

TRES MOMENTOS
DA FICÇÃO MENOR

F.S. NASCIMENTO





Olo Nilto Maciel,

Com a administração de

J. J. Nascentes

Em 09.02.82



F. S. NASCIMENTO

TRÊS MOMENTOS
DA
FICÇÃO MENOR

FORTALEZA
SECRETARIA DE CULTURA E DESPORTO

1981

N244t Nascimento, F.S.
Três momentos da ficção menor.
Fortaleza, Secretaria de Cultura e
Desporto, 1981.

144 p.

1. Literatura brasileira — Contos.
Crítica

I. Título CDD B869.309

Governador do Estado do Ceará:
CEL. VIRGÍLIO TAVORA

Secretário de Cultura e Desporto:
MANUEL EDUARDO PINHEIRO CAMPOS

Diretor do Departamento de Cultura e Esportes:
JOSÉ ACÚRCIO BARROSO FILHO

Presidente do Banco do Estado do Ceará:
LUIZ GONZAGA FURTADO DE ANDRADE

Diretor - Presidente da Imprensa Oficial do Ceará:
JOSÉ DE ANCHIETA GOMES BARREIRA

“A publicação desta obra tornou-se possível graças ao apoio da Secretaria de Cultura e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará e Banco do Estado do Ceará GOVERNO VIRGÍLIO TAVORA”.



“A short story may take only a few minutes to read . . . It is not a trick. It is an encounter between two people — a passage of truth from one mind to another. This is the nature of the modest art”.

T. O. Beachcroft, **The Modest Art**, London, 1968.

A pouca extensão do conto faz com que ele realmente não tenha espaço para desenvolver bem um tema, um problema ou uma solução. Ele é, por isso, inevitavelmente um gênero menor . . .”

Flávio R. Kothe, In **Revista de Cultura VOZES**. LXXIV/7, 1980.



“Agora, ainda rapidamente, dizendo-lhe do meu espanto, **espanto mesmo**, pois acredito nunca ter visto no gênero, exemplo igual. O encaixe das citações, tão sólidas, sem qualquer viso de exibicionismo, a grandeza dos juízos, a originalidade dos conceitos, dão certeza que seu livro vai ser um marco no gênero”.

Herman Lima
Carta de 02.04.1981.



SUMÁRIO

Intróito	13
MOMENTO I	
Posição do Conto	
1. No Ceará	17
2. No Brasil	18
3. No Estrangeiro	20
4. Pontos-de-Vista	21
Sintaxe da Ficção	
1. Leitura Crítica	27
2. Procedimentos Formais	33
MOMENTO II	
Posição do Conto	
1. No Ceará	41
2. No Brasil	45
3. No Estrangeiro	48
4. Pontos-de-Vista	58
Sintaxe da Ficção	
1. Leitura Crítica	63
2. Procedimentos Formais	69

MOMENTO III

Posição do Conto

1. No Ceará	79
2. No Brasil	81
3. No Estrangeiro	83
4. Pontos-de-Vista	85

Sintaxe da Ficção

1. Leitura Crítica	90
2. Procedimentos Formais	100

Conclusão	109
----------------------------	------------

Textos

A Melhor Cartada, de Oliveira Paiva	113
O Arriero, de Herman Lima	119
O Abutre, de Eduardo Campos	129

Bibliografia	137
-------------------------------	------------

INTRÓITO

O estudo que este volume enfeixa se desenvolverá em três segmentos temporais, explicavelmente isolados, em razão dos lapsos cronológicos que os separam. A caracterização de cada momento se conduzirá de forma sincrônica e, a etapa que venha antes ou imediatamente depois, somente merecerá alusão quando utilizada para abono daquele estágio da criação literária em análise.

Se não se procurará estabelecer comparações diacrônicas quanto ao exercício da curta ficção no Ceará, é porque a idéia que norteia este trabalho não comportará esta modalidade de abordagem histórica. Assim, além de individual, o enfoque crítico se dirigirá, especificamente, para um momento afortunado da criação e para o ano em que esta foi tornada pública.

Com este propósito seletivo, concluiu-se pela escolha de “A Melhor Cartada”, de Oliveira Paiva, “O Arriero”, de Herman Lima, e “O Abutre”, de Eduardo Campos. Quando situados no panorama da literatura brasileira ou universal, esses três contos serão vistos num plano temporalmente horizontal, com um mínimo de oscilações para trás ou para um marco cronológico seguinte.

Para atingir o nível de criações aceitas como antológicas, é evidente que os três contistas vinham de exercitações no gênero da curta ficção, disso, aliás, tendo se ocupado Braga Montenegro em seu excelente estudo “Evolução e Natureza do Conto Cearense”. Fazer o mesmo tipo de abordagem seria repetir um dos mais seguros roteiros da curta ficção no Ceará.

O que se fará, no presente estudo, serão enfoques sobre algumas individualidades literárias dentro de um contexto

local, realizando-se, na medida do possível, confrontações sincrônicas com o que se produziu, na época, nos grandes centros intelectuais do Brasil e do estrangeiro. Concluir-se-á pela leitura crítica de cada conto selecionado, partindo-se do **close reading** para o **close verbal analysis**, em que se tentará medir a força criativa dos fabuladores situados nas linhas predominantes destes **Três Momentos da Ficção Menor**.

MOMENTO I

POSIÇÃO DO CONTO

1. No Ceará

O Clube Literário surgia na Fortaleza de 1886 como um movimento de vanguarda, figurando entre seus idealizadores: João Lopes, Antônio Bezerra, Justiniano de Serpa e Farias Brito. Animados por esse clima de revitalização intelectual, e numa demonstração de maturidade, vários escritores cearenses faziam do conto uma opção criativa, dentre os gêneros compreendidos na prosa de ficção. O jornal **A Quinzena** aparecia como responsável pelo elevado índice dessas criações em 1887, freqüentando assiduamente as suas páginas: Manoel de Oliveira Paiva, Francisca Clotilde, José Carlos Ribeiro Júnior e Rodolfo Teófilo.¹

Dos contos produzidos por Oliveira Paiva nessa fase de empolgação pelo gênero, no Ceará, foram publicados, em 1887: “Corda Sensível”, “O Velho Vovô”, “Pobre Moisés, que o não foste”, “O Ódio”, “A Barata e a Vela” (fábula), “Variações sobre um tema de Buffon”, “A Melhor Cartada” e “O ar do vento, Ave Maria!”, este contemplado com substancioso estudo de Rolando Morel Pinto, filiando-o ao conceito de realismo fantástico e detendo-se nos requintes formais utilizados para estabelecer a atmosfera de apreensão e pavor, que efetivamente se plenifica.²

No gênero da curta ficção, também Adolfo Caminha estreava nesse mesmo ano de 1887 com **Judite e Lágrimas de um**

1) Braga Montenegro. “Evolução e natureza do conto cearense”. In **Uma Antologia do Conto Cearense**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 15.

2) Rolando Morel Pinto. “Um conto de Oliveira Paiva”. In **Aspectos** nº 12. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1977, p. 79 e segs.

Crente, série de narrativas que denunciava a incipiência do autor, fato que Artur Azevedo atribuía aos seus 18 anos de idade. O conhecimento desse juízo crítico se deve ao interesse de Brito Broca pelo escritor cearense, que chegaria a uma conclusão pouco mais complacente, quanto aos méritos do jovem contista, ao ler mais tarde “O Exilado”, “No Convento”, “Vencido”, “A Última Lição” e outras produções assinadas pelo futuro e vigoroso criador de **A Normalista** e **Bom-Crioulo**.³

Dessa eclosão do conto no Ceará, ninguém mais conseguiu sobreviver com base no que produziu e publicou nas 30 edições de **A Quinzena**, e saídas entre 15 de janeiro de 1887 a 10 de junho de 1888. Sobre José Carlos Ribeiro Júnior e Francisca Clotilde pouco mais se sabe além do que escreveu Dolor Barreira. Quanto a Juvenal Galeno, primeiro presidente do Clube Literário e um dos estimuladores do movimento,⁴ suas narrativas mais conhecidas já tinham sido enfeixadas em volume em 1871, compondo as **Cenas Populares**.

2. No Brasil

No plano nacional, Oliveira Paiva se antecipava a Afonso Arinos, em Minas Gerais, e a Valdomiro Silveira, em São Paulo, que em 1887 tinham, respectivamente, 19 e 14 anos, quando o escritor cearense já havia chegado aos 26 de idade. Acrescente-se, ainda, que enquanto o ficcionista em estudo fazia sua primeira incursão pública no gênero em 1877,⁵ Afonso Arinos estreava em 1893 com “Manoel Lúcio”, e Valdomiro Silveira em 1894 com “O Rabicho”.⁶

Dentro da linha sincrônica estabelecida, admite-se que, com “A Melhor Cartada”, Oliveira Paiva tenha produzido um dos mais expressivos contos publicados no país em 1887. Con-

3) Brito Broca. **Horas de Leitura**. Rio de Janeiro. MEC/Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 225-229.

4) Cf. Dolor Barreira. **História da Literatura Cearense**. T. 1º, Fortaleza, Editora Instituto do Ceará, 1948, p. 115-126.

5) Cf. Lúcia Miguel Pereira. In **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo, Saraiva Livreiros-Editores, 1952, p. 7.

6) Cf. Raimundo de Menezes. **Dicionário Literário Brasileiro**. V. 1 e 4. São Paulo, Saraiva, 1969.

correu para isso o fato de Machado de Assis, já consagrado como o maior contista brasileiro, haver comparecido à imprensa do Rio de Janeiro com apenas três curtas narrativas, em que não repetia a sua exponencialidade no gênero. Dessas produções sem maior relevo, que são “Identidade”, “Sales” e “Eterno”, este último ficou nas **Páginas Recolhidas**, o penúltimo mereceu algumas considerações de Galante de Sousa, enquanto um registro bibliográfico salvou o primeiro de total esquecimento.⁷

Com essa projeção comparativa não se pretende defender que Oliveira Paiva tenha eclipsado Machado de Assis, o que seria uma afirmação insustentável. Favoreceu-lhe, por certo, a circunstância de o grande contista achar-se em 1887 mais voltado para as suas crônicas rimadas, tendo publicado 33 dessas produções na **Gazeta de Notícias**, do Rio de Janeiro, nesse ano, sob o pseudônimo de Malvólio.⁸ Aliás, seus melhores críticos foram unânimes quanto à irrelevância de tais crônicas, negando-lhes qualquer forma de comentário.

Alguns dos mais famosos contos machadianos apareceram em datas anteriores ou posteriores a 1887, obedecendo, pela ordem, à seguinte cronologia: “O Alienista” — 1881-82, “O Espelho” — 1882, “Cantiga de esponsais” e “A Idéia de Ezequiel Maia” — 1883, “Noite de Almirante” e “As Academias de Sião” — 1884, “Uns Braços” — 1885, “Um Homem Célebre” — 1888, e “Missa do Galo” — 1894.⁹ Nenhuma dessas narrativas tolera exercícios comparativos, estando muito acima do que se fez no Brasil, nos anos assinalados, e do que, com louváveis exceções, se realizaria no século atual na área da curta ficção.

Nessa fase prodigiosa de Machado de Assis, outros contistas surgiram e chegaram a granjear certa notoriedade, como foi o caso de Valentim Magalhães com **Quadros e Contos** (1882) e **Horas Alegres** (1888). Outra ocorrência significativa se dava em 1887 com o lançamento de **Traços e Iluminuras**,

7) Cf. J. Galante de Sousa. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, MEC — Instituto Nacional do Livro, 1955 (Ver pelo Índice alfabético).

8) Idem, *ibidem*, p. 580-600.

9) Idem, *ibidem*, usando a própria cronologia bibliográfica.

de Júlia Lopes de Almeida. Mas, não estariam, ainda nesse livro, as suas melhores criações no gênero. Seu grande momento viria 16 anos mais tarde, em 1903, com o aparecimento de **Ánsia Eterna**. A opinião é de Lúcia Miguel Pereira, ao escrever que os contos reunidos nesse volume pareciam “a sua melhor obra, aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade”.¹⁰

3. No Estrangeiro

Feita a tomada de posição do conto no Ceará e no Brasil, dentro da faixa temporal de 1881-90, transfere-se o enfoque desta abordagem estética para onde a curta ficção experimentava uma de suas fases mais importantes. A França com Guy de Maupassant, e a Rússia com Anton Chekhov, representavam, na época, as duas tendências mais discutidas da Europa quanto à evolução técnica da **short story**. Essa situação era implicitamente ratificada por Frank O'Connor, ao dedicar cerca de dois terços do seu **The Lonely Voice** a Maupassant e Chekhov, seguindo-se, pela ordem de interesse, Rudyard Kipling, com **Plain Tales from the Hills** e **Soldiers Three** (1888), Ivan Turguenev, Katherine Mansfield, James Joyce, Ernest Hemingway e David Herbert Lawrence, este também contista, e autor do famoso **Lady Chatterley Lover**.¹¹

Ao serem estabelecidas as duas linhas predominantes — o conto clássico para Maupassant e o conto moderno para Chekhov — comportará uma indagação. Teria havido coincidência técnica ou temática entre os dois antes de claramente definidas as duas tendências? Quem responde é Frank O'Connor, informando que em 1886 “Chekhov was writing stories in Maupassant manner where the contrast is more marked than the comparison”. Para confirmar a sua observação, O'Connor punha em confronto “The Chemist’s Wife”, de Maupassant, e “The Witch”, de Chekhov, concluindo pela semelhança temá-

10) Lúcia Miguel Pereira. **História da Literatura Brasileira — Prosa de Ficção**. 3a. ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973, p. 271.

11) Cf. Frank O'Connor. **The Lonely Voice — A study of the short story**. London, MacMillan, 1965.

tica e até por algum parentesco formal quanto à maneira de conduzir a narração.¹²

Ainda em 1886, com “Requiem”, Chekhov aparecia com um tema de característica maupassantiana, no entender de O’Connor. Mas, já em 1887 o contista russo tomava uma direção em que, libertando-se do fantasma de Maupassant, ingressava, por mera casualidade, na teia anedótica de Machado de Assis. Essa transição foi agudamente observada por O’Connor, ao ponderar que, se na exploração do “theme of the false personality is never far away in his work”, a partir de algumas narrativas publicadas em 1887 Chekhov já vinha manejando a linguagem da ficção “with extraordinary tenderness and good humor”.¹³

Enquanto na França e Rússia as linhas das aparências estéticas começavam a definir-se, com Maupassant e Chekhov liderando as duas correntes mais ponderáveis da época, na Inglaterra Kipling incorporava ao conto ingredientes poéticos de largos efeitos impressionistas, na Itália Giovanni Verga saboreava a sua própria glória com a “Cavalaria Rústica”, e nos Estados Unidos Henry James se impunha como um clássico do gênero, dando uma dimensão pessoal às suas narrativas. Com isso, a curta ficção passava a atender a uma clientela consideravelmente maior, criando-se opções bastante diversificadas para aqueles leitores sem tempo ou disposição para enfrentar as grandes organizações novelescas.

4. Pontos-de-Vista

Onde e de que modo teria Oliveira Paiva assimilado a técnica já demonstrada em 1887? Observando Machado de Assis? Lendo Maupassant? Ou qual outro contista divulgado em língua francesa? Araripe Júnior entendia que ele, “à primeira impressão, se apresentava como um namorado das formas goncourianas”,¹⁴ enquanto Lúcia Miguel Pereira, além dos irmãos Goncourts, acrescentava uma provável afinidade

12) Cf. Frank O’Connor, op. cit., p. 81-82.

13) Idem, ibidem, p. 82 e 89.

14) Apud Dolor Barreira, op. cit., v. I, p. 119.

estilística com Gustave Flaubert.¹⁵ Teriam razão? Em “A Melhor Cartada”, uma personagem lê **Folies Amoureuses** e, em **A Afilhada**, aparecem exteriorizações e até fragmentos de cantigas em francês. Aliás, na Fortaleza do último quartel do século XIX, não apenas livros e revistas, mas tudo que representasse prova de bom gosto tinha que vir da França.

Ao aproximar Oliveira Paiva dos Goncourts para justificar a sua riqueza verbal, por certo se fundamentava Lúcia Miguel Pereira numa ponderável referência associativa. Mas, ao rever-se o posicionamento dos dois contistas franceses com relação à sintaxe nominal, ou estilo substantivo, convirá insistir-se sobre se foi mesmo esse tipo de prosa pelo qual teria se definido o escritor cearense. É que, se Bally arrola “le fameux style substantif (...) comme la clé du parler élégant”,¹⁶ já Ullmann afirma que “la diffusion de ces constructions nominales constitue un gain considérable pour la tendance d’abstraction”.¹⁷

É ainda Ullmann quem, abordando as peculiaridades da prosa dos Goncourts, transfere o julgamento dos irmãos contistas a Maupassant, pela velada restrição que este fazia a ambos quanto ao “vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu’on nous impose aujourd’hui sous le nom d’écriture artiste” e pela sua intolerância contra os demais arroubos verbais dos seus dois contemporâneos, em que se incluíam indeterminações de sentido, neologismos, preciosismos e pretensiosos arcaísmos descobertos “au fond de vieux livres inconnus”.¹⁸

Apesar da incidência de citações em francês (e também em latim), procedimento habitual entre os escritores da época, sem dúvida para demonstrar seu elevado nível de cultura, a prosa de Oliveira Paiva não parece marcada pelo virtuosismo das construções nominais. Ao contrário de Eça de Quei-

15) Cf. Lúcia Miguel Pereira, in **A Afilhada**. São Paulo, Editora Anhambi, 1961, p. 7.

16) Charles Bally. **Linguistique Générale et Linguistique Française**. Berne, A. Francke, 1950, p. 356.

17) Stephen Ullmann. **Précis de Sémantique Française**. Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 143.

18) Stephen Ullmann. **Style in the French Novel**. Oxford, Basil Blackwell, 1964, p. 121.

rós, que incorporou ao seu belo estilo sutilezas da linguagem literária da França, Oliveira Paiva teria seguido o caminho da vernaculidade palmilhado por Camilo Castelo Branco. E assim, firmava o escritor cearense o vigor de sua organização verbal em regionalismos estratificados e nas singularidades do falar local, elementos sintáticos e morfológicos convergentes para a área da geografia lingüística e para a definição do idioma nacional.

Quanto às matrizes estruturais do conto, em uso ou transição a partir do meado do século XIX e, sobretudo, no período de 1877 a 1887, em que Oliveira Paiva evoluía dos contos da **Cruzada** para os de **A Quinzena**, cabem algumas considerações. Machado de Assis, que personificava a condição de mestre do gênero, poderia ter evitado esta prospecção crítica, se não tivesse sido tão avaro em suas conceituações. Mas, o pouco que disse foi o suficiente para nortear este trabalho.

Seu testemunho crítico, restrito a onze linhas, data de 1873, quando escreveu: “No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que são diversos entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”.¹⁹

Nesse legado crítico de Machado de Assis o ponto referencial é Charles Dickens, que não entraria na seleção de **Masters of the Modern Short Story**, implicitamente por admitir Havighurst, seu organizador, que o conto moderno ou, mais precisamente, a “story of our time”, começava com Joseph Conrad.²⁰ Beachcroft diria, mais tarde, serem as suas narrativas “complete and single long short stories”, em que o autor se alarga em divagações, resultando numa “comically senti-

19) Machado de Assis. **Crítica**. Rio-Paris, Livraria Garnier, 1924 (?), p. 18-19.

20) Cf. Walter Havighurst. **Masters of the Modern Short Story**. New York, Harcourt, Brace and Co., 1945, p. IX e 1 segs.

mental story, in which the sentimentality is kept in check by the Boots's sense of reality".²¹

Afeito aos monumentais arranjos novelescos, como **Oliver Twist**, **David Cooperfield** e **Great Expectations**, e tendo vivido numa fase de transição em que a **older story** iria ceder lugar para a **modern short story**, mesmo sendo um dos ficcionistas de maior força criativa de sua época, dificilmente Dickens poderia ter alcançado a síntese episódica, já dentro dos novos padrões do conto. E, condicionado às exigências de sua própria clientela, que avidamente consumia os grandes volumes repletos de aventuras e dramas amorosos, não conseguia antecipar-se à essencialidade de Maupassant, nem à simplicidade espontânea de Chekhov e nem à visão do mundo de Conrad.

Em sua **Philosophy of the Short Story**, publicada em 1885, Brander Mattheus definia essa modalidade de narrativa como uma unidade de efeito, completa em sua brevidade, sendo já escrita com um "deliberate attempt to convey a single impression of a mood, or emotion, or situation (...) and not a chain of incidents".²² Atente-se que o estudo de Mattheus se dirigia, mais especificamente, a Edgar Allan Poe, cujo processo narrativo haveria de se converter num dos mais importantes modelos da curta ficção.

No Brasil, num comentário publicado em 1894, Araripe Júnior demonstrava seu desencanto com o desenvolvimento do conto, afirmando não passarem essas produções de "começos de romances abortados, de aspectos físicos e morais, deslocados de livros por fazer, marinhas ou paisagens, perfis, páginas dispersas, que estão muito longe de realizar o tipo completo dessa espécie de literatura". E concluía o grande crítico: "o conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance, como a atualidade dramática e representativa. (...) A forma do conto é a narrativa; a do romance, a figurativa".²³

21) T. O. Beachcroft. **The Modest Art — A survey of the short story in English**. London, Oxford University Press, 1968, p. 102-103.

22) Apud T. O. Beachcroft, op. cit., 121.

23) Apud Herman Lima. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, Tecno-print Gráfica, 1967, p. 11 e 24.

Referindo-se à produção do conto no Ceará em 1887, Braga Montenegro dizia merecidos de registro especial: “Cor-da Sensível”, “O Ar do Vento, Ave Maria” e “A Melhor Cartada”. Mas, advertia: “Não expressarão eles, como foi dito, obra acabada de técnica e de inspiração literárias e muito menos poderão ser inscritos ao lado do que melhor produzimos no gênero, porém não há constrangimento no afirmar-se ter sido Oliveira Paiva um dos contistas mais originais de seu tempo e dos poucos entre os da então província a merecer registro para efeitos históricos, mesmo considerada a escassez e a eventualidade de sua produção na espécie”. Dos três, o crítico cearense elegia “O Ar do Vento, Ave Maria” como o melhor conto, “de uma originalidade pouco encontrada nos escritos da época”.²⁴

Todavia, ao incluir “A Melhor Cartada” numa antologia regional, R. Magalhães Júnior assumia, tacitamente, uma postura seletiva divergente da de Braga Montenegro,²⁵ e também de Rolando Morel Pinto, que mais tarde faria duas restrições ao conto selecionado, afirmando: “se não fossem alguns senões, ‘A Melhor Cartada’ poderia ser incluído, com justiça, entre os melhores contos. Minhas ressalvas atingem principalmente a parte descritiva da procissão da Semana Santa (cena predileta da pena do autor) e o trocadilho final, de humorismo pobre, que desfaz toda a seriedade da narrativa”.²⁶

Feitas todas as verificações possíveis sobre “A Melhor Cartada”, conclui-se, se passados 93 anos um a abordagem crítica consegue identificar tamanha soma de respostas, em sua maioria positivas, é porque essa obra de ficção reúne suficientes qualidades para resistir ao esquecimento. Das páginas envelhecidas de **A Quinzena**, de 15 de abril de 1887, saía tardiamente para uma série antológica do conto brasileiro, pospondo-se a **Dona Guidinha do Poço**, editado em

24) Braga Montenegro. **Correio Retardado**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1966, p. 32-33.

25) Cf. R. Magalhães Júnior. **O Conto do Norte** (Panorama do Conto Brasileiro). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, v. I, 1959, p. 61-66.

26) Rolando Morel Pinto. **Experiência e Ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1967, p. 58-59.

1952, e antepondo-se a **A Afilhada**, cuja transformação em volume se deu em 1961. Em 1976, graças a uma iniciativa da Academia Cearense de Letras, “A Melhor Cartada” se uniria em volume aos demais **Contos**, de Oliveira Paiva, ganhando a possibilidade de sucessivas edições, já para consumo nos grandes centros universitários do país e do exterior.

Quanto à estrutura, sua modernidade se comprova na dimensão do episódio, no aspecto monocrônico da unidade narrativa, na configuração do espaço (nenhum componente físico tão distante que não possa ser divisado por qualquer uma das personagens, através da perspectiva do narrador) e uma duração temporal objetiva pouco além de seis horas. Dos grandes contos publicados no Brasil, nas duas últimas décadas do século passado, possivelmente só “Missa do Galo”, de Machado de Assis, terá maior concisão, considerados todos esses elementos estruturais.

Na análise que se fará no segundo item deste trabalho, partir-se-á da leitura crítica (**close reading**) para a verificação dos procedimentos formais (**verbal analysis**), e daí para a focagem isolada sobre os principais signos impregnantes (**detailed study of words**), completando-se o ciclo integral de Manfred Kridl.²⁷ Procurar-se-á, dessa forma, conferir a funcionalidade de “A Melhor Cartada”, levando-se em conta, ainda, a lição de que a “oeuvre littéraire, elle, est irréductible. Elle existe comme une entité dynamique et se développe d’après ses propres lois intérieures”.²⁸ A afirmação é do crítico russo Efim Etkind, num estudo sobre três narrativas de Maupassant: “Le Retour” — 1885, “Rosalie Prudent” — 1886 e “Le Vagabond” — 1887.

27) Cf. Afrânio Coutinho. **Correntes Cruzadas**. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1953, p. XV.

28) Efim Etkind. “Sujet-Style-Contenu”. In **Philologica Pragensia**, 10/2. Praga, Ceskoslovenska Akademie Ved, 1967, p. 10.

SINTAXE DA FICÇÃO

1. Leitura Crítica

A postura assumida pelo narrador é de quem acompanha, munido de uma câmera e de um instrumento de prospecção ambiente, a cena que se abre ao espectador atraído pela curiosidade do que virá a ser “A Melhor Cartada”. A atmosfera, conducente a um estado de subjacência de múltiplas sensações é, como se verá, de insipidez, de mormaço, de silêncio absoluto e até de tristeza, como se a imobilidade e a mudez fossem os elementos predominantes do quadro em que se fixa a objetiva do narrador.

Mas, um corte nessa cadeia de impressões estáticas permite a mudança de plano e, já numa cena de natureza objetiva, os hóspedes que guardavam jejum se mostram alegres em torno do jantar. Afora essa demonstração de euforia, nem mais um indício revelador da aparência física dos comensais. De visualisáveis, só mesmo os “grandes pratos de peixe, hortaliças, camarões, frutos, vinhos, requeijão e bolos”. Numa reação à alegria então reinante, “os outros, almoçados por cerca das doze, tinham era tédio por aquela petisqueira”.

O tédio, como elemento sensorial contaminante, se alastra formando um limbo intransponível para os hóspedes almoçados, sensação que o narrador exprime através de um circuito sem possibilidade de extravazamento: “Na rua não havia o que fazer, e pior em casa. A leitura nem para todos era divertimento, e acabava por cansar miseravelmente a um sujeito farto”.

Até aí nenhuma referência temporal ou contingencial direta, o que, se acontecesse, representaria uma informação ex-

crescente. Com base num artifício técnico, cria-se uma realidade de transfigurações simbólicas. E, pela regra do implícito, usada com absoluta precisão, estabelece-se um estado de espírito sem a mínima alusão ao evento determinante. A descrição do cardápio, antecipada por um procedimento litúrgico — “jejuavam”, leva à convicção de que as personagens, circunstancialmente confinadas “em casa”, estavam ali vivendo um clima de grande dia da semana santa.

Algumas formas humanas, até então anônimas e só perceptíveis pela alegria do jantar ou pela sensação de tédio dos “almoçados”, aparecem já acionadas num contexto espacial externo, assumindo intenções ou atitudes individualizadoras. Na tomada de cena, configuram-se quatro linhas de ação, a começar por uma de natureza subjacente, em que Pedro Antônio se mostra ardendo “por um joguinho, mas esperava que outro lembrasse”. Seguem-se Sousa Pinheiro lendo *Folies Amoureuses*, Correia e a consorte “namorando-se em cadeiras de balanço” e José Teles, também com a esposa, “aplicadíssimo em uma partida de dominó”. Mas o estado de espírito não era, ainda, de total libertação do tédio, pois “todos estavam com a cara contrafeita de quem recebe uma visita enfadonha”.

A técnica do implícito continua a ser usada através de projeções simbólicas, já se acrescentando à periferia do núcleo espacial efeitos sensório-visuais para manter a impressão de monotonia. Assim, o mormaço ambiente, que prossegue, é deduzido pela completa imobilidade da palmeira “colocada em um jarro na sacada”. A ausência humana na sala de bilhar é representada por uma equivalência maior de esvaziamento, a que se incorporam mais duas imagens definidoras de abandono: uma recessiva — “bilhares encobertos por grandes panos de riscado”, e outra de completa paralisação — “tacos descansando nos cabides”.

A projeção que se segue, também simbolizadora da imobilidade ambiente, é de muita nitidez visual. Mas, apesar de estáticas, suspensas na parede, as imagens ganham uma movimentação cinematográfica na visão de Pedro Antônio, ao fixá-las, uma a uma, passeando “com maneiras de quem visi-

ta um museu”. Confira-se a cena, como se o olhar da personagem fosse uma câmara circundante, e se terá a noção exata da força impressionista do narrador.

O olhar circundante de Pedro Antônio vai até o quadro do marinheiro de “feições crispadas por um choro pândego”, cortando-se aí a visão da personagem e ativando-se-lhe a audição para os “ruidos sucessivos e ascendentes” em direção da sala. No jogo de sentidos, Pedro Antônio reassume nova postura visual, já dessa feita voltada para o patamar da escada, de onde vê assomar “o vulto amarelo e inchado do capitão Dionísio”.

A voz que se ergue é, justamente, a do capitão Dionísio, quebrando o silêncio com um breve jato de palavras e completando o seu desejo de jogar encaminhando-se para o salão. Ansiado e já instigado pelo convite (“vamos jogar”), a resposta de Pedro Antônio se dá através de uma projeção ao mesmo tempo visionária e sensorial, nada transpirando em palavras. Tanto que é ainda o capitão Dionísio quem corta o silêncio, tirando Pedro Antônio de sua deliciosa reflexão e induzindo-o a atrair outros hóspedes para o jogo: “chama lá uns parceiros”. Essa atitude persuasiva se completa com o pedido dos baralhos, que se faz, já então, pela voz do narrador.

Como as demais peças arroladas pela visão do narrador, também a mesa do canto encerra uma opção de lazer para a clientela da casa. Daí a localização mais reservada para o carteadado. A forma oitavada desse móvel (obviamente para uma roda de até oito comparsas), as gavetinhas correspondentes a cada face e a superfície forrada com pano verde estão visualizadas numa linguagem simbólica tão nítida e universalmente decodificável, que dizer mais seria um desperdício verbal. Isto é, as imagens transparecem com tamanha economia fotográfica, que não caberia legenda rebarbativa.

Embora envolvidas por uma atmosfera geradora de insipidez, as personagens ainda não decididas por uma opção de lazer ambiente reagem diversamente em sentimento de respeito à sexta-feira maior (e só aí se expressa, pela primeira vez, a exata marcação temporal da cena). Três procedimentos, nominalmente não identificados pelo narrador, situam

negativamente a posição dos esquerdos ao convite: “este por praxe, aquele por delicadeza, aquele por fé”.

A Pedro Antônio e ao capitão Dionísio aderem, finalmente, os dois parceiros necessários: “um protestante que por acinte à religião estipendiada faria até milagres, e um tipo insulso, desses que não têm mel nem fel”. Atente-se para a acuidade como se processa a formação do grupo. Pedro Antônio revela uma volúpia tamanha pelo carteadado, que chega a experimentar sensações visionárias. O capitão Dionísio é outro fortemente inclinado para esse tipo de diversão, e a prova é que, ao entrar na sala, em vez de um cumprimento, dirige um convite para jogar. No caso do protestante, viu-se que sua adesão se dá mais por acinte do que pelo prazer de cartear, enquanto o quarto parceiro é um tipo flutuante e, portanto, indiferente à importância litúrgica daquela sexta-feira.

A seqüência lógica e interrelacionada dos conteúdos expressos, confluyente para uma mesa ao canto da sala, interrompe-se nesta inferência do narrador: “jogariam até não sei que horas, se não fosse a morte de um dos jogadores”. Aí se dá um corte na ação em desenvolvimento, sendo o espaço invadido por uma cena indireta livre, que polariza as atenções de todos da casa, menos dos quatro hóspedes, que prosseguem atentos unicamente ao carteadado.

Guinado para uma situação oposta, como se munido de gravador e câmara, a audição e o olhar do narrador passam a captar os sussurros e os movimentos que se alastram e descortinam, crescendo em sua direção, tornando-se mais altos os sons e mais nítidas as figuras que integram o cortejo. Mas, enquanto a cena invasora do espaço externo termina por ocupar toda a moldura compreendida na visão do narrador, a ação anteriormente predominante apenas sai momentaneamente do seu alcance, ingressando num estado de subjacência. As duas linhas de ação, uma claramente representada e outra só perceptível por inferência lógica (“jogariam até não sei que horas...”), constituem uma habilidosa antítese evidentemente armada para gerar o **suspense**.

Qual dos jogadores teria morrido, no momento em que o interesse do narrador se concentrava na procissão? Levan-

do-se em conta o seu “vulto amarelo e inchado”, obviamente todos apostariam no capitão Dionísio, esquecendo a lei da imponderabilidade. Mas, para conferir o seu palpite, terão que assistir à procissão do Senhor Morto, em que o narrador se esmera em pormenores litúrgicos. É possível inferir que o passamento tenha ocorrido depois das sete da noite, porque a partir desse momento é que se ouve o sussurro vindo da rua e os hóspedes do hotel se deslocam para as sacadas

Essa técnica de *suspense* inclui-se entre os senões apontados por Rolando Morel Pinto à estrutura narrativa de “A Melhor Cartada”, seja por considerar um episódio inteiramente alheio à ação que se desenvolve no interior do hotel, seja pela riqueza descritiva da procissão da Semana Santa.²⁹ É a técnica, portanto, e não o instrumento utilizado para criar a surpresa que, segundo o crítico, prejudica o andamento da narrativa. Todavia, a lição de Havighurst é abrangente, quando diz que “*suspense is a quality that we still look for in the short story, but it is not limited to complicated plot. A story that has only one way to go, that follows the logic experience, can have as much suspense as a story that may move in a dozen directions at the author’s whim.*”³⁰

Outra observação igualmente valiosa é de Ullmann, ao informar que o “*suspense and crescendo effect*” eram bastante praticados pelos românticos. Para corroborar sua revelação, o grande filólogo de Leeds transcreve um trecho de Victor Hugo, em que o romancista estabelece marcante contraste entre “*les grands jours de solennité religieuse*” e “*agents de change et des courtiers de commerce*”, permitindo tornar o anti-climax ainda mais importante como instrumento gerador de surpresa.³¹ Esse efeito também é obtido pela inversão do foco, na busca de um novo enquadramento,³² vindo todas essas lições em abono da cena da procissão do Senhor Morto,

29) Cf. Rolando Morel Pinto. **Experiência e ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo, USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1967, p. 59.

30) Walter Havighurst. **Masters of the Modern Short Story**. New York, Harcourt Brace & Co, 1945, p. VIII.

31) Stephen Ullmann. **Style in the French Novel**. Oxford, Basil Blackwell. 1964, p. 158.

32) Idem, *ibidem*, p. 165.

a formar um climax oposto à ação que transcorre no plano interno.

Ao ser restabelecido o andamento da ação encoberta momentaneamente pela cena do funeral litúrgico, os quatro jogadores lá estavam, irremovíveis, e de tal modo entretidos no carteadado, que “não se deram à curiosidade de ir lá” ver a proclamação, não obstante as estridentes batidas da matraca. Nem a chegada da mulher, enfurecida, atirando-lhe excomunhões, conseguiu desconcentrar o capitão Dionísio, que “só atentava para o que estava fazendo. Ia puxar a melhor cartada de sua vida”.

É a voz do capitão Dionísio que se ergue, “com alegria diabólica”, berrando: “Que jogo esplêndido!” E, na seqüência, vem a grande surpresa, tal como antes definira Ullmann, referindo-se à técnica do efeito: “E bateu na mesa com a mão cerrada. A carta saltou lá. Era o coringa. E ele imbiocou de bruços como se o tivessem quebrado pelo meio. Os parceiros recuaram horrorizados, vendo aquele homem cair de repente para diante”. O diagnóstico, frio e anedótico, vem do Teles, ao atestar: “Não há dúvida. Bateu o trinta e um!”

Conferindo-se as reações individuais dos quatro parceiros em porfia de carteadado, considerando-se o tempo de jogo que se estende desde pouco mais das 13h até a faixa das 19h, e levando-se em conta a “Alegria diabólica”, delirante do capitão Dionísio, que outro final teria se adequado melhor ao desfecho intencionalmente anedótico de Oliveira Paiva? De humorismo pobre o trocadilho que acode ao Teles, para definir um caso de morte? Desfeita toda a seriedade da narrativa com a expressão tomada de empréstimo à própria gíria do carteadado? Partindo-se da lição de Efim Etkind de que a obra literária é irreduzível, existe como uma entidade dinâmica e se desenvolve a partir de suas próprias leis interiores, toda a objeção crítica procederá, contanto que não resulte numa proposta de mudança do efeito preconcebido.

Para concluir esta leitura crítica, aceita-se como lição as palavras de Fábio Lucas, ao afirmar que o conto deve dirigir-se para um só efeito anedótico (**single effect**), devendo apoiar-se numa conclusão prefigurada desde o início da narrativa (**pre-**

conceived effect) que, no caso, será “o vulto pálido e inchado do capitão Dionísio”. Isto significa que tudo no conto deve conduzir à surpresa final, e que, conhecida esta, nova luz ilumina as partes anteriores. As funções de apoio (descrições) e as falas das personagens (urdidura narrativa) passam a depender do desfecho, que aparenta uma válvula de caixa d'água, pois esta somente opera depois que a água preenche todos os pontos do tanque de reserva.³³

2. Procedimentos Formais

No mecanismo utilizado para forjar a ilusão de realidade, de animação orgânica, está o mistério da criação através da escritura literária. Todas as opções formais haverão de convergir para a mesma concepção de gênese, cuja tarefa se considerará plenamente exercida na medida em que, na manipulação dessa sintaxe de formas simbólicas, consiga o ficcionista impingir como reais as situações urdidas em suas narrativas, de tal modo que o expectador, envolvido pela trama ou impregnado pela atmosfera ficcional, se pressinta em companhia do narrador, seguindo-lhe os passos e experimentando as mesmas reações.

Essa sintaxe varia em função da complexidade ou intensidade da textura ficcional, produzindo estados subjacentes na dependência do andamento da ação ou do aprofundamento do episódio. Esse procedimento formal foi argutamente percebido por Renard Perez, ao afirmar que, enquanto no romance “a psicologia da personagem será dada gradativamente, será na sucessão de seus atos e nos episódios em que se envolver que lhe ficará marcada a personalidade, no conto este traço que o vai caracterizar terá de ser feito de maneira incisiva, quase instantânea: até uma simples frase poderá dar tal toque. O mesmo se verifica em relação ao ambiente. Uma frase mal jogada, no conto, poderá prejudicá-lo irremediavelmente”.³⁴

33) Cf. Fábio Lucas. **Poesia e Prosa no Brasil**. Belo Horizonte, Interlivros, 1976, p. 74.

34) Renard Perez. “A Evolução do Conto no Brasil”. In **Revista do Livro**, nº 19, Rio de Janeiro, MEC — Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 65.

Em “A Melhor Cartada”, esses toques se repetem e projetam à maneira de slides ou breves linhas cromáticas, exigindo que a leitura se realize em forma de montagem. Esses pequenos focos visuais ou fragmentos de sentidos, representados ou expressos em estilo indireto livre, guardam em seu equilíbrio e concisão a coerência e funcionalidade de uma linguagem lentamente ritmada, em que cada pausa (ou ponto) indica o fim de uma impressão ou trajetória ideativa. A verificação desse processo formal se tornará mais nítida, ao fazer-se a leitura do texto não em linha horizontal, mas numa disposição vertical, como se verá:

Estava uma coisa insípida aquele dia.
Uma hora da tarde.
Muito mormaço.
Nem uma gargalhada.
Triste realmente.

Para a época, tamanha economia verbal, desprezando os instrumentos naturais de articulação (partículas conjuntivas, aditivas, etc.), deve ter sido considerada uma irreverência à estilística clássica. De leitura obrigatoriamente lenta, a linguagem fracionada, ou de frases breves, capaz de gerar “impressões sucessivas e inconexas de uma percepção ultrasensível”,³⁵ se havia chegado ao extremo da experimentação na prosa dos Goncourts, em Eça de Queiroz e Machado de Assis atingia o equilíbrio essencial, enquanto que em Oliveira Paiva esse recurso formal se convertia numa montagem de **flashes**. Essa técnica de cromatismo sintático representava para todos eles uma conquista feita com absoluta consciência pois do contrário não teriam alcançado os objetivos propostos em suas experiências estéticas.

Quando a frase se alarga para conter numa projeção ininterrupta imagens que não podem ser tomadas senão em conjunto, pela circunstância que as associa, utiliza Oliveira Paiva o recurso da denotação substantiva. E, de uma resso-

35) Ernesto Guerra da Cal. *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*. Lisboa. Editorial Aster, s/d., p. 236.

nância inicialmente ampla e sem realce, já impelido por um alento gerundivo, vê-se o enunciado penetrar numa linha de pausas breves, fracionando-se e ganhando uma ondulação sonora marcada por um expressivo balanço tonal. Repare-se como esse jogo de impressões e de sons se manifesta numa frase mais longa, de feição hipotática:

1a. Parte (projeção acromática)

Os hóspedes que jejuavam alegravam-se agora no seu jantar...

2a. Parte (crescendo)

servindo-se de grandes pratos (de)...

3a. Parte (balanço tonal)

peixe, hortaliças, camarões, frutos, requieirão e bolos.

Da pena de Oliveira Paiva as palavras fluem e se organizam como células vivas, refletindo a espontaneidade e o despojamento da fala na intimidade social e no encadeamento de impressões, sentimentos e idéias. E, libertando-se da rigidez dos padrões canônicos, a sintaxe converge para a área das exceções permissíveis, porque abonadas e convertidas em regras especiais pelos mestres do vernáculo. Tanto que, para a forma verbal *era*, investida de atributo enfatizador do coloquial, a própria gramática se apressa em justificar a sua excepcionalidade.³⁶ E é assim que esse procedimento estético se apresenta no texto em análise:

“Os outros... tinham *era* tédio por aquela petisqueira”.

O estilo direto e indireto alternado na composição das frases, mas entrecortado e livre quanto à disposição destas no discurso, opera efeitos sonoros e rítmicos envolventes, acrescentando-se a isso impressões sensório-visuais que asseguram o interesse pelas situações em desenvolvimento. A leitura mais atenta, observando as pausas entre uma e outra projeções significantes, revelará a atmosfera de *nouvelle vague* que se estende desde a verificação do narrador de que “na rua não

36) Cf. Napoleão Mendes de Almeida. **Gramática Metódica da Língua Portuguesa**. 4a. ed., São Paulo, Saraiva Editores, 1950, 345.

havia o que fazer, e pior em casa” até quando os “ruídos sucessivos e ascendentes” do capitão Dionísio interrompem esse estado de lassidão.

Traindo-se ao seu passado de caserna, Oliveira Paiva quebra a seqüência de efeitos ultra-sensíveis e deixa escapar um esteriótipo tomado à sintaxe militar, atribuindo ao narrador a seguinte definição de vazio: “A sala de bilhar, contígua, era um **quartel sem praça**”. Mas, redimindo-se prontamente da concessão estética, acrescenta à imobilidade ambiente aqueles “tacos descansando nos cabides”, alargando-se em outras representações simbólicas impressionáveis, como a dos “frades lambões de figura roliça no aconchego das pipas, empunhando copos ditirâmbicos, num riso e recato edênicos”.

A forma verbal **era**, já excrecente da armação da textura (retire-a, que o sentido permanecerá), mas utilizada como geradora de ênfase, confere ao ser focado uma sensação de quem está sendo arrastado por uma força irresistível. É essa a impressão que o narrador infunde ao revelar que “Pedro Antônio queria era isso”. Os lampejos visionários que se acrescentam à cadeia de sensações tornam mais alucinante a expectativa da personagem, que arde pela oportunidade de:

“Ter o prazerzinho de chorar uma carta”.

“Ver o cobre cirandar de mão em mão”.

“Sentir a forte impressão do prejuízo ou do lucro”.

Conclui o narrador, que o dinheiro “ostentava toda a fatura”, vagando ante seus olhos (de Pedro Antônio) “como um alimento”.

A procissão do Senhor Morto, que se admite incorporada à ação para intensificar o **suspense**, a partir do momento em que ingressa na moldura espacial induz a procedimentos formais capazes de reproduzirem sons, imagens e sentimentos que assomam do aparato religioso. Para desfazer o “morno luar incinerando o ambiente”, estrutura-se uma sintaxe de representações opostas, em que brasas vermelhas evoluem de uma tonalidade natural para visões fantásticas, assim projetadas pelo narrador:

“Enfileiravam-se (as brasas vermelhas ou círios) umas por trás das outras formando **um corpo comprimido**”.

“Eram duas **serpentes de elos de fogo** esses grandes **bagos de luz amarela e coada**”.

“Os focos tinham movimento oscilatório, **manquejando e avançando imperceptivelmente...**”

“Um **clarão amortecido e alto** acompanhava o extenso **préstito**”.

Os aspectos sonoros chegam a receber melhor tratamento formal. Os efeitos obtidos através de combinações sintáticas culminam em ressonâncias surrealistas e fantásticas, isso sem comprometer a dinâmica da cena enquadrada na visão do narrador. Essa projeção sonora descreve um círculo, terminando por um contraste regressivo, com o cortejo mergulhando no silêncio. Antes disso, eis algumas das manifestações sonoras registradas pelo narrador:

“Ouviram-se as **pancadas secas da matraca**”.

“Como pulsações de um **coração gigante**, palpitava o **compasso do bombo**”.

“As vozes do cantochão... soavam **monotonamente parvas**”.

“A matraca **estrategjava seca e constantemente**.

“A voz aguda e terna de uma criança partia não sei de onde, **como seta**”.

“O som da flauta aguçava um grito **infinito e doloroso**”.

Da procissão, despercebida apenas pelos quatro parceiros de carteadado, ressaltam outros pormenores reveladores da sensibilidade de Oliveira Paiva. Sua opção pelo **encarnado**, ao invés do **vermelho**, não assegura a dedução de uma influência léxica francesa. Ademais, o que se procura identificar no texto em análise são aquelas organizações sintáticas de maior força expressiva, em que as imagens, os sons e as cores ganham a nitidez de elementos reais. Essa intensidade descritiva se revela, ainda, nos seguinte registros:

“Apareciam coloramentos de **encarnado** e de **roxo**, das opas...entre o povo que se **movia como sombras**”.

“Via-se-lhe (no vulto da mulher) as dobras do **vestido roxo e lantejoulas douradas**”

“Debaixo de um pátio de **sedas macias**, estirava-se em cadáver o retrato de Jesus”.

Tudo isso leva à conclusão de serem as projeções indiretas livres, circunstancialmente elevadas ao plano dominante, aqueles segmentos em que aparece concentrada a maior riqueza verbal da narrativa em estudo. Um procedimento goncourtiano, na concepção de Maupassant, secundada por Ullmann? Comparativamente, vistos os Goncourts pela luneta crítica de Guerra da Cal, admitir-se-á bastante remota a afinidade dos dois escritores franceses com o ficcionista cearense. É que os traços precisos e vigorosos que fazem tão nítidas as imagens e as cores na linguagem de Oliveira Paiva, sobretudo pela fluência e naturalidade, já revelam uma personalidade conduzida pela sua própria sensibilidade e animada pela sua força criadora.

MOMENTO II

POSIÇÃO DO CONTO

1. No Ceará

Atendendo a uma solicitação de R. Magalhães Júnior, já então fixado no Rio de Janeiro, Herman Lima remetia para *A Noite Ilustrada* o conto que aparecia em sua edição de 22 de abril de 1931 com o título de “O Camarada”. Relembrando o fato, escreveu o ficcionista que esse foi o “primeiro pagamento que tive da imprensa, depois da publicação de dezenas de contos e crônicas nos jornais e revistas do Ceará, Bahia, Rio e S. Paulo, durante quase vinte anos”.³⁷

Vertido para o francês em 1935, por iniciativa de Manoel Calisto, “O Camarada” virava “Le Muletier” numa seção parisiense dedicada aos escritores latinos, ocorrência que teria levado Herman Lima a decidir-se pela titulação definitiva de “O Arriero”. E com essa conversão semântica esse conto entraria mais tarde no volume de **Tigipió e Garimpos**,³⁸ mantendo-se nas demais edições a partir de 1951. Todavia, considerar-se-á 1931 como o marco cronológico dessa narrativa, em razão de o presente estudo não se dirigir para a vacilação inicial do título, e sim para as qualidades técnicas e ficcionais do conteúdo.

Equivocou-se o crítico Braga Montenegro³⁹ ao escrever que “O Arriero” apareceu no livro *A Mãe da Água*,⁴⁰ acertando apenas no que disse sobre “Os Caboclos”, conto que sairia do mencionado volume para a edição definitiva de **Tigipió** (1951), levando também “As Mulheres” e a própria “A

37) Carta do autor, de 21.09.1980.

38) Organização Simões, Rio de Janeiro, 1951.

39) Cf. *Uma Antologia do Conto Cearense*, cit., p. 23.

40) Edição de A Nova Gráfica, Bahia, 1928.

Mãe da Água". Da edição original de **Tigipió** (1924), a crítica da época refere-se tão-somente ao conto que dá título ao volume, e mais as narrativas "Ventura Alheia", "Gata Borrallheira", "Alma Bárbara", "Coração", "As Guabirabas", "Choça Vazia" e "Sereias".⁴¹

Sobre o exercício da curta ficção por outros cearenses na faixa sincrônica da publicação de "O Camarada" (ou "O Arriero") em **A Noite Ilustrada**, deve-se a Braga Montenegro algumas anotações críticas envolvendo os nomes de Santino Gomes de Matos com **Flagrantes ao Sol do Norte** (1929), Martins Capistrano com **Vertigem** (1930) e **Nevrose** (1932), Antônio Furtado com **Idéia Fixa** (1931), Sabóia Ribeiro com **Rinções dos Frutos de Ouro** (1933), R. Magalhães Júnior com **Impróprio para menores** (1934) e Fran Martins com **Manipueira** (1934).

De Santino Gomes de Matos, diz Braga Montenegro serem seus **Flagrantes ao Sol do Norte** "contos regionalistas, mas ao mesmo tempo universais pelo conteúdo, pela forma, pelo tom irônico e humano, com uma forte tendência machadiana". Mas lhe nega, eufemisticamente, a necessária adequação de linguagem ao processo ficcional com base em suas evocações do meio nordestino, concluindo: "Seu estilo, como ficou dito, ressent-se da convivência muito estreita com os escritores portugueses do passado, talvez ainda do cotidiano labutar com o vernáculo dos didatas, dedicado como é aos estudos de lingüística, por exigência de profissão".⁴²

Para Martins Capistrano, que estreava no gênero com um prêmio da Academia Brasileira de Letras, reserva Braga Montenegro observações bastante perspicazes, ao afirmar: "Há nos contos desse escritor o enfático repisar de assuntos puramente epidérmicos, meros instantâneos de uma sociedade frívola e paradoxal entre o verniz da fachada e a miséria do interior. É uma arte quase sem verdade psicológica, restrita aos reflexos de um mundo de aparências, com vagas tonalidades do drama cotidiano".⁴³ E nessa linha, distancia-

41) Cf. **A Mãe da Água**, ed., cit., adendo.

42) Braga Montenegro. "Evolução e Natureza do Conto Cearense", cit., p. 28.

43) Idem, ibidem, p. 29.

va-se Martins Capistrano do realismo mesológico de Herman Lima.

Do ensaísta, poeta e contista Antônio Furtado a Pongetti editava **Idéia Fixa**, em 1931, logo depois agraciada com menção honrosa pela Academia Brasileira de Letras. Sobre essa coletânea de narrativas, depunha Braga Montenegro: "O livrinho todo, que não atinge cem páginas em tipo graúdo, é escrito numa linguagem erudita mas não empolada, e há a ressaltar-se nele o conto 'Karioth', adaptação histórica sem maior originalidade, porém de saborosa feição bíblica, à boa maneira do Eça no sonho de Teodorico Raposo, em "**A Relíquia**".⁴⁴ Com esse tipo de julgamento, desestimulava o crítico a uma leitura dessas curtas ficções, evidentemente tornadas raridades bibliográficas pelo desinteresse de qualquer editora em republicá-las.

Considerado melhor ensaísta do que ficcionista, Sabóia Ribeiro saía da experiência poética de **Rosas de Malberbe**, em 1923, para as histórias baianas dos **Rincões dos Frutos de Ouro**, em 1933, fazendo jus ao prêmio da Academia Brasileira de Letras para o gênero. Seus trabalhos posteriores deixam de ser alcançados por esta visão sincrônica, por interessar, como registro, apenas o contista que se divorciava dos temas de sua terra para narrar casos e aventuras relacionados com a zona cacauieira da Bahia. Sobre o ficcionista daqueles rincões, afirmava Braga Montenegro: "Alguns dos contos não seriam mais que admiráveis crônicas de costumes, escritas com perfeito conhecimento do meio e invulgar capacidade de observação".⁴⁵

Outro que saía do ineditismo provinciano através da linguagem da curta ficção era Magalhães Júnior. Seu **Impróprio para menores** aparecia em 1934 e três anos mais tarde acontecia o lançamento de **Fuga e Outros Contos**. Entretanto, esse haveria de ser o gênero menos praticado por essa extraordinária figura das letras brasileiras, o que comprova a sua vasta bibliografia.⁴⁶ Braga Montenegro o aproxima de Paulo Bar-

44) Braga Montenegro, trab. cit., p. 28.

45) Idem, ibidem, p. 28.

46) Cf. Raimundo de Menezes. **Dicionário Literário Brasileiro**. Vol. III, São Paulo, Saraiva Editores, 1969, p. 764.

reto (João do Rio),⁴⁷ cujos livros de contos foram lançados entre 1910 e 1925, aquém, portanto, da linha sincrônica deste estudo.

Ainda na faixa sincrônica de “O Arriero”, e paraninfado pelo Barão de Studart, que lhe augurava um posto de relevo “nas letras do meio-norte do Brasil”, em 1934 Fran Martins estreava com **Manipueira**. As histórias têm por cenário Juazeiro do Norte, e suas personagens são na maioria romeiros “aparentemente mansos porém na realidade trazendo dentro de si a frieza moral, uma insensibilidade que os leva à prática de atos hediondos como se estiveram realizando coisas muito comuns da vida”.⁴⁸ Outro historiador da literatura já havia falado acerca do estilo regional do autor e de sua **Manipueira**, “com personagens vivendo em um meio social complexo — o Cariri, — onde se encontram tipos psicológicos que necessitam de um estudo que os coloque com justeza nos variados quadros da vida humana”.⁴⁹

Pelo simples confronto dos registros até aqui feitos, ver-se-á que “O Arriero” difere de todas as tipificações regionais dessa fase que oscila entre 1929 e 1934. Pela importância do tema e pelos recursos técnicos e lingüísticos utilizados em sua elaboração, provavelmente será o maior conto produzido nesses cinco anos em que o Ceará viveu intensamente o modernismo nas folhas do **Maracajá** e **Cipó de Fogo** ou concentrou suas atenções na longa ficção de Rachel de Queiroz, que estreava ruidosamente com **O Quinze**, em 1930, e logo depois confirmava seu talento criador com **João Miguel**, em 1932, novela que Braga Montenegro defendia como o melhor trabalho da grande ficcionista cearense.

Personificando um trabalhador improvisado pela seca, o cabra Mariano carrega em sua postura impressionável todas as características de uma região marcada pela violência. Embora a coragem, a argúcia e a lealdade sejam atributos humanos universais, nesse cariense plasmado pela força criadora de Herman Lima tais qualidades psicossomáticas alcan-

47) Braga Montenegro, trab. cit., 30.

48) Raimundo Girão. **Três Gerações**. Fortaleza, Edições Clã, 1950, p. 111.

49) Joaquim Alves. **Autores Cearenses**. 1a. Se., Edições Clã, 1949, p. 41.

çam uma grandeza euclidiana, culminando com um desfecho imprevisível que empresta a essa afortunada narrativa uma atmosfera de *suspense* digna de um Hitchcock.

2. No Brasil

No plano nacional, deve-se ao próprio Herman Lima um testemunho crítico da maior importância para a história da curta ficção no Brasil, ao escrever: "A partir de 1930, um balanço, por mais rigoroso que seja, no setor do conto, virá revelar pelo menos meia dúzia de novos mestres dessa arte, cada um de feição própria e profundamente diverso dos demais, numa renovação vigorosa do gênero que no passado enriqueceu de tal modo, como vimos, as letras nacionais, muito embora conservando no conjunto uma certa monotonia, pela uniformidade do processo então utilizado".⁵⁰

Nessa meia dúzia de novos mestres do conto não se incluirão aqui, exatamente, os nomes que aparecem na enumeração informativa de Herman Lima.⁵¹ É que alguns deles não se enquadram na linha temporal que se horizontaliza entre 1931 e 1936, estando nesse caso Luís Jardim, Joel Silveira, Dias da Costa e Graciliano Ramos, cujas produções no gênero datam de 1938 em diante. Em vez de seis entram sete nessa galeria de grandes contistas brasileiros de após 30: João Alphonsus, Aníbal Machado, Marques Rebelo, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Afonso Schmidt e Rodrigo Andrade.

Em 1931, a crítica literária do país tomava conhecimento da estréia de João Alphonsus Guimarães, contista mineiro que levava para o volume de **Galinha Cega**, personagens animais dotadas de qualidades humanas, dentro da classificação antropológica de Van Genep,⁵² mas já enriquecidas de ingredientes psicológicos de grande força dramática. Embora considerando um procedimento normal esse de emprestar psico-

50) Herman Lima. **Variações sobre o conto**. Rio, Tecnoprint Gráfica, 1967, p. 122.

51) Op. cit., p. 122 e segs.

52) Cf. Arthur Ramos. **Estudos de Folk-lore**. 2a. ed., Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958, p. 30.

logia humana aos animais, Mario de Andrade observava que em João Alphonsus esse respeito pelos irracionais se mostrava bem mais liberal, parecendo-lhe “uma como que concessão de igualdade que lhe permitia ceder aos bichos uma parte maior deles mesmos”.⁵³

Das encenações dessa época no exercício da curta ficção, fato curioso se deu com o mineiro Aníbal Machado. É que, tendo revelado aptidão criativa logo com a publicação do seu primeiro conto “O Rato, o Guarda-civil e o Transatlântico”, em 1928, obviamente esperavam os críticos que esse início auspicioso resultasse numa vasta produtividade, expectativa que não chegou a se realizar. Três anos mais tarde, Aníbal Machado surgia com uma obra-prima do moderno conto brasileiro, que é “A morte do porta-estandarte” (Boletim de Ariel, 1931), e o que sairia depois de sua pena daria tão-somente para completar o volume de **Vida Feliz**, editado em 1946.

Com o lançamento de **Oscarina**, Marques Rebelo iniciava uma longa e consagrada escalada na área da prosa de ficção, impondo-se como um dos nomes de maior evidência no panorama da literatura brasileira a partir de 1931. Na fatura do conto, não demonstrou pretensões inovadoras, certamente porque suas intenções criativas não envolviam propostas de ordem técnica, antes se detendo em argutas prospecções do ser em plena cotidianidade. Embora considerado terrivelmente irônico, “com os seus admiráveis flagrantes do Rio pequeno-burguês, as suas histórias simples e enternecidas”, Marques Rebelo debalde conseguiu encobrir “a sua funda simpatia humana pelos humildes e desajustados”.⁵⁴

Na opinião de Renard Perez, com Mário de Andrade o conto voltava à grandeza machadiana. “Senhor de extraordinária capacidade de penetração nas suas sondagens psicológicas, Mário de Andrade conseguiu realizar, através de casos tirados do cotidiano, característicos da vida brasileira e principalmente paulista, histórias pungentes, ternas, dramáticas, apesar da aparente exigüidade dos temas: a vida de uma solteirona, de um operário, conflitos domésticos, dramas da in-

53) Apud Herman Lima, op. cit., p. 123.

54) Herman Lima, op. cit., p. 126.

fância".⁵⁵ Herman Lima acrescentaria não ter ele andado "longe da perfeição, pela pureza da língua, pela densidade psicológica", tendo, pela "ciência autêntica de dizer e de contar", se elevado "a um plano dificilmente atingido por outro autor nacional".⁵⁶

Ao falecer em 1935, Antônio de Alcântara Machado deixava reunidos os contos de **Mana Maria**, que se convertiam em volume no ano seguinte. Mas desde 1927, com a publicação de **Brás, Bexiga e Barra Mansa**, seu nome havia se integrado ao gênero da curta ficção, consolidando sua posição após o lançamento de **Laranja da China**, em 1928. Sobre Alcântara Machado, escreveu Agripino Grieco que ele "respirava a alma de S. Paulo com a deliciosa garoa que lhe envolve as colinas e as torres, e a utilização do material humano que recolheu pela cidade foi sempre feita com amor. Inteligência saudavelmente realista, sentia por instinto o ponto afetado da personagem esquisita que ia pôr em cena, percebendo logo a fenda moral que a singularizava".⁵⁷

Da escritura artística de Afonso Schmidt, até as flores do Parnaso teriam que brotar agônicas, porque os reveses sofridos não o inspiravam ao cultivo de jardins paradisíacos. Daí, por extensão, a dramaticidade dos seus contos, em cujo gênero estreara em 1922 com o livro **Brutalidade**. No ano seguinte aparecia com **Os Impunes**, em que o próprio título encerra uma denúncia social. Da linha sincrônica deste estudo são **Pirapora**, de 1934, e **Curiango**, de 1935, neste último volume estando os melhores contos desse ficcionista judiado pela sorte, mas compreendido e admirado pelos seus contemporâneos.

Fecha-se o ciclo destas anotações recensivas, dentro da faixa cronológica que marcou o aparecimento de "O Arriero", com breves palavras sobre Rodrigo Andrade. Aplaudido pelos críticos da época, quando do aparecimento de **Velórios**, em 1936, esse contista das Minas Gerais não se empolgou com

55) Renard Perez. "A Evolução do Conto no Brasil". In **Revista do Livro**, nº 19. MEC — Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 69.

56) Herman Lima, op. cit., 116-117.

57) Apud Raimundo de Menezes, op. cit., vol. III, p. 742.

as ressonâncias apoloéticas, preferindo terminar aí a sua aventura literária no plano da curta ficção. Para Herman Lima, **Velórios** “constitui um livro aparte em nossa novelística, pela mordacidade de certos conceitos, a imprevista malícia das situações que a morte põe à mostra, a ironia e a piedade com que o autor tece a trama desses destinos truncados ou libertos pela fuga definitiva a todos os compromissos materiais ou morais”.⁵⁸

Em suas **Variações sobre o conto**, Herman Lima se exclui inteiramente como realizador da história curta, evitando, prudentemente, a aferição de suas próprias qualidades de ficcionista. Mas, na verdade, seu nome perfila entre os maiores contistas de sua geração, pela consciência técnica, pelo apuro da linguagem e pela consistência humana dos seus tipos. Considerado o mais regionalista de todos, com “O Arriero” Herman Lima escreveu uma das mais empolgantes narrativas publicadas no Brasil entre 1931 e 1936, justificando a sua versão para o francês, em 1935, e a iniciativa de Curt Mayer Clason, em 1966, ao incluí-lo numa antologia do conto brasileiro, em alemão, onde aparece com o título de “Der Mautiertreiber”.⁵⁹

3. No Estrangeiro

Em seu famoso artigo “Contos e Contistas”, publicado em 1938, Mário de Andrade restringia sua classificação de “grandes contistas verdadeiros” aos padrões universais de Bocaccio, Hoffman, Kipling, Mark Twain e Machado de Assis. Dos contistas brasileiros que tiveram êxito muito grande e mantêm venda constante”, além de Machado de Assis, incluía apenas Monteiro Lobato e Afonso Arinos, terminando por se fixar em Guy de Maupassant, “o maior dos contistas existentes”, e por revelar a sua perplexidade ante a grandeza do Machado de Assis de “Uns Braços”, “Missa do Galo” e “O Alienista”.⁶⁰

58) Herman Lima, op. cit., p. 126.

59) Cf. Curt Mayer Clason. **Die Reiher, und Andere Brasilienische Erzählungen**. Berlin, Horst Eddmann Verlag, 1966.

60) Mário de Andrade. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo, Livraria Paulo, Livraria Martins Editora, 1955, p. 7 e 8.

Nesses depoimentos de Mário de Andrade, as referências que envolvem os nomes de Hoffmann, Kipling, Mark Twain e Maupassant demonstram uma visão crítica retardada quanto aos padrões do conto universal. É que, no caso específico de Maupassant, se era provável que para seu modelo de conto ainda existissem seguidores nos anos 30, certo era também que, nesse período, já estrugia na Europa e Estados Unidos a proclamação de novas técnicas de **short story**. E essa revolução estética não era feita por meros descobridores de assuntos para narrativas, e sim por ficcionistas capazes de executar as mais insólitas intervenções no arcabouço estrutural do conto.

Nos Estados Unidos, os processos que alguns dos novos mestres da ficção passaram a utilizar, tanto nas maiores organizações novelescas como na **short story**, seriam argutamente percebidos por Danforth Ross, ao escrever: "Experimentation with technique is another mark of the writing of our time. Hemingway, with his development of a style yhat explodes the reader into the story, Faulkner with his use of a stream of consciousness that manhandles time, language, and cause and effect, Caroline Gordon with her flashbacks within flashbacks, are symptomatic of what has been going on".⁶¹ Essas inquietações técnicas culminariam, mais tarde, com a experiência ficcional de Eudora Welty, ao elaborar seu conto "Powerhouse" na forma de uma sinfonia.⁶² Mas só Hemingway e Faulkner se incluem na faixa sincrônica deste estudo, porque alguns dos seus livros de contos apareceram pouco antes ou já no decurso dos anos 60.

O maior estudioso de William Faulkner no Brasil analisa, com minuciosa e penetrante visão crítica, as múltiplas peculiaridades de sua arte narrativa, revelando processos de recriação sobre algumas de suas próprias histórias, como se deu com o pequeno conto "The Bear", mais tarde transformado numa longa novela.⁶³ A respeito de **These Thirteen**, pu-

61) Danforth Ross. **The American Short Story**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963, p. 41.

62) Danforth Ross. Op. cit., p. 41.

63) Assis Brasil. **Faulkner e a Técnica do Romance**. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1964, p. 135.

blicado em 1931, observa que, pequeninos em "That Evening Sun Go Down", os filhos de Jason Compson já surgem adultos no romance **The Sound and the Fury**,⁶⁴ editado em 1929, o que indica a anterioridade da feitura da mencionada história. Além de **These Thirteen**, que reputa por melhor livro de Faulkner no gênero, o crítico brasileiro menciona **Idyll in the desert** (1931) e **Miss Zilphia Gant** (1932), dizendo enquadrar-se harmoniosamente essas coleções de pequenas narrativas "no conjunto de sua obra, no que diz respeito à técnica, à concepção e à geografia".⁶⁵

Com relação às personagens dos seus contos, observa Danforth Ross que "Faulkner, for exemple, divides his characters into several categorias: naturalistic characters who permit the forces to do with their lives as they will (Flem Snopes, Jason Compson); characters who succumb to the forces with a sense of their own moral failure (Caddy Compson and her father); characters who wage a desperate, losing battle against the forces (Quentin Compson, miss Emily Grierson); characters who triumph morally, who endure (Ike McCaslin, Dilsey)". E jogando com esses múltiplos valores humanos, acrescenta Ross: "Faulkner operates within the context of a disintegrating South, a world in transition from a culture partly at odds with naturalistic forces to one that embraces the forces".⁶⁶

No estudo que faz sobre Ernest Hemingway, Carlos Baker o inicia reproduzindo uma figuração simbólica de grandeza oceânica, ao referir-se à dignidade do movimento de uma montanha de gelo flutuante. Estabelecido esse conceito de magnitude, o crítico procura justificar suas observações acerca do grande ficcionista norte-americano, afirmando que "his short stories are deceptive somewhat in the manner of an iceberg. The visible areas glint with the hard factual lights of the naturalist. The supporting structure, submerged and mostly

64) Idem, *ibidem*, p. 69.

65) Idem, *ibidem*, p. 109.

66) Assis Brasil. *Op. cit.*, p. 36.

invisible except to the patient explorer, is built with a different kind of precision — that of the poet-symbolist”.⁶⁷

Desse simbolismo cristalizado e de uma consciência absoluta da realidade de sua época, resultariam as suas primeiras 45 curtas narrativas que aparecem nas coleções de **In Our Time** (1925), **Men Without Women** (1927) e **Winner Take Nothing** (1933), cujas histórias, juntas ou separadamente, são consideradas grandes contos da literatura moderna. Em seu **Roteiro de Cem Obras Americanas** (São Paulo, Editora Anchieta, 1947), Dante Alighieri Vita inclui **Men Without Women** (Homens sem mulheres), de cujas 14 histórias três entrariam em qualquer antologia do moderno conto universal: “The Undefeated”, “The Killers” e “Fifty Grand”. Outros grandes contos de Hemingway são “The Short Happy Life of Francis Macomber”, “The Snows of Kilimanjaro” e “My Old Man”, este selecionado por Walter Havighurst para **Masters of the Modern Short Story**, onde também figura “The Bear”, de Faulkner.

Numa comparação dos dois grandes contistas, Beachcroft ajuizava: “Hemingway is more of a short-story specialist than Faulkner, and he is often accepted as the great short-story master of this period. Unquestionably he is a master of form; especially of the vivid scene of talk and action with little narration and no comment”. E arrematava: “He uses his stories not simple to look at people but to build up the Hemingway vision of male action, of physical skills, of courage even in the face of failure — his own powerful if reiterated values”.⁶⁸

Outro crítico dividiria com Hemingway e Isaac Babel a posição de maiores **storytellers** da I Guerra Mundial. Mas, entre o contista de “Red Cavalary” e o criador de **A Farewell to Arms** (Adeus às Armas), O’Connor parece inclinar-se para o segundo, dizendo ser Hemingway mais brilhante e atribuin-

67) Carlos Baker. “The First Forty-five Stories”. In **Modern American Fiction** (Edited by A. Walton Litz). London/New York, Oxford University Press, 1967, p. 228.

68) T. O. Beachcroft, op. cit., p. 242.

do-lhe o mérito de exaltar com maior ênfase a coragem física, num enaltecimento à condição da existência.⁶⁹

Com o aparecimento de **Tortilla Flat**, em 1935, John Steinbeck começava a ser observado pela crítica, que subsequente-mente concentraria sua atenção nos romances **Of Mice and Men**, **The Grapes of Wrath** e **The Moon is Down**. Do contista, merecem ser ressaltados “Flight”, que está em **Masters of the Modern Short Story**, de Havighurst, e “The Leader of the People”, que Danforth Ross comenta em **The American Short Story**. Dessa fase compreendida no paralelo sincrônico deste estudo são, ainda, Katherine Anne Porter, Caroline Gordon, William Saroyan, Eudora Welty e Dorothy Parker, mestres da curta ficção em plena atividade criadora entre 1931 e 1936.

Na Inglaterra, o período de 1931 a 1936 não parece ter sido dos mais fecundos na área da **short story**. Sobre D. H. Lawrence e A. E. Coppard, considerados por Frank O'Connor os dois maiores **storytellers** de sua época, o primeiro falecera em 1930, e sua melhor coleção do gênero — **Sons and Lovers** — havia sido editada em 1913. Quanto a Coppard, seu conto “Emergence Exit” era publicado em 1935, enquadrando-se, por isso, na linha sincrônica deste estudo. Suas narrativas anteriores aparecem distribuídas nos seguintes livros: **Adam and Eve and Pinch Me** (1921), **The Black Dog** (1923), **Fishmonger's Fiddle** (1925) e **The Field of Mustard** (1926), aqui citados como simples referências históricas.

Seguindo uma direção oposta à de Lawrence, Coppard ganhava, também, a condição de mestre da **short story** na Inglaterra, notabilizando-se pela sua obsessão com as mais diversas formas de liberdade: “freedom from responsibilities, freedom from conventions — freedom from duties to state and church, above all, freedom from tyranny of money”.⁷⁰ Essa preocupação com a liberdade pessoal aparece como núcleo de “Georgians” e outros dos seus contos mais famosos. Tecnicamente, Coppard escreveu suas narrativas “in the manner of Chekhov; others suggest Maupassant, others still

69) Cf. Frank O'Connor, op. cit., p. 187.

70) Frank O'Connor, op. cit., 172.

seem to be folk tales like those of Hardy”,⁷¹ isso comprovando a perene influência dos mestres de um passado mais distante sobre os grandes contistas do século atual.

Comparando-se a Katherine Mansfield na sensibilidade impregnante das cores, dos sons e das impressões, somando influências de Henry James na inventividade de situações,⁷² ou escrevendo “with delicacy of perception and visual exactitude reminiscent of Virginia Woolf”,⁷³ Elizabeth Bowen publicou seu primeiro livro em 1923, mas sua maior produção literária ocorreu entre 1927 e 1935. Do seu livro **The Cat Jumps**, editado em 1934, saía o conto “Maria” para a antologia de **Modern English Short Stories**, 2.^a série, organizada por Derek Hudson. Na opinião desse crítico, tanto Stacy Aumonier, como H. E. Bates e Elizabeth Bowen tenderam para a “re-creation of landscape and atmosphere owe as much to Turguenev as to Chekhov”.⁷⁴

Quando publicou seu grande ensaio **The Modern Short Story**, em 1941, H. E. Bates já formava ao lado dos maiores nomes de sua geração de contistas na Inglaterra. E nessa fase pontificavam W. Somerset Maugham, Elizabeth Bowen, Evelyn Waugh, Graham Greene e outros ficcionistas menos conhecidos do leitor brasileiro. Do seu livro **The Woman Who Had Imagination**, editado em 1934, é o conto de idêntico título que integra a coletânea de **Modern English Short Stories**, preparada por Derek Hudson. Mas, já lhe dando como parentes Hardy e Coppard nos ingredientes de suas narrativas e na reprodução das cenas da vida diária,⁷⁵ Beachcroft vai além, ao afirmar que “Bates’s early stories are revealed in a clear visual setting. There are no tricks of style, no elaboration, yet we seem to be living in the tangible yet lyrical world of some Shakespeare’s songs”.⁷⁶

71) Idem, p. 174.

72) Beachcroft, op. cit., p. 183 e 184.

73) Lionel Stevenson, op. cit., p. 492.

74) Derek Hudson. **Modern English Short Stories**. 2a. Se., London, Oxford University Press, 1970, p. XII.

75) Beachcroft, op. cit., p. 57.

76) Idem, ibidem, p. 186.

No plano da curta ficção, na Inglaterra, ainda se incluem na perspectiva sincrônica deste estudo: Clemence Dane, com "The Dearly Beloved of Benjamin Cobb", extraído do seu livro **Fate Cries Out** (1935), e Evelyn Waugh, com "On Guard", que aparece em sua coletânea **Mr. Lovedays Little Outing** (1936). Por último vem Malcolm Lowry, que tendo publicado alguns contos, em 1930, do nível de "Literary Magazine", em 1933 surgia com o livro **Ultramarine**, com o qual ganharia notoriedade como ficcionista. Autor de excelentes narrativas, como "Under the Volcano" e "Lunar Caustic", Lowry usou constantemente a reiteração de temas para estabelecer a idéia de continuidade. E mais, através do processo de repetição tentou imitar o som da eternidade, dando ao leitor uma ilusão do interminável ciclo da existência.⁷⁷

Em 1933, aparecia na revista **Crítica**, de Buenos Aires, o conto "Hombre de las orillas", de Jorge Luís Borges. Dois anos mais tarde, essa narrativa ressurgia na **História Universal de la Infâmia**, de sua autoria, e já titulada definitivamente de "Hombre de la esquina rosada". Defendendo a concepção simbólica de que o genérico pode ser mais intenso do que o concreto, Borges fazia do protagonista desse conto o "símbolo de la primera virtud, del **areté** de los argentinos: el valor de morir antes de ser escarnecido o vencido".⁷⁸ Mais tarde, acrescenta Alazraki: "el tema del corage como la primeira virtud para los argentinos, central en 'Hombre de la esquina rosada' y 'El Sur', está aludido en 'La otra muerte'".⁷⁹

Ainda sobre o primeiro conto do grande ficcionista argentino, escreve Alazraki: "En 'Hombre de la esquina rosada' Borges da forma literaria a la ciega religión del cuchillero: el coragem. El cuchillero representaría, así, una expresión exacerbada hasta la morbosidad del corage. El protagonista narrador de 'Hombre de la esquina rosada' no puede suprir la afrenta que Francisco Real, el Corralero, ha causado a él y a los suyos. Espoleado por la cobardía de Rosendo y el corage

77) Cf. Dale Edmonds. "The Short Fiction of Malcolm Lowry". In **Tulane Studies in English**. Vol. XV, New Orleans, Tulane University, 1967.

78) Jaime Alazraki. **La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges**. Madri, Editorial Gredos, 1968, p. 21.

79) Idem, ibidem, p. 36.

insufrible del Corralero, le clava su puñal y lo mata en la oscuridad de la noche".⁸⁰ A partir de "El acercamiento a Almotásim", publicado em 1935, Borges começa suas inquietações metafísicas, mas "el tema de lo argentino no desaparece completamente y vuelve a asomar en varios de sus cuentos".⁸¹

Na Itália, Luigi Pirandello situava-se no ponto mais alto da constelação literária do país, e muitos dos seus contos eram vertidos para outras línguas, efetivando-se a sua consagração no gênero. Na complementação do seu estudo sobre o ficcionista italiano, Philo M. Buck anota o aparecimento das seguintes coleções nos Estados Unidos e Inglaterra: **Horse in the moon, twelve short stories** (New York, 1932), **The Naked Truth and eleven others stories** (London, 1934) e **Better Think Twice About It, and twelve other stories** (London, 1934).⁸²

No estudo "Das Negativas", em que procura demonstrar o parentesco literário entre Machado de Assis e Luigi Pirandello, ao examinar as características pessoais do conto de um e do outro, Braga Montenegro chega a esta conclusão: "Dois traços paralelos sem muita afinidade, observadas arbitrariamente dum só ângulo de visão e forma estética, mas que não se combinariam e antes se repeliriam em sua natureza primordial, em sua fisionomia particular e verdadeira. Quando muito, teria de esclarecer que ambos os artistas haviam criado uma maneira peculiar, um padrão próprio e de muita originalidade, que os consagram como mestres inconfundíveis do gênero. Todavia, quando em Machado o conto seria a qualidade suprema, Pirandello melhor se definiria no teatro, muito embora, na maioria dos seus casos, os seus contos sejam o esboço ou a idéia primeira das suas peças teatrais".⁸³

A diferença fundamental estava entre Gabriel D'Annunzio e Luigi Pirandello. É que, enquanto o primeiro oferecia ao povo uma ilusão romântica da vida, o segundo chegava ao

80) Jaime Alazraki, op. cit., p. 103.

81) Idem, op. cit., p. 102.

82) Cf. Philo M. Buck, jr. — **Directions in Contemporary Literature**. New York, Oxford University Press, 1942, p. 341.

83) Braga Montenegro. "Das Negativas". In **Revista Clã**. nº 2. Fortaleza, Cooperativa Edições Clã Ltda., 1948, p. 61.

extremo do realismo, proclamando em sua trajetória literária a “cruel difference between life and the ideas people have of life”.⁸⁴ Mas a Itália de 1931 não tinha como centro de especulações estéticas apenas D’Annunzio e Pirandello. Na ensaística, no romance e na curta ficção contava, também, com o prestígio e a popularidade de Giovanni Papini, Marino Moretti, Aldo Palazzeschi, Pitigrilli, Curzio Malaparte, Amália Guglielminetti, Ignazio Silone e Achille Campanile, conquistando a admiração de milhões de leitores.

Com relação à França, de “As Sepulcrais”, de Maupassant, até “O Muro”, de Sartre, consoante a indexação diacrônica estabelecida por Jacob Penteadó,⁸⁵ o que dentro desse lapso de tempo foi produzido na área da curta ficção não correspondeu às expectativas de verticalidade que seria justo esperar, a partir das matrizes maupassantianas. Sob qualquer aspecto, essa obra-prima do moderno conto francês não encontrará antecedente próximo, dentro da linhagem sartreana, sequer na montagem surrealista de “O Fim do Ciúme”, de Marcel Proust.

Sincronicamente, “O Muro” não deveria entrar no contexto deste estudo. Mas, pelo conteúdo e pela técnica, merece algumas reflexões críticas. A ação desse conto transcorre na Espanha, no período de represália ao movimento subversivo que minava as bases políticas desse país em revolução. Essa circunstância histórica se explicita nesse monólogo interior de Pablo Ibbieta: “Sabia que ele (Ramón Gris) era mais útil de que eu à causa da Espanha, mas a Espanha e a anarquia que levassem o diabo; nada mais tinha qualquer importância”.⁸⁶ E a luta por essa causa tanto pode estar situada antes, como depois de 1936 e, nesse sentido, é ponderável a referência “desde o início da guerra”, pela possibilidade de ligação com a segunda Grande Guerra.

Tecnicamente, podia-se conferir a lição de Araripe Júnior, ao escrever: “o conto desenvolve-se no espírito como um

84) Philo Buck, op. cit., p. 80.

85) Cf. **Obras-Primas do Conto Francês**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958.

86) Jean-Paul Sartre. “O Muro”. In **Obras-Primas do Conto Francês**, p. 362.

fato pretérito, consumado”. Versando temas relacionados com a mesma contingência política e revolucionária, “O Muro”, de Sartre, e **Por Quem os Sinos Dobram**, de Hemingway, expressam essas duas medidas conceituais da prosa de ficção. Os aspectos existenciais podem ser claramente visualizados sob ângulos bem diversos, pois enquanto no conto o episódio se fragmenta em micro-divisões espaciais, no romance a ação se projeta num cenário de epopéia, com os incidentes formando uma teia que envolve toda a conjuntura de uma nacionalidade.

Afora as incursões que o narrador faz ao passado, através de sucessivos monólogos interiores, outros aspectos chamam a atenção nesse conto de Sartre. Um deles é o que diz respeito à ação dominante, cujo desenvolvimento transcorre em pouco mais de uma noite, ou seja, entre o “juízo” e o “amanhã de manhã” do fuzilamento. Outro, é a forma como o tempo flui na consciência das personagens, variando entre estados ultra-sensíveis e alienações momentâneas. Quando a perceptiva se aguça, as personagens passam a revelar nítida consciência do tempo e, quando imergem em reflexões, dão-se, contrariamente, os casos de inconsciência do tempo.

Antes de Sartre, outros contistas haviam experimentado recursos técnicos bem mais insólitos. Joyce evoluía do **stream of consciousness** para o **stream of unconsciousness**, enquanto Kafka fazia uso de “**dream states as essential adjuncts of his satirical method of presentation**”.⁸⁷ Em suas histórias, Hemingway criava a ilusão de **icebergs** flutuantes, e Faulkner empregava o fluxo da consciência para manobrar o tempo, causa e efeitos, fazendo assomar do passado cenas plenamente revitalizadas. Caroline Gordon, por sua vez, empregava o **flash-back** dentro de **flashbacks** e, por fim, através de processos de repetição Malcolm Lowry procurava imitar o som da eternidade.

Teria a popularíssima Colette utilizado qualquer um desses artifícios técnicos com a deliberada intenção de abalar as estruturas da ficção tradicional? E Claude Farrère, que

87) Margaret Schlauch. **Antecedents of the English Novel**. London, Oxford University Press, 1965, p. 2.

ingredientes inovadores haveria acrescentado às suas narrativas de cenários quase sempre exóticos? E André Birabeau, que recursos mais insólitos teria manejado na feitura dos seus alegres contos parisienses? A julgar pelas obras-primas selecionadas pelo crítico Jacob Pentead, ou seja, “A Encruzilhada”, de Colette, “A Promessa”, de Farrère, e “O Apartamento”, de Birabeau, o conto francês dessa fase, excluindo “O Muro”, de Sartre, não revelava progresso significativo, comprometendo até o prestígio mundial conquistado por Maupassant.

4. Pontos-de-Vista

Feito o balanço sobre a posição do conto no Ceará, no Brasil e no estrangeiro, na faixa temporal de entre 1931 e 1936, reencaminha-se o enfoque desta abordagem crítica para “O Arriero”, anotando-se pontos-de-vista acerca do seu criador e mencionando-se alguns aspectos idiossincráticos que resultaram no visualismo das cenas que descreve e na densidade psicológica que empresta ao narrador. Quanto à sua existência como obra de ficção, quem primeiro acreditou nesse conto foi R. Magalhães Júnior, que o acolheu em 1931 nas páginas de **A Noite Ilustrada**, seguindo-se a promoção de Manuel Calisto, que o lançou em 1935, em francês, numa revista literária de Paris.

Na composição fictiva de “O Arriero”, Herman Lima reuniu uma soma apreciável de vivências com a terra e com o homem cearense, acrescentando-se-lhe a vocação de paisagista dos contrastes regionais e a aptidão de intérprete da gente sertaneja. Já em 1919, numa fantasia intitulada de “Velho Tema”, Herman Lima provocava a atenção dos leitores de **A Nota** (publicação local), revelando-se “hábil colorista” no desenvolvimento de mencionada peça literária.⁸⁸ Aliando o senso da observação ao jogo impressionista das cores tropicais, Herman Lima se firmaria como um extraordinário paisagista, retratando com absoluta fidelidade as praias e os sertões do Ceará.⁸⁹

88) Cf. Dolor Barreira. **História da Literatura Cearense**. Fortaleza, Edições Instituto do Ceará, t. IV, 1962, p. 705.

89) Idem, *ibidem*, p. 707.

Com o aparecimento de **Tigipió**, em 1924, essas qualidades literárias passavam a ser enaltecidas por um consenso nacional. E foi Gustavo Barroso quem, ao defender a outorga do prêmio anual da Academia Brasileira de Letras, em 1926, para esse livro de contos, afirmou ser Herman Lima “um escritor digno já de nota pela concepção dos seus enredos e, sobretudo, pela beleza da frase”, e ainda “pela força da expressão e pela descrição da terra e das almas filhas dessa terra”.⁹⁰ O maior crítico literário da época acrescentaria: “Há colorido e intensidade nas suas descrições e algumas de suas figuras são expressivas mesmo na hediondez”.⁹¹

O grande Arthur Ramos descobria na linguagem de Herman Lima a plasticidade de um filme em **technicolor**, ao escrever: “Os quadros de **Tigipió** têm uma intensidade extraordinária de tintas; há ambientes de nuances deslumbrantes. Todo o cenário se vem desenrolando aos nossos olhos, como numa película cinematográfica, deixando entrever todos os contornos sem ocultar uma particularidade qualquer”.⁹² Um crítico cearense via no conjunto de narrativas de **Tigipió** uma “obra profundamente honesta, toda feita com grande talento, e refletindo com fidelidade comovente o quadro psicológico do drama sertanejo, de uma das mais interessantes e desgraçadas regiões do planeta”.⁹³

Sobre a qualidade da arte narrativa de Herman Lima e a respeito de sua consciência regionalista, o acadêmico Osório Duque Estrada também se apressava em oferecer seu testemunho crítico acerca do ficcionista do Norte, dizendo ser o seu “trabalho bem urdido, bem narrado, com interesse dramático, personagens vivas, descrições vigorosas, paisagens intensamente coloridas, e um desfecho original e inesperado”. E concluía: “O quadro da seca no sertão cearense é admiravelmente pintado, bem como o do êxodo dos matutos famintos, que fogem precipitadamente, em busca do litoral”.⁹⁴ Essa im-

90) Gustavo Barroso. In **A Mãe da Água** (Adendo). Salvador, A Nova Gráfica, 1928, p. I e II.

91) Agrippino Grieco, *ibidem*, p. IV.

92) Arthur Ramos, *ibidem*, p. VII.

93) Oscar Lopes, *ibidem*, p. IV.

94) Osório Duque Estrada, *ibidem*, p. II.

pressão que Herman Lima transmitia aos seus leitores de há mais de 50 anos tem se mantido quase inalterada em sua magnitude, pois a seca continua sendo o núcleo da grande tragédia nordestina.

Na representação simbólica desse quadro de nuances tão fortes, Herman Lima foi desenhista de painéis e prescrutador de emoções, captando momentos existenciais de intensa dramaticidade. Dentro de uma idealização ficcional em que a densidade psicológica se sobrepõe às exterioridades contingenciais, “O Arriero” encerra uma das páginas mais vivas da história ou da novelística das secas, constituindo-se um flagrante percucientemente apanhado dessa luta do homem contra a maior intempérie do meio.

A crítica literária do país se mostrou atenta ao **technicolor** hermaneano e ao seu realismo telúrico, mas concentrou sua atenção, especificamente, nos contos reunidos na primeira edição de **Tigipió**, a começar pela própria história que empresta título ao livro. “O Arriero” somente iria se juntar a “Alma Bárbara”, “Choça Vazia” e outras narrativas caracteristicamente cearenses a partir de 1951, graças a uma iniciativa editorial da Organização Simões. Tratando-se, por conseguinte, de uma quarta edição, justificava-se o quase alheamento da crítica em relação aos novos textos que lhe eram acrescentados.

Mas, pelo menos no Ceará, a ocorrência não passou despercebida pelos que, na época, realizavam a história ou exerciam a crítica literária na terra de Herman Lima. Dolor Barreira anotou a inclusão de “O Arriero” na quarta edição de **Tigipió**,⁹⁵ e Braga Montenegro, ao elevar Gustavo Barroso e Herman Lima à posição de “representantes mais autorizados do conto regionalista entre nós, em qualquer época”, completava seu testemunho crítico, afirmando: “A pequena novela “Tigipió”, “Alma Bárbara”, “Ventura Alheia”, “O Arriero”, “Os Caboclos”, são páginas admiráveis de observação e imagem”.⁹⁶

95) Cf. Dolor Barreira, op. cit., v. IV, p. 707.

96) Braga Montenegro. “Evolução e Natureza do Conto Cearense”. In **Anais da Casa de Juvenal Galeno**. Fortaleza, Imprensa Oficial, 1958, t. II, p. 110-111.

Num confronto entre o regionalista de **Pelo Sertão** e o intérprete da “alma bárbara” cearense, observava ainda Braga Montenegro: “Se Afonso Arinos bem retratou a paisagem, Herman Lima mais profundamente a sentiu; se o primeiro foi o revelador original e enamorado das lendas, da poesia e da alma sentimental das gentes do sertão, o segundo, pela vibração de seu temperamento, registrou em quadros sóbrios e enérgico colorido os dramas, as agonias ignoradas das naturezas agrestes — sua humildade, sua obstinação perante o flagelo, sobretudo a consciência moral explodindo em ferocidades e violências ao teor das dignidades feridas”.⁹⁷

Ao enaltecer a “grande sensibilidade criadora” de Herman Lima, admitia Braga Montenegro a citação do nome de Maupassant nas referências a **Tigipió**, afirmando textualmente: “As marinhas de Herman Lima, os costumes praieros por ele narrados, têm íntima correlação com a obra do magnífico intérprete da alma heróica e espontânea das gentes da Normandia. As praias do Ceará, agora tão desfiguradas, revivem nesses quadros fidelíssimos, tanto pela transposição paisagística quanto pela evocação poética, com o vigor de tintas, com um perfume humano tão evidentes como aqueles com que Maupassant enriqueceu a literatura da França e do mundo”.⁹⁸

Mas essa aproximação admitida pelo crítico cearense, como ficou bem explícito, dizia respeito tão-somente às paisagens de marinha e à gente das praias. No outro plano de sua geografia humana, em que se encontram firmadas suas maiores criações (inclusive “O Arriero”), Herman Lima estaria mais para Chekhov do que para Maupassant. É que, como profissional da medicina, e habituado ao trato das criaturas, Herman Lima seria, na concepção chekhoviana de H. E. Bates, aquele “médico compassivo de grande poder de receptividade e emoção” e, portanto, capaz de analisar “o destino das personagens com interesse idêntico ao do médico que se aproxima do leito do enfermo, enternecido pela sua miséria”.⁹⁹

97) Idem, *ibidem*, p. 111.

98) Idem, *ibidem*, p. 111.

99) Braga Montenegro. **Correio Retardado**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1966, p. 131.

Na reconstituição fictiva do episódio que envolve o eng.º Norberto Sales e o cabra Mariano, já o médico aparece investido das funções de sociólogo e de psicólogo, caracterizando com fidelidade um aspecto do flagelo da seca, configurando atitudes compatíveis com a violência do meio, descrevendo costumes regionais e indo ao fundo de uma consciência atribuída pela suspeição e pelo medo. Pelo realismo e pela atualidade do quadro em que a ação se desenvolve, mais do que outro conto de Herman Lima “O Arriero” se impõe como “documento para estudos científicos”, dentro da proposta formulada por Cavalcante Proença para as demais narrativas de Tigipió,¹⁰⁰ constituindo-se, portanto, uma página desgarrada da história da Inspetoria de Obras Contra as Secas.

Pela estrutura narrativa, firmada na tradição do conto regionalista, e pela força criativa do episódio que se desenvolve num cenário de seca, tendo como **preconceived effect** a bravura e a fidelidade de um tipo caracteristicamente regional, “O Arriero” situa-se entre as melhores histórias curtas publicadas no Brasil, entre 1931 e 1936. Pertencendo à linhagem ficcional de “Galinha Cega”, de João Alphonsus, e de “A morte do porta-bandeira”, de Aníbal Machado, num confronto temático de regionalidades “O Arriero” está mais para **Velórios**, de Rodrigo Andrade. Todavia, seu maior concorrente, em interesse e tiragem editorial, será o conto “Oscarina”, de Marques Rebelo, ambos permanentemente manuseados pelos leitores de todo o Brasil.

100) Cf. Cavalcante Proença. In **Tigipió** (Introdução). Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, s/d.

SINTAXE DA FICÇÃO

1. Leitura Crítica

A atitude assumida pelo protagonista-narrador em “O Arriero” corresponde ao **individual view of life**, opção técnica de que se permite valer o ficcionista para, numa retrospectiva memorialística, reconstituir episódios de que haja ativamente participado ou tenha sido passivamente envolvido. Essa estrutura narrativa firmada na primeira pessoa, quando habilmente manipulada, consegue produzir forte ilusão de veracidade, convencendo que a voz predominante no contexto fictivo é a de quem encarnou, de verdade, a fração existencial rememorada.

Com a opção desse recurso narrativo, o ficcionista se coloca dentro da história, passando a conduzir a fabulação através de uma voz solitária raramente ou poucas vezes interrompida pelo contraponto de qualquer interlocutor. O uso do ponto-de-vista passa a fazer-se como uma câmera seguindo cada movimento alcançado pela objetiva direcionada para o núcleo da ação. Mediante essa técnica, que Arthur Ramos argutamente definiu como cinematográfica, as descrições ambientes ganham uma nitidez fotográfica, variando em tonalidades de acordo com as tintas empregadas, no caso, por Herman Lima para reproduzir as cores da paisagem em que o episódio se desenvolve.

Animado pelo ficcionista, que lhe confere a função de narrador, o engenheiro Norberto Sales passa a centralizar a atenção da “roda de passageiros formada no bar **Itanagé**, em plena viagem da Bahia ao Rio”. Isso se depreende, porque é a sua voz a única que se alteia diante desse pequeno público itinerante, obviamente interessado em ouvir a história que ele

se propõe contar. Investido da condição de protagonista, o engenheiro Norberto inicia sua relembração com uma referência de impacto, capaz de prender a atenção do espectador mais indolente. “Foi na seca de 1919” — começa dizendo — “que eu passei toda no sertão cearense, na construção de uma rodovia de Aracati a Quixadá”.

Passando da fala iniciatória para uma representação visual, o narrador reproduz imagisticamente a paisagem rasgada pela obra, descrevendo seu curso “através das várzeas negras de carnaubais, e dos tabuleiros calcinados e centelhantes”. Quem, em plena seca, incursionar pela região do Baixo Jaguaribe, verá que essa transmutação de cores efetivamente existe. Transposta a faixa verde-enegrecida dos carnaubais, daí por diante a terra ganha a tonalidade de um amarelo escurecido, em que a vegetação rareia, permitindo a calcinação solar.

A alusão à dureza do serviço ao sol, intensificada pela notação “dias e dias no campo”, empresta maior nitidez sensorio-visual aos estados representados pela projeção “inferno alucinante”, “luz implacável” e “calor de fornalha”. Essas impressões cromáticas se fazem ainda mais evidentes, quando o narrador acrescenta que o abrigo do “chapeirão de palha de carnaúba” os “impedia apenas a combustão da cara”.

Na reconstituição das cenas vividas no interior do Ceará, as visualizações do narrador vão se alternando com reações nostálgicas, subjacentes. E assim, da estrada que se apresenta avançando “por cortes e aterros, lanhando a terra, rumo ao sertão remoto”, o enfoque se transfere, na mesma seqüência, para os quinhentos homens expulsos pela seca, e os apanha a experimentarem uma “saude cansada” pelos seus “ranchinhos felizes lá de longe”.

Esse “sertão remoto” diametralmente oposto ao litoral (Aracati), é o Quixadá, posicionado na zona centro-este do território cearense. Na descrição do narrador, o realismo visual e a representação sinestésica de “saude cansada” levam a duas reflexões: 1.^a) na época a migração interna se dava pelo deslocamento populacional do sertão para o litoral e deste para outra direção do Polígono das Secas; 2.^a) a

estrada de rodagem era a obra pública de maior capacidade de absorção dos contingentes flagelados, situação que permanece inalterada, passados mais de sessenta anos.

A pormenorização sobre a rodovia em curso, “lanhando a terra adusta”, inclui informes técnicos intimamente relacionados com a profissão do narrador, o engenheiro Norberto Sales. Diz ele da “necessidade de muita pedra para as **obras de arte, numerosas pontes e vários drenos**”. E a “necessidade de muita pedra”, como material básico para o tipo de construção em andamento, conduz a “uma turma de cavouqueiros”, que “trabalhava sem cessar”.

Surge aí a figura de Mariano, chefe da turma de cavouqueiros, de quebradores de pedras. E para sua caracterização, o narrador se faz pródigo nos lineamentos da postura e na descrição dos traços fisionômicos: “cabra do Cariri,* de cara fosca e modos torvos, olhos injetados, trunfa caída sobre a testa, a dentuça vasta à mostra no prognatismo feroz, o corpanzil ereto e longo, com a musculatura enxuta do mestiço do Norte”. Para completar a figuração medonha, é ressaltado um hábito ainda mais alarmante do vigoroso sertanejo: “um formidável, um estupendo punhal de três palmos quase de comprido, enfiado na cinta a toda hora”.

Com uma caracterização tão vigorosa, fica armado um **preconceived effect**, cuja expectativa de tragédia passa a contaminar, progressivamente, todos aqueles trabalhadores improvisados pela seca. Essa contaminação atinge, especialmente, aqueles de índole pacata, que “não davam aso a uma queixa sequer” e que em suas próprias barracas enchiam “as horas de folga em cantorias nostálgicas, no pontear dos violões ou resmoendo as harmônicas langorosas”.

A expectativa de uma tragédia iminente se faz perceptível no “alvoroço da população vizinha”, para onde Mariano e seus comandados se deslocavam “aos sábados, após o pagamento semanal”, e se “reuniam todos, numa jogatina desenfreada, puxada a muita cachaça”. E acrescenta o narrador,

(*) A região do Cariri fica situada no extremo sul do Estado do Ceará, e é atualmente constituída de quatro microrregiões: Cariri, Chapada do Araripe, Sertão do Cariri e Serrana de Caririçu.

“no melhor das paradas, lá um deões, por um nada qualquer, rompia a discussão. Choviam desaforos ferozes, insultos bravos, desafios tremendos — facas luziam, fuzilavam garruchas, as cartas de jogo e as notas de dinheiro ficavam na mesa, cravadas a punhal. . .”

Nos enfoques até aqui realizados pareceram bem nítidos alguns aspectos carecidos de reflexão política e sociológica. E estes aumentam de importância quando comparados com a situação dos aglomerados humanos de hoje, formados pela contingência da seca. Para esse confronto, a visão do narrador ganha uma conotação documental, verificando-se que na seca de 1919 a ação governamental já se fazia através da ocupação remunerada dos migrantes em obras rodoviárias interligando municípios e regiões. Note-se, ainda, que no contexto em análise não há registro da palavra **fome** e que o pagamento semanal dava até para extravazamentos perdulários, como os que habitualmente promovia o grupo de Mariano.

O dualismo de pontos-de-vista enfocando a personalidade de Mariano se firma num jogo de antíteses, que o narrador enfeixa num breve parágrafo. Se para o engenheiro Norberto Sales a presença desse “feitor lombrosiano” lhe inspirava uma antipatia que solenemente demonstrava, para o administrador Mariano significava um “homem de confiança”, capaz de manter a “disciplina na tropa no serviço”, obtendo o “máximo de rendimento (. . .) nas horas de trabalho”, além do respeito com que “acatava as ordens superiores”.

Mas, entre as impressões afetivas resultantes da convivência no trabalho e as pinceladas vigorosas e fartas transfiguradas pela ojeriza preconcebida e indébita, vai prevalecer, obviamente, a imagem mais fortemente delineada. E é com o porte agigantado e grosseiro, segundo a visão do narrador, que Mariano passa a mover-se na esfera espacial, nada mais podendo esperar-se de benevolente e afável dessa figura típica de jagunço, temível pela sua própria catadura agressiva.

Num corte da linha imagística centrada na individualidade de Mariano, o foco memorialístico retorna ao protagonista-narrador para dizer de outra preocupação: uma ordem da Inspetoria de Secas obrigando-o a viajar à capital. E aí

vem um registro sobre como, àquele tempo, era encaminhada a política emergencial das frentes de serviços. Já explicitado o objetivo do alistamento (abrir uma rodovia ligando Aracati a Quixadá), verifica-se, a essa altura, um procedimento autárquico de muita responsabilidade: a solicitação da presença do engenheiro Norberto Sales para tratar de “uma variante do projeto, a ser talvez aproveitada, para economia grande da obra”.

Ao relembrar o segundo motivo do chamado à capital, o narrador põe em evidência outra medida responsável da autarquia da seca, ao convocar seu engenheiro para receber “cem contos de réis para as despesas da construção”. Tratando-se do relato de uma vivência com o mais sério problema da região, o que o narrador fala quanto ao suprimento de recursos (excluindo qualquer interferência ou pressão junto ao governo) se constitui num fato para reflexão. Aí, investindo-se de uma atribuição para alguns própria da História, a ficção aparece assumindo e representando a verdade contingente, passando da esfera da idealidade para o plano da realidade objetiva, plenamente dimensionável.

Advirta-se para duas referências iniciais: uma temporal — 1919, e outra espacial — Aracati. E daí uma projeção indicativa de condução e tempo: “vapor uma vez por mês, — e o último passara dois dias antes”. Com isso o narrador não apenas ressalta a necessidade de busca de outra alternativa de transporte, dentro da própria esfera espacial em que a ação se desenvolve, como, numa perspectiva extrínseca, historicamente comprovável, leva a deduzir-se que, àquela época, o intercâmbio econômico e social entre Aracati e Fortaleza se fazia, predominantemente, através de embarcações costeiras.

Premido pela urgência, e como último recurso, foi para a outra alternativa que relembra ter se voltado o eng.^o Norberto Sales, obrigando-se a “viajar a cavalo, por estradas ermas de léguas e léguas”, circunstância que, sobretudo pelo dinheiro, se lhe impunha a necessidade de “um camarada de confiança” para acompanhá-lo. Nessa projeção de ocorrências adversas, advém-lhe o castigo maior, ao ver diante de si, por indicação do administrador, a figura sombria do cabra Ma-

riano. Acompanhe-se a seqüência de reações do narrador, ante a presença daquele “estafermo esguio e seco”, a estender-lhe o cartão do seu chefe imediato.

Atente-se para como essas reações progressivamente eclodem, até chegar ao climax ante a convicção do administrador de que podia “ficar tranqüilo, que ele se responsabilizava”. E, num contraponto veemente, veja-se como o narrador encena a reprovação ao ato do seu intermediário, culminando com essa interrogação, rememorada com descrença: “que valia a responsabilidade dele, se eu tomasse um tiro, ou uma punhalada assassina pelo caminho?” Finalmente rendido ao “profundo acento de sinceridade” do administrador, conclui, foi nesse “estado de espírito lamentável que eu parti, acolitado pelo ferrabrás, com o punhal temeroso arrepanhando o paletó, como um sabre, e um rifle, ainda por cima, a tiracolo. O tipo completo do jagunço”.

Na monotonia das léguas morosamente vencidas, a estrada do telégrafo forma uma linha divisória entre o branco da areia polida (obviamente a compor a moldura oceânica), e o esbrasado da porção fisiográfica oposta, e, no “horizonte refervendo”, a paisagem mediterrânea parece envolta num “turbilhão de labaredas invisíveis”. O narrador faz-se exuberante e pródigo na descrição da faixa de terra que se estende entre o litoral e a zona caracteristicamente sertaneja. E, no jogo dos contrastes, a “oiticica verdejante” ressalta “como o derreideiro milagre da flora moribunda”.

Na solidão das horas e na monotonia da estrada sem fim, o silêncio e a casmurrice são atributos que singularizam as duas personagens que se movem cursivamente num espaço de múltiplas impressões fisiográficas. No desenvolvimento dessa breve ação contrapontística, que se vai definindo ante a tolerância de convivência do engenheiro em missão e a capacidade de servir do seu camarada eventual, a primeira reação positiva, de louvação ao cabra aparentemente abominável, se registra quando o narrador recorda que Mariano “não podia ser mais presto nas providências da jornada, para arranjar uma refeição, um café quente, um pasto para os animais”.

A diversidade da paisagem, que transmuda da caatinga rarefeita do sertão para as verdes ocorrências florísticas do litoral, culmina com a visão de “mangueiras e cajueiros copados”, em Messejana, que numa digressão atemporal o narrador induz tenham essas árvores embalado “talvez outrora os primeiros sonhos de José de Alencar menino”. E situando-se novamente no tempo em que a ação transcorre, o narrador faz o registro de uma forma de prestação de serviços da época: os cercados de aluguel que ficavam na entrada da cidade para “hospedagem” de animais de transporte.

De sua permanência em Fortaleza, o engenheiro Norberto faz apenas dois registros. Um, para dizer como se portara Mariano, que arranchado com um conhecido não sabia onde, lhe aparecia “todas as manhãs no hotel, para receber ordens”. O segundo registro, atinente às modificações do projeto e ao suprimento de recursos para as obras da seca, para anotar o tempo consumido no desempenho de sua missão: “Não tardei a despanhar-me, e, ao cabo de quatro dias, tanto resolvera o caso técnico como o recebimento do dinheiro”.

Para a viagem de volta, sugere-se que o receptor, ouvinte ou leitor se invista na condição de espectador e, imaginando-se na roda de passageiros do Itanagé, passe a acompanhar todos os lances da angustiante caminhada, dia e noite, rumo ao Aracati. Atente-se que, pela indicação do narrador, a jornada é retomada numa “madrugada alta” quando, montando seus animais, o engenheiro e seu camarada reiniciam a mesma trajetória antes cumprida. Mas, dessa feita, a cavalgada acontece em circunstâncias dramáticas, em meio da atmosfera de temor e **suspense** que se estabelece em torno dos cem contos de réis.

2. Procedimentos Formais

A sintaxe de formas simbólicas, que corresponde à manipulação dos significantes, assemelha-se a um filme em projeção, cujas seqüências passam a ser visual ou sensorialmente compreendidas e captadas à medida que as linhas imagísticas vão se completando. A prosa de ficção se firma justamente nessa sintaxe de representações dinâmicas, e tanto mais

verossímil será a realidade que venha a forjar, quanto melhor seja o uso desse instrumental gerador de impressões, sentimentos e outros atributos existenciais.

Esse instrumental Herman Lima manejou com habilidade e convicção estética, tornando-se convincente nas cenas que descreveu e nas reações que estimulou. Como resultado dessa consciência técnica, o que se verá em “O Arriero” é que o cromatismo avulta sem predominar, funcionando nitidamente como acessório, porque o fulcro da narrativa será o conflito imaginário, numa linha que oscila entre o monólogo do medo (fear monologue) e a reflexão do temor.

Todavia, mesmo funcionando como diferenciador da paisagem ambiente, o cromatismo que enriquece a prosa de Herman Lima não resulta de um simples jogo de cores, acrescentando-se-lhe alternâncias sonoras, cujas ondulações tonais se processam em forma de orquestração. Veja-se, logo no começo da narrativa, como esse arranjo de cores e sons se efetiva:

“Várzeas negras de carnaubais”

“Tabuleiros calcinados e centelhantes”

Estabelecidos os contrastes da coloração ambiente, permanecem as ondulações sonoras, nitidamente identificáveis dentro do próprio contexto verbal. E, nesse concerto tonal, até as consoantes são manipuladas em função do prazer auditivo, o que, não fosse a objetividade da narração, poder-se-ia atribuir a essa instrumentalização um procedimento retórico. Por ressaltarem como projeções significantes, dessa sintaxe nominal vão alinhados, abaixo, alguns desses componentes fonéticos:

“Inferno alucinante... luz implacável... calor de fomalha”.

“A estrada seguia célere, por cortes e aterros”.

Nessa sinuosidade fonética, virtualmente fracionada, porque seguidamente amortecida por vírgulas, sobressai ou-

tro elemento igualmente significativo: o ritmo. Os próprios componentes nominais, acima expressos, são indicadores de ocorrências rítmicas, o primeiro com marcações binárias, e o segundo com uma fonetização predominantemente ternária, apenas com a interferência de uma emissão binária: cortes e aterros.

Seguir célere pela estrada é uma sintaxe lógica, meramente denotativa. Mas será uma figuração sinestésica dizer que a estrada segue (ou anda). E essa linguagem foi usada por Herman Lima, ao escrever: “a estrada seguia célere”. O emprego da sinestesia aparece, de forma mais evidente, na “**saudade cansada** dos quinhentos homens que a seca expulsara dos **ranchinhos felizes** lá de longe”. No caso dos **ranchinhos**, vê-se transferido para o acessório um atributo que, logicamente, pertenceria aos seus usuários, **os homens**.

Nas caracterizações individuais, essa escrita parece investir-se da função do pincel ou do lápis, passando cada grupo nominal expresso a representar um pedaço do retrato que se vai organizando. Esse procedimento formal resulta nos traços incisivos e fortes que se concentram na pintura de Mariano: “cabra do Cariri, de cara fosca e modos torvos, olhos injetados, trunfa caída sobre a testa, a dentuça vasta à mostra no prognatismo feroz, o corpanzil ereto e longo, com a musculatura enxuta do mestiço do Norte”. Completa o paradigma da violência “um formidável, um estupendo punhal de três palmos quase de comprido, enfiado na cinta a toda hora”.

A linguagem descritiva se funde à sintaxe narrativa, gerando seqüências que se assemelham à montagem de um filme. Nessas ilustrações ambientes as palavras adquirem a função imagística do **flash**, dando a ilusão de se estar vendo os “cassacos arranchados em barracas à margem da **linha**”. Entende-se que essa **linha** seja o traçado da estrada em construção, onde os cassacos preferiam encher “as horas de folga em cantorias nostálgicas, no pontear dos violões ou resmoendo as harmônicas langorosas”.

Já se disse que a realidade da ficção, quando manipulada com traços firmes e convincentes, consegue sobrepor-se à rea-

lidade contingente. Essa convicção tem por exemplo, aqui, a cena dos cassacos ponteando **violões** em cantorias nostálgicas, ou resmoendo suas harmônicas langorosas. No primeiro caso, os **violões** prevalecerão em lugar de **violas**, porque não havendo nenhuma referência a **desafio**, se induz que as **cantorias** eram de cantigas ou canções populares. No segundo caso está a própria tomada de cena, de homens sem mulheres e filhos, o que pareceria uma situação inverídica, não fosse o conhecimento de ocorrências idênticas em obras das secas.

Apesar de o fato não corresponder ao aspecto migratório da seca, em sua conceituação genérica, a verdade é que, mesmo depois da vivência de Herman Lima como feitor de um programa de emergência, a mobilização só de homens para obras do governo voltaria a acontecer, em circunstâncias quase idênticas, depois de 1919. Isso se verificaria no tempo de Epitácio Pessoa (1919-1922), cuja política de combate aos efeitos das grandes estiagens no Nordeste resultou no início dos açudes Orós e Poço dos Paus. E, para essas duas obras, se deslocaram contingentes humanos, na maioria masculinos, do Cariri e até do sertão de Pernambuco. O romance **Poço dos Paus** (1938), de Fran Martins, retrata algumas dessas individualidades em busca de trabalho nessa grande obra governamental.

Feita essa digressão, retoma-se a averiguação dos procedimentos formais, de que se valeu Herman Lima para criar a ilusão de verdade que transparece em “O Arriero”. Com a metalépsie “**choviam desaforos ferozes**”, vê-se o contexto ficcional impregnado de mais um foco rítmico-sonoro, que prossegue com as indicações nominais: “**insultos bravos, desafios tremendos, facas luziam, fuzilavam garruchas**”, para concluir com uma escala sonora mais dilatada, e não menos rica de significação existencial.

Quando o foco narrativo aparece concentrado na própria existência, seja numa ação do plano externo ou numa atitude de natureza subjetiva, os efeitos estilísticos cedem lugar a uma sintaxe precisa e absolutamente essencial. Com esse tratamento representativo, o cabra Mariano, ou o “feitor lombro-

siano”, deixa de ser um retrato falado, parado na estática dos traços, para emergir, plenamente vitalizado, do ponto-de-vista do engenheiro Norberto Sales, completando-se com essa conceituação do administrador, em estilo indireto livre: “Homem de confiança está ali”.

A palavra, até aqui usada para gerar impressões de vida, mas também acionada para criar alternâncias cromáticas e rítmico-sonoras, passa a funcionar como signo impregnante, causando “aborrecimento” e “susto”, que são as reações não escondidas pelo engenheiro Norberto Sales ante a presença inopinada do “estafermo esguio e seco” a estender-lhe o “cartão do outro” (o administrador) “anunciando a pessoa” de que precisava para a sua viagem. Nessa ordem de impregnações significantes, vem o contraponto: e “se eu tomasse um tiro, ou uma punhalada assassina pelo caminho?”

Como recurso de autenticação do ponto-de-vista, da réplica ou contraponto, o estilo indireto livre ressalta como instrumento verbal de grande força na consecução de efeitos vívidos. Dessa sintaxe se valeu Herman Lima para reproduzir situações como esta, expressa em estilo direto (ED), estilo indireto livre (EIL) e rematando com estilo direto (ED):

ED — “O homem, aí, se fez solene e ofendido, mostrando a injustiça das minhas palavras”.

EIL — “Ele não era criança, para me expor assim. Além disso era meu amigo, ou pelo menos se prezava de sê-lo...”

ED — “Com tão profundo acento de sinceridade falou, que me calei, afinal, rendido, inteiramente”.

O conceito de signo impregnante se aplica a outras situações da narrativa, como esta em que as formas nominais **ferrabrás, punhal, sabre, rifle e jagunço** geram “um estado de espírito lamentável”. Deixados para trás esses ingredientes de pavor, a personagem deparará, adiante, com visões impressionadoras, na monotonia das horas e de léguas sem fim:

“Aquela faixa branca de **areia polida fugindo** sob o passo da alimária, o **calor da fogueira universal esbrasando a paisagem** de redor, o horizonte **referendo**, e o céu e a terra, tudo envolto no mesmo **turbilhão de labaredas invisíveis**”. A oitica verdejante sobressai “como o derradeiro milagre da **flora moribunda**”.

Na convivência dos dois viajantes em conflito imaginário, pelo menos algumas idiossincrasias se revelam aparentadas, porque calado e esquivo um, e casmurro o outro. Esse dom silencioso está assim anotado nesta relembração:

“Eu seguia **calado** quase o tempo todo, pois à minha **esquivança desconfiada** se unia o pendor natural do camarada para uma **casmurrice** invariável”.

Para estabelecer a atmosfera de receio e inquietação da viagem de volta, porque em meio do silêncio dos dois homens já havia uma valisa disfarçada, mas contendo cem contos de réis, os signos utilizados nessa sintaxe perturbadora se tornam mais densos, fundindo locuções como “noite negra”, “céu nanquim” e “lua crescente muito aguda — como uma foice de prata”. Tudo isso e mais outros procedimentos formais levam a esta exteriorização da personagem:

“O coração se me pusera sombrio e pressago como a própria noite. Em torno, apenas adivinhava a matéria desfolhada, erguendo para o céu o recorte indistinto dos braços torturados”.

O descritivo se faz aqui mais incisivo e lúgubre do que o narrativo, nesse retorno dolorosamente vivido. Transcrever esse cenário impregnado de medo seria uma oferta insólita e, por isso mesmo, negada, por algum tempo, até aos passageiros em roda no bar **Itanagé**. Os ingredientes deixam antever o que está por vir, com o tétrico se unindo a idéias traiçoeiras:

“Paz de cemitério”
“Corujas mal-assombrando o espaço”
“Os chocalhos das cascavéis”
“Sopro de incêndio mal extinto”
“Hálito de fera monstruosa”
“Gemidos ou queixas de um martírio infinito”
“Golpe de navalha gigantesca”
“Convite premente à fuga”.

A angústia, considerada indefinível, se localiza, durante uma noite cruciante, na consciência da personagem. Nessa atmosfera de pavor, outras projeções visionárias passam a ocupar o espaço ficcional. Essa linguagem se desenvolve com uma técnica de **suspense** tão apurada, que antecipar o desfecho seria negar ao leitor a oportunidade de também experimentar esses momentos que são de deixar o “coração arrochado” e a “respiração suspensa”.

Estas foram apenas algumas das sensações experimentadas pelo engenheiro Norberto Sales, a “mirar esgazeado aquele homem terrível, que a chama vermelha recortava no fundo da noite, em pinceladas de fogo, como um diabo vomitado do inferno”. Esta a figura temível do arrieiro, ou do camarada de viagem, na visão transtornada do narrador. Passados mais de sessenta anos, esse episódio continua a impressionar os leitores de hoje, da mesma forma que deixou estarecidos os passageiros que ouviam, atentos, uma das mais curiosas e empolgantes reminiscências da seca no Ceará.

MOMENTO III

POSIÇÃO DO CONTO

1. No Ceará

Não seria exagerada a afirmação de que 1946 foi um ano de grande florescimento do conto no Ceará. Contribuiu para o elevado número de produções no gênero o concurso realizado, no ano anterior, pela Livraria Aequitas e a Associação Brasileira de Escritores — Seção do Ceará, em que Braga Montenegro saiu vencedor com **Uma Chama ao Vento**, e Lúcia Fernandes obtinha menção honrosa com **Janelas Entreabertas**. Na época do concurso, Moreira Campos datilografava os contos que iriam, anos mais tarde, compor o volume de **Vidas Marginais**.

Outro fato auspicioso acontecia no maior centro cultural do Estado, paralelamente a essa eclosão criadora. É que, tendo começado a apoiar a ensaística e a produção literária em 1942, após alguns anos de paralização a Cooperativa Edições Clá Ltda. reencetava suas atividades em 1946, lançando **Noite Feliz**, de Fran Martins, e **Face Iluminada**, de Eduardo Campos. Comprometia-se, ainda, a publicar **Janelas Entreabertas**, de Lúcia Fernandes, intenção que não chegaria a efetivar, naturalmente por interrupção do seu programa editorial.

No mesmo ano de 1946, e usando o parque gráfico da Editora Instituto do Ceará, a Livraria Aequitas punha no mercado **Uma Chama ao Vento**, reunindo nesse volume oito contos de Braga Montenegro. Em 1947 esse livro era inscrito no concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras, arrebatando o Prêmio Afonso Arinos. A láurea traduzia o reconhecimento da mais importante entidade literária do país ao trabalho de um ficcionista do interior, que apesar da uni-

versalidade de sua cultura, haveria de continuar profundamente marcado pelo estigma da adversidade geográfica.

Ao escolherem para títulos dos seus livros os contos “Uma Chama ao Vento”, “Janelas Entreabertas”, “Noite Feliz” e “Face Iluminada”, respectivamente Braga Montenegro, Lúcia Fernandes, Fran Martins e Eduardo Campos assumiam uma postura eletiva, movidos pelos efeitos semânticos que essas titulações ofereciam ou, talvez, pelo que supunham ter acrescentado à técnica da curta ficção ou, ainda, pela emotividade que os temas explorados lhe haviam causado.

Se verdadeira qualquer uma dessas alternativas, a evolução de cada um desses contistas haveria de acenar-lhe com novas inclinações eletivas. De um retorno à infância, Braga Montenegro surgia com “Os Demônios” (1959), para reencontrar-se, na seleção definitiva dos seus contos e novelas, com “Uma Chama ao Vento”, “Agonia” e “O Carneirinho de Feltro”. Lúcia Fernandes Martins esperaria 26 anos para transformar em livro **Janelas Entreabertas**¹⁰¹ e, quando isso aconteceu, já sua “Máquina de Retrato” é que mereceria de Wilson Martins a classificação de “obra-prima da história curta”.¹⁰² Por sua vez, Fran Martins indicava “Ventania” (1960) para **Uma Antologia do Conto Cearense** (1965), subestimando um dos seus maiores contos, que é “Cão Vadio” que, pela ordem numérica, ocupa o segundo lugar no volume de **Noite Feliz** (Edições Clã, 1946).

Quanto a Eduardo Campos, este haveria de oscilar na preferência de muitas de suas narrativas, justamente por ter sido o mais fecundo dos contistas de 1946. Progressivamente, observou-se-lhe a inclinação para “Joaninha do Pé-Torto”, “Os Grandes Espantos”, “Uma Visita para Explicações” e “A Venda das Mangas”. Mas, ao final, veio a reencontrar-se com uma das mais afortunadas de suas criações no gênero — “O Abutre”, do que resultou a sua escolha para título da seleção de contos e novelas publicada em 1968.¹⁰³

101) Edições Clã, Fortaleza, 1971.

102) Wilson Martins, in **Janelas Entreabertas** (Apresentação), p. 10.

103) **O Abutre e Outras Estórias**, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

Embora não tenha participado do concurso promovido pela Livraria Aequitas e a Associação Brasileira de Escritores, em 1945, já nessa época Moreira Campos dava os últimos retoques na sua primeira e bastante amadurecida safra de contos. Mas sua estréia somente iria acontecer em 1949, com **Vidas Marginais**, cujo volume encerrava narrativas da importância de “Lama e Folhas” e “Dona Adalgisa”. Já fora da linha sincrônica deste estudo, aparecia em 1957 seu livro **Portas Fechadas**, em que “O Preso” haveria de se impor como uma das maiores criações do moderno conto brasileiro.

Mas, dentro desta proposta de avaliação estética estão apenas os contos publicados em 1946, concluindo-se seletivamente por “Cão Vadio”, de Fran Martins, e “O Abutre”, de Eduardo Campos. Destas duas narrativas, a preferência pela última representará uma economia de trabalho, face à possibilidade de aproveitamento da “Leitura crítica de um conto de Eduardo Campos”, da qual era feita pequena edição mimeografada em 1971.

2. No Brasil

No mesmo ano de 1946, em que Eduardo Campos publicava seu segundo livro de contos, com “O Abutre” ocupando o segundo lugar na ordem de indexação do volume (em primeiro lugar vem “Face Iluminada”), na cidade de Salvador Vasconcelos Maia fazia a sua estréia com **Fora da Vida**, ratificando mais tarde a sua força criativa com os **Contos da Bahia**. Ainda nesse ano de 1946, as atenções da crítica eram voltadas para o **Ex-Mágico**, de Murilo Rubião, que seria considerado “uma das mais bem sucedidas manifestações do realismo mágico em nossa prosa de ficção”.¹⁰⁴

Também em 1946 Mário Garcia de Paiva estreava com as curtas ficções “Roupas” e “Contos Antes do Natal”, que mais tarde seriam incorporadas a um dos seus livros do gênero.¹⁰⁵ Para se ter uma idéia do nível do seu trabalho, já

104) Fábio Lucas. **O Caráter Social da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1970, p. 122.

105) **Festa**, Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1970.

àquela altura, reproduz-se aqui um pequeno comentário sobre o primeiro desses contos, em que se diz: nesta história, “o narrador acompanha os movimentos de um menino, a partir da sua invasão às dependências externas de rica mansão. E não conduz o seu enfoque apenas para a ação objetiva, levando-o ao interior da personagem, para flagrar-lhe as impressões visuais, a percepção das cores e dos sons, as variações fisiosensitivas que oscilam entre o deslumbramento e a náusea. A predominância do núcleo verbal no presente empresta à cena a ilusão de atualidade, como se o narrador estivesse a registrar, naquele exato momento, os procedimentos do pequeno invasor e as reações dos representantes do mundo violado (a empregada e a patroa), insensíveis, por implicitação simbólica, ao desconforto e à fome do ser que se mantém na condição de marginalidade”.¹⁰⁶

Ressalte-se que o grande acontecimento do ano foi o lançamento de **Sagarana**, com que João Guimarães Rosa fazia sua estréia na literatura brasileira. Mas, dentro da proposta deste estudo, o fenômeno inaugurado em 1946 se afasta de uma confrontação sincrônica com as demais ocorrências no gênero, face ao seu não enquadramento no tradicional conceito de **short story** e, portanto, do conto. Na verdade, as notáveis **estórias** de Guimarães Rosa estarão para os **tales**, como suas maiores narrativas para os **romances** ingleses (**romances**, mesmo, e não **novelas**), e o que se comenta nesta prospeção estética é um tipo de curta ficção partindo de modelos estabelecidos pela trindade Maupassant-Chekhov-Machado de Assis.

Nessa linha de narrativas monocrônicas, de texturas relativamente breves, Orígenes Lessa reaparecia em 1946 com **Omelete em Bombain** e Hernani Donato lançava **O Livro das Tradições**. Antes, em 1944, Godofredo Rangel tinha brindado seu público com **Os Humildes** e Graciliano convertia em livros seus **Dois Dedos** em 1945. De 1947 são os **Horizontes Noturnos** de Almeida Rischer, de 1948 datam os **Cogumelos** de Breno Accioly, enquanto Lígia Fagundes Teles ondulava em torno

106) F. S. Nascimento. “A Prospeção do Ser em Garcia de Paiva”. In **Suplemento Literário** do MINAS GERAIS.

do paralelo 46, publicando **Praia Viva** em 1944 e **Cactus Vermelho** em 1949. Desse momento do conto no Brasil, cabe ainda um registro: Sebastião Fernandes, que tendo estreado em 1930 com **Destinos**, após uma diversificada atividade literária surgia em 1947 com **Novos Vizinhos**.¹⁰⁷

3. No Estrangeiro

Cessados os bombardeios da segunda Guerra Mundial, a criação literária era reativada nos grandes centros culturais das Américas e da Europa, já partindo de uma das mais dolorosas experiências da civilização no século XX. Em todos os gêneros da ficção, incluindo-se a poesia e a arte dramática, registraram-se ponderáveis mudanças, situação a que não ficaria imune o exercício do conto, para o qual se abriam novas e animadoras perspectivas de mercado.

Foi nesse período de busca de uma nova linguagem literária, mas também de procura de modelos para narrativas que fossem capazes de proporcionar a leitura de massa, que surgiu o “magazine short story”. A nova modalidade de ficção para o povo encontrava nas revistas seu maior veículo de difusão, não tardando a entrar no sistema de radiofonia, no que resultaram as grandes audiências das “radio stories”. Com o advento da televisão, os “broadcastings” deixavam as salas fechadas próprias para a dramatização falada, para ingressar nos cenários das interpretações visuais, dando-se, então, o climax do “magazine short story”.

No caso específico das “short stories”, não se deu propriamente uma corrida para a mercantilização. O que aconteceu foi o aproveitamento de alguns entretuchos para filmes de largas perspectivas de bilheteria, incluindo-se nessa faixa “The Fallen Idol” e “The Third Man”, de Graham Greene. Nesse circuito também entraram Somerset Maugham, William Somerset Maugham, William Sansom e Mary Lavin. Quanto à idealização dos seus contos, todos partiam de reflexão sobre a problemática do homem moderno, condensando-se nessas curtas narrativas uma filosofia de vida, um condicionamento político ou social ou até

107) Cf. Raimundo de Menezes, op. cit. (pela ordem alfabética).

um mergulho no caos, já dentro da concepção de catarsis ou libertação de Kafka.

Da mesma forma, nas pretensões criadoras de Eduardo Campos, no Ceará, Vasconcelos Maia, na Bahia, Murilo Rubião, em Minas Gerais, e demais ficcionistas em evidência no Brasil de após-guerra, não se incluíam propósitos de mercantilização do conto. Ao contrário, partindo do modelo clássico de Maupassant, todos eles passaram a investigar a trajetória do conto moderno, fazendo das lições de Chekhov, Conrad, Katherine Mansfield e Katherine Anne Porter as diretrizes básicas de suas criações no gênero.

A prospecção do ser (particularmente em Eduardo Campos, Murilo Rubião e já então em Moreira Campos), seguia um dos caminhos abertos por Katherine Anne Porter, que simplificando o método narrativo, tornava mais fácil e direta a incursão em qualquer tema, por mais complexo que se apresentasse. A percepção do foco existencial se fazia, assim, mais penetrante, atingindo o mistério, constringente e impregnante, que se esconde em todos nós.

Para essa função de escafrandismo, os instrumentos específicos do conto moderno, plasmados sobre Chekhov e outros grandes modelos posteriores, “meçaram a ressentir-se pouco eficazes para captar os estratos subjacentes e as expressões agônicas do ser. Essa atribuição da técnica de contar era nitidamente detectada por Havighurst, em 1945, ao advertir que a curta ficção passava a ser um paradoxo, escapando da confusão da vida para se tornar uma “confusion significant”. E afirmando ser o caos da experiência humana um reflexo do caos do nosso século, concluía: “The short story of the present day is peculiarly aware of chaos”.¹⁰⁸

Acompanhando com muita argúcia essa evolução da técnica de narrar, Beachcroft escrevia: “Gradually the modern short story becomes differentiated from other literary forms, and brings its own kind of understanding: a **new short story can be a raid on the inarticulate** not in terms of poetic or philosophic meditation, but in terms of an unpretentious narrative”.¹⁰⁹

108) Walter Havighurst, op. cit., p. XIII.

109) T. O. Beachcroft, op. cit., p. 3.

Mas, advertia Beachcroft que a imagem simbólica haveria de corresponder à representação natural, ou seja, a verdade da ficção deveria guardar as proporções da realidade contingente. E concluía: “The particular domain of the short story is unique. It is a flash of insight that leads to a story”, sem ser, todavia, “a vision simply of ecstatic moments or esthetic impressions”, ou, por último, “it is not the vision of the nature poets”, e sim “a vision of people”,¹¹⁰ de onde o ser emerge, carregando dentro de si todos os condicionamentos políticos, econômicos e sociais de sua época.

4. Pontos-de-Vista

Referindo-se às experimentações formais a que o conto vem sendo submetido, escreveu Braga Montenegro que “considerado o problema do ângulo de uma modernidade inquietante, não mais será possível buscá-lo em suas linhas próprias gerais, visto que sua evolução se processa, já agora, num ritmo algo insólito e os modelos de ontem não terão mais sentido em confronto com os que hoje se fazem, as experiências de agora não se refletirão decerto na produção de amanhã”.¹¹¹

Sem perder a sua condição de episódio ou de anedota, ou de fragmento desgarrado de um todo, o conto atual adquiriria a claridade momentânea do **slide**, sendo necessariamente despido de atributos acessórios ou incidentais. A elaboração do seu mecanismo verbal convergia para uma arte essencialmente fluídica e plástica, requerendo força criativa suficiente para sustentar a ilusão do **suspense**. Dirigindo-se para um só efeito anedótico, ensina Fábio Lucas, o conto tendia a apoiar-se num “preconceived effect” ou “conclusão prefigurada desde o início da narrativa”,¹¹² receita de que haveria de se armar o ficcionista para alcançar o seu objetivo criador.

110) T. O. Beachcroft, op. cit., p. 3.

111) Braga Montenegro. **Correio Retardado** II. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1974, p. 49.

112) Fábio Lucas. **Poesia e Prosa no Brasil**. Belo Horizonte, Interlivros, 1976. p. 71.

O conto atual reduzia-se a uma introspecção solitária, cuja impraticabilidade do diálogo entre as personagens fazia que o comércio lingüístico se desorientasse num limbo que nem mesmo atingia os limites do balbucio — sequer da fala. O testemunho crítico é de Darcy Damasceno, que conclui textualmente: “Não falando, engolfa-se o ser na própria mente, nela se enreda, e as idéias e as imagens de comunicação cintilam numa esfera onde tudo são reflexos, onde tudo rebate mas de onde nada escapa. É a monologação interior, desorientada, em fluxo — a consciência em disparo.”¹¹³

Partindo dessas considerações sobre as tendências do conto de após-guerra, o que se defende não é propriamente uma deliberada conquista técnica, e sim uma intuição criativa ou, antes, uma afortunada coincidência com o que em 1945 Havighurst definia como um reflexo do caos, e que Beachcroft identificava como um mergulho no inarticulado. A coincidência é porque já em 1946 esta concepção de “new short story” era praticada no Ceará, efetivando-se na criação de “O Abutre”, de Eduardo Campos.

É justificável que os próprios críticos da época, no Ceará, não atentassem para a novidade técnica. Tanto assim que o de maior capacitação teórica, passados 12 anos e referindo-se a Lúcia Fernandes, Fran Martins, Eduardo Campos e Moreira Campos, afirmava: “Nestes quatro contistas não surpreendemos qualquer trabalho inovador da técnica do conto, e a nenhum deles se fizeram necessárias as muletas de Katherine Mansfield, Kafka ou Saroyan, que vêm transformando o gênero numa teia de abstração”.¹¹⁴

Ao permitir a reprodução do seu estudo sobre o conto, em 1965, Braga Montenegro já admitia que um dos quatro ficcionistas cearenses havia experimentado alguma evolução técnica, conforme se vê: “Nestes quatro contistas não surpreendemos, **com exceção talvez de Moreira Campos**, que já agora realiza obra de singular depuração formal, qualquer trabalho

113) Darcy Damasceno. “O conto: laboratório?” — In Suplemento do Livro do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20.04.1968.

114) Braga Montenegro. “Evolução e natureza do conto cearense”. In *Anais da Casa de Juvenal Galeno*, t. II, 1958, p. 114.

inovador da técnica do conto, a nenhum deles se fizeram necessárias as muletas de Katherine Mansfield, Kafka ou Saroyan, que entre nós comumente mal ajustados, vêm transformando o gênero numa teia leve de abstração”.¹¹⁵

Essa atitude discriminatória e preconceituosa era ratificada no próprio estudo, ao afirmar o crítico: “Os contistas de maior renome do atual momento da literatura do Ceará, são Eduardo Campos e Moreira Campos. O apelido, no caso, é uma simples coincidência. E da mesma sorte porque não existe entre eles consangüinidade, também não existe grau nenhum de parentesco intelectual. Enquanto Moreira Campos é um artista em pleno domínio de sua técnica, e amadurecido num estado de experiência literária pouco encontradiza entre os escritores modernos do Brasil, o autor de *Águas Mortas* ainda é um escritor sem as características de um estilo original e definitivo”.¹¹⁶

Três anos mais tarde, o crítico cearense proclamava o talento e demais atributos intelectuais de Eduardo Campos, mas de tal jeito que também lhe negava método, técnica e experiência de renovação, conforme se depreenderá desse hábil jogo de palavras: “Contista, romancista, teatrólogo, folclorista, ensaísta, é todavia no conto onde melhor se manifestam suas qualidades de talento. E ao se emitir a palavra em abono de um ficcionista já se está implicitamente aceitando sua aprovação numa dada categoria de validez artística; alegado aqui o preceito de que, acima dos métodos, das técnicas, das experiências de renovação, está, em substância, no escritor, sua natureza anímica, isto é, a força que lhe confere patente e personalidade”.¹¹⁷

No mesmo estudo, e já discorrendo sobre a tessitura narrativa de “O Abutre”, Braga Montenegro ajuizaria com admirável equilíbrio: “O tema subjetivo deste pequeno conto é a cobiça; o tema expresso é a morte — este, como agudamente

115) Braga Montenegro. *Uma Antologia do Conto Cearense*, cit., p. 25.

116) Idem, *ibidem*, p. 37.

117) Idem, “Eduardo Campos, Contista”. In *O Abutre e Outras Estórias*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1968, p. 13.

notou Joaquim Alves,¹¹⁸ de grande predileção do escritor. Aqui o tempo narrativo é de uma brevidade exemplar, o espaço se restringe a uma peça obscura onde uma mulher agoniza, e os que lhe assistem, os descendentes, os herdeiros, recolhem no íntimo os pensamentos mais desencontrados. O tom é de constrangimento, antes que de mágoa. A elocução é precisa e admirável. Maupassant, com a novela 'L'Héritage' não aprofundaria melhor o assunto, não realizaria uma obra de arte com mais poder de persuasão".¹¹⁹

O cubano Antonio García-Paz, com o propósito de oferecer algumas achegas à "Leitura crítica de um conto de Eduardo Campos",¹²⁰ e após tecer breve comentário sobre a qualidade ficcional de "O Abutre", escreve: "El narrador para situarse de lleno en el plano en que se desarrolla la acción se vale tanto de lo exterior como de lo interior. La semi-obscuridad y el silencio de la sala ya son augurio de que algo siniestro o maligno esta pronto a suceder: la muerte de la madre".¹²¹

Dando continuidade à sua prospecção crítica, diz ainda García-Paz: "Lo que corre por las mentes de los protagonistas se presenta muchas veces con lo que el narrador dice que esta ocurriendo interiormente en la mente de cada uno de ellos, pero también en algunos casos se ve como combina lo exterior con lo interior. Esto lo hace magistralmente cuando la criada rompiendo el silencio pregunta si los presentes desean mas azúcar y Maria, la hermana mayor, piensa para sus adentros sobre la posible actitud de Pedro, que al mismo tiempo no es mas que un reflejo de su propia conciencia".¹²²

Concluindo, o que se evidenciam no curso desta narrativa são impulsos solitários gerando monólogos interiores que se convertem em projeções visionárias. São mergulhos no

118) Joaquim Alves. **Autores Cearenses**. Fortaleza, Edições Ciã, 1949, p. 36.

119) Braga Montenegro. In **O Abutre e Outras Estórias**, cit., p. 20.

120) Trabalho de nossa autoria, do qual foi tirada pequena edição, mimeografada, em 1971.

121) Antônio García-Paz. "O Abutre: um cuento de Eduardo Campos". Trabalho para o Department of Spanish and Portuguese, da University of Minnesota, 1971.

122) Idem, *ibidem*.

inarticulado, em que os reflexos assomam em forma de ilusões. São engolfamentos do ser, onde a palavra reponta como um disparo em meio de um silêncio funesto e perturbador. Por tudo isso, “O Abutre” se impõe como um modelo da “new short story”, sendo tão atual quanto “Cão Vadio” de Fran Martins, “Os Sete Sonhos” de Samuel Rawet, “A Coisa” de Garcia de Paiva e qualquer uma das unidades narrativas de **O Casarão**, de Caio Porfírio Carneiro.

SINTAXE DA FICÇÃO

1. Leitura Crítica

Pela sua elaboração ficcional, “O Abutre”, de Eduardo Campos, pode situar-se num duplo conceito: a) moderno, porque se limita à reconstituição de um episódio, de uma situação, ou, mais precisamente, de um fragmento da existência de determinadas criaturas; b) atual, porque as micro-unidades de ação que a sua estrutura fictiva encerra transcorrem, em fluxos conspiratórios, nas mentes das personagens que, engolfadas em si mesmas, pouco ou quase nada deixam transpirar para o mundo exterior.

Conseqüentemente, em sua organização verbal o signo lingüístico raramente se converte em fala, e mais dificilmente ainda consegue gerar contrapontos expressivos. Nos meandros das consciências em revolta, até as reações mais ostensivas não transpõem os limites do balbucio e, não sendo exteriorizadas, impossibilitam o intercâmbio da palavra, resultando na impraticabilidade do diálogo.

A expectativa da morte de uma velha senhora e a inesperada aparição do seu primogênito constituem o eixo dos conflitos e aspirações que se urdem e desenvolvem no espaço interior, no plano das percepções e dos procedimentos subjetivos. Essa curta narrativa apresenta, desse modo, uma estrutura de verticalizações subjacentes, técnica de que, entre outros ficcionistas, fez uso Francisco Ayala, para daí precipitar as reflexões que, em forma de monólogos interiores, vão se incorporando à linha predominante da fabulação.

O espaço ocupado pelas personagens de “O Abutre” se restringe a uma sala ou quarto, cuja iluminação penumbrosa

estabelece, de imediato, o clima de gravidade e apreensão que o momento encerra. Apesar da diferenciação conceitual que apresentam — sala e quarto —, essas duas referências espaciais se identificam ou confundem na textura verbal, conduzindo à mesma atribuição ambiental.

De início, refere o narrador que “a sala estava quase na penumbra”. Em seguida, que um vento esfriado “vibrava as cortinas da sala”. Três linhas adiante, diz que “a empregadinha... apareceu à porta do quarto”. Mais à frente, induz que uma das personagens afirme mentalmente que, quando o irmão mais velho “se retirava da sala em que esqualida, a mãe agonizava, era para armar um golpe...” Depois, retoma o narrador o curso das representações sensório-espaciais, para falar da “sala deserta de vidas”, do “murmúrio, inconseqüente, que vagava pelo quarto”, para concluir com a observação sobre como se portavam as personagens “quando o café chegou à sala”.

A ação do vento fazendo vibrar “as velhas cortinas bordadas com esmero e estranguladas por laços de fita amarela” deixa induzir que o espaço em que permaneciam a moribunda e demais personagens se comunicava internamente, não sendo a porta de acesso da empregadinha a única abertura existente. Nesse ambiente assim dimensionado, capaz de registrar nas cortinas as propulsões do vento, as personagens se concentram em si mesmas, não alcançando a sua visão nenhuma perspectiva externa, senão imaginariamente. De fora, somente o ruído manso da rua, que não conseguia violar o silêncio da sala deserta de vidas. E acrescenta o narrador, como se colocado dentro da mesma esfera espacial, que “devia chover porque alguém puxou um agasalho para os ombros e fez um gesto de quem sente frio”. Essa sensação aos poucos vai se generalizando, porque momento depois já “todos podiam ouvir o ruído da chuva no telhado...”

Nesse ambiente contaminado pelo silêncio e de visões circunscritas às quatro paredes de uma sala, o narrador estabelece a situação de mudez das personagens ao descrever a sensação nelas produzida pelo riscar de um fósforo: um zap que soa “a todos como a explosão de uma bomba”. Na voz do

narrador, a chama do fósforo serve, além da atribuição que fica implícita, para avivar “o rosto do cavalheiro de marrom, conferindo-lhe um toque todo especial aos seus olhos tristes”.

O segundo movimento de natureza objetiva que se opera nesse espaço sem perspectiva exterior é o da mão de uma personagem a estender “o cinzeiro, por mera delicadeza. Nada mais”. O terceiro movimento se verifica com a chegada da empregadinha à porta do quarto, que, sem emitir palavra, se limita a contar “mentalmente o número de pessoas que se achavam com a doente”. Seus passos, ao virar “sobre os tacões dos sapatos”, se unem ao ruído vindo da rua para dentro da casa, provocado pela água a precipitar-se do telhado para o chão.

Distingue-se nessa cena duas classes de procedimentos: na primeira, a seqüência de impressões e imagens resulta de um enfoque feito como se o narrador estivesse enquadrado na própria ação, na qualidade de expectador. Na segunda, é a personagem mesma quem dirige a narração através de uma atitude que não chega a exteriorizar-se. Em outras palavras, na voz do narrador a ação do plano externo vai de “a empregadinha” até “eram seis”. Aí se interrompe para dar lugar a um procedimento do plano interno, que se configura na reflexão: “Seis xícaras de café outra vez!”

De novo restituída a voz ao narrador, é o curso da fabulação naturalmente retomado, estendendo-se de “A velha estava...” até “dentro de casa”. Poder-se-á levantar dúvida quanto à divisão formal desse segmento da narrativa. Mas, para comprovar a observação, bastará excluir do contexto a unidade expressiva “seis xícaras de café outra vez” e ficará evidenciada a coerência que persiste no desenvolvimento ideativo do narrador.

A primeira exteriorização que se registra no contexto da narrativa sai da boca de D. Maria, ao ponderar sobre o estado de saúde da mãe: “Deve ter bastante febre”. Finda essa representação acústica, reassume novamente o narrador a sua condição de testemunha periférica para, na atribuição de observador, dar curso à seqüência dos procedimentos que se vão desenrolando em torno da moribunda.

Começa o narrador por referir o efeito produzido pela ressonância da voz de D. Maria nas personagens mantidas no mesmo ambiente, silenciosas. Todos a temiam e, se de instante a instante a replicavam, faziam-no insonoramente, porque “não falavam, e só de raro em raro confirmavam a sentença do médico”. Mas, nenhuma manifestação dessa natureza chega a externar-se individualmente, sendo conhecida através do narrador esta impressão: “o caso é perdido, mas pode ser”.

Na sala em que somente a voz de D. Maria se alteia, apavorando pela superioridade das suas atitudes, um homem permanece “parado, absorto, lançando uns olhos maus para os demais”. É o narrador quem o identifica, revelando como inesperadamente invadiu aquele ambiente: “Veio de longe, do Rio de Janeiro, logo soube do ataque da mãe”. E, ao esboçar o seu caráter, reproduz e admite uma acusação: “Dizem, e tudo pode ser verdade, que assassinou a esposa friamente e, em seguida, fugiu para Buenos Aires com a amante”.

A forma verbal “dizem” expressa, como é óbvio, a tendência opinativa das personagens conflitantes, enquanto que a oração interferente “e tudo pode ser verdade” indica uma tomada de consciência do narrador, privilegiadamente colocado à margem do espaço ficcional. A chegada de Pedro ao velho sobrado, como foi dito, se dá inopinadamente, “sem se saber como, sem haver telegrama, nada”, ocorrendo o fato quando um temporal “desabava sobre a cidade e comunicava a morte, a todos, por um friozinho arrepiante”.

Pela voz do narrador, sabe-se que, dentre as personagens que se mantinham em volta da moribunda, uma há que se insurge “à presença de um filho tão ruim naquela casa de dor”. Porém, a sua revolta não chega a configurar-se acusticamente, em palavras, permanecendo submersa na consciência. O processo de auscultação das personagens, de sondagem de sua natureza anímica, estende-se a D. Maria, dela extraindo o narrador a revelação do motivo que os levava a tratar o visitante com tamanha ostensividade.

É que, estando por consumir-se o desenlace da velha, a herança ficaria melhor dividida por seis: uma fazenda de criar

para cada filho. Embora não se aliando aos irmãos, para ela a figura de Pedro, silenciosamente postado na sala em penumbra, lembrava a projeção sinistra do abutre a fazer calar, com as suas garras estendidas, as bocas do ódio, do crime e do embuste. E, nessa transfiguração simbólica, “representava um perigo mortal para cada um”, vindo destruir, com a sua intrusão os castelos que todos haviam erguido. Por tudo isso, “o abutre precisava ser vencido”.

Onisciente e perspicaz, continua o narrador a individualizar as reações das personagens, passando a devassar a natureza íntima de Marieta, a irmã mais jovem, e assim poder captar e estabelecer a ilusão de veracidade no seu rompimento com D. Maria. Mas, no desenvolvimento do seu ponto-de-vista, uma referência faz quebrar a coerência do seu raciocínio. É a que apresenta D. Maria como uma pessoa gananciosa, pela suspeição de ter esta comunicado o iminente desenlace da mãe ao irmão, quando seu aparecimento significava uma redução na herança de todos, inclusive na de D. Maria.

A interferência de Anselmo, “trêmulo, metido nos seus complexos, receoso de perder o sítio que cuidava há vinte anos”, se dá, como os procedimentos anteriores, na voz do narrador. Porém, pela sua atitude, fica evidenciada uma conversa em termos ríspidos entre as duas irmãs, deixando-se de conhecer a réplica, mesmo que informativamente, de uma das personagens.

O monólogo que se segue tem por protagonista passivo o próprio narrador que, representando um dos tipos de *eye-witness*, se dispõe a considerar a situação reinante na sala contaminada de neuroses, receios e sonhos. Nesse ambiente espreitado pela morte “estavam todos mais ou menos rompidos uns com os outros, mas intimamente unidos contra o homem que, de longe, viera perturbar o plano que haviam arquitetado”.

Através da visão do narrador, sabe-se que “o abutre — assim considerado pelos irmãos desdenhosos — continuava imperturbável”, e que, “se erguia os olhos, era para desfazer um ou outro murmúrio, inconseqüente, que vagava pelo

quarto, ou baixar o olhar rancoroso, mais atrevido, de alguém”. Ainda quando o cafezinho passa a ser servido, é o narrador quem, à distância, oniscientemente registra e afere a avidez das criaturas presentes, os atropelos entre si, a fuga do silêncio que as envolvia e a maneira de se comprimir mortalmente ante a figura imóvel da mãe a extinguir-se.

Uma exteriorização escapa da boca de uma das personagens, obviamente da empregadinha, a indagar: “Açucar? Mais?” E, de novo retomando o narrador a visão e a consciência da ação, observa a extensão áudio-sensorial de um procedimento de Anselmo, pospondo-lhe como consequência uma breve reflexão de D. Maria: “Não ouviu lhe perguntarem se queria açúcar. . . Ele entendeu dinheiro”.

O olhar do narrador se volta e concentra na direção da bandeja, resultando do enfoque uma vitalização desse objeto, a recolher solenemente as xícaras e a desaparecer da sala, “levada pelas mãos frias da empregadinha”. O procedimento maquinal, indiferente da doméstica é, como se observa, somente percebido pelo narrador, e, mais do que isso, a sua maneira de ver as individualidades postadas na sala em penumbra, idéia essa que resulta do monólogo interior que se processa, impiedosa e ostensivamente, na consciência da personagem enfocada.

Persistindo o núcleo verbal na terceira pessoa, impunha-se que o narrador continuasse na periferia do espaço ficcional e, dessa posição, viesse a captar e concluir o ponto-de-vista de D. Maria. E é justamente assim que procede, ao reproduzir a sua convicção de que o irmão recém-chegado era o demônio numa das suas mil representações físicas e, como consequência dessa configuração visionária, dá-se o sobresalto em que, com a mão gelada de medo, atinge involuntariamente o rosto de Antonino, o caçula da família.

A atitude de D. Maria implica numa mudança do lineamento de sua personalidade, contrapondo essa imagem com a da mulher cheia de força e coragem, temida por todos e cuja voz pouco antes cobria toda a extensão da sala. Mas, transfigurada por condicionamentos mais recentes, é essa a nova composição humana que emerge do contexto da narra-

tiva, e que, no contágio do seu ato, estabelece uma situação geral de pavor, fazendo que o seu grito abale a própria enferma.

Depois do grito que faz tremer homens e mulheres, Antonino mergulha na poltrona e, assim permanecendo, sua presença se isola e exclui temporariamente do espaço objetivo, fazendo-se decorrentemente esquecida do narrador. Somente quando contrariado por uma observação de Felipe sobre o estado febricitante da mãe, de novo se incorpora à visão do narrador que, pressentindo-lhe a reação iminente, se antecipa na revelação do seu intento de apanhar “um jarro de flores para esborrachá-lo na cabeça do irmão”.

Aprofundando-se mais ainda na consciência da personagem, o narrador lhe ausculta não apenas o ímpeto reprimido, mas também as palavras que não chegam a escapar-lhe da boca e que, se exteriorizadas, viriam dar sentido ao ato de violência imaginado. Esses dois procedimentos de natureza anímica — um de ação e outro expressivo — são as últimas interferências de Antonino no contexto da narração, desaparecendo a sua presença, em definitivo, do espaço ficcional.

Ao mesmo tempo em que Antonino mergulha e desaparece na poltrona, verifica o narrador que Anselmo começa a agir e pensar à-toa e, da sua posição de observador, procura alinhar as suas reações contra o irmão forasteiro. Mas, sem lhe transferir o núcleo expressivo, o que se daria mediante a mudança do tratamento “lhe vinha” para “me vem” e, antes, do demonstrativo **aquele** para **esse**, é o narrador quem, pelas suas próprias palavras, expõe o que vai ganhando sentido na consciência da personagem.

Da atitude reflexiva de Anselmo transbordam, em fluxos isolados, justificativas e ideações em torno da herança próxima: a assistência à mãe nas questões da família, a miragem do quinhão maior, a reforma do engenho, a viagem ao Rio de Janeiro, o breve remorso pela traição conjugal premeditada e, finalmente, na tentativa de convencer-se de que “a vida era aquilo”, lhe vem à mente o nome de D. Francisca, a mãe, achando “justo que morresse, que fosse descansar em paz”. Entretanto, de suas cogitações só duas palavras se exte-

riorizam, tomando forma e alcançando sonoridade no espaço objetivo: “Sim, descansar . . .”

O mesmo processo utiliza o narrador para captar e re-produzir as reflexões de Marcos, dispersas em três momentos no espaço da ficção. No primeiro, aparece a debater-se, casmurro, contra as forças imponderáveis do destino. Logo adiante, na oração exclamativa “Oh, vida infame”, confunde-se a procedência do núcleo expressivo entre o narrador e a personagem enfocada, sendo-lhe, na manifestação seguinte, totalmente transferido o domínio da linguagem anímica para, numa inconseqüente vibração interior, mentar: “Paris . . . Nápolis”.

Reassumindo o seu posto de observação, ainda no primeiro segmento ideativo da personagem, prossegue o narrador reconstituindo as suas meditações, até o ponto em que, perdendo o nexa com a realidade circunstancial, vê Marcos na mãe moribunda “uma criatura mais jovem e linda, a jogar-lhe moedas de ouro aos pés” e, inexplicavelmente, começa a rir. No segundo momento, limita-se a dar continuidade a uma reflexão de Anselmo, enquanto que no terceiro retoma uma cogitação já anteriormente esboçada, distanciando-se visionariamente em direção de Paris e da Itália.

Na última vez que a visão do narrador engloba a figura de Marcos, a chuva tem diminuído e o vento deixado de soprar, resultando o amainamento dessas vibrações externas na restauração do silêncio na sala quase em penumbra. Nesse momento de calmaria, calam-se de todo as vozes, e as idéias que afluem da consciência de cada personagem, espacialmente compreendida na visão do narrador, vão se acastelando oniricamente: Felipe pedindo a mão de Glorinha em casamento, Anselmo gozando as férias, longe da esposa, a gastar ao pé da roleta, Marieta correndo, longe, em fuga com o namorado aventureiro. De objetivo, na extensão do silêncio, só a enferma a mexer-se, sendo-lhe, não obstante, “incompreensíveis os gestos da mão semi-paralisada”.

Na vigília da mãe enferma, todos opinam, conspiram ou sonham. Todos deixam revelar, objetiva ou subjetivamente, um estado de ser ou uma concepção da vida. Todos, finalmen-

te, são dotados de ponto-de-vista. No espaço em que se movem e atuam, somente uma personagem se mantém impassível, indiferente aos olhares que a fulminam e aos ódios recrudescidos e solidários que lhe são votados. É pela voz do narrador que se sabe da sua presença na sala, da cor da sua roupa e da tristeza dos seus olhos. Parado e absorto, não consta deter-se a sua visão em nenhum ponto do espaço que ocupa — pelo menos é essa a impressão que registra o narrador —, não tomando Pedro, decorrentemente, consciência da maldade que, na opinião dos demais habitantes da sala, sua fisionomia está a refletir, nem do perigo que vem a representar para os irmãos na partilha da herança.

As reações que se vão acumulando contra a presença inesperada e apavorante do filho mais velho, mal chegado do Rio de Janeiro, se pressentidas, não chegam a abalar-lhe o comportamento, conservando-se imperturbável e mudo. Na sua impassividade, admitem os irmãos a certeza da herança gorda, para prejuízo de todos e, numa inconsciente mas simultânea convergência de pensamentos, começam a vê-lo representado na figuração rapinesca do abutre.

Observe-se que essa projeção metafórica já não corresponde à significação imediatamente anterior, de vez que as suas garras, deixando de dirigir-se para o móvel da disputa, alongam-se de encontro aos seus próprios julgadores, fazendo “calar as bocas do ódio, do crime e do embuste”. Porém, ainda aí, não lhe permite o narrador nenhuma manifestação física ou um gesto sequer de desconfiança dos que o circundam, deixando-o inabalável no seu mutismo. D. Maria, que também infunde medo aos irmãos, não consente palavra ao intruso, barrando-lhe assim qualquer oportunidade do exercício da fala.

Todos, em pensamentos ou por adesão conspiratória, de põem contra a presença ora rapinesca, ora demoníaca de Pedro. Mas, se todos são vitalizados, física e psicologicamente, e, com os atributos de que são dotados, capacitam-se a se moverem ativamente no espaço da ficção, ao abutre apenas concede o narrador o direito de manter-se parado e absorto diante da mãe enferma. E, ainda quando o anima “para des-

fazer um ou outro murmúrio”, ou impulsiona-o no sentido de repreender o comportamento dos irmãos, só lhe permite um erguer de olhos ou, sem que se mexa, que esboce unicamente um gesto, e mesmo assim imperceptivelmente. As impressões de ambos os procedimentos são captados de fora, pela observação visual do narrador, nada ficando revelado, até aí, sobre a natureza íntima da personagem.

Quando a chuva cessa de todo e o vento deixa de agitar as velhas cortinas bordadas, de tal modo densifica o silêncio na “sala deserta de vidas”, que os seus habitantes, surpreendidos pela mudança, acordam das fantasias em que se encontram metidos, reincorporando-se à realidade ambiente. Dão, então, pelo irmão mais velho debruçado sobre a mãe, com uma vela a arder-lhe nas mãos e, mal despertados, vão se acercando do leito. Observa o narrador que “pensamentos estranhos tomavam conta deles”, advindo-lhes “a dúvida angustiante e única” de haver o intruso acabado de matar a moribunda. E, englobando as suas reações numa só cadeia de significações, refere que, “já ao pé da cama, sentiram que não existiam; eram simplesmente miseráveis”.

Na seqüência de procedimentos desse quadro — o da mãe morta —, verifica-se uma síncope nos fluxos que se vinham desenvolvendo, permitindo que a ação, ainda imersa no espaço subjacente, se transfira do plano das manifestações anímicas para o da realidade objetiva. Ficou implícito que todas as personagens se moveram, porque, na visão do narrador, já aparecem ao pé da cama, juntas à defunta. E esse ato, que não está no contexto, representa o último movimento que realizam no espaço ativo. Porém, embora participando de uma ação que se apóia na esfera das relações tangíveis, nenhuma palavra exteriorizam, conhecendo-se as suas reações pela voz do narrador. Estas, já afluem das suas respectivas consciências transmutadas pelo remorso inopinado, em forma de auto-recriminação, pondo termo às viagens imaginárias que empreendiam, por conta dos recursos da finada.

E o cavalheiro de marrom, olhos tristes, aspecto imperturbável, a aprofundar com a sua mudez o silêncio no interior do velho sobrado em expectativa da morte? Esse, final-

mente, vê chegado o momento de violar a sua inatividade, movendo-se no espaço ativo. Entretanto, ao assumir a primeira atitude de natureza objetiva, ainda se omite do exercício da linguagem, fazendo-se compreensível o seu procedimento, uma vez mais, pela observação do narrador.

Ao afirmar-se integralmente como entidade humana, porque antes somente dotado de atributos áudio-visuais, Pedro também se mostra capacitado ao uso da fala, e os raros sons que lhe escapam da boca se convertem em palavras, fundindo uma seqüência ideativa. Reparando nas suas feições austeras, olhos sofridos e enlgrimados, observam aqueles seres atônitos que não é com a voz de abutre, mas de homem, que contritamente exclama: "Irmãos, choremos. Nossa querida mãe repousa na santa paz de Deus". São essas as únicas formas acústicas que emite, sendo a sonoridade dessa exteriorização substituída, no ambiente enlutado, pelo ruído da chuva que volta a cair sobre o telhado.

2. Procedimentos Formais

Ensina Keith Ellis que a essência do conto como gênero impõe a brevidade, a concentração,¹²³ ao que retruca Frank O'Connor, afirmando que "the conception of the short story as a miniature art is inherently false".¹²⁴ Mas, mesmo com relação ao que Havighurst chama de "short story of the present day" e Beachcroft de "new short story", ambos os conceitos, apesar de diametralmente contraditórios, parecem fazer sentido, dependendo, naturalmente, da técnica empregada na estruturação da narrativa.

Dessa forma, se o incidente ou episódio esteticamente reproduzido transcorrer apenas no plano externo, objetivo, haverá o ficcionista que resolver-se pela brevidade da narração, isso porque qualquer alongamento implicará em dilatação do tempo, a fluir irreversivelmente sob o tique-taque do relógio. Se o acontecimento, embora configurado no espaço

123) Keith Ellis. **El arte narrativo de Francisco Ayala**. Madri, Editorial Gredos. 1964, p. 182.

124) Franw O'Connor. **The Lonely Voice** (A study of the short story), London MacMillan, 1965, p. 27.

ativo, conduzir a prospecções anímicas, permitindo que as personagens enfocadas recolham a si mesmas, rebuscando ou reconstituindo fragmentos de situações ou ocorrências passadas, então poderá o conto ter a sua estrutura alongada, porque sendo atemporais os fluxos ou monólogos interiores vindos à superfície e incorporados à ação, o tempo objetivo será sempre o mesmo, dimensionável na conformidade da duração externa do episódio. Poderá ocorrer que as prospecções sensoriais ou afetivas, ao invés de conduzirem ao passado, ascendam à esfera da idealidade, fazendo situar as reflexões da personagem enquadrada além do presente da narrativa onde, perdido o equilíbrio espacial, tendem elas a projetar-se através de imagens fluídicas, visionárias.

Em “O Abutre”, o andamento da narrativa, dentro da esfera objetiva, tem uma duração relativamente curta: vai do anteserviço de um café até pouco mais do momento em que a bandeja recolhe as xícaras e desaparece levada pelas mãos frias da empregadinha. A referência temporal “há dois dias” não indica o começo da ação, servindo, no entanto, para justificar o rompimento de Julieta com a irmã mais velha, sob o pretexto de haver esta avisado Pedro, nessa data, da gravidade do estado de saúde da mãe.

Por uma notação deslocada no contexto da narrativa, fica-se sabendo que a ação transcorre dentro da noite (“Por isso, nessa noite, naquela sala deserta de vidas...”), não havendo nenhuma indicação cronométrica. A seqüência temporal que se estende da primeira impressão acerca da sala em penumbra até a aparição da empregadinha em cena, parece bastante rápida. No seu decurso, a chuva começa a cair, quase que inaudivelmente, para logo crescer na percepção das criaturas presentes.

Dentro dessa projeção de acontecimentos, registra-se a ocupação espacial do cavalheiro de marrom, fato depois reafirmado pelo narrador, ao informar que ele “chegou ao velho sobrado emparelhado com aquele temporal que desabava sobre a cidade e comunicava a morte, a todos, por um friozinho arrepiante”. Pela leitura do texto, verifica-se que a chegada de Pedro ao solar materno se deu, mais precisamente, entre

o gesto da personagem puxando o agasalho para os ombros e a sensação generalizada do ruído da chuva e a presença do vento esfriado a vibrar as cortinas da sala.

O tempo que mede entre a virada da empregadinha sobre os tacões dos sapatos e o seu retorno à sala quase em penumbra, já para servir o café, pode ser calculado numa fração de minutos. A sua providência de conferir o número de pessoas em volta da moribunda para saber a quantidade de xícaras a conduzir, indica a iminência da prestação do serviço. O contexto não revela esses pormenores, nem precisava fazê-lo, porque tudo está implícito.

Na projeção da cena, dá-se apenas uma exteriorização: “Deve ter bastante febre”, diz D. Maria. Os procedimentos que têm curso, a partir daí, são todos de natureza subjetiva, alguns dos quais ocorridos simultânea e coerentemente, resultando ser ainda menor e, conseqüentemente, mais intensamente vivido o segmento temporal demarcado. Com as formas expressivas “Açucar? Mais?”, verifica-se a segunda atitude objetiva, seguindo-se, ainda dentro do núcleo ideativo, uma exteriorização acusticamente não representada de Anselmo. uma reflexão de D. Maria e outra da empregadinha.

Pelas sutís divisões formais que a narrativa encerra, pode-se estabelecer nova seqüência temporal, como as anteriores, também cronometricamente indefinida na sua extensão. Começa com um procedimento subjetivo, que o narrador traduz por uma impressão de D. Maria a ver no irmão forasteiro uma das milhentas representações do demônio. Esse estado de ânimo resulta em dois sucessivos procedimentos de natureza objetiva (D. Maria batendo no rosto de Antonino e este dando um grito que apavora a todos), passando as personagens, após o incidente, a ocupar o tempo com reflexões só interrompidas por duas formas expressivas (“Deve estar com mais febre” e “Sim, descansar”), que ferem o espaço ativo nas vozes de Felipe e Anselmo.

O problema da consciência do tempo se revela na preocupação de uma das personagens (“Precisava ocupar-se em algo, passar o tempo, fugir à tensão”), implicando seu estado de ânimo num descompasso entre as divisões convencionais do

relógio e as marcações insonoras e livres da mente. E, como são idênticas as condições psíquicas de outros ocupantes da sala em penumbra, entende-se que para eles também os minutos tinham de parecer infinitamente longos. Somente no caso do irmão mais velho a situação parece inverter-se, sendo para ele tacitamente pequenos os minutos que correm diante da mãe a expirar. Daí não ocupá-los com nenhuma reflexão ociosa.

A última escala temporal de "O Abutre" se desdobra em duas tomadas de cena, ambas comportáveis entre um a três minutos, considerada a simultaneidade dos procedimentos enfocados. Na primeira, tomam as personagens consciência da progressão regressiva da chuva e da ausência total do vento, registrando-se um só movimento no espaço ativo (a enferma a mexer-se) e quatro projeções anímicas, sem falar de uma atitude passiva de D. Maria (não podia ver os gestos da mão semiparalisada da mãe). Na segunda, dá-se a completa cessação da chuva, repetindo-se a sensação de quietude do vento, e o silêncio reinante faz acordar as personagens em conspiração visionária, reintegrando-as na realidade circunstancial. Mas, mesmo se apoiando em duas esferas — objetiva, ao acervar-se do leito da defunta, e subjetiva, ao sentirem-se moralmente aniquiladas diante do procedimento de Pedro —, pouco tempo parecem gastar para cumprir o duplo itinerário.

Sendo de natureza psicológica a maioria dos aspectos temporais examinados, impunha-se proceder ao seu dimensionamento através das perspectivas das personagens enquadradas, determinados esses polos da narrativa pelo relaxamento das percepções ou pela densidade das emoções englobadas. E foi levando em conta essas variações circunstanciais, obviamente relacionadas com o ponto-de-vista, que se pretendeu observar a extensão de cada linha subjetiva, consideradas apenas as essencialidades significativas expostas. Verificou-se, então, serem todas relativamente breves, umas mais que as outras, e algumas transcorridas simultaneamente, levando essas particularidades estruturais à conclusão de restringir-se o tempo vivido objetivamente entre os instantes que precedem à preparação de um café e o que vai além dos

efeitos degustativos e estimuladores que essa rubiácea proporciona.

Em “O Abutre”, já ficou dito atrás, o narrador anima as personagens e conduz a história à distância, postado na periferia do espaço ficcional, e vai reconstituindo os acontecimentos, como se os tivesse presenciado, num tempo pretérito contínuo, no passado imperfeito. As indicações **estava, vinha, devia** etc. são dispostas no contexto de modo que as imagens integrantes do episódio, ao serem reanimadas, passem a dar a ilusão de vida e movimento. Dentro dessa estrutura fictiva, ocorrências eventuais são referidas e consumadas nas formas **apareceu, contou, ergueram**, ou, apesar de a ação dar-se num momento passado, transfere-se o núcleo verbal para o presente e assim continua através de exteriorizações simples, monologadas, ou de falas a desenvolverem-se em forma de réplica (ou diálogo).

Todos esses problemas são comuns na linguagem da ficção. Mas, somente quando as significações a que correspondem chegam a estabelecer o equilíbrio espacio-temporal que esse mundo de representações simbólicas exige, dá-se por cumprida a tarefa do ficcionista, realiza-se o milagre da criação. Isso configurado, verifica-se que de tal modo os instrumentos da organização verbal se ajustam ao desenvolvimento da ação, que se fazem quase imperceptíveis as variações temporais que o contexto venha a encerrar. E é assim que ocorre na parte inicial de “O Abutre” quando, firmada a narrativa em formas imperfeitas, de representações ilusoriamente móveis dentro de uma esfera temporal retardada, aqui e ali vêem-se incorporar-se ao contexto ocorrências afluídas e consumadas no passado absoluto, em oportunas alternâncias do imperfeito-perfeito (**estava, vinha, devia, fez, foi, avivou, podiam, vibrava**), e cujos efeitos impressionistas se notam na leitura do texto.

“Em narrações animadas e seguidas — escreveu Epifânio Dias —, emprega-se freqüentemente o presente, em vez do pretérito definido, como se o narrador estivesse naquele momento a presenciar os fatos.”¹²⁵ O emprego do presente histó-

125) Epifânio Dias. **Sintaxe Histórica Portuguesa**. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933, p. 184.

rico, segundo a designação dada pelo gramático português, permite que o narrador, ao invés de contar, passe a referir os acontecimentos como se estivessem estes acontecendo naquele exato momento, e ele com uma câmara a captar ao vivo as imagens ocupantes do espaço objetivo. Desse processo de transferência de plano da narrativa, em que os fatos deixam de ser realidades acontecidas para revestir-se dos atributos de atualidade, fez uso Eduardo Campos no conto em estudo, conforme indica a montagem seguinte:

“D. Maria **falara** mais uma vez. Que força, que coragem! Naquele casarão, há dois dias, desde que a velha **adocera** de repente, apenas a sua voz **fazia-se** ouvir. E como a **temiam** os outros!

.....

Não é, apenas D. Maria que lhes infunde medo. O homem que ali **está**, parado, absorto, lançando uns olhos maus para os demais, **representa** o perigo na repartição da herança”.

Todavia, se justificada esteticamente a transição de temporalidade no segmento acima, em contrapartida cabe indagar se as combinações verbais que sustentam uma e outra estruturas fictivas correspondem às lições estabelecidas pela sintaxe tradicional. A indagação aponta para as formas modais remotas **falara** e **adocera**, procurando saber da sua adequação dentro da escala temporal exposta. E, nesse sentido, convém tomar por norma a lição de Epifânio Dias de que “o pret. m-q-perfeito serve de exprimir que uma ação já era passada, quando outra ação se realizou, ou realizava”.¹²⁶ Em outras palavras, que o uso do mais-que-perfeito terá sempre cabida nos casos em que se queira determinar uma ação ocorrida anteriormente a outra já passada e expressa no contexto, ou embora não enunciada, que esteja implícita nele.¹²⁷

126) Epifânio Dias, op. cit., p. 190.

127) Cláudio Brandão. **Sintaxe Clássica Portuguesa**. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1963, p. 508.

Tomando por base esses preceitos da organização verbal, observa-se o seguinte: que, na projeção dessa unidade da narrativa, aparece imediatamente depois que a empregadinha “**virou** sobre os tacões dos sapatos” a fala obviamente atribuída a D. Maria: “Deve ter bastante febre”. Dentro da seqüência imagística, “homens e mulheres **ergueram** a vista a um só tempo”, coincidindo os movimentos destes com o da empregadinha, todos ocorridos no passado perfeito. Na notação seguinte, parece haver o narrador invertido a ordem das impressões reproduzidas, usando para um procedimento registrado posteriormente, não mais uma forma pretérita, nem mesmo o imperfeito (para dar a idéia de uma ação continuada), e sim o mais-que-perfeito, ao dizer que “D. Maria **falara** mais uma vez”. Porém, já na informação seguinte, faz retroceder o tempo para precisar, com absoluta justeza, a data a partir da qual apenas a voz da filha mais idosa passou a ser ouvida no interior do casarão em penumbra, e fica-se sabendo que dois dias já eram passados “desde que a velha **adocera** de repente”.

Nessa organização sintática, em que as formas do mais-que-perfeito **falara** e **adocera** aparecem como núcleos das principais significações do contexto, vê-se quebrar-se a coerência da temporalidade, quando o curso da narrativa atinge a oração interferente “há dois dias”. É que, a considerar a lição de que o “verbo **haver**, indicando quanto tempo dura ou durava certa ação, está sujeito à correlação temporal”,¹²⁸ e que, conseqüentemente, se determinar o sentido que o seu emprego se faça no pretérito, constitui prática errônea acomodá-lo à flexão do presente, justo será concluir pela excepcionalidade da construção preferida pelo ficcionista. Mas, pode-se admiti-la por um caso de sintaxe de exceção, mesmo porque, antes de Carlos Góis ensinar que não se devia dizer “**Há** dias que se **encontrava** enfermo, mas **havia** dias que se **encontrava** enfermo”,¹²⁹ já Herculano, Camilo e Alencar tinham consagrado a estrutura verbal tida por incorreta.

128) Cláudio Brandão, op. cit., p. 528.

129) Carlos Góis. **Sintaxe de Concordância**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1917, p. 94.

Verificadas as peculiaridades que ressaltam do contexto em discussão, resta focar o segundo problema dessa natureza, em que a ação também se desenvolve em duas esferas temporais. Essa estrutura fictiva começa pela reação de uma personagem não identificada pelo narrador, situada num tempo ido, no passado perfeito (“Na roda familiar **houve** quem se insurgisse. . .”) O curso da narrativa evolui ainda um pouco mais em prospecções retrospectivas e, ao ser novamente enquadrada a figura de D. Maria, já a ação se acha apoiada em formas indicativas do presente, dando a impressão de que o narrador se encontra diante da personagem, envolvido na mesma esfera temporal e, por conseguinte, capacitado para auscultar-lhes as evoluções mentais. Mas, o que transcorre nesse plano tem uma extensão bastante curta, logo refluindo o fio ideativo ao estado anterior, numa transposição temporal assim figurada: “A herança da velha fica melhor dividida para seis; **tocava** uma fazenda. . .”

Não levando em conta a correlação temporal com as representações verbais **compreende** e **querem**, imediatamente anteriores, poder-se-ia tomar pelo futuro imperfeito a forma indicativa presente **fica**. É que, considerada isoladamente, a significação que se impõe é a do fato por suceder, como se, ao invés de **fica**, estivesse escrito “a herança **ficará** melhor dividida para seis”. Na mesma linha sintática, aparece o imperfeito simples revestido da conotação de futuro imperfeito do pretérito (ou condicional), como se, ao contrário de **tocava**, houvesse o ficcionista anotado que “**tocaria** uma fazenda de criar para cada filho”. No restante do segmento da narrativa, mostram-se as demais formas verbais distribuídas normativamente, processando-se as oscilações temporais com o equilíbrio e justeza comuns à prosa tradicional.

Depois dos dois segmentos comentados, passam a rarear na estrutura sintática de “O Abutre” variações temporais tão abruptamente insólitas, predominando as combinações do pretérito com o imperfeito, e deste com o mais-que-perfeito, e vice-versa. Com a prática desse jogo formal, ganha o contexto alternâncias cromáticas que resultam na sensação de movimento das unidades significantes do episódio reconsti-

tuído. Porém, essa arquitetura verbal ainda é interrompida, quando o ficcionista, reproduzindo um estado momentâneo de espírito, estabelece e precisa a imanência de um atributo pessoal, fazendo uso do presente cursivo, em justaposição a uma forma pretérita perfeita. Assim é que, em vez de dizer que a personagem era, prefere anotar que “D. Maria **cerrou** os olhos à impressão de que Pedro é o demônio em uma de suas mil representações físicas”.

Conclui-se a presente abordagem, verificando-se as incidências temporais em mais um segmento de “O Abutre”. O pretérito perfeito é usado, já nesse ponto, não propriamente para determinar uma ação acabada, mas para designar um estágio ainda passível de mudança: “**Diminuiu** a chuva”. A observação seguinte (“**Deixara** de soprar o vento”) apresenta-se deslocada no contexto, porquanto, apesar de determinar uma ocorrência dada e consumada num passado anterior, encontra-se em posição inversa, posposta a um estado ainda por definir-se. Os procedimentos finais se dispõem, invariavelmente, numa esfera temporal contínua, no passado imperfeito e, só transposta uma faixa espacial em que a ação parece momentaneamente interrompida, dá-se mais uma vez a transferência do núcleo verbal. O narrador se posta na periferia do espaço ficcional, num presente histórico (“Agora”), e daí estabelece uma distância temporal bastante larga, dizendo que “a chuva **cessara** de todo. O vento **aquietara-se**.”

Na verificação dos procedimentos formais poderiam ter sido apontados e submetidos à apreciação outros aspectos da organização formal de “O Abutre”, decerto tão significativos quanto os elementos léxicos ou sintáticos enfocados. Mas, restringindo-se este trabalho a anotações acerca de alguns problemas relacionados com a linguagem do novo conto, preferiu-se enfatizar aqueles signos ou arranjos verbais nitidamente impregnantes ou geradores de emoções, porque foi através deles que Eduardo Campos conseguiu desorientar e aturdir as consciências daqueles irmãos apreensivos e temerosos diante da insólita presença do primogênito, do herdeiro indesejável.

CONCLUSÃO

O plano deste estudo incluiria, ainda, um item denominado de **Signos Impregnantes**. Se acontecer uma reedição, esse tópico poderá ser desenvolvido, levando-se em conta a importância da palavra na sintaxe da ficção ou no processo de articulação das partes que formam a ilusão de realidade.

Dentro das três linhas sincrônicas estabelecidas, em que foram situados os contos "A Melhor Cartada", de Oliveira Paiva, "O Arriero", de Herman Lima e "O Abutre", de Eduardo Campos, houve um grande esforço no sentido de que não fossem esquecidos aqueles que melhor realizaram a curta ficção nos períodos assinalados.

Haverão de indagar: e porque nenhuma alusão a escritores como Monteiro Lobato, Coelho Neto ou Gustavo Barroso, que tiveram marcante atuação no gênero? No caso desses três ficcionistas, como de outros mais, as respostas ficaram no balanço realizado em cada um dos **Momentos** do conto no Ceará e no Brasil.

Conforme o plano, fez-se uma espécie de verificação cronológica e, das produções selecionadas, se deu preferência, mais em função do trabalho que seria executado do que em razão da preferência pessoal do crítico, aos três contos cujos textos vão transcritos adiante, integralmente.

No **Momento III**, a opção pelo conto de Eduardo Campos não teve, portanto, conotação antológica, não obstante a tendência para essa medida de valor. A escolha de sua narrativa decorreu, precisamente, da necessidade de um texto que pudesse se enquadrar na tese de que, já em 1946, se fazia a **new short story** ou o conto atual no Ceará, com a realização de

“O Abutre”, do próprio Eduardo Campos, e “Cão Vadio”, de Fran Martins.

Quanto ao preconceito contrário ao estudo de autores vivos, exemplo oposto foi dado com **A Estrutura Desmontada** (1972) e se repete com estes **Três Momentos da Ficção Menor**, pois, neste último caso, Eduardo Campos está aí com toda a sua energia física e mental, realizando o teatro, a ficção e o ensaio, e Herman Lima ainda viveu o suficiente para ler ou ouvir, não simplesmente um elogio, mas um estudo que ele próprio considerou surpreendente, tanto pelo método de abordagem como pela ousadia do processo de avaliação da obra literária.

Para completar este raciocínio, farei uma declaração que poderá estarrecer aqueles que exercem a velha ou a nova crítica literária no Brasil. Diz respeito, ainda, ao preconceito contra os escritores vivos. É que, entre a ficção de saga de Guimarães Rosa (morto) e o realismo contundente e mágico de Rui Mourão (vivo), embora dizendo-me extasiado com o universo mítico e a monumentalidade verbal do primeiro, não vacilaria em ficar com a prosa de ficção do segundo, porque o **Curral dos Crucificados**, a **Cidade Calabouço** e **Jardim Pagão** têm mais de mim, do meu povo e do meu tempo.

TEXTOS

1. A Melhor Cartada
2. O Arrieiro
3. O Abutre

A MELHOR CARTADA

Estava uma coisa insípida aquele dia. Uma hora da tarde. Muito mormaço. Nem uma gargalhada. Triste realmente.

Os hóspedes que jejuavam alegravam-se agora no seu jantar, servindo-se grandes pratos de peixe, hortaliças, camarões, frutos, vinhos, requeijão e bolos; com tanto que os outros, almoçados por cerca das doze, tinham era tédio por aquela petisqueira. Na rua não havia o que fazer, e pior em casa. A leitura nem para todos era divertimento, e acabava por cansar miseravelmente a um sujeito farto.

O Pedro Antônio ardia por um joguinho, mas esperava que outro lembrasse. Sousa Pinheiro, com a cabeça elevada sobre o coxim de lã, estirava-se ao longo do sofá, a ler **Folies Amoureuses**. E todos estavam com a cara contrafeita de quem recebe uma visita enfadonha. Correia e José Teles ofereciam o raro espetáculo de entreter-se apuradamente ao lado de suas consortes: um casal namorando-se em cadeiras de balanço, fronteiras; e o outro, aplicadíssimo em uma partida de dominó.

A pequena palmeira colocada em um jarro na sacada, nem dava sinal de vento.

A sala de bilhar, contígua, era um quartel sem tropa. Os bilhares encobertos por grandes panos de riscado, e os tacos descansando nos cabides.

A do botequim, muito boa para rir e fumar, tinha de vivo os quadros suspensos na parede, — bonancheiras pinturas, frades lambões de figura roliça no aconchego das pipas, empunhando copos ditirâmbicos, num riso e recato edênicos. Em moldura tosca, num claro, surdia o meio corpo de um marinheiro, em camisa de bordo, com o chapéu cambaleado para a nuca e feições crispadas por um choro pândego.

O Pedro Antônio distraía passeando por aí, de mãos para trás, com maneiras de quem visita um museu.

Uns ruídos sucessivos e ascendentes chamaram-lhe a atenção para a escada, em cujo patamar assomava o vulto amarelo e inchado do capitão Dionísio.

— Vamos jogar — disse este, quebrando para o salão.

Pedro Antônio queria era isso. É o que o divertia. Ter o prazerzinho de **chorar** uma carta e ver o cobre cirandar de mão em mão. Sentir a forte impressão do prejuízo ou do lucro. O dinheiro no jogo é que ostentava toda a fartura, e vagava como um alimento.

— Chama lá uns parceiros.

E pedia ao moço d'hotel uns baralhos. A mesa estava a um canto. Era oitavada, com uma gavetinha em cada face forrada com pano verde.

Mau grado a insipidez do dia, ninguém aceitou jogar. Como? — dizia um — eu não jogo em sexta-feira maior! Temos o ano inteiro para pecar. E daí, se fizeram esquerdos. Este por praxe, aquele por delicadeza, aquele por fé.

Mas, ninguém morre à falta de outro. Apareceram logo dois, um protestante que por acinte à religião estipendiada(4) faria até milagres, e um tipo insulso, desses que não têm mel nem fel. Jogariam até não sei que horas, se não fora a morte de um dos jogadores.

Foi o caso assim:

Pelas sete da noite sentiu-se na rua um alvoroço, um sussurro, e as janelas iluminavam-se. Os hóspedes do hotel vieram para as sacadas.

Era a procissão do Senhor Morto. Havia um morno luar incinerando o ambiente. Ao longe avistou-se como uma brasa vermelha muito em baixo, e mais outra, e mais outra. Ouviram-se as pancadas secas da matraca. As brasas multiplicavam-se em número e intensidade, e enfileiravam-se umas por trás das outras formando um corpo comprido, para cada cordão de casaria. Eram duas serpentes de elos de fogo esses grandes bagos de luz amarela e coada. Os focos tinham movimento oscilatório, manquejando e avançando imperceptivelmente, com a mansidão de um enterro. Mais para longe, como pulsações de um coração gigante, palpitava o compasso do bombo, no funeral, como subindo de um subterrâneo.

As vozes do cantochão vinham um pouco para cá, e soavam monotonamente parvas. Um clarão amortecido e alto acompanhava o extenso préstito, esbatendo na frente das casas. Apareciam coloramentos de encarnado e de roxo, das opas, por baixo, entre o povo que se movia como sombras. A rua estava cheia, de lado a lado. E no meio alongava-se um vácuo entre confrarias. Adiante, via-se constantemente a massa de espectadores ir abaixando-se para ajoelhar. A matraca estralejava seca e constantemente, e, de espaço, a voz aguda e terna de uma criança partia não sei de onde, como seta, modulando: **O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte se est dolor sicut dolor meus.**

Passava no alto, suspenso, um vulto de mulher, em transe de agonia, conduzida em andor. Via-se-lhe as dobras do vestido roxo, e lantejoulas douradas.

Depois, debaixo de um pálido de sedas macias, estirava-se em cadáver o retrato de Jesus, nu, velado por um crepe de luto. Era levado por homens embuçados.

Depois, vinha o clero, reconhecível pela alvura da sobrepeliz. E o bispo, com a cabeça coberta. E, enfim, a massa bruta do povo, como a tona de um líquido onde pululam cabeças a perder de vista.

O funeral dominava agora tudo.

Um som de flauta aguçava um grito infinito e doloroso, pairando por cima como a voz de um serafim, daqueles que aparecem nas nuvens sagradas. Uns sons de metal soaram refreados, barbaria humana. E gemiam grossamente os baixos.

O cortejo mergulhava cada vez mais no silêncio. Os cordões de luzes que oscilavam como fogos fátuos iam outra vez parecendo-se com brasas vermelhas. Pelo meio pompeavam os lampiões das cruzes...

Porém, os quatro jogadores, tão entretidos que estavam, não se deram à curiosidade de ir lá. E a mulher do capitão Dionísio, que desde quarta-feira de treva não o vira, entrou açuladamente pelo hotel adentro atirando-lhe excomunhões:

— Desgraçado! Qu'é da tua mulher e dos teus filhos?!...

O capitão só atentava para o que estava fazendo. Ia puxar a melhor cartada de sua vida.

— Que jogo esplêndido! — berrou ele, com alegria diabólica...

E bateu na mesa com a mão cerrada. A carta saltou lá. Era o coringa. E ele embiocou de braços como se o tivessem quebrado pelo meio. Os parceiros recuaram horrorizados, vendo aquele homem cair de repente para diante.

E o Teles, que voltava da varanda, namorando sua esposa, correu para o grupo. Apalpou com a esquerda o coração do Dionísio e com a destra consultou o pulso, e concluiu com a frieza de perito:

— Não há dúvida. Bateu o trinta e um!

(A Quinzena, Ano I, nº 7, 15 de abril de 1887.)

○ ARRIEIRO

A Álvaro Bomilcar

— Foi na seca de 1919 — que eu passei toda no sertão cearense, na construção de uma rodovia de Aracati a Quixadá — começou o engenheiro Norberto Sales, naquela roda de passageiros formada no bar do “Itanagé”, em plena viagem da Bahia ao Rio.

A obra ia já em três ou quatro meses de trabalho, através das várzeas negras de carnaubais, e dos tabuleiros calcinados e centelhantes, à outra margem do Jaguaribe, em frente da cidade velha.

Serviço duro, aquele, dias e dias no campo, ao sol, dentro do inferno alucinante da luz implacável e do calor de fornalha, medindo tarefas, retificando traçados e fiscalizando construções, isso tudo a pé, acima e abaixo, no abrigo único do chapeirão de palha de carnaúba, que nos impedia apenas a combustão da cara.

Apesar de tudo, a estrada seguia célere, por cortes e aterros, lanhando a terra adusta, rumo ao sertão remoto, para onde ia também a saudade cansada dos quinhentos homens que a seca expulsara dos ranchinhos felizes lá de longe.

Como tivéssemos necessidade de muita pedra para as obras de arte, numerosas pontes e vários drenos, uma turma de cavouqueiros trabalhava sem cessar, às ordens do Mariano, cabra do Cariri, de cara fosca e modos torvos, olhos injetados, trunfa caída sobre a testa, a dentuça vasta à mostra no prognatismo feroz, o corpanzil ereto e longo, com a musculatura enxuta do mestiço do Norte — e um formidável, um estupendo punhal de três palmos quase de comprido, enfiado na cinta a toda hora.

Essa turma da pedreira tornou-se logo célebre na zona. Ao passo que os outros “cassacos” arranchados em barracas à margem da “linha” não davam aso a uma queixa sequer, enchendo as horas de folga em cantorias nostálgicas, no pontear dos violões ou resmoendo as harmônicas langorosas, — o grupo do Mariano em breve era o alvoroço da povoação vizinha, onde aos sábados, após o pagamento semanal, se reuniam todos, numa jogatina desenfreada, puxada a muita cachça. Pois no melhor das paradas, lá um deles, por um nada qualquer, rompia discussão. Choviam desaforos ferozes, insul-

tos bravos, desafios tremendos — facas luziam, fuzilavam garruchas, as cartas de jogo e as notas de dinheiro ficavam na mesa, cravadas a punhal, para a queixa inevitável ao delegado, no dia seguinte, visita desse ao engenheiro-chefe, o dia-bo em suma, invariavelmente.

Eu antipatizara logo, solenemente, com o feitor lombrosiano, e não perdia ocasião de demonstrá-lo. Mas, o administrador, ao contrário, sempre achava jeito de gabá-lo, pela disciplina da tropa no serviço, o máximo de rendimento que ela dava, e o respeito com que, nas horas de trabalho, acatava as ordens superiores.

— “Homem de confiança está ali!” — dizia sempre, como remate, convencido.

Foi quando uma ordem da Inspetoria de Secas me obrigou a uma viagem precipitada à Capital. Tratava-se de uma variante do projeto, a ser talvez aproveitada, para economia grande da obra. Do mesmo passo, eu deveria também — e essa era a parte séria da empreitada — trazer cem contos de réis para as despesas da construção.

Havendo somente vapor uma vez por mês, — e o último passara já dois dias antes — o recurso era mesmo viajar a cavalo, por estradas ermas de léguas e léguas, o que não constituía perspectiva risonha, pelo contratempo do dinheiro, principalmente.

Necessitava, portanto, um camarada de confiança, para me acompanhar.

Pedi-o com urgência ao administrador, por estar mais a par dos meus homens. Mas, daí a uma hora, estando eu nos preparativos da bagagem, entrou-me pelo quarto, com a apresentação do chefe, o Mariano, da pedreira.

Não pude esconder o meu aborrecimento, o meu susto, é melhor dizer, quando aquele estafermo esguio e seco me estendeu o cartão do outro, anunciando a pessoa que eu precisava.

Estive a devolvê-lo de imediato, mas sempre me contive, e, ordenando-lhe que voltasse depois do almoço, aguardei furioso o regresso do administrador, para romper com ele, pelo estorvo que me reservara.

Num grande riso, porém, de segurança plena, o rapaz me afiançou o que repetia sempre: podia eu ficar tranqüilo, que ele se responsabilizava.

Em vão procurei mostrar-lhe a loucura daquela convicção, que nada de concreto baseava. Depois, que valia a responsabilidade dele, se eu tomasse um tiro, ou uma punhalada assassina pelo caminho?

O homem, aí, se fez solene e ofendido, mostrando a injustiça das minhas palavras. Ele não era criança, para me expor assim. Além disso, era meu amigo, ou pelo menos se prezava de sê-lo. E, se não lavava as mãos do caso, deixando-me a escolha do arrieiro, era justamente para evitar que eu me arrependesse depois. Com tão profundo acento de sinceridade falou, que me calei, afinal, rendido, inteiramente.

Foi contudo num estado de espírito lamentável que eu parti, acolitado pelo ferrabrás, com o punhal temeroso arrepanhando o paletó, como um sabre, e um rifle, ainda por cima, a tiracolo. O tipo completo do jagunço, creiam.

Só uma coisa me consolava um pouco, era o sigilo absoluto que se fizera sobre o negócio do dinheiro, pois só o engenheiro-chefe, o administrador e eu conhecíamos o fim verdadeiro da minha viagem. Dizia-se que era por causa do serviço, apenas, ou pelo menos era o que eu pensava.

A viagem de ida se fez sem incidentes. Monótona, somente, horrivelmente monótona, horas e horas, léguas e léguas sem fim, pela estrada do telégrafo todo o tempo, e aquela faixa branca de areia polida fugindo sob o passo da alimária, o calor da fogueira universal esbraseando a paisagem de redor, o horizonte refervendo, e o céu e a terra, tudo envolto no mesmo turbilhão de labaredas invisíveis. Viagem de etapas ferozes, desde o romper da alva até a noite cair de todo, com o intervalo do almoço ao meio-dia, e a sesta arrastada pelas três da tarde, nalgum alpendre do caminho, ou à sombra de uma oiticica verdejante, como o derradeiro milagre da flora moribunda.

Eu seguia calado quase o tempo todo, pois à minha esquivança desconfiada se unia o pendor natural do camarada para uma casmurrice invariável. Entretanto, não podia ser

mais presto nas providências da jornada, para arranjar uma refeição, um café quente, um pasto para os animais, ou um pouso mais confortável para nós.

Afinal, ao terceiro dia, chegávamos a Mecejana, a três léguas de Fortaleza, sob as mangueiras e cajueirais copados, que embalaram talvez outrora os primeiros sonhos de José de Alencar menino.

Aí ficaram os animais, soltos num pasto de aluguel, seguindo nós, com a bagagem, de automóvel, para a cidade.

O Mariano arranchou-se com um conhecido, não sei onde, aparecendo-me todas as manhãs no hotel, para receber ordens.

Não tardei a despachar-me, e, ao cabo de quatro dias, tanto resolvera o caso técnico como o recebimento do dinheiro.

Saímos ainda madrugada alta, de jeito que o sol apenas surgia, quando montamos os animais.

Eu tivera o cuidado, desde a saída, de simular o maior desprendimento pela valisa do dinheiro, jogando-a à toa no fundo do automóvel que nos levava, entre os demais volumes da bagagem, para que o Mariano não percebesse nada. O mesmo fizera ao saltar, ajudando-o a compor a carga, vendo como ele colocava o pacote precioso no meio dos outros, bem seguro pelas alças de corda.

Viajamos o dia todo, a toda força. A noite, porém, veio colher-nos em plena mata. Noite negra, de céu nanquim, com a lua crescente muito aguda — como uma foice de prata, mesmo que nos versos do poeta, e tanta estrela estremecendo na altura, que o céu inteiro palpitava, como um dossel de crepe arreado de lantejoulas, que fosse desabar ao peso de tanto lume.

Nem um pouso, a não ser daí a cinco léguas ainda. Como não me fosse mais humanamente possível suportar a marcha, paramos sob a tenda rumorosa e fresca de um juazeiro do caminho.

O coração se me pusera sombrio e pressago como a própria noite.

Em torno, apenas adivinhava a mataria desfolhada, erguendo para o céu o recorte indistinto dos braços tortura-

dos. Uma paz de cemitério chumbava a natureza toda. Apenas pios de corujas mal-assombrando o espaço, e os chocalhos das cascavéis, hora a hora, vibrantes no ar parado. Um sopro de incêndio mal extinto corria de vez em quando, fustigando-nos as carnes, como um hálito de fera monstruosa escondida na treva.

A garrancharia despida de folhagem estralejava então, num atrito longo, a recordar gemidos ou queixas de um mártirio infinito. E a fita larga da estrada, cortando como um golpe de navalha gigantesca a carne preta da terra, era adiante um convite premente à fuga.

Já estávamos, porém, apeados, e o Mariano tirava os arreios dos animais, soltando-os com a peia de couro, para não se afastarem muito.

Armada a minha rede nos galhos da árvore, o cabra foi quebrar no mato um molho enorme de garranchos, com que acender uma fogueira esperta, para fazer café e espantar os bichos.

Eu me recostara na rede fresca e macia, o corpo destrambelhado da marcha bruta, o coração arrochado num torno de angústia indefinível.

O sono vinha chegando, imperioso e fatal, apesar de todos os meus esforços para ficar alerta.

Na minha frente, o Mariano ia e vinha, à luz do fogo, ajeitando a bagagem, avivando a chama. Feito o café, serviu-me, bebeu também o seu gole.

Num doloroso esforço da minha acuidade nervosa em tensão máxima, vi-o ainda arrastar a minha maleta da roupa mais para perto do lume, colocando ao lado o rifle que tirara das costas ao apear.

Tudo se me tornou depois confuso e vago. Os olhos entre-fechando cada vez mais fortemente, todo o corpo derrancado como de uma sova mestra, sentia-me afundar irremissivelmente num torpor maciço, que anulava todos os meus cuidados e receios cruéis.

Não sei ao certo se tive tempo de dormir um minuto, quando, de repente, me sentei de golpe, estarecido, o coração parado, e a respiração suspensa, vendo o cabra dirigir-se cau-

teloso e sorrateiro para o lado onde os arreios estavam, com a valise largada por cima, e deitar a mão ao volume precioso.

Vendo-me despertar, com todo o alarma traidor dos meus sentidos pintado ao certo nas feições, o cabra soltou um risinho mordaz, que me varou o peito como a folha imensa do seu punhal, e, sem largar a valise, foi sentar-se na mala, ao pé da fogueira. Pousou-a então, no chão, debaixo dele, colocou o rifle de través sobre os joelhos, dizendo para mim, tranquilamente:

— O dinheiro fica melhor comigo, doutor.

Não tentarei descrever o assombro que me estatelou àquela frase.

Passado o primeiro momento de estupor, o coração rompeu num tropel desabalado, sufocando-me. Todo o sangue refluíra a ele, deixando-me regelado da cabeça aos pés. Um grande vácuo me tomava a mente, e me envolvia todo, como se estivesse caindo de uma altura imensurável.

Nem sei o tempo que levei assim, a mirar esgazeado aquele homem terrível, que a chama vermelha recortava no fundo da noite, em pinceladas de fogo, como um diabo vomitado do inferno.

Eu estava positivamente estarecido, entregue de todo ao meu pavor mortal, não nego. Nem um gesto de defesa inútil me ocorria, votado que me sentia inteiramente à sanha do celerado. E uma grande revolta me subia do coração à boca, a espocar numa praga surda, quando me veio à mente a figura do administrador da estrada.

Como tive ódio desse homem, que me entregara inerte ao assassino!

Pois toda a trama miserável se pintou num relance ao meu espírito. Naquelas brenhas perdidas, sem outra testemunha além da natureza, nada mais fácil do que o cabra me liquidar — porque, ao menor movimento meu, o rifle me estenderia quieto para sempre. Depois, entregando ao outro a sua parte — cinqüenta contos para cada, naquela crise feroz que belo arranjo! — os dois tinham tempo de sobra de fugir, até que a minha falta fosse notada.

Como eu fora imbecil, não entendendo logo aquele empenho todo do bandido em me inculcar o cúmplice!

Quanto tempo me debati nas vascas do mais tremendo suplício mental, vendo erguida contra mim, a arma assassina, que ao meu primeiro gesto para a salvação me despejaria em cima toda a carga?

Sei apenas que a noite não acabava mais. A solidão da treva era cada vez mais densa, com a fuga do crescente lunar pelo horizonte. O mesmo torpor mortal em derredor. E a figura demoníaca do facinora, sempre na postura firme da tocaia, como a estátua maldita do meu destino.

Mas, a natureza, por fim, me atraçou. Apesar de todo o meu terror e o meu anseio de salvação, senti-me ao cabo das minhas forças. Mentalmente, em desespero, pedia a Deus que me abreviasse ao menos o termo daquele martírio.

Um torpor mortal, como o do clorofórmio, derrubava-me a pouco e pouco na rede. Não havia mais força humana que me sustivesse as pálpebras pesadas como conchas de chumbo. Todo eu me sentia apagar, sumir, no aniquilamento total dos meus sentidos.

Ignoro se foi sono ou desmaio que me absorveu assim, ainda por duas ou três vezes, durante aquela noite infernal, despertando-me sempre em sobressalto, ante a mesma visão desnorteadora do curiboca velando, imperturbável.

Eu me perdia outro tempo à toa, em conjeturas loucas, até que o cansaço me vencia de novo inevitavelmente.

Despertou-me, afinal, de vez, um pesadelo atroz, em que me pareceu debater-me horas sem conta, em luta cega com uma tropa de salteadores.

Dei acordo de mim, num pulo, estremunhado ainda, sem me repor de todo do sonho.

Junto a mim, um sorriso amável, inteiramente novo, como eu nunca lhe vira, a aclarar-lhe a face, todo envolto na auréola de ouro que o sol nascente lhe armava por trás da figura esguia, o Mariano, apoiado ao punho da minha rede, sacudia-a de leve, convidando-me alegremente:

— Vam'embora, doutor! 'Stá na hora da gente largar!

○ ABUTRE

A sala estava quase na penumbra.

O ruído que vinha da rua era manso; não conseguia violar o silêncio que havia. Devia chover porque alguém puxou um agasalho para os ombros e fez um gesto de quem sente frio.

Um fósforo foi riscado. O zap! do palito, ao se incendiar naquele silêncio, soou a todos como a explosão de uma bomba. A chama avivou o rosto do cavalheiro de marrom, conferindo-lhe um toque todo especial aos seus olhos tristes. Mas ninguém falou ainda. Apenas u'a mão estendeu o cinzeiro, por mera delicadeza. Nada mais.

Agora, todos podiam ouvir o ruído da chuva no telhado, sentir a presença do vento enfiado que vibrava as cortinas da sala, velhas cortinas bordadas com esmêro e estranvuladas por laços de fita amarela, desbotada pelo tempo.

A empregadinha, que apareceu à porta do quarto, contou mentalmente o número de pessoas que se achavam com a doente. Eram seis. Seis xícaras de café outra vez! A velha estava de lado, não contava mais. Morria na certa. Se o Dr. Balduíno dizia que ela podia levantar-se, convalescer, era por não querer perder a freguesia gorda de quase dez anos. E estirava, estirava. . .

Ela virou sobre os tacões dos sapatos e, com os seus passos, foi aumentando o ruído que se precipitava agora do telhado para o chão, da rua para dentro de casa.

— Deve ter bastante febre. . .

Homens e mulheres ergueram a vista a um só tempo.

D. Maria falara mais uma vez. Que força, que coragem! Naquele casarão, há dois dias, desde que a velha adoecera de repente, apenas a sua voz fazia-se ouvir. E como a temiam os outros! A todo instante, os irmãos expectavam uma acu-

sação. Por isso, não falavam, e só de raro em raro confirmavam a sentença do médico: — o caso é perdido, mas pode ser . . .

Não é apenas D. Maria que lhes infunde medo. O homem que ali está, parado, absorto, lançando uns olhos maus para os demais, representa o perigo na repartição da herança. Veio de longe, do Rio de Janeiro, logo soube do ataque da mãe. Dizem, e tudo pode ser verdade, que assassinou a esposa friamente, e, em seguida, fugiu para Buenos Aires com a amante.

Na roda familiar houve quem se insurgisse à presença de um filho tão ruim naquela casa de dor. Mas Pedro veio. Apareceu sem se saber como, sem haver telegrama, nada. Chegou ao velho sobrado emparelhado com aquele temporal que desabava sobre a cidade e comunicava a morte a todos, por um friozinho arrepiante.

D. Maria compreende porque não o querem em casa. A herança da velha fica melhor dividida para seis; tocava uma fazenda de criar para cada filho. Dez léguas de terra e o sítio Felicidade estavam ali esperando a partilha. Era um quinhão gordo, que pertencera a cinco gerações.

E Pedro veio. O abutre estendia agora as suas garras, fazia calar as bocas do ódio, do crime e do embuste.

D. Maria, que não se aliara aos outros, não consentia porém palavra ao intruso. O irmão mais velho representava um perigo mortal para cada um. Viera destruir, simplesmente aniquilar os castelos que eles erguiam. E quando se retirava da sala em que esqualida, a mãe agonizava, era para armar um golpe, também mortal, contra o irmão indesejável. O abutre precisava ser vencido.

Marieta, a irmã mais nova, rompeu ostensivamente com D. Maria. Só ela, gananciosa como era, poderia ter tido a ingrata idéia de comunicar o desenlace iminente ao irmão. Foi necessário que Anselmo, trêmulo, metido nos seus complexos, receoso de perder o sítio que cuidava há vinte anos, aplacasse a exaltação.

Por isso, nessa noite, naquela sala deserta de vidas, estavam todos mais ou menos rompidos uns com os outros, mas

intimamente unidos contra o homem que, de longe, viera perturbar o plano que haviam arquitetado. E o abutre — assim considerado pelos irmãos desdenhosos — continuava imperturbável. Se erguia os olhos, era para desfazer um ou outro murmúrio, inconseqüente, que vagava pelo quarto, ou baixar o olhar rancoroso, mais atrevido de alguém.

Quando o café chegou à sala, procuraram servir-se todos: estavam ávidos. A verdade é que nenhum deles o desejava tanto. Atropelavam-se, a fugir do silêncio que os envolvia, comprimindo-os mortalmente.

— Açúcar? Mais?

Anselmo respondeu tão alto, aquiescendo, que ele próprio assustou-se. D. Maria pensou consigo mesma: “Não ouviu lhe perguntarem se queria açúcar... Ele entendeu dinheiro”.

A bandeja, solenemente, recolheu as xícaras e desapareceu levada pelas mãos frias da empregadinha. “Diabo de gente esquisita! Que aperreio, meu Deus! Ao menos se a dona da casa morresse logo e eu também entrasse no seu dinheiro! Ah, o dinheiro da velha!”

D. Maria cerrou os olhos à impressão de que Pedro é o demônio em uma de suas mil representações físicas. Num sobressalto, bateu com a mão gelada de medo no rosto de Antonino, o irmão caçula. Este, assustando-se, apavorou a todos num grito que abalou a própria enferma. Tremeram homens e mulheres, arrefriados. Menos Pedro, que se mantinha encalmado, os olhos maus, vigiando os outros. Não se mexeu. Nada disse. Escapou-lhe apenas um gesto imperceptível, reprimendo-os.

Antonino mergulhou na poltrona. Anselmo começou a pensar à-toa. Então, aquele bandido é quem lhe vinha tirar a fortuna que merecia?! No seu entender, reconhecia-se o mais honesto dos irmãos. Sempre assistira à mãe em todos os momentos, principalmente nas questões de família. Era justo ganhar maior quinhão, ficar com o estoque de aguardente que valia alguns milhares de cruzeiros.

Marcos debatia-se adiante, casmurro, a arrolar compromissos. Na certa, o destino ingrato, àquela hora, vinha trun-

car-lhe os passos, por intermédio do irmão amaldiçoado, indesejável na família. Ah, vida infame! “Paris... Nápoles...” Instante houve, nesse recordar inconseqüente, em que não viu na cama a mãe moribunda. Transparecia nela uma criatura mais jovem e linda, a jogar-lhe moedas de ouro aos pés. Inexplicavelmente, ele começou a rir. E rindo estava ainda quando abriu os olhos e viu que o observavam. Teve vontade de dizer que nenhum dos irmãos era menos falso que ele; que estavam todos loucos para ver a mãe morrer, especialmente o abutre, ruim, sórdido, que não falava, silencioso, a vigiá-los.

Felipe ergueu-se da cadeira de embalo e de repente foi ao leito. Precisava ocupar-se em algo, passar o tempo, fugir à tensão. Lembrou-se de tomar a pulsação da velha; anotá-la.

— Deve estar com mais febre...

Antonino desejou um jarro de flores para esborrachá-lo na cabeça do irmão. “Esse infeliz não podia lembrar outra coisa?”

Anselmo girava longe dali. Calculava a reforma do engenho, a safra do próximo ano, a viagem ao Rio de Janeiro, a negócios, claro! Elvira não o acompanharia. Assim ele teria mais liberdade, mais dinheiro para gastar no jogo.

O remorso acudiu-lhe então. E ele, fazendo-se menos cruel, procurava convencer-se de que a ingratidão à mulher importava pouco. A vida era aquilo. Na desgraça de uns, subiam outros. D. Francisca, por exemplo, vivera bastante. Era justo que morresse, que fosse descansar em paz...

— Sim, descansar...

Marcos apanhou o resto da frase. Afinal, a velha descansaria em paz para que todos eles fossem felizes; em particular, para o pagamento das dívidas que fizera.

* * *

Diminuiu a chuva. Deixara de soprar o vento. No leito, mexia-se a enferma; eram-lhe incompreensíveis os gestos da mão semiparalisada. D Maria não a podia ver. Marcos, dis-

tante, prendia-se aos seus sonhos, perdia dinheiro em Paris, na Itália. . . Felipe pedia a mão de Glorinha em casamento. Anselmo gozava as férias, a adiposa mulher chorando (em casa) e ele a gastar ao pé da roleta. . . Marieta corria, longe; fugia com o namorado aventureiro.

* * *

Agora, a chuva cessara de todo. O vento aquietara-se. O silêncio, de repente, foi tamanho, que acordou a todos; e os trouxe do mundo de fantasias em que se haviam metido. Com surpresa, viram então o abutre debruçado sobre a enferma. Uma vela, de chama indecisa, ardia-lhe nas mãos. Um a um, mal despertados, foram-se acercando do leito. Pensamentos estranhos tomavam conta deles, e a dúvida crescia angustiante e única: “Teria aquele desgraçado acabado de matar a velha?”

Já ao pé da cama, sentiram que não existiam; eram simplesmente miseráveis. . . Aquele homem de feições austeras, silencioso e frio, de vida legendária e infame, tinha os olhos sofridos, enlagramados.

E não foi com a voz de abutre que ele começou a falar, sobrelevando a inquietação de todos:

— Irmãos, choremos. Nossa querida mãe repousa na santa paz de Deus.

Sobre o telhado, em desespero, rebentou outra vez a chuva.

BIBLIOGRAFIA

- Alazraki, Jaime. **La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges**. Madri, Editorial Gredos, 1968.
- Almeida, Napoleão Mendes de. **Gramática Metódica da Língua Portuguesa**. São Paulo, Saraiva Editores, 1950.
- Alves, Joaquim. **Autores Cearenses**. 1a. Se., Fortaleza, Edições Clã, 1949.
- Andrade, Mário. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955.
- Assis, J. M. Machado. **Crítica**. Rio-Paris, Livraria Garnier, 1924(?).
- Baker, Carlos. "The First Forty-five Stories". In **Modern American Fiction** (Edited by A. Walton Litz). London/New York, Oxford University Press, 1967.
- Bally, Charles. **Linguistique Générale et Linguistique Française**. Berne, A. Francke, 1950.
- Barreira, Dolor. **História da Literatura Cearense**. t. I e IV, Fortaleza, Editora Instituto do Ceará, 1948 e 1962.
- Barroso, Gustavo. In **Adendo de A Mãe da Água**, de Herman Lima.
- Beachcroft, T. O. — **The Modest Art** (A Survey of the Short Story in English). London, Oxford University Press, 1968.
- Brandão, Cláudio. **Sintaxe Clássica Portuguesa**. Belo Horizonte, Imprensa Universitária de Minas Gerais, 1963.
- Brasil, F. de Assis. **Faulkner e a Técnica do Romance**. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1964.

- Broca, (José) Brito. **Horas de Leitura**. Rio de Janeiro, MEC — Instituto Nacional do Livro, 1957.
- Buck, Philo M., júnior. **Directions in Contemporary Literature**. New York, Oxford University Press, 1942.
- Campos, Eduardo. **Face Iluminada**. Fortaleza, Edições Clá, 1946.
- . **O Abutre e Outras Estórias**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968.
- Clason, Curt Mayer. **Die Reiher, und Andere Brasilienische Erzählugen**. Berlin, Horst Eddmann Verlag, 1966 (Anotações bibliográficas fornecidas por Herman Lima).
- Coutinho, Afrânio. **Correntes Cruzadas**. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1953.
- Damasceno, Darcy. "O Conto: Laboratório?" In Suplemento do Livro do **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20.04. 1968.
- Dias, Epifânio. **Sintaxe Histórica Portuguesa**. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933.
- Edmonds, Dale. "The Short Fiction of Malcolm Lowry". In **Tulale Studies in English**. v. 15. New Orleans, Tulale University, 1967.
- Estrada, Osório Duque. In Adendo de **A Mãe da Água**, de Herman Lima.
- Etkind, Efim. "Sujet-Style-Contenu". In **Philologica Pragensia**, 10/2. Praga, Ceskoslovenska Akademie Ved, 1967.
- Garcia-Paz, Antônio. "O Abutre: um cuento de Eduardo Campos". Trabalho para o Department of Spanish and Portuguese, da University of Minnesota, 1971.
- Girão, Raimundo. **Três Gerações**. Fortaleza, Edições Clá, 1950.
- Góis, Carlos. **Sintaxe de Concordância**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1917.

- Grieco, Agrippino. In Adendo de *A Mãe da Água*, cit.
- Guerra da Cal, Ernerto. **Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz**. Lisboa, Editorial Aster, s/d.
- Havighurst, Walter. **Masters of the Modern Short Story**. New York, Harcourt Brace & Co, 1945.
- Hudson, Derek. **Modern English Short Stories**. London, Oxford University Press, 1970.
- Lima, Herman. *A Mãe da Água*. Bahia, A Nova Gráfica, 1928.
- **Tigipió e Garimpos**. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1951.
- **Tigipió**. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, s/d.
- **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, Tecnoprint Gráfica, 1967.
- Lopes, Oscar. In Adendo de *A Mãe da Água*, cit.
- Lucas, Fábio. **O Caráter Social da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1970.
- **Poesia e Prosa no Brasil**. Belo Horizonte, Interlivros, 1976.
- Magalhães, R., júnior. **O Conto do Norte (Panorama do Conto Brasileiro)**, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959.
- Martins, Fran. **Noite Feliz**. Fortaleza, Edições Clã, 1946.
- Martins, Lúcia Fernandes. **Janelas Entreabertas**. Fortaleza, Edições Clã, 1971.
- Martins, Wilson. In **Janelas Entreabertas**. (Apresentação).
- Menezes, Raimundo. **Dicionário Literário Brasileiro**. São Paulo, Saraiva Editores, 1969.
- Montenegro, J. Braga. **Correio Retardado**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

- **Correio Retardado II**. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1974.
- “Das Negativas”. In *Revista Clã*, n.º 2, Fortaleza, Cooperativa Edições Clã, 1948.
- “Evolução e Natureza do Conto Cearense”. In **Anais da Casa de Juvenal Galeno**, t. II, 1958.
- “Evolução e Natureza do Conto Cearense”. In **Uma Antologia do Conto Cearense**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- “Eduardo Campos, Contista”. In **O Abutre e Outras Estórias** (Apresentação), cit.
- Nascimento, F. S. — “A Prospecção do Ser em Garcia de Paiva”. In **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1972.
- **Leitura Crítica de um Conto de Eduardo Campos**. Fortaleza, Edição mimeografada, 1971.
- O'Connor, Frank. **The Lonely Voice** (A Study of the Short Story). London, MacMillan, 1965.
- Paiva, Mário Garcia. **Festa**. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1970.
- Pereira, Lúcia Miguel. In **A Afilhada** (de Oliveira Paiva). São Paulo, Editora Anhambi, 1961.
- “Manoel de Oliveira Paiva”. In **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo, Edições Saraiva, 1952.
- **História da Literatura Brasileira** (Prosa de Ficção), 3a. ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.
- Perez, Renard. “A Evolução do Conto no Brasil”. In **Revista do Livro**, n.º 19. Rio de Janeiro, MEC — Instituto Nacional do Livro, 1960.
- Pinto, Rolando Morel. **Experiência e Ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.

- “Um Conto de Oliveira Paiva”. In **Aspectos**, n.º 12, Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1977.
- Proença, M. Cavalcante. In **Tigipió** (Introdução), Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, s/d.
- Ramos, Arthur. **Estudos de Folk-lore**. 2a. ed., Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958.
- In Adendo de **A Mãe da Água**, cit.
- Ross, Danforth. **The American Short Story**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963.
- Sartre, Jean-Paul. “O Muro”, In **Obras-Primas do Conto Francês**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958.
- Schlauch, Margaret. **Antecedents of the English Novel**. London, Oxford University Press, 1965.
- Souza, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, MEC — Instituto Nacional do Livro, 1955.
- Stevenson, Lionel. **The English Novel**. Boston, Houghton Mifflin, 1960.
- Ullmann, Stephen. **Précis de Sémantique Française**. Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- **Style in the French Novel**. Oxford, Brasil Blackwell, 1964.

IMPrensa OFICIAL DO CEARA — IOCE

