradas pela comicidade de seu discurso enviesado, preenchido pelo sentimento da inadequação permanente que é instituído pela convivência de tempos distintos, presentes na configuração da voz narrativa e, ainda, na manutenção de um modelo de comportamento ultrapassado que Ponciano mantém à sombra da herança do avô.

O contraste entre a imagem construída a partir da fala de Ponciano e aquela desvelada pelo cômico, ponto de convergência em que se concretiza a junção dos tempos presente e passado que definem a voz e a perspectiva narrativas, reafirma a dimensão do trágico no romance por trazer à tona, ainda, a situação degradante da existência de um herói que não é capaz de se reconhecer em si, no outro ou mesmo em um conjunto socialmente organizado que o acolha. O coronel encontra-se, portanto, naquele mesmo limite da existência observado por Anatol Rosenfeld (1991) na essência definidora do personagem trágico, o que, no texto de José Cândido de Carvalho (1974), une dois eixos complementares na composição de Ponciano de Azeredo Furtado: de um lado, uma perspectiva sociológica que toma o progresso a partir de uma visada negativa, observando os agentes que permanecem alheios ao desenvolvimento econômico e humano, de outro, a dimensão simbólica de uma voz que se apropria do imaginário popular como forma de compensação da decadência.

Nesse ponto, a inserção de episódios como o da sereia e o do lobisomem no tecido narrativo, conforme se mencionou, assume novo significado na medida em que permite

o redirecionamento da tensão que se manifesta no eixo herói-sociedade para outro, em que o conflito deixa de existir, já que o protagonista anula a suposta supremacia do oponente a partir da invenção de histórias em que sua esperteza sempre avulta ante a parvoíce das criaturas encantadas:

Inventei compromisso de mulata teúda e manteúda de propósito, quando toda gente sabe que nenhuma cara bonita prende em cativo homem como o neto do velho Simeão. Conhecia eu que só uma invenção de tal peso podia sanar, sem danos nem riscos, a paixão da moça sereia. E foi largar a mentira e ouvir aquele lamento mais triste já entrado em ouvido de gente viva. O mar cresceu, a lua perdeu as forças. (CARVALHO, 1974, p.109)

Ao conjunto de elementos que contrastam entre si e, simultaneamente, complementam-se no romance de José Cândido de Carvalho (1974) soma-se, portanto, a convivência do social e do popular, amálgama que sintetiza a oscilação do personagem entre as esferas do real, apresentado como opressor porque abriga a falência do coronel, e da fantasia, construída a partir do aproveitamento do material folclórico nas histórias de Ponciano como tentativa de se firmar como detentor de características que, de algum modo, o diferenciam dos outros personagens. No ponto em que esses dois pólos convergem, o humor mostra-se na reflexão que se projeta da realidade desenhada sob o véu da fala de Ponciano: novamente, a voz do coronel se mostra como traidora de si mesma, já que os contornos de uma existência sem lugar em que se encaixar encontram lugar somente no espaço da imaginação, que também é construído a partir de invenções, capazes de transpor o popular para o nível individual como tentativa de manutenção do poder.

Esse movimento dialético entre o social e o imaginário define a narrativa por meio de significados que partem do individual – já que se trata do discurso iminente subjetivo de um narrador autodiegético – e transpassam a agonia de uma estrutura social em transformação, atingindo o nível da fantasia no episódio que fecha o romance. Na transposição do real para o simbólico, o significado da vida se mostra na dissolução de tensões que se congregavam em torno de uma existência impraticável, como a sobrevivência de um padrão que não se encaixa no novo e permanece atado aos liames do passado. Em seu texto de 1971, Franklin de Oliveira (1978) identifica no delírio de Ponciano antes da morte, momento em que se encontram os personagens de todas as histórias por ele contadas, uma espécie de enfrentamento da vida, como se a solução para a falência individual se manifestasse plenamente no sonho:

A cena que ele (pesadelo) vivencia numa “noite de lobisomem” remete, na sua simbologia, ao Gregório Samsa, de Kafka. É quando começa a se delinear, com maior riqueza significativa, a saga fluminense de José Cândido de Carvalho; passamos a assistir à usurpação do real pelo alucinatório. Viver sob o signo de abantesmas não é o drama do homem, hoje? (OLIVEIRA, 1978, p.86)

Os fantasmas enfrentados por Ponciano de Azeredo Furtado, transfigurados em figuras folclóricas derrotadas por sua astúcia em sua imaginação, aparecem na narrativa a partir de um olhar que critica o progresso em sua ação marginalizadora. Ao contrário dos contos de Guimarães Rosa (1995) analisados, em que o moderno convive com o arcaico e a revelação das conseqüências que se projetam dessa articulação não ocorre de modo crítico, o romance de José Cândido de Carvalho (1974) conduz a um atrito indissolúvel entre os dois pólos, no cerne do qual se insere um sujeito sem lugar, rasurado pelo elemento trágico do humor, capaz de diluir o cômico do discurso e da caricatura que define o personagem Ponciano.

Se essa visada reveladora e crítica da narrativa que, no limite, funda uma perspectiva saudosista do passado, aparenta-se ao regionalismo literário de princípio do século XX, há que se considerar a diferença qualitativa que se desenha entre uma e outra produção. Enquanto a prosa pré-modernista - empenhada na fixação de tipos locais que representassem a diversidade regional e, simultaneamente, a nação retalhada pelo federalismo - retira a profundidade de suas figuras e retrata a relação homem-meio a partir de um prisma essencialmente realista e, por vezes, naturalista, o romance de José Cândido compõe um personagem de grande densidade psicológica, embora esse aprofundamento seja volatilizado pela transfiguração fantástica das tensões que marcam a relação sujeito-estrutura social. A esse regionalismo cabe, portanto, a mesma observação que Antonio Candido (2000a, p.207) apresenta diante da prosa rosiana, apontando para a intensificação do real a partir do fantástico e do imaginário.

Na dinâmica da “permanência” e da “transformação” do regionalismo (BOSI, 1997), o humor constitui a prosa de José Cândido de Carvalho não apenas como forma de representação de um espaço transformado pelo progresso, mas principalmente como incorporação de tensões psicológicas de um sujeito sem lugar em uma estrutura social movente. A “colcha de retalhos” costurada no conto de Monteiro Lobato (2004) é descosida no romance de 1964, que representa não apenas o campo e a cidade, o passado e o presente, mas a dissolução do homem que transita entre esses estratos sem conseguir um ponto de fixação, o que avulta o drama interior de um coronel que se veste de um poder instituído por uma tradição já esfacelada, inventando um espaço mítico e lendário em que sua superioridade

não pode ser ameaçada, porque subordinada ao seu olhar e ao seu relato bradado em voz imponente.

O sertanejo comum, o roceiro, o jagunço, o tropeiro e o trabalhador do engenho cedem lugar, no romance de José Cândido de Carvalho (1974), a um representante do poder local destituído das atribuições que historicamente lhe conferiram mando e posse. Promovendo uma transfiguração no sujeito representado pela prosa regionalista, o autor fluminense trabalha uma degradação que se manifesta em um eixo essencialmente humano, embora circunscrito temporal e espacialmente ao enfraquecimento do sistema coronelista na consolidação do desenvolvimento urbano e industrial dos grandes centros. O fato é que se tem, quando colocados lado a lado os romances *Fogo morto* (REGO, 1997) e *O coronel e o lobisomem* (1974), duas representações da realidade local transpassadas por um poder ultrapassado, que insiste em se manter na cristalização do passado pelo presente.

A agonia de um mundo em transformação, a marcha do progresso e a suplantação do sistema político-econômico coronelista, sustentado pela manutenção do poder, cindem o personagem de José Cândido de Carvalho (1974) e o ligam a uma esfera já sufocada da sociedade, quando não consegue se adaptar às novas configurações da cidade e do poder. Tensão entre tempos e espaços que se manifesta também na composição da voz narrativa e na configuração do olhar que se lança sobre os fatos narrados: como um narrador autodiegético, Ponciano de Azeredo Furtado coloca-se em posição ulterior relativamente ao universo diegético que constrói por meio de sua fala, enquanto o Ponciano-personagem, aquele que viveu a trajetória ora relatada, empresta seu ponto de vista e, em conseqüência, as restrições que cabem à percepção de um protagonista dos acontecimentos. Confluem, portanto, a voz e o olhar do passado em um espaço que é a zona de atrito entre o novo que tenta se impor e o velho agonizante. Voz do passado que traz para a narrativa a maleabilidade da fala popular em episódios protagonizados por figuras típicas do folclore nacional.

Desse modo, apropriando-se do imaginário coletivo e trazendo seus contornos como pano de fundo para a invenção de seus feitos individuais, o coronel cria um universo particular que mascara a decadência crescente em que mergulha ao longo de sua trajetória, declínio que se inicia no momento em que Ponciano deixa o Sobradinho e se muda para Campos dos Goitacazes – cidade em efervescência que representa a própria decadência do sistema coronelista, sobrevivente apenas na imagem de imponência que o neto do velho Simeão insiste em sustentar.

Perdidos todo o poder e a riqueza que simbolizavam sua manutenção, resta a Ponciano uma narrativa em que tenta reascender a chama do passado no presente da narração,

embora seja traído pelo olhar do fanfarrão de outrora e pela própria imaginação, que entretece no mesmo fio realidade e devaneio. E se o personagem possui uma concepção do mundo ultrapassada para sua existência (MARCHEZAN, 2002, p.40), a estrutura narrativa e o humor aí entretecido se encarregam de revelar a tensão entre tempos e espaços no cerne de um impulso de recolher os estilhaços daquilo que se perdeu. Mais do que agenciar a agonia de um mundo, Ponciano é instrumento e produto dessa agonia e, sucumbindo às novas estruturas que se inauguravam, representa a imagem da fusão impraticável entre presente e passado, rural e urbano, realidade e imaginação.

## CONCLUSÃO

*Todas as sociedades estão dilaceradas por contradições que são simultaneamente de ordem material e ideal. Essas contradições geralmente assumem a forma de conflitos intelectuais, religiosos ou políticos. Por eles vivem as sociedades e por eles morrem: são sua história.*

Octavio Paz

O desconforto provocado por um riso melancólico originou a hipótese inicial deste trabalho, que parte de algumas prerrogativas relacionadas à coexistência de um impulso cômico e de um sentimento trágico no interior de uma mesma realização: o humor. As possibilidades de significação dessa coexistência, responsável por uma atitude de reflexão ante o objeto do riso, serviram como base para a articulação entre o humor e a representação de tensões incorporadas pela literatura regionalista em diferentes contextos. Esse trânsito entre humor e regionalismo tem, portanto, um outro pressuposto, que envolve a idéia de que há uma íntima relação entre a natureza do texto regionalista e a realidade social, por vezes tratada em termos de um projeto ideológico ao qual o regionalismo manifestaria adesão.

Ocorre, entretanto, que esse segundo pressuposto carrega, em si mesmo, um problema fundamental, qual seja a dinâmica do processo de formação e consolidação do regionalismo na literatura brasileira, em que se identificam diferentes tendências. À proposição de que existem diferentes regionalismos no Brasil soma-se um debate que se iniciou ainda no princípio do século XX, em que se colocam, de um lado, a valorização ou a recusa da prosa regionalista e, de outro, a tentativa de unificação da diversidade a partir de critérios distintos, conforme se viu no segundo capítulo da primeira parte deste trabalho. Mesmo concordando que a disparidade de opiniões converge para a conclusão de que “[...] sob nome e conceitos diversos prolonga-se a mesma realidade básica” (CANDIDO, 2000a, p.159), há que se considerar que, muitas vezes, o juízo crítico em torno de determinada produção instituiu uma espécie de estigma que marca as palavras regionalismo e regionalista<sup>23</sup>.

A avaliação negativa de Antonio Candido (1972; 1984; 2000c) em relação à prosa regionalista do Pré-Modernismo, que figura desde seus primeiros escritos sobre o tema, funda um conjunto de interpretações que vêem essa literatura como exótica e pitoresca. Esse suposto esvaziamento de significado, identificado no conto regionalista de fins do século XIX e princípio do século XX, parte de um princípio que considera a fixação de traços da realidade local como tendência de uma prosa ornamental, em que o espaço se sobrepõe ao homem e o subjuga. É fato que a recuperação ou a reprodução de modelos românticos e naturalistas de representação na prosa de autores como Coelho Neto e Afrânio Peixoto – só para citar dois nomes – justificaria, em certa medida o adjetivo “caligráfico” atribuído por Candido (1984, p.3), entretanto, a extensão desse significado a toda a prosa regionalista do período implica

---

<sup>23</sup> Contemporaneamente, a análise de textos de feição regionalista a partir de um paradigma de interpretação que se baseia, ainda, nos modelos de representação do princípio do século XX impulsiona a negação do conceito por



desconsiderar a heterogeneidade dessa produção e, principalmente, o princípio de desenvolvimento de tendências que se concretizariam nas décadas seguintes.

A relação entre regionalismo e consciência do subdesenvolvimento (2000a, p.158), base que fundamenta a interpretação do crítico, justifica a atitude de desvalorização da prosa pré-modernista na medida em que exclui, desse conjunto, aquela articulação entre o texto regionalista e a realidade social, tomada como característica dessa literatura. Entretanto, a revisão do modelo a partir da análise de autores do período tomados individualmente – tendência de estudos que se iniciaram em meados da década de 80 do século XX – apontam para a relativização da recusa, apontando para a convivência entre obras superficiais e pitorescas e textos em que a relação entre homem e meio remete a uma reflexão menos determinista e com maior profundidade.

O capítulo que abre a segunda parte deste trabalho procurou congrega, em sua composição, dois autores que representaram a realidade local a partir de olhares distintos. A construção de um narrador como Blau Nunes, em *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto (2003), projeta a imagem de uma figura-tipo que reconstitui, por meio de sua fala, o processo de formação do Rio Grande do Sul, entrecruzando o público e o privado em uma voz com aguda consciência histórica. A junção de elementos românticos e naturalistas – tendências de que o autor carrega resquícios - na forma dos casos populares contados pelo narrador não impede a formulação de uma interpretação crítica da realidade, revelado ao leitor na interface que se desenha entre o presente da narração e o presente dos fatos narrados. Se o gaúcho velho - que não possui quase nada de seu no momento em que narra - revive o passado de glória do vaqueiro e do soldado nas estâncias sulinas, a síntese entre os dois tempos revela a transformação do espaço e a alienação do sujeito diante do progresso.

O riso de acolhida, alheio à derrisão, reproduz nas narrativas a atmosfera de cordialidade dos causos ao mesmo tempo em que promove a adesão do leitor à imagem do gaúcho. A composição do humor – entendido não como o cômico, mas como forma que se realiza na articulação entre o riso e o trágico – institui a revelação da decadência no interior da louvação do tipo, já que o gaúcho é descrito como forte, corajoso, leal e honrado. É a partir desse processo de revelação da decadência que o humor, articulado à da voz e da focalização narrativas, põe em cena a inadequação de um sujeito que, preso ao passado, não conseguiu acompanhar as transformações pelas quais passou o espaço em que vive. Desse modo, o período de tempo recoberto pelas ações narradas por Blau Nunes coexiste com o presente e é

---

autores como Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito e Carlos Viana. A esse respeito, ver entrevista com os autores em: Filho (2005); Barreto; Mello (1994).

permanentemente reconstruído pela fala do velho gaúcho, que compensa a debilidade do presente com as glórias do passado.

Essa convivência de tempos distintos, base da composição do personagem Blau Nunes, não ocorre na figura do caipira de Monteiro Lobato, que rompe com o paradigma de representação do roceiro na literatura com a criação de Jeca Tatu, em 1914. Embora a prosa de ambos os autores possa ser filiada a um projeto literário afinado à tentativa de representação de tipos locais que, em última instância, representariam também a nação, uma diferença qualitativa se desenha entre os perfis dos personagens lobatianos e os personagens de João Simões Lopes Neto. Nesse caso, há que se considerar a superficialidade do caipira de Monteiro Lobato, produto de um retrato que revela a carência e a debilidade do roceiro sem, entretanto, tangenciar as causas que o conduziram à marginalização.

De fato, enquanto o gaúcho de *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003) possui profunda consciência histórica do processo de degradação de seus meios de vida, o caipira de lobato, porque caricaturesco, permanece alheio a qualquer possibilidade de reflexão acerca de sua condição no mundo. A convivência entre trágico e cômico nos contos de Monteiro Lobato não consegue promover a fusão necessária à realização do humor, já que tanto a construção da voz narrativa quanto a espacialidade remetem à representação de contrastes entre tempos e espaços que se opõem sem constituir uma unidade – o campo e a cidade, o passado e o presente, o atraso e o progresso. Essa impossibilidade, quando tomada em paralelo com os contos de João Simões Lopes Neto (2003), reforça o pendor reflexivo do humor, já que é na convivência de tempos distintos em um mesmo espaço – e em um mesmo sujeito – que impulsiona a exposição das causas que levaram à marginalização do gaúcho.

A ausência de humor nos contos de Monteiro Lobato chama a atenção para um questionamento que envolve a articulação entre a natureza da forma humorística e o significado do regionalismo lobatiano. Se a reflexão inerente ao humor não se realiza nas narrativas de *Urupês* (LOBATO, 2004), não se pode desconsiderar o acentuado tom crítico da figura-tipo Jeca Tatu, que desmistifica o modelo de representação do caipira recorrente em textos que justificam a expressão “literatura de permanência” utilizada por Antonio Candido (1967, p.133). A crítica de caráter social e a desmistificação do modelo literário, realizadas pelos artigos “Velha praga” e “Urupês” (LOBATO, 2004), coadunam-se a um projeto contundente – e polêmico – do autor, em torno do qual gravitam a revelação da decrepitude do roceiro e a marginalização do campo a partir do processo de urbanização e do incentivo à imigração. Ocorre, porém, que a literatura lobatiana não impõe uma interpretação diante da

revelação, de maneira que a crítica resvala, antes, na constatação do que na reflexão – o que corrobora a forma superficial do tipo e os traços exagerados da caricatura.

Os contos de João Simões Lopes Neto destoam, portanto, do perfil imposto pelo caipira lobatiano porque a crítica que deles se projeta é menos superficial. Nesse ponto, deve-se observar a impregnação do elemento histórico no discurso ficcional do autor gaúcho, que não apenas remete a fatos históricos do passado, mas também utiliza personalidades da história na composição de suas tramas. Essa representação da história no discurso do narrador Blau Nunes insere nas narrativas uma perspectiva temporal que aguça mesmo o senso histórico e a reflexão sobre ele, traço que se concretiza por meio das estratégias narrativas utilizadas pelo autor. As diferentes temporalidades incorporadas pela figura e pelo discurso de Blau Nunes possibilitam a compreensão do passado em si mesmo e, principalmente, a interpretação do presente, impregnado de passado porque sustenta a inadequação do gaúcho e sua incapacidade de reconhecimento como sujeito.

Monteiro Lobato, ao contrário, esvazia seus personagens desse senso histórico e os restringe à instantaneidade da constatação presente. Alheio ao passado e ao futuro, ao que foi e ao que poderia ter sido, o caipira lobatiano sequer questiona-se a respeito de sua identidade, permanecendo na superfície dos fatos e de si mesmo. O silêncio de Jeca, que se opõe à fala repleta de memória de Blau Nunes, institui também um apagamento da voz que revolve o passado, prendendo-o a uma análise sumária do presente. A superficialidade da representação de Monteiro Lobato impede a coexistência de tempos e, por isso, tira de cena a dimensão do passado e a reflexão do humor, que não poderia sintetizar os contrastes das narrativas de lobato porque a convivência ou a fusão desses contrastes não são percebidas.

Se o intento de produzir figuras-tipo que representassem particularidades locais significou, por um lado, a transposição de olhares que vivenciaram a consciência da diversidade nacional a partir da divisão política do país, empreendida pelo federalismo, por outro determinou o esvaziamento dessas figuras, quase sempre construídas sem profundidade. Nesse estado de coisas, ao menos três tendências distintas coexistem: a de reprodução de um modelo idealizado e laudatório, de raízes românticas – como é o caso de Coelho Neto; a superficialidade da forma que expõe sem questionar – o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato; o princípio de reflexão acerca das condições marginais do homem local – no melhor de João Simões Lopes Neto. No limite, essas tendências não se realizam de modo estanque e é justamente o entrelaçamento de propostas que define a heterogeneidade do período – que, não se pode esquecer, inclui em sua dinâmica o sertanejo fundado sob antíteses, em *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Não se pode afirmar que o humor é um instrumento favorecido pelo regionalismo pré-modernista, pelo contrário, em um momento em que predomina a definição do tipo, a profundidade psicológica e a subjetivação de que depende a forma humorística parecem se ausentar. Ocorre, porém, que já se mencionou a impossibilidade de unificação sumária de tendências no conjunto da prosa regionalista do Pré-Modernismo, o que obriga a análise de particularidades em relação ao todo multiforme. Na produção de João Simões Lopes Neto, o humor se realiza na estrutura narrativa a partir da temporalização do espaço e do sujeito, que se reveste de uma consciência aguda diante de sua condição decadente e marginalizada. É, portanto, a partir da reflexão crítica que o humor se fundamenta, impulsionando a análise da dimensão humana do ser na medida em que insere o sujeito no riso, o que possibilita a verticalização do olhar lançado sobre a imagem observada.

Esse processo de tipificação de personagens transfigura-se quando se considera a prosa regionalista produzida após o primeiro Modernismo brasileiro. No momento em que o romance se mostra como espaço de representação crítica de tensões que marcam o universo regional, a reflexão acerca das condições de existência do homem local incorpora a face humana do processo de decadência dos modos arcaicos de produção. Enquanto a criação do Centro Regionalista do Nordeste promove uma reação à hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo no princípio do século XX, a incorporação da paisagem do sertão nessa prosa nordestina concretiza-se em um projeto ideológico de resistência à debilidade e à marginalização do sertanejo. A natureza essencialmente mimética dessa prosa coaduna-se à revelação das conseqüências de uma industrialização que não se concretizou como modernização homogênea, pelo contrário, promoveu a segregação e a falência individual e coletiva de indivíduos de quem é tolhido o papel de agenciar a inovação.

Na segunda parte do trabalho, o capítulo de número dois foi construído a partir da elucidação do significado do humor no romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, privilegiando a relação entre a forma humorística e o regionalismo do autor, considerado individualmente e no interior do paradigma literário a que se faz referência pela expressão “regionalismo de 30”. Os três eixos narrativos que compõem o romance unem-se por uma mesma dimensão temporal, relacionada ao atraso da propriedade em que vivem relativamente ao desenvolvimento da produção do açúcar e a transformação dos engenhos em usinas. José Amaro, Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha ocupam um espaço marcado pela data de apogeu do engenho, impresso na fachada da casa-grande pela data de sua última pintura – 1850.

A cisão que define o personagem José Amaro é determinada por duas temporalidades que se articulam: a localização da casa em que mora em um ponto da estrada que leva ao sertão e a própria imagem da casa, que não lhe pertence. A idéia de trânsito impressa pela estrada soma-se, portanto, à incapacidade de reconhecimento do personagem enquanto sujeito em uma esfera econômica que não mais o define, já que a profissão de seleiro também não encontra espaço em que se encaixar no processo de transformação dos modos de produção. Enquanto o cronotopo da estrada (BAKHTIN, 1998) articula a incapacidade de fixação do personagem, a figura da casa determina a ausência de identidade do personagem, que não possui um elemento de acolhida e harmonia a que atrelar sua existência. A loucura e o suicídio de José Amaro mostram-se como o ponto em que culmina a inadequação e a falência individual do personagem, que vê sua mulher partir de casa com a filha enlouquecida, e, também, a estagnação da esfera produtiva que representa.

É a loucura que marca, ainda, os dois outros personagens que compõem a tríade estrutural do romance. No caso de Lula de Holanda, a dimensão temporal de um presente estagnado e impregnado de passado se converte na clausura do personagem, que se fecha na casa grande e na aparência de prosperidade, mesmo quando a falência do engenho já se tornara irreversível. Tanto no caso de Lula quanto de Mestre Amaro, a impossibilidade de manutenção da produção – de açúcar, no caso do primeiro, e de materiais de couro, do segundo – determina a estagnação do personagem diante da esfera social e produtiva que os definiam e, principalmente, a impossibilidade de realização no progresso, que transforma a manufatura em indústria e a dimensão temporal em que vivem os indivíduos.

O passado sobrevive na memória dos personagens, nos números da casa-grande e, principalmente, na existência de sujeitos que assistem ao desenvolvimento desigual do espaço em que vivem. À dimensão trágica do tempo que cinde José Amaro e Lula de Holanda soma-se a comicidade que envolve a figura exagerada de Vitorino Carneiro da Cunha, personagem quixotesca que acredita na possibilidade de mudança por meio da política local. O riso que surge da inadequação de Vitorino articula-se à tragicidade da falência na medida em que revela a impossibilidade de harmonia entre indivíduo e sociedade fora das raias da loucura ou da alienação. Nesse caso, o humor promove a síntese entre o cômico e o trágico na medida em que marca a estagnação de Lula e Amaro – fixidez que também é espacial, a se considerar a casa de Lula localizada na estrada e a decrepitude da casa-grande – e o trânsito desordenado de Vitorino, o que não deixa de representar a falta de lugar em que se identificar.

O fato é que a decadência do indivíduo e da esfera social que o define aparece, na narrativa, a partir da síntese entre o espaço representado e os tempos que o preenchem. Se o progresso não se realiza plenamente e instaura uma contradição entre a permanência e a inovação, o aspecto humano dessa contradição serve ao caráter reflexivo do humor na medida em que põe em cena sujeitos que vivem um presente de marginalização sem se desvincular do passado próspero. São, portanto, as diferentes temporalidades que instituem o percurso e o significado do humor na narrativa, que congrega o trânsito de Vitorino à estagnação de Lula e José Amaro e, por meio de um espaço em ruínas, representa o ruir de indivíduos que permanecem aquém de uma identidade individual ou coletiva: “A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade corresponde um novo homem” (AMORIM, 2006, p.103).

Ocorre, porém, que *Fogo morto* (REGO, 1997) impõe a seus personagens duas temporalidades distintas, que coexistem em um mesmo espaço. À decadência da estrutura social representada pela manufatura do açúcar, pelo patriarcalismo e pelo coronelismo corresponde a decadência dos sujeitos inseridos nessa estrutura, que não encontram lugar em que se encaixar na nova organização que se impõe. Soma-se a isso a contradição fundamental do processo de modernização no Brasil, que não se realiza plenamente em todos os espaços e fomenta a sobrevivência do arcaico no interior do moderno. Entre o presente que não acolhe e o passado que serve de modelo de vivência, resta aos personagens da narrativa de José Lins do Rego (1997) a inadequação e a loucura, apresentadas pelo humor que, aqui, serve de instrumento de reflexão acerca de um processo de transformação da realidade local, estendendo-se ao homem que ocupa essa realidade.

Esse movimento de revelação das condições marginais do sertanejo, seguido pela reflexão que conduz às causas dessa marginalização, coaduna-se a um projeto ideológico (LAFETÁ, 2000) mesclado à representação estética da realidade local, tomada de um ponto de vista que ultrapassa a superficialidade do tipo em favor de um olhar mais crítico. Se a forma romanesca serve à incorporação crítica de tensões que cindem o universo sertanejo, a inserção do humor em sua estrutura favorece, ainda, a subjetivação dessas tensões, que aparecem sob o prisma de indivíduos sem lugar na organização edificada pelas transformações dos meios de produção em fins do século XIX e, principalmente, nas primeiras décadas do século XX. É fato que a prosa regionalista de 30 não se realizou sem contrastes internos, que avultam justamente quando se considera os romances de maior profundidade psicológica de Graciliano Ramos e mesmo *Fogo morto*, de José Lins do Rego (1997).

A se considerar essa produção crítica como um segundo regionalismo na prosa brasileira do século XX, a dimensão psicológica de que se revestem algumas narrativas do período projeta-se a partir de um enfrentamento da sociedade que se realiza na esfera do indivíduo, embora se articule a uma problemática coletiva. No caso de *Fogo morto* (REGO, 1997), esse enfrentamento se pluraliza na estrutura narrativa a partir dos três eixos que a compõem, culminando com a loucura dos personagens. Enquanto José Amaro e Lula de Holanda sucumbem, Vitorino Carneiro da Cunha não desiste, e é na persistência vã que se revela o cômico de sua figura, face complementar do trágico revelado na estagnação dos personagens em um novo tempo. Assim como em *Contos gauchescos* (LOPES NETO, 2003), a sobrevivência do passado no presente põe em cena a angústia de sujeitos que permanecem à margem do progresso.

A consciência histórica presente na voz do narrador Blau Nunes não aparece na voz dos personagens de *Fogo morto* (REGO, 1997), também incapazes de narrar e reconstruir suas vidas por meio da fala. Entretanto, a reflexão em torno do processo histórico de transformação dos meios de produção e da estrutura social a eles agregada não se ausenta do romance, pelo contrário, reafirma-se e define a cisão dos personagens, que vivem a recordação do ano de 1850, impressa nas paredes do engenho e no “cordão dos dias”<sup>24</sup>. Novamente, é a temporalização do espaço pela narrativa que possibilita a realização do humor e, mais do que isso, a reflexão crítica em torno dos acontecimentos, aqui trabalhada em consonância com um projeto de revelação das condições de vida do sertanejo, ligado às dimensões política e econômica do universo representado.

Esse regionalismo marcado pela representação crítica da realidade transfigura-se com a prosa de João Guimarães Rosa quando se considera o redimensionamento semântico da palavra “sertão”, que assume um significado metafísico na prosa do autor sem, no entanto, desvincular-se da incorporação de traços da realidade do sertão. Essa simultaneidade do local e do universal – ou transcendental – fomentou um debate, iniciado com a publicação de *Sagarana* (ROSA, 1995), em torno da natureza do regionalismo rosiano, que desde a recepção do volume de 1946 é definido por meio do adjetivo “universal”. Nessa transformação promovida na natureza do texto regionalista pela prosa de João Guimarães Rosa, o humor articula-se duplamente na medida em que serve, por um lado, à sondagem do indivíduo enquanto ser-no-mundo e, por outro, como instrumento de revelação das cisões social e

---

<sup>24</sup> A expressão dá título ao CD de Lara e Anthony (2005).

cultural promovidas pela modernização no espaço do sertão, em que tempos distintos convivem na marginalização do sertanejo.

Em um dos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa (2001) discorre a respeito do significado do riso, a que atribui o papel de promover uma sondagem de sentidos que ultrapassam a lógica do cotidiano. Nessa chave de interpretação, o humor seria tributário de um projeto literário em que se unem a incorporação do dado local e a busca por um sentido maior, que transcende o dado empírico, embora parta de sua contingência. Em “Duelo” (ROSA, 1995) o cômico de sucessivas estratégias frustradas impregna-se pelo trágico da morte e, ainda, pela dimensão catastrófica da pobreza e da marginalização, presentes na narrativa pela figura de Timpim, personagem que encara o sentido trágico da existência ao vivenciar a morte de dois filhos provocada pela escassez de recursos, obrigando-se a matar em gratidão ao homem que salvou o terceiro menino de morrer doente sem assistência médica. Sem o enfrentamento crítico da realidade, cerne da prosa de José Lins do Rego, a relação dos personagens rosianos com o espaço é o de conhecimento profundo de seus movimento e da organização do sertão, oscilando entre a aceitação da pobreza – como ocorre com Timpim – e a busca de outros espaços – no caso de Turíbio Todo.

A multiplicidade de significados observados na análise do elemento cômico em “Duelo” (ROSA, 1995), conforme se discutiu no terceiro capítulo da segunda parte do trabalho – liga-se indissolavelmente à perspectiva trágica da vida cotidiana e à tentativa de compreensão dos significados da vida, principalmente quando colocada diante de seu fim iminente. O elemento sociológico, de análise da vida local, aparece diluído nos movimentos dos personagens, de modo que o que se tem é a apresentação desses aspectos a partir de um olhar que os toma na organização própria do sertão, que em uma lógica interna de poder e honra sobrevive às custas da falência do processo de urbanização e de desenvolvimento, que permite a coexistência da moderno e do arcaico.

Essa convivência estende seus significados na narrativa, quando se toma o tema da vingança individual e da violência corriqueiras do sertão, mantidas graças a falhas do aparato governamental, que permanece indiferente à sobrevivência de potentados locais e não oferece condições de transformação na vida de homens que vivem a morte. A dimensão temporal que preenche o espaço do sertão se desdobra na medida em que se origina do elemento arcaico que rege a existência do sertanejo, transfigurando-se na própria vivência, que atribui significado ao espaço por sustentar uma relação de aprendizado entre o sujeito e o mundo, o sertão e o ser. O humor se pluraliza, portanto, na representação do lugar ocupado pelo sujeito no espaço do sertão e, ainda, na expansão de fronteiras desse espaço representado



como o mundo e o próprio ser, como ocorre no processo de aprendizado a que se submete Augusto Matraga (ROSA, 1995) em sua saga.

Arelado à busca pelo sentido da vida no regionalismo de Guimarães Rosa, o humor novamente encontra espaço no processo de transfiguração da natureza da prosa regionalista no século XX, que encontra no texto rosiano a transposição das tensões e contradições que definem a realidade local para um nível mítico-transcendental. O fato é que o enfrentamento crítico dessas tensões, observado nas narrativas da década de 30, não se realiza na prosa rosiana, que representa o universo regional a partir de significados que só podem ser desvendados pelo homem que os decifra ao longo da vida, porque são justamente esses significados que compõem sua existência.

De modo semelhante, o romance *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974) promove um redirecionamento de tensões que marcam a realidade local, transpondo o empírico para o imaginário. O título do livro antecipa a coexistência entre o dado real e o elemento folclórico – convivência que se realiza também na estrutura da narrativa –, que se fundem na voz do coronel Ponciano de Azeredo Furtado, que não se reconhece em uma identidade definida porque o modelo de imponência e poder criado e sustentado pela fala, pela voz grossa e pela farda engomada não faz mais sentido na configuração social criada pelo desenvolvimento da indústria e do sistema financeiro baseado no fortalecimento do comércio. Coronel entre sertanejos, o personagem de José Cândido de Carvalho não faz de sua palavra um instrumento de resistência e constituição do passado, mas sim de construção de uma máscara que esconde sua falência enquanto coronel na cidade e enquanto homem do pasto que não era.

A invenção de histórias em que figura como personagem, ludibriando sereias e desencantando lobisomens, faz de Ponciano de Azeredo Furtado um narrador que constrói em sua imaginação o espaço necessário para sua concretização como sujeito. Ocorre, porém, que a fragilidade desse universo revela-se ao leitor por meio do humor, que impõe a reflexão acerca da inadequação do personagem e, principalmente, das estratégias por ele construídas como forma de mascarar os conflitos da realidade empírica. Também cindido por dois tempos, Ponciano constrói sua fala a partir de um olhar que permanece atado ao passado, de modo que a decadência do presente se mostra apenas nos vãos de seu discurso, desvendado pelo humor, capaz de colocar, ao lado da comicidade que se projeta da figura e a fala exagerada do coronel, a dimensão trágica da decadência e da impossibilidade de reconhecimento, no presente, dos símbolos que representavam o poder no passado.

O romance de José Cândido de Carvalho (1974) parte da falência de uma esfera da estrutura política do país, que por décadas sustentou-se do enfraquecimento dos municípios e da troca de favores entre proprietários e políticos. A reflexão imposta pelo humor em *O coronel e o lobisomem* (CARVALHO, 1974) enfoca a dimensão humana da decadência a partir da construção de um personagem ingênuo, que nada esperava além de uma saudação diante de sua patente. Também nesse caso o humor se realiza a partir de uma estrutura narrativa que congrega tempos distintos, articulando-se à síntese de significados que decalcam, no presente, os esboços de paradigmas de comportamento que deveriam ter sido suplantados com o advento da modernização.

As diferenças impressas na prosa regionalista desde o princípio do século XX até meados da década de sessenta do mesmo século – já que aqui se toma como pressuposto que as produções posteriores reproduzem ou articulam os três modelos aqui esboçados, com exceção da prosa contemporânea – permitem que se identifique um percurso de crítica à realidade local, como já observou Antonio Candido (2000a) na transposição da consciência amena de atraso para a consciência catastrófica do subdesenvolvimento. No interior desse conjunto, cujas nuances foram discutidas ao longo do trabalho, a análise dos textos selecionados como *corpus* da pesquisa permite que se aponte um ponto que une a composição do humor em todas as realizações contempladas, qual seja a representação de temporalidades distintas vivenciadas por personagens das narrativas.

A convivência entre tempos, elementos e culturas distintas pode ser apontada como a principal característica do processo histórico de desenvolvimento do Brasil, em que se congregaram diferentes ritmos de modernização. Às teses dualistas de interpretação do país, que atribuem as ambigüidades e desigualdades da nação à convivência de “brasis” ao longo da história – o arcaico e o moderno; o sertão e o litoral; o campo e a cidade – opõe-se a interpretação dessas mesmas ambigüidades a partir de um prisma que não aceita contrastes, e se pauta em simultaneidades: “Ao contrário do que supunha a razão dualista, o tradicional não era arcaico, mas contemporâneo da modernidade” (SENA, 2003, p.41).

Transposta para a representação estética de diferentes realidades locais, já que a diversidade é componente do regionalismo desde a concretização do federalismo, essa simultaneidade marca a coexistência de temporalidades distintas na constituição de um mesmo espaço<sup>25</sup>, em torno das quais o homem transita ou permanece estático na “[...] superposição, em um mesmo território, de diferentes temporalidades, camadas distintas mas

---

<sup>25</sup> A esse respeito, ver também a análise de Maria Célia Leonel e José Antônio Segatto (2006) em relação à composição do espaço do sertão e das relações humanas em *Grande sertão: veredas*.

coetâneas do que a distância a separar interior e litoral, vistos como imagens espaciais e simbólicas de dois tipos de organização social e cultural” (VASCONCELOS, 2002, p.70-71).

Essa superposição apontada pela autora é incorporada pela literatura regionalista de modos diferentes, conforme a própria natureza desse regionalismo ou mesmo conforme a solução narrativa utilizada para tanto. Deve-se notar, contudo, que nas narrativas analisadas ao longo deste trabalho, a incorporação estética de tensões originadas por temporalidades simultâneas é favorecida pela constituição ambivalente do humor, que promove a síntese entre tempos distintos e promove a reflexão acerca do sujeito cindido por temporalidades que impedem a constituição de sua identidade. Articulando-se, portanto, à natureza do texto regionalista, que se fundamenta essencialmente na espacialidade (MARCHEZAN, 1999, p.79), o humor promove a temporalização do espaço, possibilitando, por meio do traço essencialmente reflexivo que o define, a reflexão em torno do lugar ocupado por homens de quem é tolhida, inclusive, a possibilidade de reconhecimento no tempo. A partir de diferentes soluções narrativas que apreendem tensões e projetos – estéticos ou ideológicos – de feições diversas, o humor incorpora, representa e sintetiza as contradições que dilaceram a história brasileira, mote e instrumento do regionalismo ao longo do século XX.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAITH, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- A PEDRA do Reino. Direção de Antunes Filho. São Paulo: Centro de Pesquisa Teatral/SESC SP, 2006. Espetáculo.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica. Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.40, p. 7-29, nov.1994.
- ASSIS, M. de. Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1955. p. 129-149.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.
- ATHAYDE, T. de. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil; Lisboa: Seara Nova; Porto: Renascença Portuguesa, [19..].
- AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: um furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1998.
- BARRETO, R.; MELLO, J. A. Treze perguntas para Milton Hatoum. *Magma*. São Paulo, n.1, p. 57-72, 1994.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Os pensadores, XLVIII)
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- \_\_\_\_\_. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

- \_\_\_\_\_. Um conceito de humorismo. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRASIL, A. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CALIL, R. Popular, sim. Populista, não. (Entrevista com Guel Arraes). *Revista BRAVO!*, São Paulo, ano 9, n. 97, p. 104-107, out. 2005.
- CAMBOIM, J. A. de S., *Língua hilare língua: ensaio sobre o riso e a técnica da opacificação cômica na performance lingüística de José Cândido de Carvalho*. Brasília: Secretaria de Cultura, 1999.
- CAMILO, V. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 1997.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000a.
- \_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_. Da vingança. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 1-28.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b. v.1.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000c. v.2.
- \_\_\_\_\_. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 147-179.
- \_\_\_\_\_. Literatura caligráfica. *Suplemento literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 9, n. 948, dez. 1984, p. 3-4.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- \_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a. p. 294-309.
- \_\_\_\_\_. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 9.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991b. p. 243-247.
- CARONE, E. *A República Velha (instituições e classes sociais)*. São Paulo: DIFEL, 1970.

- CARRERO, R. A trilogia degolada. *Revista BRAVO!*, São Paulo, ano 9, n. 107, p. 85, jul. 2006.
- CARVALHO, J. C. de. *O coronel e o lobisomem*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1978.
- CASTELLO, J. A. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHAVES, F. G. L. *A cinza e a semente* (Regionalismo e ficção de Simões Lopes Neto). 1980. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CHIAPPINI, L. João Simeão Lopes Blau ou a arte de ser Zaoris. In: SCHWARZ, R. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 88-100.
- \_\_\_\_\_. *No entretanto dos tempos: Literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZZARRO, A. (Org.) *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702. v. 2.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Editorial Sul Americana, 1955.
- COUTINHO, E. F. A relação arte/realidade em *Fogo morto*. In: COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (Orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991. p. 430-440.
- COUTO, J. G. A elite picaresca. *Revista BRAVO!*, São Paulo, ano 9, n. 97, p. 100-103, out. 2005.
- DEFAYS, J. M. *Le comique: principes, procédés, processus*. Paris, Seuil, 1996.
- DELEUZE, G. Do humor. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ECO, U. Pirandello ridens. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ÉLIS, B. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. Tendências regionalistas no modernismo. In: ÁVILA, A. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, [19..]. p. 87-102.
- FONSECA, M. A. Entranhas de um conto. In: BOSI, V.; CAMPOS, C. A.; RABELLO, I. D. *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 41-66.

- FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREYRE, G. *Manifesto regionalista de 1926*. Departamento de Imprensa Nacional; Serviço de Educação, 1955.
- GALVÃO, W. N. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 5, p. 45-55, 2000.
- \_\_\_\_\_. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. Matraga: sua marca. In: \_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-74.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19..].
- GERSEN, B. José Lins do Rego e a cultura brasileira. In: COUTINHO, E.; CASTRO, A. B. (Orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991. p. 155-182.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GONÇALVES FILHO, A. O sertão quer deixar de ser sertão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 jul. 2005. Caderno 2, p. 4.
- GUIMARÃES, C. E. Humor. *Enigma dos signos*, Jaú, n. 2, p. 74-80, 1975.
- GUMBRECHT, H. U. Os lugares da tragédia. Trad. Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, K. H. (Org.) *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.
- HANSEN, J. A. *Conferência*. Argüição apresentada no V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FCL/UNESP, 24 nov. 2004, 9p.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da parodia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- JANKÉLÉVITCH, V. Épilogue: Le vagabond humour. In: CAHEN, G. *L'humour: un'état d'esprit*. Paris: Autrement, 1992. p. 221-225.
- JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

- KERBAUY, M. T. M. *A morte dos coronéis: política interiorana e poder local*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- LANDERS, V. B. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LAJOLO, M. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, R. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 101-105.
- LARA; ANTHONY. *Cordão dos dias*. Goiânia: Alvo, p2005. 1 disco sonoro.
- LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 5.ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.
- LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.
- LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. 6.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.
- \_\_\_\_\_. O Pré-modernismo em São Paulo. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 35, p. 167-184, 1995.
- LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e a gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- \_\_\_\_\_. Modernismo brasileiro e Guimarães Rosa. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 8., 2002, Belo Horizonte. *Mediações*. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002. p. 1-9.
- LEONEL, M. C. de M.; NASCIMENTO, E. M. F. S. O sertão de João Guimarães Rosa. In: In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 91-105.
- LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Sertão: “tudo política e potentes chefias”. In: DEL VECCHIO; TELAROLLI, S. (Orgs.). *Literatura e política brasileira no século XX*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 159-178.
- LIMA, A. A. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LIMA, S. M. v. D., *Sagarana e a recepção da crítica*. D. O. *Leitura*: Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, ano 20, n. 06, p. 13-19, jun. 2002.
- LINS, A. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 237-242.



- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1959a. Tomo 1.
- \_\_\_\_\_. *A barca de Gleyre*. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1959b. Tomo 2.
- \_\_\_\_\_. *Urupês*. 37.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LOPES NETO, J. S. *Contos gauchescos e Lendas do sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- LORENZ, G. W. *Diálogo com a América Latina*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U, 1973.
- LUCAS, F. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.
- LUDMER, J. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.
- MARCHEZAN, L. G. As pontas do romanceiro de Rachel de Queiroz. ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 10., 2005, Rio de Janeiro. *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 1-9.
- \_\_\_\_\_. *Fogo morto e O coronel e o lobisomem: duas vertentes de uma poética da loucura na literatura brasileira*. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Org.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p. 39-56.
- \_\_\_\_\_. Literatura e regionalismo. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 79-90.
- \_\_\_\_\_. *O espaço no conto regionalista brasileiro*. 1994. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Os feitos dos desacreditados em *Fogo morto e Os desvalidos*. In: MARCHEZAN, L.G.; TELAROLLI, S. (Org.). *Faces do narrador*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. p.67-81.
- MEICHES, M. P. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOOG, V. *Uma interpretação da literatura brasileira*. Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- MOREIRA, I. A. G.; COSTA, R. H. da. *Espaço e sociedade no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de cultura Vozes*. Petrópolis, v. 68, p. 35-40, 1974.
- NUNES, B. Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992. p. 343-365.
- \_\_\_\_\_. O tempo na narrativa. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, F. de. José Cândido de Carvalho. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: DIFEL/MEC, 1978, p. 83-86.
- PAES, J. P. Arcádia revisitada. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 242-253.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REGO, J. L. do. *Fogo morto*. 47.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIBEIRO, R. J. Augusto Matraga: a salvação pelo porrete. In: MOTA, L. D.; ABDALA JUNIOR, B. (Orgs.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 195-208.
- RICHTER, J. P. *Teorias estéticas*. Trad. Julian de Vargas. 2.ed. Madrid: Biblioteca Económica filosófica, 1892. v.XV.
- ROMANO, A. *Definiendo y redefiniendo el concepto de humor*. Conferência apresentada à FCL/UNESP de Araraquara, 18 ago. 2000.
- RÓNAI, P. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, J. G. *Tutaméia*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-20.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. Organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti.

- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 42.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, A. Introdução. In: SCHILLER, J. C. F. von. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. 2.ed. São Paulo: E.P.U, 1991. p. 7-12.
- ROSENFELD, K. H. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROVERI, S. Os brasões assinalados (Entrevista com Antunes Filho). *Revista BRAVO!*, São Paulo, ano 9, n. 107, p. 78-84, jul. 2006.
- SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, N. (Org.) *República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 289-365. Coleção *História da vida privada no Brasil*, v.3.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.
- SANTOS, M. *Por uma nova geografia*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1980.
- SENA, C. S. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia, Editora UFG, 2003.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- STERZI, E. Formas residuais do trágico: alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÒ, E.; VECCHI, R. (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 103-112.
- SUASSUNA, A. *A pedra do reino*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- TÁVORA, F. *O cabeleira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- TYNIANOV, I. Destruction, parodie. *Change*. Paris, v. 2, p. 67-76, 1969.
- VASCONCELOS, S. G. T. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). *Revista do CESPUC*, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 67-81, jan./jun. 2002.
- VERNANT, J. P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa A. Kossovitch e João Adolfo Hansen. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.
- VIANNA, O. *Ensaio inéditos*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

ZILBERMAN, R. *A literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. Regionalismo e Pré-Modernismo. In: CARVALHO, J. M. de. (Org.). *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 131-140.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALMEIDA, J. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMARAL, A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARAÚJO, V. L. R. C. de. O regionalismo revisitado: uma visão de Ángel Rama. *Leitura*, n. 28, p. 317-325, 2002.
- ARÊAS, V. *Introdução à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARINOS, P.; BARCELLOS, R. O regionalismo e o papel da nova geração. In: CHAVES, F. L. (Org.) *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979. p. 88-95.
- ARRIGUCCI JR., D. O sertão em surdina (Ensaio sobre *O Quinze*). *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 5, p. 108-118, 2000.
- BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BALAKRISHNAN, G. (Org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BARBOSA, A. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BARTHES, R. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-147.
- BATAILLE, G. Antecedentes do suplício (ou A comédia). In: \_\_\_\_\_. *A experiência interior*. Trad. Celso Libônio Coutinho e Magali Montagné Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992. p. 69-105.
- BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da USP, 1991.
- BOLLE, W. *Fórmula e fábula*. (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de João Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. 5.ed. São Paulo: DIFEL, 1974. vol III.

- CARVALHO, J. C. de. *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Um ninho de mafagafes cheio de mafagafinhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- CARVALHO, J. M. de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CASALECHI, J. E. *A Proclamação da República*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CASTELLO, J. A. Memória e regionalismo. In: REGO, J. L. *Menino de engenho; Doidinho; Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. XV-LXVI.
- CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: vida e obra*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- CESAR, G. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1956.
- CESAR, G. et aliii. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Editora da UFRS, 1969.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- COELHO, N. N. A expressão do homem na obra de José Lins do Rego. *Revista de Letras*, Assis, v. 4, p. 116-136, 1963.
- COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.
- COVIZZI, L. M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges (Crise da Mimese/Mimese da Crise)*. São Paulo: Ática, 1978.
- DACANAL, J. H. *O romance de 30*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- DANTAS, P. (Org.) *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço, 1982.
- DIAS, C. L. de S. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.
- DÓRIA, C. A. Graciliano Ramos e o paradigma do papagaio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35, p. 19-34, 1993.
- DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. (Orgs.). *Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2004.
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FANTINATI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. *Revista de Letras*, Assis, v. 2, p. 205-10, 1994.

- FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 13.ed. São Paulo: Globo, 1998.
- FAUSTO, B. *A revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- FERNANDES, C. A. A linguagem da prostituição em *O coronel e o lobisomem*. *Letras & Letras*. Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 37-46, jan./jul.1997.
- \_\_\_\_\_. *O coronel e o lobisomem: uma abordagem sócio-interacional*. São Paulo: Annablume, 1999.
- FERNANDES, F. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1975.
- FILHO, A. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.
- FISCHER, L. A. Regionalismo. In: *Literatura brasileira: modos de usar*. São Paulo: Editora Abril, 2003. p. 46-50.
- FRANCHETTI, P. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de males*, Campinas, n. 7, p. 7-17, 1987.
- FRANCO, M. S. de C. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEL, 1969.
- FREYRE, G. Unidade e diversidade, nação e região. In: \_\_\_\_\_. *Novo mundo nos trópicos*. Trad. Olívio Montenegro e Luiz de Miranda Corrêa. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1971. p. 82-99.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALVÃO, W. N. A ilha do dia anterior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 out. 2004. Mais!, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Insidiosa presença. In: \_\_\_\_\_. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 35-41.
- \_\_\_\_\_. Modernismo: intertextos. In: \_\_\_\_\_. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 29-43.
- GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 57-70, 2003.
- GONÇALVES, A. J. Regionalismo e universalismo: algumas observações a propósito da poética de Bernardo Élis. In: UNES, W. (Org.). *Bernardo Elis. Vida em obras*. Goiânia: AGEPEL; Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p. 49-56.

- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATOUM, M. Guimarães Rosa: o diálogo difícil. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 393-397, 1º. sem. 2002.
- HOBBSAWM, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- HODGART, M. *La satira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 8.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- LAJOLO, M. A modernidade em Monteiro Lobato. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 15-22, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, [19..].
- LAMBERT, J. *Os dois Brasis*. Rio de Janeiro: INEP/Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- LOBATO, M. *Cidades mortas*. 26.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Conferências, artigos e crônicas*. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Idéias de Jeca Tatu*. 12.ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Prefácios e entrevistas*. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Negrinha*. 30.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOPEZ, L. R. *História do Brasil contemporâneo*. 9.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- LOTMAN, I. O ponto de vista do texto. In: \_\_\_\_\_. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 424-444.
- LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- MARCHEZAN, L. G. Introdução. In: ÉLIS, B. *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-XXIX.
- MARTINS, W. Gaúcho e antigaúcho. In: \_\_\_\_\_. *Pontos de vista: crítica literária*, 10. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995. p. 278-281.
- MAYA, A. Literatura nacional. In: CHAVES, F. L. (Org.) *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979. p. 17-19.
- MICELI, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2.ed. São Paulo: Martins, 1981.
- MIYAZAKI, T. Y. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.



- MONTELLO, J. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- MOTA, L. D. (Org.) *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 2.ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, E. M. F.S.; COVIZZI, L. M. *João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.
- NUNES, C. Monteiro Lobato: uma teoria do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969.
- OLIVEIRA, F. de. José Lins do Rego. In \_\_\_\_\_. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel; INL, 1978. p. 114-115.
- PAES, J. P. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PASSIANI, E. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
- PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004.
- PESAVENTO, S. J. *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2000.
- PIRES, A. D. Coivaras, palimpsestos & novas lavouras. *Terra roxa e outras terras*. v. 5, p. 62-76, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>. Acesso em 13/10/2006.
- POSSENTI, S. *Os humores da língua*. Campinas: EDUNICAMP, 1998.
- POZENATO, J. C. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Ed. Movimento – SEC, 1974.
- PRADO, A. L. de A. Universo em recesso: no *Fogo morto...* da fala... *Revista de Letras*. Assis, v. 16, p. 47-72.
- PRADO JÚNIOR, C. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1945.
- PROENÇA, M. C. Literatura do chapadão. In: RAMOS, H. de C. *Tropas e boiadas*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. p. 173-85
- \_\_\_\_\_. Romance definitivo. In: CARVALHO, J. C. de. *O coronel e o lobisomem*. 17.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. p. XII-XVII.

- RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- RIEDEL, D. (Org.) *O pampa e os cavaleiros*: Rio Grande do Sul. São Paulo: Cultrix, 1959.
- ROMANO, R. Riso e democracia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de fev. 2006, Opinião, p. 3.
- RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSSUM-GUYON, F. V. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In: \_\_\_\_\_ et al. *Categorias da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, [19..]. p. 21-45.
- SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. 2.ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- \_\_\_\_\_. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29-48.
- SCHWARZ, R. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SEIDINGER, G. M. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, B. R. da C.; SYLVESTRE, F. A. Considerações sobre os neologismos em *O coronel e o lobisomem*. *Letras & Letras*. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 17-29, jul./dez.1997.
- SILVA, J. P. da. Separatismo político e regionalismo literário. In: CHAVES, F. L. (Org.) *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979. p. 78-82.
- SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 07-27, 1998.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- TODOROV, T. O chiste. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TYNIA NOV, I. Destruction, parodie. *Change*, Paris, v. 2, p. 67-76, 1969.
- VELLINHO, M. A carreira póstuma de Simões Lopes Neto. In: CHAVES, F. L. (Org.) *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979. p. 125-132.
- VENTURA, R. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- YATSUDA, E. O caipira e os outros. In: BOSI, A. (Org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 103-13.
- XAVIER, I. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.
- ZILBERMANN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.