

Enid Yatsuda

A FICÇÃO MOVEDIÇA

(Uma leitura de Leréias, de Valdomiro Silveira)

Dissertação de Mestrado  
Teoria Literária  
Departamento de Teoria Literária  
Instituto de Estudos da Linguagem  
Universidade Estadual de Campinas

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria Simon

-- 1983 --

**UNICAMP**  
**BIBLIOTECA CENTRAL**

A meu pai (in memoriam): caipira que não conseguiu "encarar com serenidade suas novas condições de existência;

A meus avós maternos (in memoriam): imigrantes que sucumbiram ante o súbito transplante cultural; e, principalmente,

À minha mãe: que não só resistiu, como conseguiu, de modo significativo, entender o movimento da realidade.

## AGRADECIMENTOS

Iumna Maria Simon, minha orientadora, que primeiro deixou fluírem minhas "loucuras", para só depois recolocar - me brandamente no lugar;

Haquira Osakabe, Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura e Marisa Lajolo, membros da banca examinadora, que, além de fazerem sugestões, tiveram tempo exíguo para a leitura : peço-lhes desculpas;

Ivone Daré Rabello, que teve a paciência de ler várias vezes o trabalho, corrigindo e tecendo valiosas críticas;

Alfredo Bosi e Zenir Campos Reis, que, gentilmente, ofereceram-me documentos relativos a Valdomiro Silveira;

Colegas de Departamento, que me auxiliaram substituindo -  
-me nas funções de docência ou isentando-me das tarefas burocráticas;

Minha mãe, irmã e amigos, que, direta ou indiretamente, ajudaram-me, quer seja cumprindo por mim outros deveres, quer seja estimulando-me.

Cândido Giraldez Vieitez, que contribuiu discutindo comigo a parte sociológica;

Celso Frederico, companheiro sem cujo apoio este trabalho não teria sido possível.

Muito obrigada.

"Todas as transformações  
todos os imprevistos  
se davam sem o meu consentimento"

(João Cabral de Melo Neto)

# Í N D I C E

Página

## APRESENTAÇÃO

Causas que motivaram a opção pelo autor e pela obra; objetivos; método .....	I
---------------------------------------------------------------------------------	---

## INTRODUÇÃO

O Universo Cultural Caipira .....	01
1. Trabalho e Diversão .....	07
2. Isolamento e Auxílio Mútuo .....	18
3. Organização Familiar .....	21
4. Transgressões .....	29
5. Violência e Confronto Pessoal .....	33
Notas .....	43

## CAPÍTULO 1

Estudo das Personagens .....	47
1. Personagens "Médios" .....	50
2. Personagens Típicos .....	58
Notas .....	74

## CAPÍTULO 2

Uso do Dialeto .....	78
1. Seleção .....	78
2. Composição .....	88
Notas .....	93

## CAPÍTULO 3

Análise do conto "Aquela Tarde Turva..." .....	95
Notas .....	123

COMO SE FOSSE CONCLUSÃO .....	125
Notas .....	136
BIBLIOGRAFIA	
I. Do Autor .....	137
II. Sobre o Autor	
1. Ensaaios e Artigos Publicados em Li- vros .....	138
2. Artigos, Comentários e Resenhas pu- bicados em periódicos.....	139
III. Geral .....	142
ANEXO I - VAMOS LER!	
ANEXO II - "Bocó-de-Mola"	
ANEXO III - CRONOLOGIA	

## APRESENTAÇÃO

A mola propulsora do presente trabalho deve-se à curiosidade despertada pelas posições antagônicas tomadas pelos mais respeitáveis críticos literários frente a Valdomiro Silveira: um escritor tão pouco conhecido.

Jamais tínhamos ouvido (e creio que a grande maioria dos estudantes brasileiros de minha geração) pronunciar tal nome dentro de recintos escolares.

Nos livros de história de nossa literatura, entretanto, às vezes encontrávamos breves referências a esse autor, sempre com juízos de valor diferentes, quando não opostos. Brotou a curiosidade. Não bastasse isso, cremos que a nossa própria experiência de vida - caipira transplantada para a metrópole - tenha agido como fator determinante da escolha.

Eleger um autor menor, de um período que passa quase despercebido (19 vintênio deste século), como objeto de estudo, origina-se certamente de duas causas: a primeira, mais edificante, da desconfiança em relação a tudo que se nos apresenta como forma acabada, sejam instituições, pessoas, juízos críticos etc.; a segunda, se menos edificante mais objetiva, do medo e da insegurança intelectual que nos marca.

Dentre os livros publicados de Valdomiro Silveira, apenas quatro, optamos por Leréias (Histórias contadas por eles mesmos), que nos pareceu, pela técnica composicional empregada, o que mais se adequava aos nossos propósitos, quais sejam:

- a) verificar se o pitoresco e o exótico realmente predominam em suas narrativas, a ponto de levar alguns críticos a considerá-las geradoras da pior sub-literatura de nossa tradição literária;
- b) considerar as narrativas de Leréias, tomando como fio de prumo o contexto social do universo caipira em transição;
- c) verificar se Valdomiro Silveira é marginalizado devido a sua própria insuficiência, ou pelo choque cultural ocasionado pela introdução um tanto espalhafatosa do Modernismo.

Por isso, a estrutura deste trabalho faz-se, a bem dizer, em duas partes: uma, tentando entender o universo cultural caipira, que seria a matéria-prima utilizada para os contos de Leréias; outra, a análise da obra propriamente dita.

Do estudo sobraram poucas conclusões e muitas questões a serem repensadas: ruminação.

Quanto à questão do método, preferíamos usar um clássico de nossa literatura para justificá-lo: o nosso trabalho *"fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método (...) Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão"* (Machado de Assis).

Faz-se ainda necessário indicar as abreviações utilizadas no corpo do trabalho: Os Caboclos - (C); Nas Serras e nas Furnas - (SF); Mixuangos - (Mi); Leréias (Histórias contadas por eles mesmos) - (L).

## I N T R O D U Ç Ã O

"Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas"

( Marx & Engels )

Nas duas dúzias de contos que compõem o livro Leréias (Histórias contadas por eles mesmos) avulta, de modo bastante nítido o *universo cultural caipira* - conjunto de valores, costumes, crendices, lendas etc. - ame<sup>u</sup>açado de desaparecimento devido às mudanças r<sup>á</sup>pidas provocadas pela expansão do capitalismo no campo.

O aumento de produção requer racionalização do trabalho e emprego da tecnologia, os quais não podem conviver com as assombrações que povoam os "causos", nem com as superstições que dirigem a vida do matuto, nem ainda com um tempo quase intemporal, marcado através dos ciclos naturais, e sequer com certas formas de divertimento propiciadas pelo trabalho coletivo, como o mutirão, por exemplo.

O universo caipira retratado por Valdomiro Silveira, entretanto, já não se encontra em estado "puro" : acha-se "contaminado" pelo progresso, em transição. E talvez seja a percepção de seu desaparecimento que leva o autor a falar com grande e sincera simpatia pelo caipira. A propósito, Amadeu Amaral, seu contemporâneo, previa a extinção do dialeto caipira - expressão desse universo cultural: "Este acha-se condenado a desaparecer em prazo mais ou menos breve" (1).

O problema do desaparecimento ou não a curto prazo desse dialeto é assunto controvertido: Ada Natal Rodrigues, por exemplo, quase quarenta anos depois, afirma que "o chamado dialeto caipira, ao contrário do que

previa Amadeu Amaral, poderia ainda existir com apreciável vitalidade" (2). A nosso ver, achamos que ambos estavam corretos em suas afirmações: Amadeu, porque tomou como parâmetro o geral - "É de todos sabido que o nosso falar caipira (...) dominava sm absoluto a grande maioria da população e estendia a sua influência à própria minoria culta"; e Ada, porque comprova a sobrevivência e a vitalidade do dialeto, tomando como centro de suas investigações a região de Piracicaba, que poderíamos considerar um "bol\_são", uma vez que ela mesma diz pertencer à "zona velha de colonização".

De qualquer modo, não temos dúvidas em afirmar que o dialeto caipira desaparecerá (embora não se possa precisar a data), já que o universo cultural caipira não tem como resistir ao avanço do capitalismo, que traz consigo os meios avassaladores de propagação de sua ideologia.

Valdomiro Silveira e Amadeu Amaral tentaram , cada um a seu modo, documentar, enquanto ainda era possível, esse mundo violento e fascinante. E nosso autor, mesmo com a intenção de documentar, não o faz através de longas e tediosas descrições dos elementos paisagísticos; ao contrário, é através do *homem* - centro de suas narrativas - que o meio se manifesta.

\* \* \*

O crítico Antônio Cândido afirma que "*o regionalismo post-romântico dos citados escritores* (Afonso Ari

nos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Coelho Neto , Monteiro Lobato) *tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a "literatura sertaneja" (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior sub-literatura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio" (3).*

Apesar de toda a credibilidade que merece o grande crítico que é Antônio Cândido, discordamos de suas cáusticas e radicais afirmações, porque nivela todos os regionalistas do mesmo período, quando percebemos (e tentaremos demonstrar) que Valdomiro Silveira, assim como Simões Lopes Neto, diferenciam-se qualitativamente de Afonso Arinos, Alcides Maia e outros. É bem verdade que algumas das obras desse período poderiam e devem ter dado lugar "à pior sub-literatura", por afogar o homem em meio a descrições exuberantes; porém, não cremos ser o caso de Valdomiro Silveira, que prefere ter como alvo o cafumango e seus dramas. Ou, pelo menos, não é o caso de Valdomiro em seu último livro: Leréias (Histórias contadas por eles mesmos).

Superando o descritivismo que impregnou os escritores de sua geração e aos da imediatamente anterior (a descrição sim, se tomada como método predominante, fa-

ria a nivelção do homem à natureza), Valdomiro Silveira narra sobretudo acontecimentos humanos, fazendo do homem o ponto de entrecruzamento das determinantes sociais.

Ainda que adote um narrador-protagonista, este, no ato de contar, afasta-se dos eventos para melhor operar a seleção e ordenação dos elementos essenciais. Assim, ao leitor não sobra a sensação de um "grande olho" que cai indiferentemente sobre uma paisagem onde se confundem seres humanos e animais. Ajunte-se a isso o distanciamento no tempo provocado pela narração retrospectiva, que obriga a uma iluminação das particularidades consideradas mais importantes para o trecho (4).

Entretanto, como o desenvolvimento das forças produtivas é mínimo no mundo focalizado por Valdomiro, os homens ainda não controlam a Natureza, não conseguem impor uma forma humana a ela, mantendo-se prisioneiros de seus "mistérios", isto é, daquilo que ainda não pode ser entendido racionalmente. Mas ao *trabalhar* os homens colocam-se numa posição ativa frente ao habitat. O trabalho é a negação do mundo natural. Através dele os homens se socializam e se *diferenciam* da Natureza, passando a ocupar paulatinamente, na hierarquia dos seres, o primeiro plano.

A narrativa de Valdomiro Silveira mostra esse processo de auto-criação humana pelo trabalho, enquanto se detém numa fase em que Natureza e Homem ainda não estão nitidamente separados, embora já se presencie um mínimo de *diferenciação* que o olhar urbano tem dificuldade de enxergar.

Já na escolha dos nomes de suas obras notamos a preocupação antropomórfica: ao invés de nomeá-las com indicações estáticas de lugares como o fizeram seus contemporâneos (Pelo Sertão, Afonso Arinos; Tapera, Alcides Maia; Cidades Mortas, Monteiro Lobato), chama-as Os Caboclos, Mucufos, Mixuangos, Caçadores, que convergem para um mesmo significado, qual seja, caipira; e ainda Leréias (Histórias contadas por eles mesmos). Note-se o uso do pronome, eles=caipiras, que deixa clara a sua intenção, isto é, fazer do homem rústico o prisma sobre o qual incidirá o foco de luz, para daí, ao decompor-se em cores, estas dispersem e recaiam sobre a paisagem, sobretudo, sobre o *contexto social* em que se movimenta o caboclo.

Corroborando essa afirmação, ao realizarmos um levantamento de assuntos (5), notamos que a predominância quantitativa refere-se ao amor e seus "complementos": sofrimentos, frustrações, ciúmes, demonstrando que é a substância espiritual (ao contrário do que diz Antônio Cândido) a matéria prima dos contos valdomirianos. Só o fato de ter escolhido tais assuntos para o desenvolvimento de suas narrativas leva-nos a acreditar que a intenção do autor não é nivelar o homem às "árvores e cavalos", mas evidenciar os problemas vividos pelo homem comum que habita o mundo rural.

Observemos mais de perto os assuntos selecionados por Valdomiro Silveira para atuarem como fio condutor de suas narrativas.

O assunto amor, sentimento próprio do ser humano, é, como já dissemos, predominante, ocorrendo em quinze das vinte e quatro narrativas que perfazem o livro Leréias. É a partir desse sentimento que as personagens movimentam-se, aproximando-se ou distanciando-se, mas em geral para deixar transparecer o movimento da realidade social.

O trajeto da fábula (6) é basicamente o mesmo: amor - conflito - violência. Variações, quando há, são mínimas e podem, sem muito esforço, ser enquadradas nessa estrutura simples, correspondente a uma rede simples de relações sociais.

É claro que, ao tempo de Valdomiro Silveira, as relações sociais no universo caipira já se encontravam mais complexificadas dada a expansão do café por todo o oeste paulista. Entretanto, quer seja por uma visão saudosista, quer seja por uma tentativa de recuperar o que já desaparecera ou estava em vias de, os conflitos amorosos terão como pano-de-fundo um contexto social definido por uma *economia de subsistência*, determinante de relações sociais que, ainda que simples, primitivas até, são especificamente humanas.

A visão social do autor não esquece, e nem poderia, o conjunto de fatores determinantes das relações sociais e do próprio homem: o caipira, esteja ele enroscado com seus namoricos, amargando seu ciúme ou chorando o abandono, surge sempre em meio a seu elemento formador: o trabalho.

## 1. Trabalho e Diversão

Nos contos analisados, as personagens geralmente constituem dois tipos de trabalhadores: os que "possuem" um pedaço de terra (posseiros) e os que nada têm.

Os primeiros tornaram-se os chamados sítiantes tradicionais que, segundo Nice Lecocq Muller, é "*todo pequeno produtor rural que, responsável pela lavoura, trabalha direta ou indiretamente a terra com ajuda de sua família e, ocasionalmente, de alguns empregados remunerados*" (7). São esses os que mais freqüentemente povoam os contos de Valdomiro Silveira: homens pobres que contam apenas com o "talento nos braços" e a terra (posse livre), utilizando técnica rudimentar e instrumentos quase primitivos, como a enxada, machado, foice, cavadeira e bastão.

Devido à grande disponibilidade de terras férteis e riquezas naturais, grupos das camadas inferiores da população rural disseminaram-se aqui e acolá, ocupando as franjas dos latifúndios, que poderiam ser exploradas sem prejuízo econômico de seus proprietários.

A ocupação do solo era feita em caráter predatório: derrubada de matas, queimada, coivara, para a "fabricação do sítio", denunciando o baixo desenvolvimento técnico dos caípiras:

*"Peguemo' logo na lida, machado e foice cantou naquela paulama empinhocada, muito cipó veio abaixo, muita copa rodando, estrondou feio, no selêncio do capoeirão. Eu tenho pena do pé de ingá ou de curuanha, que vivia tão lindo no*

*meio das outras arv'es, e cai ansim no chão, cor-  
tado e escangalhado, p'ra ser aminhã labareda e  
cinza!" ("Bruto Canéla", L, p. 94).*

Na clareira aberta construíam-se as casas - ran-  
chos de pau-a-pique, cobertos de sapé:

*"A casa, barreada e coberta de telha vã,  
que eu e nha mãe tinha feito quaji de baixo d'um  
cauvi que ia embora p'r'as nuve', logo ficou  
meio tapera" ("Aquele Tarde Turva...", L, p.124).*

Dava-se início, então, junto ao rancho, no ter-  
reiro, à criação de galinhas e porcos:

*"Botei o pé na soleira, e ia entrar, sinão quan-  
do uma galinha já esporuda que eu pissui no le-  
vantar aquele rancho" ("Força Escondida" , L ,  
p. 81);*

que ficavam aos cuidados da mulher. Ou melhor, na verdade os animais domésticos, a "criação miúda", viviam soltos , alimentando-se do que lhes propiciava a natureza. Somente uma vez ao dia se lhes dá (quando se dá) pouco alimento : uma pequena ração de milho.

Cultiva-se apenas o necessário para a subsis-  
tência: mandioca, milho, feijão e outras tuberosas, como a batata-doce, o mangarito e o cará. Os três primeiros constituem "o que se pode chamar triângulo básico da ali-  
mentação caipira", de acordo com Antônio Cândido (8). Ra-  
ros legumes e vegetais integram a sua dieta; em geral, os amiláceos perfazem a quase totalidade de sua alimentação.

Um único esquema de disposição ordena o plantio:

à volta do terreiro - a mandioca, a abóbora, o mangarito e o cará. Mais longe, a roça propriamente dita, isto é, o milho, o feijão e, mais raramente, o arroz, que é de cultivo exigente, obrigando a permanência no local, contrária à vida seminômade que levavam os caipiras:

*"Nha mãe morreu de repente, sem companhia de ninguém, certo dia que 'tava 'rancando mangarito perto da cerca dos fundos" ("Aquele Tarde Turva...", L, p.124);*

*"...fez uma ceva de cutia e outras imundícias, no fundo da roça do Chanco, e toda manhã e toda tarde queimava quanto bicho e quanto passarinho aparecia no milho cateto do alimpado" ("Cobra Mandada", L, p. 10).*

Cultura de subsistência. Esses poucos produtos lhes eram suficientes para a manutenção, o que não quer dizer obrigatoriamente que as possibilidades do cardápio fossem reduzidas. Pelo contrário, com esse mínimo seria possível chegar-se até a um certo grau de sofisticação:

*"Assentaram-se todos. As pamonhas de queijo ainda lançavam fumos esbranquiçados e ostentavam a cada banda das travessas, a irregularidade e a esquisitice de seus laços verdes. As batatas cozidas, que iam passando para o prato de cada um, mostravam o coração roxo e quente, embora enxuto. Os pires*

*de curau alinhavam-se em duas longas filas , polvilhados de canela moída, anunciando os nomes dos presentes. A canjica de amendoim e leite rescendia no mistério das terrinas fechadas por então. O arroz-doce e o furrundum pareciam esconder-se entre os mais pratos, e as pobres das talhadas, que se viam entre folhagens de bananeira e pitanga, sumiram como por encanto*

*A velha contou que tinha alfanjado um vinho de laranja e um licor de baunilha, às carreiras, mal e mal: e que a pinga do era - guatá saíra uma coisa por demais, de boa" - ("Saudades do Natal", C, p. 105-106).*

Abrimos aqui um parênteses para fazer algumas digressões a respeito deste fragmento. É verdade que todos os doces citados, assim como as bebidas, pertencem à culinária caipira. Porém, mesmo em situações de festa (como era o caso), em se tratando do caipira tradicional, jamais encontraríamos todos esses pratos juntos. A descrição parece ser mais apropriada à mesa de um fazendeiro que à de um caboclo. Atente-se para os vasilhames usados: "travessas", "pireis", "terrinas" em meio a "folhagens de bananeira e de pitanga" - revelação clara do exotismo bem ao gosto dos românticos, o que contradiz a intenção de fidelidade ao real de nosso autor. Ressalve-se, no entanto, que este fragmento pretence à sua primeira obra: Os Caboclos.

Colocamos, antes da citação, o verbo "seria possível" no condicional (e não no futuro do pretérito), porque entendemos que as possibilidades de realização de tais pratos existiam, mas não se efetivavam, dada a pobreza e o atraso em que viviam os cai-piras. Fecha-se o parênteses.

As proteínas e vitaminas eram, em geral, fornecidas pelas aves, pelos suínos (raramente se fazia uso de carne bovina), pela caça - atividade bastante prezada pelo matuto e que geralmente se fazia com auxílio de cães adestrados para tal, os paqueiros, orgulho de seus donos. Por falar nisso, os cães são assunto de alguns contos de Valdomiro Silveira, como: "Violento", "Micuim", etc.

*"Um dia, diz que o Chancho atrelou a cachorrada paqueira (vocês bem se lembram que ele era doente p'r uma caçadinha dessas), amontou a cavalo..." ("Cobra Mandada", L, p. 11) ;*

pela pesca:

*"Piraquara de gosto e profissão, andava se - guidinho beirando os rios grandes e batendo timbô nas lagoas, dia e noite, como quem só veio à terra para pelejar com os peixes" ("Chico Muçum", SF, p. 60),*

e pela coleta de frutas, motivo até de reunião social, como podemos ver no conto "As Frutas", C, p.34, em que as moças se reúnem para ir colher jabuticabas.

Essas três atividades - a caça, a pesca e a coleta - pertenciam, ao mesmo tempo, às esferas do trabalho e do divertimento. Do trabalho, enquanto participavam da sobrevivência do homem: do divertimento, pelas seguintes razões: 1) eram realizadas aos domingos, dias-santos (os feriados jamais eram observados devido à total ignorância de suas existências) ou quando a pequena lavoura não demandasse maiores cuidados; 2) eram feitas geralmente em grupos, favorecendo as relações de sociabilidade:

*"...pegou na espingarda e nos aviamentos, a barcou os fechos e o cão na mão direita fechada, pôs a patrona a tiracolo, saiu:*

*- Dês que 'cabei minha tarefa e não tenho mesmo pensão nem uã, vou ver de perto aquele mestiço, que 'tã percucando a última hora" ("De Duas Cores", Mi, p. 105).*

O trabalho do caipira tradicional, como vimos, organizava-se em torno de um mínimo que lhe garantisse a sobrevivência, sobrando-lhe, portanto, uma larga margem para a diversão.

Evitamos até aqui o uso da palavra lazer, porque entendemos que ela se encontra impregnada por um sentido atribuído pela visão do homem urbano do século XIX: lazer confunde-se com ócio, folga, descanso de um trabalho forçado - o trabalho alienado.

Para o caipira tradicional, entretanto, tem duplo caráter: é ao mesmo tempo trabalho e divertimento, ou seja, terminadas as tarefas (trabalho pro-

priamente dito), exerce-se uma das três atividades a que antes nos referimos, visando, por um lado à produção, uma vez que se alimentam do que caçam, pescam ou coletam (produção para subsistência) sem contar que a caça tem também como objetivo a proteção dos roçados. Por outro lado, enquanto favorecem as relações de sociabilidade, pertencem à esfera da não-produção, o que poderia caracterizar essas atividades como "lazer". Com isso queremos dizer que no "lazer" do caipira o limite entre trabalho e não-trabalho não é nítido.

Talvez tenha vindo dessa visão urbana dominada pelo cientificismo - lembramo-nos da racionalização do trabalho e de seu expoente máximo, o execrável Taylor, que opunha claramente trabalho a não-trabalho, tempo produtivo a tempo morto (9) - o epíteto preguiçoso dado ao caipira. Afinal, de que modo poderia o homem racionalista classificar um mundo que não contava com a racionalização do trabalho, um mundo em que tempo não é dinheiro?

Preguiçoso também fora usado em relação aos índios. Augusto-Emílio Zaluar, em 1.821, fazendo algumas observações sobre a catequização dos aborígenes, dizia que as dificuldades se deviam a *"1º, de serem os índios povos vagabundos e dados a contínuas guerras e roubos (...), 3º, entregues naturalmente à preguiça, fogem dos trabalhos aturados e diários de cavar, plantar e mondar as sementeiras, que pelo nímio viço da terra se cobrem logo de mato e de ervas ruins"* (10).

Entretanto, apesar das explicações dadas a respeito da "preguiça" do caipira - sejam de ordem científica: faltavam-lhe proteínas ou sobravam -lhe verminoses; sejam de ordem histórico-determinada: herdaram o aventureirismo dos bandeirantes e o nomadismo indígena; sejam de ordem econômica: só cultivam o estritamente necessário para a subsistência - a verdade é que jamais nos contos de Valdomiro Silveira o caipira aparece como preguiçoso.

Em geral, as personagens surgem na narrativa em meio ao trabalho duro e é pelo filtro do trabalho que se mede seu valor. Se, em alguns contos, o pano-de-fundo é a caça, pesca, coleta de frutas ou festa, como ocorre em "A Pantasma", L; "Violento", L; "Chico Muçum", SE; "As Frutas", C, não devemos encarar tais atividades, constitutivas da cultura caipira, como opostas ao trabalho, mas como formas de divertimento que mantêm uma relação de quase complementaridade ao trabalho:

*"Ao sol quente, como não soprasse a mais pequena aragem, o Antônio Lasbino escaldava: ia a roçada em meio, o vassou - ral caía como de baixo de uma tempestade, mas o trabalhador tinha quase vertigens, e o suor ia-lhe escorrendo em bagas pelo peito nú, que ondulava apressadamente, por via da grande canseira" ("A Dúvida", Mi, p.53);*

*"Trabalhadeira e divertida: quando vinha domingo, muitas vezes, enramava com*

*os irmãos, atrelava a cachorrada e ia desen-  
tocar as pacas aninhadas por esses altos de  
espigão*" ("Na Ceva", C, p. 87).

A melhor forma de diversão é a festa ( uma das poucas formas de comunicação social) e a maioria delas têm como pretexto as comemorações dos "dias-santos-de-guarda", rigorosamente observados pelos caipiras. E são muitos, pois respeitam-se inclusive aqueles que não constam do calendário da Igreja. Explica-se tal fato por tratar-se de uma prática muito especial, misto de religião e superstição: "catolicismo folclórico brasileiro", na expressão de Rosini Tavares de Lima:

*"... e nós fomo' à festa de São João (... )  
A samba que abriu o pagode..."* ("Do Pala Alberto", L , p. 25) ;

*" O Tônho, p'ra não parecer soberbo, não pô  
de enjeitar o convite do povo de Mumbuca, na  
festa de Santo Antônio" ("A Pantomima" , L,  
p.59).*

Também os casamentos são datas dignas de grande comemoração. É bem verdade que, freqüentemente , a longa distância da cidade e os gastos impediam a oficialização (seja pelo cartório, seja pela Igreja, que também era uma forma considerada como oficial), sancionando a união livre:

*"Quem ama com fé, casado é"* ("Sonharada", L,  
p. 47).

Mas quando se consegue realizar o que é o grande desejo das moças e de seus pais, a festa é grande:

*"A festa era de arromba, isso era. O Zê Gaiola mostrou que não tinha dó de gastar o seu, para todos saberem que estava satisfeito com o casamento da Dináriu"* ("Guarapã", Mi, p. 81).

Nas festas oferece-se sobretudo a pinga - constante dos contos de Valdomiro Silveira e da vida dos caipiras - pura, em forma de quentão ou licor, aromatizada com raízes, madeiras, sementes e ervas:

*" - Arre, diabo! que eu a mô que 'tou mesmo vestida de anjo! O sumo da cana é traiçoeiro, não hai quem não saiba; e o marva-do do Anastácio inda enche a gente daquela fervida temperada com bage de bonilha ! "* ("Pijuca", C, p. 20).

A dança, porém, é que merece destaque especial, tanto nos contos, como no mundo caipira:

*"A samba que abriu o pagode parecia uma demência geral, Nosso Cristo! Nem bem cerrou a samba, já deram de aprontar a roda p'r'o fandango, e o palmeado arreventou que nem umas par' de taquaras que a maeacada vai quebrando no mato"* ("Do Pala Aberto", L, p. 25).

Insistindo ainda na afirmação do "lazer" como complementar ao trabalho, no conto "A Pantasma" , L, p.58, aparece a seguinte passagem:

*"Por derradeiro não houve jeito como o Tônimo não cantasse sua moda. Pegou no pinho, meio sem som nem tom, averzado de não saber mais lidar co'ele como outra hora , quando tinha tanta destreza p'ra temperar as primas da viola (ou as de casa, você se a - lembra!) como p'ra pular e chegar as chilenas num burro xucro. Ia desanimado, chegou a querer entregar-se: - Ora, segure lá isso, seu Chico Cesário, que eu já não sei mais trabalhar co'essa ferramenta! - mas porém a teima foi adiante, até que ele se saiu" ("A Pantasma", L, p.60-61).*

A ferramenta, ou instrumento de trabalho , para Marx, é *"uma coisa ou um complexo de coisas que o trabalhador insere entre si mesmo e o objeto de trabalho e lhe serve para dirigir sua atividade sobre esse objeto "* e seu uso e fabricação *"caracterizam o processo especificamente humano de trabalho" (11)*. Se exercer o trabalho significa apoderar-se da natureza transformando-a, enquanto o homem, ele próprio se transforma , que outra coisa não é a atividade artística senão uma forma de trabalho? Assim, não só o "lazer", mas também a arte aparece perfeitamente identificada com o trabalho, a tal ponto que a metáfora usada para o instrumento artístico é ferramenta e, para a atividade artística, trabalho.

## 2. Isolamento e Auxílio Mútuo

Uma economia fechada baseada na produção de um mínimo vital provoca, por sua própria natureza, o *isolamento*, termo que é aqui usado com o sentido que Antônio Cândido lhe confere: *fenômeno referente ao grupo de vizinhança, não ao indivíduo ou, mesmo, à família (...) e não só sob o aspecto geográfico, mas cultural* " (12).

O autor de Os Caboclos dissemina cá e acolá expressões referentes ao habitat do caipira; todas elas traduzindo o isolamento, o fechamento da comunidade:

*"Ora eu, mucufo cá do Retiro, afundado no sertão que nem onça pintada"* ("Coração à Larga", L, p. 85);

*"... como se não morasse no fundo do mato"* ("Bruto Canêla", L, p. 90);

*"... o que é que ela pensava daquele cafundô"* ("Bruto Canêla", L, p. 90);

*"... como é que haverá de saber naquela toca de lagarto?"* ("Bruto Canêla", L, p.93).

Como se vê, para designar o local onde vivia o caipira utilizam-se: fundo do mato, cafundô, toca de lagarto etc. - expressões que definem com exatidão o lugar ocupado pelos caipiras tradicionais: núcleos de povoamento (bairros rurais) distantes entre si e do comércio, que só é freqüentado de raro em raro.

Tal ilhamento é descrito magistralmente por

Valdomiro Silveira, através do monólogo efetuado pelo narrador de "Com Deus e as Almas", L, p.113:

*"A Estiva naquele tempo era uma pa-  
rage' soturna, sem nem um morador por per-  
to, entre duas bocainas de campo. Você não  
se alembra, Pratinha? Tirante o rancho, a-  
donde nós chegamos no fechar do dia, tudo  
o mais era mato brabo. Não se escuitava u-  
ma voz, que fosse, de passarinho cantador  
ou , de bicho de casa: quando muito, alta  
noite, uma risada triste de coruja, um gua-  
nhido de lobo, algum mio de saçuarana. Vo-  
cê botou reparo no ermo, achou que aquilo  
'tava um desespero de lugar, pediu que eu  
soltasse a tropa mais p'ra diante, inda que  
não se topasse uma tapêra p'ra remédio".*

Se por um lado a economia fechada provoca o isolamento, por outro, o próprio trabalho, enquanto atividade para dominar a natureza, obriga os homens a encontrarem formas de sociabilidade, a se aproximarem uns dos outros para sobreviver: "o desenvolvimento do trabalho contribui para aprofundar os laços entre os membros da sociedade, multiplicando os casos de assistência múltipla, de cooperação comum e tornando mais clara em cada indivíduo a consciência da utilidade de tal cooperação" (13). Desse modo poderíamos afirmar que os homens estão isolados e "unidos" ao mesmo tempo.

Uma das formas de solidariedade encontrada para a sobrevivência do grupo é o mutirão, comum entre

os sitiantes tradicionais, que contavam geralmente apenas com o grupo familiar para "tocar a lavoura", insuficiente no período de colheita e malhação do feijão ou arroz - que deve ser feita em curto espaço de tempo para que a chuva não os estrague. Realiza-se então o mutirão: o sitiante em aperto convoca os vizinhos (ou estes oferecem-se) para ajudá-lo.

O trabalho coletivo decorre entre chistes e disputas e, uma vez terminado, cabe ao sitiante dar uma festa que, assim, torna-se uma forma de pagamento (já que o dinheiro pouco circulava) aos participantes do mutirão. É óbvio que o sitiante se obriga, moralmente, a socorrer os vizinhos que estiverem em semelhante situação.

Embora a prática do mutirão se dê mais comumente na lavoura, ele pode ser encontrado também em outros afazeres:

*"Era um verdadeiro mutirão, o preparo do presépio: cada qual dos convidados trazia uma novidade ou uma surpresa, como rosas raras naqueles ermos, jaboticabas atrasadas, ramos vermelhos de café-murta em penhas" ("Natal no Lourenção", Mi, p. 73).*

Não há a menor dificuldade na realização do trabalho coletivo, porque todos utilizam as mesmas técnicas. É, segundo Antônio Cândido, tal homogeneidade cultural o principal fator do quase total ilhamento em que vivem os homens rústicos: "Por toda parte, as mesmas práticas festivas, a mesma literatura oral, a mesma organiza

zação da família, os mesmos processos agrícolas, o mesmo equipamento material (...). Ora, semelhante homogeneidade favorece o isolamento cultural e a estabilização das formas sociais, ao contrário das diferenças, onde o contato torna possível a passagem dos elementos heterogêneos de um grupo a outro" (14).

Nessa situação de semelhanças deve-se ressaltar o papel da organização familiar que, se fecha o circuito, também o inicia, reproduzindo as mesmas formas de organização. Fique claro desde já que nos referimos a um tempo anterior à transformação do circuito, operada pelo capitalismo.

### 3. Organização Familiar

No mundo fechado do caipira o casamento se dá entre pessoas do mesmo bairro ou das imediações, quer seja por necessidade, já que só de raro em raro apareciam pessoas "de fora", quer seja por preferência, como constatou Lia Fukui ao analisar um bairro rural que ainda mantém muito da antiga organização familiar(15). É claro que, mantendo-se essa situação, freqüentemente ocorrem casamentos consangüíneos:

*"Bem se diz que casamento com parentage dá sempre mau resultado. Pois ali estava aquele casal tão unido - o Joaquim Chico e a nha Lorianana, primos entre si..." ("Bocó-de-Mola", conto de Valdomiro Silveira, publicado em O Estado de S. Paulo, 25/11/73 ; cf. anexo II);*

" - Juruti, você não pouha muita *ji* úza em amor ansim de primo, que às vez' tras muito mais engano que o que vem de lá de trás da serra!" ("Hora Quieta", C, p. 11).

Muito significativa é a expressão "o que vem de lá de trás da serra": elas, as serras, formam como que uma barreira, aprisionando, encerrando em si mesmo o pequeno aglomerado. Não é outra a idéia contida em "Campo Geral", de Guimarães Rosa: recorde-se que a mãe, depois de fitar longa e melancolicamente um morro, dizia: " - Estou sempre pensando que lá por detrás *dole* acontecem outras coisas, que o morro está tapandode mim e que eu nunca hei de poder ver..." (16).

Sabe-se que nas comunidades rurais, devido ao isolamento, há uma tendência generalizada ao casamento precoce. Mal atingida a adolescência, a constituição de família torna-se a preocupação principal, não só dos jovens, mas principalmente dos pais: "Casar é na verdade necessário não apenas dentro das condições de trabalho, como das de vida sexual que prevaleçam no meio rural. Sem companheira, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio da lavoura, nem alimentação regular" (17). Para a mulher a necessidade do casamento a grava-se na medida em que, além dos motivos citados, somam-se outros como: quem a assistirá se os pais lhe faltarem?; ou mesmo motivos de ordem menos prática: ficar solteirona significa ter sido preterida (quem sabe se por feia ou não virtuosa). Além do mais, a mulher casada goza de mais autonomia que a solteira (18).

Entre vizinhos ou primos, o casamento é precedido de uma corte amorosa que se dá à distância, num ritual de aparente frieza e geralmente mediado por terceiros. A propósito, veja-se o belo e engraçado conto, "Visita", Mi, p. 77-80, em que a corte à nha Rita faz-se através de prolongadas conversas com o pai dela sobre tipos de café, mandioca etc., sendo que a cortejada só aparece à sala de vez em quando e rapidamente.

Segundo Antônio Cândido, a própria existência da corte amorosa denuncia mudança, já que nas organizações familiares tradicionais o casamento era tratado pelos pais, tão logo os filhos nasciam.

As primeiras manifestações de namoro começam em alguma festa religiosa, através de olhadelas furtivas:

*"Foi nua missa que o meu coração ba*  
*teu mais forte pela primeira vez. O Chico*  
*da nh'Ana, um mocetão e tanto, de bonito e*  
*sacudido, pegou a me olhar, que não tinha*  
*mais parada; eu, a princípio, não dei fê,*  
*mostrei-me enlevada nas orações; depois,*  
*como os olhos do Chico me perseguissem numa*  
*toada, olhei p'ra banda dele, mas fiz jeito*  
*de quem não tava pondo atenção" ("Do Pala A*  
*berto", L, p. 25);*

quando já não há compromisso desde a infância. Entende-se: em se tratando de agrupamentos pequenos e refratários ao novo, é natural que todos se conheçam e, sendo o casamento um caminho que todos devem obrigatoriamente

percorrer:

"moça sortera é p'ra casar, não é?" ("Na Folha Larga", L, p. 35);

é comum encontrarem-se pirralhos namorando:

"Desde pequetita (lato é voz correr e no bairro) a Alícia me quia bem, e eu também não deixava de não querer casar co' ela, quando pudesse sustentar um empreito, ou plantar alguma roça de meu. De primeiro não houve novidade nem uma, todos achavam graça naquele namoro de dois crilinhas que não valiam nada" ("A Consulta do Lau", L, p. 19).

Mas o casamento só se efetiva se houver aprovação dos pais. É de fundamental importância o papel exercido pela figura paterna nesse tipo de sociedade. Assim, a palavra final cabe ao pai, caso se trate de família completa, ou à mãe, se incompleta (19).

"Si vancê acha que deve me pedir p'r'o pai, pida. Conversando é que a gente se entende: mas porém é o' o pai que vancê deve de conversar" ("Na Folha Larga", L, p. 35).

Se, porém, não houver o aval paterno, sempre resta o caminho da fuga:

"Sabe o que mais, parceiro? Vou roubar a Anica. Eu nunca fui ladrão de moça, nunca fui rondador de famílias alheias, mas não aguento mais este tamanduá que eu trago no coi-

ração" ("Sonharada", L, p. 47).

A autoridade paterna em relação aos filhos (pelo menos até que se casem) é rigorosamente desempenhada, impondo-se a distância, o respeito e até o medo:

*"Nho pai era um home' perigoso: peguei a pensar no que ele não seria capaz de me fazer, juntei uma trouxinha à toa de roupa, e saí p'r'o mundo, sem tar na mente o rumo da viagem"* ("Do Pala Aberto", L, p. 26).

Para a aprovação de um casamento levam-se em conta valores de ordem moral, física e, raramente e conômica (ainda mais que se trata da união de pessoas pobres que nada ou pouco "têm de seu", como várias vezes é ressaltado).

A propósito, estudando o município de Santa Brígida, comunidade rural de tipo tradicional, Maria Isaura Pereira de Queiroz contrapõe este tipo de sociedade constituído por pequenos produtores que, ainda que sejam grandes proprietários de terras não dispõem de meios para aproveitá-las, às sociedades rurais estratificadas em camadas sociais. Constata, então, que a estrutura dos grupos é em geral do tipo igualitário, e *"numa estrutura igualitária, todos os indivíduos ou todas as famílias têm mais ou menos a mesma posição social, sejam quais forem as suas posses e qualidades"* (20). Assim, serão as qualidades pessoais as determinantes para aquilatar o valor de um indivíduo.

Para o homem, considera-se se ele tem capa-

cidade de sustentar a família, o que não quer dizer necessariamente ter dinheiro, que, numa sociedade como a que nos referimos, tinha circulação mínima. A capacidade é revelada pela boa saúde e disposição para o trabalho:

*"Dês que vancê me diga isso, eu lhe pido p' r'o seu pai: já 'tou na idade de alevantar fumaça por minha conta, e corage' e talento de braço não me farta" ("Na Folha Larga" , L, p. 35).*

Por isso, a doença - assunto de um dos mais belos contos de Valdomiro Silveira: "Camunhengue", C , p. 50-58 - é vista como a grande tragédia que se abate sobre esses homens pobres que têm como único meio de sobrevivência a "sustância " do braço:

*"O que val' recomendar p'r'um home' de jor<sub>nal</sub>, feito eu e você, que trabalhe mais bran<sub>do</sub> e trate de si com mingaus de araruta, sopas de tapioca e de aveia, si cada um faz o que pode e não aquilo que é preciso fazer? Hei de lidar c'a minha ferramenta, brigando ou fazendo as paz' co'a terra, até que a ter<sub>ra</sub> chegue a me vencer e me estenda d'uma vez" ("Cantador", L, p. 41).*

Se o indivíduo tem saúde, mas não tem disposição para o trabalho, a avaliação se faz ao nível ético:

*" - Eu não te disse, filha, que o Vergílio é um pamonha, é um calça-foice, um coisa à toa desanimado, que só tem serventia*

*p'ra desentocar as cotias nos cernes e tentar as pirapitingas no rio ?" ("Sonharada", L, p. 45).*

Para a mulher um outro conjunto de valores será a medida usada para avaliar se a moça é bom partido:

*"Olhe que eu fui criatura de recato: lá no Capim falavam que moça donzeta, p'ra ter bons modos, juízo e préstimos, havia de ser que nem eu. Trabalhava o quanto dava o dia, de sol a sol; assim que principiava a escurecer, tratava das criações; fazia serão até que horas: dormia o meu sono sussegado, sem nem uma atrapalhação, sem nem um remorso; ao crarear, pulava da cama, cuidava dos porcos de ceva, amarrava os bezerrinhos nas mãos das vacas, tirava o leite, pinchava milho p'r'as galinhas: depois sentava na costura, que não saía mais.*

*Cada domingo nha mãe ia comigo na missa: eu rezava, que era um gosto: pedia tanto p'ra Nossa Senhora da Bem Aparecida que arranjasse de Deus perdão p'r'os meus pecados... e que pecado tinha eu? - de certo 'tava já 'maginando sem querer, que mais tarde eles hávera' de ser muitos; povo que reparava em mim, ficava admirado: e até me diziam (eu não falo por gabolice) que as rezas me davam no semblante uns ares de anjo*

*de altar*" ("Do Pala Aberto", L, p.24-25).

O extenso trecho citado resume com clareza os principais critérios para a valoração da moça solteira. Em primeiro lugar, considerações de ordem moral como: pudor, recato, piedade - "anjo de altar". De pois, a capacidade de cuidar do marido e filhos: para isso mede-se o desempenho no trabalho caseiro e no trato das criações. Saber costurar é privilégio de moça de finas prendas. Fundamental mesmo é que não participe de mexericos, falatórios, seja enquanto elemento divulgador, seja enquanto objeto de divulgação:

*"Si é novidadeira, si gosta de mexerico, si pega a se importar e'o que passa na casa de Fulana e de Beltrana, já vai perdendo o rumo e desguaritando pouco a pouco da estrada real. Coitado, intão, de quem asseste junto de tal criatura"* ("Bruto Canêla", L, p. 89-90).

Entre parênteses: o mexerico, o diz-que - diz é proibitivo porque reforça comportamentos que se diferenciam dos já estabelecidos, porque subvertem as normas cristalizadas no universo cultural caipira. A propósito, Maria Isaura Pereira de Queiroz, estudando a região de Paraibuna, sugere que a função do mexerico seja a de "impedir desvios" (21). Mexericar é também uma forma de crítica ao novo para manter as antigas normas, uma forma de controle da coesão do grupo. Por isso, apesar de proibido, todos dele participam, e o diz-que-diz é generalizado (sendo inclusive assunto de vários con -

tos de Valdomiro Silveira), mesmo porque era a única forma de circulação de informações naquele mundo fechado.

Se até agora falamos sobre o equilíbrio: economia fechada (baseada na cultura de subsistência), geradora de um tipo de organização familiar e social estável, guiado por normas rígidas; ainda nada dissemos sobre o desequilíbrio representado pelas transgressões a essas normas.

#### 4. Transgressões

Ao se recortar o universo cultural em dois - o do proibido e o do liberado - torna-se obrigatória a presença da contravenção, ainda porque, segundo Sílvia Lane, ela é necessária (desde que não abale seriamente a estrutura social) para reforçar "o correto, o normal" e reafirmar os grupos dos "sérios e trabalhadores" (22).

A situação inicial de equilíbrio, de ajuste do homem ao meio, será estremecida pelas transgressões. Por isso mesmo, elas agem nas narrativas como motivos dinâmicos que, no entender de Tomachevski, são modificadores de uma situação, desestabilizadores do equilíbrio da situação inicial, portanto, motores da fábula (23).

Recorrendo à análise dos contos de Leréias, podemos verificar que o tipo de transgressão mais recorrente refere-se à infidelidade feminina:

*"P'ra encurtar rezões: a ordinária começou a pular fora dos trilhos" ("Pedaco de Cumbersa", L, p. 6).*

Nas sociedades de valores cristalizados a partir da ótica masculina, a fidelidade feminina constitui um dos principais esteios da moralidade. Por isso, "pular fora dos trilhos" é dos delitos mais graves. Observe-se que o termo usado para designar as normas é muito significativo - "trilhos": a única direção, a direção certa.

Pouco importa se a mulher está unida livremente ao cônjuge, se antes era prostituta ou separada do marido; no momento em que se encontre na situação de esposa deverá agir como ditam as regras:

*"Moça de boa tenência, quando está definitivo de baixo do telhado e um rapaz que baseia, seja casada ou não casada, deve de ser que nem água de rebeirão que corre por cima de pedregulho - sussegada e limpínha" ("Bruto Canéla", L, p. 89).*

Veja-se que a comparação usada também indica o caminho único que deve ser percorrido pela mulher - como a água que corre "sussegada" no leito do ribeirão, isto é, sem sair das margens.

É bem verdade que a mulher desempenha um papel de igualdade ao homem no trabalho. Aliás, ela geralmente trabalha até mais que ele, porque, além dos afazeres domésticos, ajuda o marido ou o pai na roça:

*"E para lidar numa roça? Como a Paulina, truco-fecha, nunguém. Agarrava-se ao cabo duma enxada, assim que o sol rompia, e varava o dia inteiro na limpeza do cultivado, cantando modas, alegre de todo: e esses mangua -*

*rões de trabalhadores por dia, que vivem roncando grandezas de serviço, não levantavam a voz perto dela, porque logo chegavam à razão de que criatura para uma diligência era aquela - e mais saberá Deus quem* ("Na Ceva", C, p. 87-88).

É bom lembrar que o trabalho doméstico naquela época era extremamente penoso, porque tudo era feito artesanalmente. Além disso (e do que foi acima exposto), sobrava ainda à mulher o trato da criação miúda e das plantas que não pertenciam à roça propriamente dita. Ao nível dos valores, porém, "é reconhecida a superioridade do homem sobre a mulher" (24).

Essa superioridade ao nível dos valores traduz-se concretamente no sentimento de posse do homem sobre a mulher:

*"Dizer que ele queria muito a mulher, não queria; tanto que arranjava pesqueiros novos por quanto rincão havia, e levava neste ponto uma vida bem estrangolada: mas entendia que a mulher era tanto dele como a própria terra em que batia os pés. Podia largar a propriedade ao desamparo, praguejada e ressecando, sem um pé de bananeira ou de mamona que fosse, p'ra melhorar o chão: ninguém trazia direito de lhe entrar nas posses, p'ra cá dos fechos. A mesma coisa havéra de ser co' a costela"* ("No Escuro da Noite", L, p. 49);

sentimento que traz consigo a desconfiança: teme-se que

a propriedade (mulher), que não é totalmente objeto - tem anima - possa vir a querer ter outro dono. É o caso de "Bruto Canéla", em que a suspeita simples é de tal forma potencializada que chega a desequilibrar a vida do indivíduo. Também em "Ciumada" a suspeição (desta vez confirmada) leva à tragédia.

E a desconfiança ainda é açulada pelos mexericos. Dá-se ouvido a falatórios com a credibilidade de quem já espera a confirmação; como se previamente se soubesse que iria acontecer - só não se sabe quando. É o que ocorre em "No Escuro da Noite": o marido toma ciência da infidelidade de sua mulher, através de uma maldosa prostituta nele interessada. Mesmo assim, o crédito é imediato. O "diz-que-diz", também em "Enredos", funciona como o crisma.

A infidelidade feminina, vista sob o ângulo da violação dos direitos de seu dono, aproxima - se muito do conflito originado por questões de limites de terra, da posse dela, muito recorrente nos contos valdomirianos. Em "Cobra Mandada", por exemplo, a ação é desencadeada a partir de alguns cipós, necessários à confecção de uma cerca, retirados do terreno vizinho; em "Na Tapera do Nhô Tido", C, o problema centra-se na invasão perpetrada por um boi que é imediatamente morto pelo dono das terras.

Sendo a mulher ou a terra posses do caipira, a infidelidade ou a invasão têm o mesmo significado: ambas constituem graves delitos por serem transgressões às normas que dirigem a vida do caboclo; normas que, se respeitadas, permitiriam a continuidade do

seu universo cultural.

Se o conflito na narrativa dá-se por questão de mulher ou de terra (posse), podemos interpretá-lo como tentativa de preservação de valores da antiga ordem. Assim, a desconfiança não seria senão o sentimento de insegurança do caipira frente ao novo que anuncia a derrocada dos citados valores. Por isso mesmo, a credibilidade face ao "trágico" é imediata: intui-se o inevitável ruir daquele mundo fechado e homogêneo.

A manutenção das normas e a transgressão delas constituem a antítese que faz a tensão dramática dos contos de Leréias e que desembocará, o mais das vezes, na violência.

##### 5. Violência e Confronto Pessoal

Maria Sylvia de Carvalho Franco, analisando os processos de crimes ocorridos na segunda metade do século XVIII, na região de Guaratinguetá, conclui que a violência é a outra face da solidariedade, chegando mesmo a ser constitutiva da relação comunitária: as mesmas causas que determinam o consenso, determinam também o conflito. É bom, todavia, ressaltar que a pesquisadora escolheu a "área mais pobre da região paulista" para suas investigações, porque "nela, as transformações vindas com o café se fizeram sentir de maneira mais branda" (25).

Se tomarmos a violência sob a ótica de Maria Sylvia, isto é, enquanto constitutiva da relação comunitária, podemos justificar sua forte presença nos contos

de Valdomiro Silveira. Podemos também, no entanto, interpretar a violência como decorrente da tentativa de preservação de valores da antiga ordem (atente-se para o fato de que as narrativas de Leréias, em sua maioria, referem-se à zona rica (Oeste Paulista), ou seja, àquela em que o café expandiu-se de modo bastante ampliado, provocando transformações rápidas).

Vejamos o caso de "Cobra Mandada", L, p.8-13, em que a origem do conflito, como já dissemos, encontra-se em alguns cipós retirados das terras do vizinho, por ignorância dos limites, já que os marcos encontravam-se quase desfeitos: fato banal que não justificaria a proporcão da violência desencadeada.

Mas atentemos para o fato de que, em uma cultura fundada em mínimos, se as relações vicinais são complementares em alguns momentos para a própria sobrevivência, também podem levar a uma "sobreposição de áreas de interesses" (26). Desta forma seremos capazes de entender a tragédia originada por uma simples coleta de cipós necessários para amarrar a cerca: numa comunidade marcada pelo mínimo, todos disputam o mínimo.

Entretanto, somente as situações comprometedoras da sobrevivência não bastam para justificar o emprego altamente disseminado da violência. Na verdade, esta se encontra de tal modo difundida na cultura caipira que se torna quase impossível determinar suas causas. Aliás, não é este o nosso interesse no momento. É-nos suficiente perceber como os ajustes de conta são feitos: via de regra, através do confronto pessoal.

Por um lado, podemos pensar no confronto pes-

soal como resultado da ineficácia dos canais institucionais que, se ainda hoje não primam pela eficiência, naqueles tempos e naqueles lugares, encontravam-se geralmente obstruídos, uma vez que a "justiça" se subordina ao poder local, representado pelos mais fortes:

*"A justiça é que não quis tomar fé na parte: o delegado arrespondeu-lhe que o Zé Gome' não tinha furtado nem roubado, proveniente da fazenda estar em comum, e, além de tudo, nem que tivesse roubado ou furtado, a justiça não tinha nada co'isso, e que o processo desses crimes corria inteirinho por conta dos aqueles" ("Cobra Mandada", L, p.9-10).*

De outro lado, poderíamos interpretar o confronto pessoal como uma forma de sobrevivência das instituições decadentes, impondo a manutenção de estruturas arcaicas: destrói-se o outro ao invés de destruir o novo, aniquila-se o sujeito para a permanência do valor - como acontece em "Bruto Canêla", L, p.89-97.

De qualquer forma, a violência é sempre resultado de um processo: pouco importa a gravidade da ofensa inicial, porque o conflito se estabelece de fato é no desenrolar de sucessivos desafios à honra pessoal - valor máximo da cultura caipira.

Por isso, os contos de Valdomiro Silveira narram o processo de violência, assentado principalmente no desafio. E por desafio entendemos, inclusive, a composição poética dialogada que, de muito uso nas festas, não raras vezes termina em pancadaria.

Tome-se "Ana Cabriuvana" (C, p. 67-76): na festa de casamento da filha da prostituta Sinh'Ana, forma-se a roda de recortado. Dois violeiros iniciam a dança dizendo versos líricos, até que Benedito, um apaixonado da noiva, faz uma estrofe ofensiva, aludindo à condição de Sinh'Ana. O mal-estar toma conta da função e há quem aconselhe os versos de Vandílio, "um formado que viera de Casa Branca, moço destorcido nos pagodes do sertão, que inventava de cabeça umas trovas muito doloridas". Mas Benedito, despeitado, insiste em atrapalhar a dança até que Manoel Eugênio, tomando as dores da mãe da noiva, mata-o com um tiro. Antes, porém, é interessante notar a facilidade com que se dá tal ação:

" - Quer que eu tire d'aquí o home'?"

*Quer que ele saia, sinh'Ana?*

- Quero.

- Quer mesmo, de devêra?

- Quero mesmo. É uma obra de caridade de que você me faz.

- Lá vai sair.

*E o tiro duma garruchinha mocha urrou na sala" (p. 72).*

Uma curiosidade: parece-nos que o moço Vandílio - observem-se a semelhança do nome - não é outro senão o próprio Valdomiro Silveira que, segundo sua filha Júnia, freqüentava pagodes e assustados e compunha "versos para recortados e fandangos" (27). Atente-se ainda para as características: "formado" e "que viera de Casa Branca", lugar onde o escritor vivera boa parte de sua vida.

Como se vê, o desafio está presente em todos os momentos da vida do caipira, seja nas relações lúdicas, seja nas relações de trabalho. E sempre carregado de tensão, pois, no dizer de Maria Sylvia, "*funda-se na qualidade pessoal das relações entre os participantes; trata-se de um repto aos contendores como homens em sua integridade*" (28).

O confronto pessoal que permeia as relações sociais dos caipiras só é compreensível dentro do contexto de uma sociedade pré-expansão capitalista, em que praticamente inexistente a mediação.

Explicando melhor: o modo de produção capitalista (que define a sociedade capitalista) tem como uma de suas características básicas o predomínio da produção de mercadorias, isto é, diferentemente dos demais modos de produção, os produtos não são destinados ao consumo individual imediato, mas a um misterioso mercado impessoal e desconhecido. E a produção de mercadorias, além de ser predominante, infiltra-se em todas as esferas da vida social, transformando, qual Midas, tudo em mercadoria, inclusive e principalmente as relações sociais: os produtos passam a relacionar-se através de suas mercadorias. As relações entre os diversos produtores isolados só aparecem na troca de suas mercadorias, fazendo, por um lado, com que as relações reais (relações entre homens que produzem mercadorias) sejam ocultadas; e, por outro, que essas relações aparentem ser relações entre mercadorias - (29).

Em outro tipo de sociedade as relações entre

os homens davam-se de modo mais simples e mais transparentes; nelas as relações sociais apareciam como verdadeiramente eram: relações diretas entre homens - consequência natural de uma produção concebida e realizada por indivíduos que mantinham relações claras e definidas entre si.

Desse modo, podemos entender o confronto pessoal como um tipo de manifestação dessas relações diretas entre os homens. Assim, a violência dominante no universo cultural caipira é equivalente à mesma de hoje, só que às claras, sem a dissimulação e o mascaramento (como a coerção econômica, o jogo de empurra-empurra burocrático etc.) impostos pelo capitalismo, o que faz com que a primeira aparente ser mais brutal.

\* \* \*

Tentamos nessa introdução caracterizar, através de brevíssimas pinceladas, o universo cultural caipira, onde a agricultura de exportação e a grande criação ainda não tinham presença marcante, isto é, quase sem o capitalismo que, de vez implantado, modificaria para sempre o quadro.

Com Maria Isaura afirmariamos que é possível que esse mundo constituído por comunidades rurais formadas por pequenos produtores sejam hoje *"muito menos importantes em quantidade do que o foram no passado, e que tendam cada vez mais a uma integração por interpenetração na sociedade global, isto é, tendam ao desaparecimento"* (30).

Marx, em famosa passagem de O 18 Brumário de Luís Bonaparte, analisando os pequenos camponeses da França, sintetiza admiravelmente (resguardadas, é claro, as diferenças de contextos) o que poderíamos dizer de nossos sitiantes tradicionais:

*"Os pequenos camponeses constituem uma imensa massa, cujos membros vivem em condições semelhantes mas sem estabelecerem relações multiformes entre si. Seu modo de produção os isola uns dos outros, em vez de criar entre eles um intercâmbio mútuo. Esse isolamento é agravado pelo mau sistema de comunicações existente na França e pela pobreza dos camponeses. Seu campo de produção, a pequena propriedade, não permite qualquer divisão de trabalho para o cultivo, nem a aplicação de métodos científicos e, portanto, nenhuma diversidade de desenvolvimento, nenhuma variedade de talento, nenhuma riqueza de relações sociais. Cada família camponesa é quase auto-suficiente; ela própria produz inteiramente a maior parte do que consome, adquirindo assim os meios de subsistência mais através de trocas com a natureza do que do intercâmbio com a sociedade. Uma pequena propriedade, um camponês e sua família; ao lado deles outra pequena propriedade, outro camponês e outra família. Algumas dezenas de aldeias constituem um departamento. A grande*

*massa da nação francesa é, assim, formada pela simples adição de grandezas homólogas, da mesma maneira por que batatas em um saco constituem um saco de batatas" (31).*

Mas, "tudo o que era sólido se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado", constatam Marx e Engels, resumindo de maneira poética o poder destrutivo e revolucionário do capitalismo (32)

Essa profanação que viria a passos largos (na região a que se referem as narrativas de Valdomiro Silveira), alterando radicalmente o quadro inicial, é revelada em várias passagens pela aguda percepção de nosso autor, que lhe permitiu, através de indícios, antever a dissolução da cultura caipira antes mesmo que a vivenciasse em sua plenitude.

Se muitas o saudosismo que perpassa a sua obra age como transfigurador da realidade, tornando os tempos idos em paradisiacos, como é o caso da farta mesa de natal, também é verdade que sua intenção de fidelidade ao real obriga-o a falar já da necessidade de o caipira sair de sua economia fechada e vender sua força de trabalho:

*"...a lavourinha não me desajudava, e inda por riba de tudo eu justava meus empreitos por fora" ("Força Escondida", L, p.80);*

*"Eu ia fornecer mil e quinhentos metros de lenha p'r'uma companhia da cidade" ("Bruto Canelê", L, p.94).*

A simples presença do empreiteiro significa,

por si só, um momento de transição para o capitalismo pleno, uma vez que evidencia a exploração crescente do caipira. Com a expansão do café, ocorrida durante a segunda metade do século XIX, o solo, até então improdutivo, passa a ser ocupado por grandes fazendas, verdadeiras empresas. Isso obriga o sitiante tradicional a sair de sua posse, tornar-se errante e, algumas vezes, a empregar-se como camarada nas fazendas ou, pelo menos, a ajustar empreitadas por fora.

Segundo Octávio Ianni, o aproveitamento do caipira na lavoura de café ocorreu "em escala muito reduzida", porque - citando Celso Furtado - "a economia de subsistência de maneira geral estava de tal forma dispersa que o recrutamento de mão-de-obra dentro da mesma seria tarefa bastante difícil e exigiria grande mobilização de recursos" (33). Mesmo assim, encontramos várias personagens nos contos de Valdomiro Silveira trabalhando em cafezais alheios e sendo exploradas até a última gota de suor, como o atesta o belíssimo conto "Última Carpa" (SF, p.47-50).

A expansão do capitalismo no campo é ainda revelada por nosso autor através de outros traços. Por exemplo, a importância dada ao dinheiro que, antes, pouco circulava:

"... mas o que é que val' a pena, si a gente, p'ra viver tem mesmo de mudar as coisas em moeda e nota?" ("Bruto Canéla", L, p.94);

ou ainda pela tendência à transformação de tudo em mercadoria, contaminando até mesmo as relações amorosas, antes

*lando e descendo, ver a ramada de guapé que solta na nascente dum riinho, vai correndo água abaixo, vai correndo até desembocar no rião, e vai, p'ro rião afora, até se desmanchar no mar velho" ("Do Pala Aberto", L, p.26 -27).*

Esta não é só a história da prostituta, mas é também a história do processo de dissolução do universo cultural caipira (tema dos contos de Valdomiro Silveira) que já se manifestava em sua caminhada sem retorno em direção ao capitalismo - "mar velho".

Nesse processo de integração à sociedade global, que não se deu numa linha evolutiva, do atraso ao progresso, ou do velho ao novo por exemplo, e sim num acúmulo de estruturas arcaica e moderna, de superposição do atual ao antigo, os homens perdem-se - "sou o que sou... uma criatura tão separada de Deus que até nem tem conta" - por se tornarem colcha-de-retalhos de valores das diferentes ordens, sem entender o porquê da "desgraça": "nem sei direito como veio".

As narrativas de Leréias, centradas nos dramas particulares do caipira, mais que um simples documentário do universo cultural caipira, acabam por fazer refletir a transição penosa para uma nova ordem, o que significará, em última instância, o desaparecimento desse mundo.

NOTAS

- (1) AMARAL, Amadeu - O Dialeto Caipira, 3ª ed., São Paulo, Hucitec/MEC, 1976, p.42.
- (2) RODRIGUES, Ada Natal - O Dialeto Caipira na Região de Piracicaba, São Paulo, Ática, 1974, p.21.
- (3) CÂNDIDO, Antônio - Formação da Literatura Brasileira, 2ª vol., 3ª ed., São Paulo, Martins, 1969, p. 212-213.
- (4) A esse respeito ver LUKÁCS, Georg - "Narrar ou Descrever", in Ensaios sobre Literatura (coord. e prefácio de Leandro Konder), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- (5) Empregamos aqui o termo assunto na acepção que Wolfgang Kayser lhe dá: "*o que vive em tradição própria, alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela (...) Está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois, mais ou menos fixado no tempo e no espaço*" (KAYSER, Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária, São Paulo, Martins Fontes, 1976, p.52). Embora Kayser não faça distinção entre assunto e tema, consideramos funcional utilizar a teoria de Tomachevski quanto ao tema, relevando uma de suas peculiaridades que é a noção de interesse. Explico-me: afirma Tomachevski que a obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único e que, portanto, a escolha deste é de fundamental importância. Como toda obra deve ser interessante, então o autor deve escolher um tema que interesse o leitor virtual. Considerando a noção de interesse, o tema dos contos valdomirianos é um só - a cultura caipirana medida em que fazia parte de um programa dos regionalistas do começo deste século. Portanto, entendemos como tema a matéria que é tomada, le

vando-se em conta a intenção do autor (cf. TOMACHEVSKI, B. - "Temática", in Teoria da Literatura: Formalistas Russos, Vários, Porto Alegre, Ed. Globo, 1971, p. 169-172.

- (6) Utilizamos ainda a noção que Tomachevski nos dá sobre fábula: "*o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra*" (cf. TOMACHEVSKI, B. - "Temática", ed. cit., pág. 173).
- (7) Citado por FUKUI, Lia Freitas Garcia - Sertão e Bairro Rural, São Paulo, Ática, 1979, p. 76.
- (8) CÂNDIDO, Antônio - Os Parceiros do Rio Bonito, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 34.
- (9) Cf. TAYLOR, F.W. - Princípios de Administração Científica (1ª ed. 1911), 7ª ed., São Paulo, Atlas, 1970.
- (10) ZALUAR, Augusto-Emílio - Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861), São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975, p.197.
- (11) MARX, Karl - O Capital, Livro I, vol. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p.203-204.
- (12) CÂNDIDO, Antônio - Os Parceiros do Rio Bonito, ed. cit., p. 61.
- (13) ENGELS, Friedrich - Dialética da Natureza, Lisboa, Presença, Col. Síntese, 1974, p. 175.
- (14) CÂNDIDO, Antônio - Os Parceiros do Rio Bonito, ed. cit., p. 61.
- (15) FUKUI, Lia Freitas Garcia - Sertão e Bairro Rural, ed. cit., p. 133.
- (16) ROSA, João Guimarães - "Campo Geral", in Manuelzão e Miguilim, 5ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- (17) CÂNDIDO, Antônio - Os Parceiros do Rio Bonito, ed. cit., p. 185.
- (18) Cf. FUKUI, Lia Freitas Garcia - Sertão e Bairro Rural, ed. cit., p. 4.

- (19) "As famílias completas são famílias conjugais formadas por pai, mãe e filhos e eventualmente um ancestral vivo. As famílias incompletas são formadas por mãe ou pai e filhos adultos" (FUKUI, Lia Freitas Garcia, Sertão e Bairro Rural, ed. cit., p. 131).
- (20) QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - "Política, Ascensão e Liderança num Povoado Bahiano", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 3, São Paulo, 1968.
- (21) IDEM - Bairros Rurais Paulistas, São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 131.
- (22) Cf. LANE, Sílvia T. Maurer - O que é Psicologia Social, 2ª ed., Col. Primeiros Passos, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 15.
- (23) Cf. TOMACHEVSKI, B.- "Temática", ed. cit., p.174-178.
- (24) FUKUI, Lia Freitas Garcia - Sertão e Bairro Rural, ed. cit., p. 153.
- (25) FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho - Homens Livres na Ordem Escravocrata, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1976, p. 17.
- (26) IDEM, Ibidem, p. 26.
- (27) SERVIR, Boletim do Rotary Club de São Paulo, nº 1379, São Paulo, 12/6/59.
- (28) FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho - Homens Livres na Ordem Escravocrata, ed. cit., p. 35.
- (29) Cf. MARX, Karl - O Capital, ed. cit., especialmente "O Fetichismo da Mercadoria: seu Segredo", p.79-93.
- (30) QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - "Política, Ascensão e Liderança num Povoado Bahiano", ed. cit.
- (31) MARX, Karl - O 18 Brumário de Luís Bonaparte, São Paulo, Escrava, 1968, p. 132-133.
- (32) MARX, Karl e ENGELS, Friedrich - "Manifesto do Partido

Comunista", in Textos, vol. III, São Paulo, Alfa-Omega, s/d, p. 24.

- (33) FURTADO, Celso - Formação Econômica do Brasil, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1959, p.146; citado por IANNI, Octávio, in Raças e Classes Sociais no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 99.

"O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam", afirma Antônio Cândido no ensaio "A Personagem do Romance" (1).

Sem dúvida, nutrindo-se do universo caipira, a intenção evidente de Valdomiro Silveira é criar, na dimensão da ficção, seres que reflitam essa parcela do real. Mas o que é a realidade para ele?

Homem de seu tempo, Valdomiro Silveira é herdeiro de uma formação intelectual fundada no Positivismo, cujo sustentáculo se assentava no crédito dado à Ciência enquanto único instrumento capaz de atingir o conhecimento da realidade (2). Esse cientificismo faz, nas artes, de cada artista um observador dos fenômenos, para só então retratá-lo. E a realidade torna-se um imenso laboratório, cabendo ao artista função semelhante à do cientista: observar e registrar o fenômeno.

Kosik, fiel à tradição dialética, ensina-nos que a realidade, porém, não é apenas o conjunto de fenômenos, mas a *unidade de fenômeno e essência*.

Os fenômenos, perceptíveis de modo imediato, através de nossa praxis-utilitária, não constituem senão o mundo da pseudoconcreticidade que, segundo suas palavras, "é um claro-escuro de verdade e engano". Pertencem a ele:

" - O mundo dos fenômenos externos, que se desenvolvem à superfície dos processos real

C A P Í T U L O    1

"A verdade do processo social  
é também a verdade dos desti-  
nos individuais"

(G. Lukács)

- mente essenciais;
- o mundo do tráfico e da manipulação, isto é, da praxis fetichizada dos homens (a qual não coincide com a praxis crítica revolucionária da humanidade);
  - o mundo das representações comuns, que são projeções dos fenômenos externos na consciência dos homens, produto da praxis fetichizada, formas ideológicas de seu movimento;
  - o mundo dos objetos fixados, que dão a impressão de ser condições naturais e não são imediatamente reconhecíveis como resultados da atividade social dos homens".

Já a essência, que se manifesta de modo parcial no fenômeno, e que por ele é também ocultada ("claro-escuro de verdade e engano") não se dá imediatamente; é mediata ao fenômeno, e possui movimento, dado o próprio fato de se manifestar no fenômeno (3).

Dai o equívoco dos positivistas: pensando estar abrangendo o real, não atingiram senão parte dele -o mundo da pseudoconcreticidade, o mundo da representação. Observando-o e descrevendo-o, representaram a representação, sem lograr compreender sequer o próprio fenômeno, já que a compreensão de um fenômeno implica em atingir a sua essência.

Mas Valdomiro Silveira, um caso de transição (como veremos na análise dos contos), torna-se muitas vezes capaz de superar a mera descrição do mundo das repre

sentações, quando faz do caipira uma personagem com dimensão humana, com profundidade espiritual. Tal superação se deve sobretudo ao esforço no sentido de livrar-se do ranço romântico, que exotizava as personagens que não pertencessem à esfera social dos escritores/leitores. Outras vezes, porém, paga o tributo à sua formação cultural positivista, prendendo-se aos limites que esta impunha.

Os críticos da época (também como ele equivocados), enxergam apenas o primeiro lado, isto é, o mérito por "desexotizar" o caipira. É o caso de Agrippino Grieco, em um artigo para O Jornal e O Diário de S. Paulo, intitulado "Dois Brasileiros Amorosos do Brasil", datado de 1.927:

*"Tudo vive em seus trabalhos. Plástica e temperamento de personagens reais. Compararia de medíocres: o inevitável meio termo, o animal humano tal qual é. Mas também figuras de exceção, bem marcadas por Deus e pelo Diabo, facínoras sanguisedentos e matutos dotados de uma espécie de santidade philosophica.*

*No elemento feminino, raparigas que parecem saídas de um retábulo religioso e velhas bruxas dignas dos mais extravagantes caprichos de Goya.*

*Seu sertão não é de chromolitographia e seus caboclos não são caboclos de salão, engratados e endomingados, para uso dos que*

*só admitem literatura elegante, aristocrática. Nada de pastores de tapeçaria ou de vitral. Os tipos desse auscultador da vida são como ele os encontrou em seu recanto: ingenuamente bons ou ingenuamente ferozes".*

Como se pode observar, também os críticos não ficam imunes às determinações de seu tempo. Se Grieco elogia a vitória obtida pelo contista na luta contra a "folclorização" do caipira, de outro lado, também elogia o maniqueísmo reducionista da tipificação .

#### 1. Personagens "Médios"

Objetivando ser fiel ao que toma como real, isto é, o conjunto de fenômenos, Valdomiro Silveira em alguns contos constrói personagens planas (4), com caracterização estática, já definida desde o início da narrativa.

Se tais personagens não chegam a ter uma dimensão humana capaz de provocar a sensação de "suspensão do tempo" no leitor, suas existências acabam por se justificar dentro da proposta dos regionalistas do primeiro vintênio deste século, qual seja, a intenção de "*reproduzir as realidades mais próximas do escritor*" (5). Veja-se este parágrafo escrito por Coelho Netto, datado de 31/8/1910, prefaciando o livro de Alcides Maya, Tapera:

*"Louvo o teu movimento patriótico e praza a Deus que o teu exemplo tenha imitadores. Venham os poetas trazendo-nos da sua terra as messes de flor e fruto, só assim conse-*

*guiremos ter uma literatura original, pondo em evidência ao mundo um país novo que se desalaga e uma raça valente que surge para a vida" (6).*

Só que "reproduzir as realidades mais próximas" é uma faca de dois gumes: de um lado permite a humanização do caipira, "desexotizando-o"; de outro, reduz o ser humano a um conjunto de marcas - mera somatória de traços do coletivo.

Em contos constituídos por personagens médios ("compararia de medíocres") é possível verificar o equívoco nessa tentativa de descrever "fielmente" o real. A partir da própria apresentação dos personagens, verifica-se um esforço em nomeá-las tipicamente, realçando sua "autenticidade cultural": são eles Chico Ira ra, Antônio Chancho, Zé Gome' - o que aparentemente já dá a eles a caracterização específica de caipira. No entanto se, conforme dizem Wellek e Warren, "*cada apelação é uma espécie de vivificação, animização, individualização*" (7), os nomes por si só não servem à humanização do ser, ao seu recorte específico na multiplicidade dos seres que circulam no universo caipira. Para isso seria necessário tecer intrincadamente nomes, ação e psicologia na composição na composição de um Chico Ira ra, ou de um Antônio Chancho etc.

Em "Cobra Mandada" (L, p.8-13) tal processo não se verifica. E de tal modo não ocorre que é difícil (a nós, leitores) perseguir o desenrolar da ação. E não se trata de um longo romance, à Tolstoi, quan -

do, de fato, a grande quantidade de personagens dificulta a retenção na memória de quem-é-quem. Ao inverso, trata-se de um conto curto (cerca de cinco páginas), com um narrador que, numa caçada, dá as razões aos companheiros de porque não entrar nas posses de Chico Irara, em perseguição a um veado.

A narrativa de que participam os personagens anteriormente citados é complicada, não pela fábula, mas pela trama (8). E tal se deve principalmente pelo fato de o organizador da estrutura narrativa não ter conseguido selecionar nos personagens traços que os marcassem diferentemente uns dos outros. Assim, as três criaturas do relato têm os mesmos sentimentos, as mesmas reações, os mesmos desejos. Se não, vejamos:

Abre-se o conto com o narrador emitindo, veladamente, juízo sobre a personagem principal:

*" - C'o Chico Irara eu não quero histórias. Si vocês 'tão mesmo na idéia de passar as extremas dele p'r amor de esse mateiro desabotinado, vão por sua conta e risco : eu não vou abrir d'aquí sinão p'ra trás".*

Com esse "exórdio ex-abrupto", como o classificaria Tomachevski, percebemos o medo que domina o narrador, obrigando-o a alertar seus companheiros de caçada, Toniquinho e Chico Zabé. Este último é caracterizado como teimoso ao longo de todo um parágrafo. Na sequência narrativa os interlocutores do narrador não têm a menor participação; "morrem" aqui, levando à conclusão de que há desperdício na elaboração de personagens.

*"O home' tem mandinga; não sei como foi que ele arranjou a mandinga, mas tem. Não gosta nem um pouco de caçador nas terras: vamos não entrar".*

É dada então a razão do medo e, ao mesmo tempo, antecipa-se o motivo do conflito que será relatado: invasão de terras.

*"Não tem aqui quem não se lembre do defunto Antônho Chancho, aquele pedaço de sojeito quaji cor de rapadura, que parecia mestiço de xavante. Todos sabem que o Chancho morreu picado de cobra, não é mesmo? O que poucos sabem é como foi o artigo dessa morte. E por causa dessa dita morte é que eu fujo às léguas do Chico Irara".*

Desperta o interesse dos interlocutores/leitores não o fato de Chancho ter morrido picado de cobra, ocorrência corriqueira naqueles sertões, mas o espicaçamento da curiosidade: se se continua a ouvir/ler, pode-se partilhar de algo que "poucos sabem", isto é, "como foi o artigo dessa morte". E o estímulo é maior quando se estabelece a ligação entre Chico Irara e a morte de Chancho que, "todos sabem", morrerá picado de cobra.

Do ponto de vista da construção, este prólogo está bem realizado, uma vez que estimula no interlocutor o desejo de participar da decifração do mistério que envolve a morte de Chancho, mesmo sabendo de antemão que se trata de feitiçaria (apontada pelo título do

conto e pela caracterização de Chico Irara). E ainda a feitiçaria por si só desperta a curiosidade, principalmente do homem urbano, já que é um ato mágico, uma forma imaginária de controlar a natureza quando a sobrevivência é precária.

Teçamos, antes de entrarmos na narrativa propriamente dita, a narrativa da narrativa, algumas considerações.

Antes de mais nada notamos que em apenas quatro parágrafos aparecem quatro personagens: dois que serão importantes para a narrativa, e dois que não aparecerão mais até o final. Isto sem contar o narrador. Todos os quatro têm nomes comuns - Chico Irara, Toniquinho, Chico Zabé e Antônio Chancho (note-se inclusive a repetição de pelo menos um deles) - o que nos impede de distingui-los, mesmo porque as características tampouco nos ajudam.

*"O Antônio Chancho morava na divisa do defunto Zé Gome', pai do Chico: o Chico andava beirando os vinte anos, não tinha saído, como nunca saiu, do poder do pai. (...) O Zé Gome' era um pobre pacato, que não incomodava vizinho nem um, saía de casa p'r'as plantas e das plantas voltava p'ra casa".*

Inicia-se a narrativa da narrativa e, com ela, a confusão: mais um personagem entra em cena - Zé Gome' - caracterizado como um sujeito comum, num trabalho igual ao de todos os outros caipiras, a lavoura. E de Chico, seu filho, são fornecidos dados gerais pertencentes

centes à organização familiar de qualquer matuto: o moço só se torna independente, quando se torna, depois de casado.

Prossegue a narrativa numa sucessão de provocações entre os três personagens principais, tornando difícil ao leitor descobrir quem-é-que-faz-o-que-a-quem.

Embora acreditemos que não seja somente a construção de personagens a responsável por tal embaraço, podemos arriscar algumas afirmações.

Se "*caracterizar um personagem é um procedimento que o faz reconhecível*", como diz Tomachevski(9) , podemos observar que houve insuficiência nesse sentido , porque quase necessitamos de um gráfico para acompanhar as ações de cada um, para não nos perdermos. E necessitaríamos, se o conto fosse mais longo. A pergunta que imediatamente surge é por que um autor como Valdomiro Silveira, capaz, em outros contos, de criar personagens vigorosas, que ficam para sempre em nossa memória (como é o caso de Venancinho, o personagem-narrador de "Força Escondida"), cometeu esse deslize?

Desleixo? Pressa? - Impossível, porque sabemos, por dezenas de depoimentos, que se tratava de um homem minucioso, sério, como, aliás, bem o demonstram suas cuidadosas anotações quanto ao dialeto caipira.

O que leva nosso autor - acreditamos - a essas falhas é a mesma razão que o torna capaz de realizar outros contos notáveis; "o inferno está cheio de boas intenções", diz a sabedoria popular, deixando implícito/evidente que o céu também está. Trata-se da *intencionali-*

dade do autor, que se revela no "intuito do romance".

Propondo-se, como outros regionalistas da época, a reproduzir a realidade próxima - Valdomiro Silveira viveu em pequenas cidades do interior paulista - nosso autor escolhe como modelo para a construção de personagens o homem comum que habitava aquelas paragens, com quem convivera e, principalmente, a quem observara com grande atenção: o caipira pobre.

Ora (dissemos na Introdução), uma das características fundamentais da comunidade caipira em determinado estágio das relações de produção é justamente a homogeneidade cultural, que faz de cada um deles um ser semelhante a seu par. Ajunte-se a isso um dos traços do "olhar ideológico" de fundo positivista de Valdomiro Silveira e sua geração sobre o real: tentar apreender a sua igualdade, a sua mesmice, já que a insuficiência de postura crítica não permite a visão da diferença e do processo de diferenciação (movimento da essência), que ocorre por sob o véu da permanência aparente do fenômeno (10).

Por isso, as personagens de "Cobra Mandada" são praticamente iguais: todos, inclusive o narrador e seus interlocutores, gostam de caçar; todos protegem os limites de suas terras (observe-se o comentário paralelo do narrador: "*Ele 'tá no seu direito, e quem vai contra o direito já vai principiando a perder desde o princípio*") ; todos se sentem profundamente ofendidos e injuriados com a menor transgressão às normas consagradas por aquela sociedade; todos reagem violentamente às afrontas pessoais. A sociedade e o homem cristalizaram-se nos seus nomes e

no anonimato, uma vez que o presente e a presentificação desses seres não atravessam a matéria narrativa.

Citemos agora uma passagem de Lukács, que, a nosso ver, pode ajudar a esclarecer os altos e baixos de Valdomiro Silveira quanto à construção de personagens:

*"ele (o método artístico) possibilita - isto o corre freqüentemente - que artistas de valor elevem o homem médio à altura do típico, colocando-o em situações nas quais a contradito-riedade das suas determinações se manifesta, não como "equilíbrio" médio, mas como luta dos contrários, e apenas a vacuidade desta luta, a queda no torpor, caracteriza definitivamente a figura como figura média. É igualmente possível - isto ocorre muito freqüentemente, sobretudo na arte mais recente - que a representação do que é em si típico seja rebainhada ao nível estrutural do que é médio, o que acontece quando a contraditoriedade das determinações não é abandonada ao seu livre curso e os resultados são já aprioristicamente estabelecidos. No primeiro caso, vemos como a verdade da forma, que desenvolve o seu conteúdo médio de acordo com as proporções da vida real, engendra movimento e vitalidade no que é em si rígido; no segundo caso, vemos que o modo de realização formal na representação é mito mais pobre que a realidade empírica imediata" (11).*

No conto analisado, a caracterização dos personagens, seja de modo direto ou indireto (através das ações), leva-os a uma equivalência. Poderíamos, até, reduzi-los a um só: o médio. Por isso mesmo, embora "*retratem com exatidão a realidade*", as personagens, por não terem entranhadas as contradições resultantes das determinações sociais, são estáticas, sem profundidade humana. Voltamos atrás e repensamos: "*retratem com exatidão a realidade*"... Mas a realidade é um processo em que as contradições agem como força motriz!

Pleno de boas intenções, comprometido com a verdade, Valdomiro Silveira, em alguns contos, escorrega e faz, qual retrato, da ficção a fixidez de um momento do processo - como se fora presente - sem conseguir abarcar a totalidade, ou seja, a interação fenômeno-essência. O inferno está cheio de boas intenções!

## 2. Personagens "Típicos"

Mas o céu, é claro, só pode estar cheio de boas intenções, desde que essas mesmas intenções consigam ser realizadas.

Se há falhas quanto à construção de personagens em alguns contos, insistimos, elas não ocorrem em boa parte deles. Ou, então, como poderíamos explicar a presença em nossa memória de uma Ana Cabriuvana, Lau, Zeca Estevo e outros mais? Podemos, depois de lidos os contos, esquecer seus nomes, mas jamais seus conflitos, sua história.

Conseguindo superar a mera reprodução, que o leva a construir personagens médios, Valdomiro Silveira torna-se capaz de, como veremos, criar personagens ao a glutinar neles os momentos essenciais que a vida cuida de fragmentar, diluindo-os na descontinuidade.

Nos contos mais bem estruturados, em geral, as personagens tornam-se ponto de convergência dos traços mais relevantes, isto é, são o que Lukács chama de tipo: "*o compêndio concentrado daquelas qualidades que por uma necessidade objetiva - derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção*" (12)

Nesse ponto temos necessidade de fazer uma pequena ressalva: o tipo, a que se refere Lukács, não é uma mera simplificação da personagem, de modo a torná-la caricatural. É antes aquele que sintetiza, que concentra marcas que a realidade, vista como processo, lhe imprime; o homo fictus que acaba por espelhar, de maneira aguçada situações típicas (13). Por isso, passaremos a usar típico, ao invés de tipo.

Assim, as personagens mais bem construídas de Valdomiro Silveira encarnam as ansiedades daquele que sente, embora não compreenda, a mudança representada pela dissolução de valores que "sempre" regeram as relações sociais, pelo ruir de tudo o que era considerado perene, pela separação do que antes estava integrado: tratava-se do avanço constante e irreversível do capitalismo; da absorção do campo pela cidade.

Fazendo-se portadoras da insegurança, tendem a tornar-se "esféricas", na classificação de Forster,

isto é, conflitantes, imprevisíveis e, portanto, mais próximas do ser humano. Nesse momento a obra alcança, como quer Lukács, uma *"tipicidade de ordem superior : o aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da vida humana, de sua essência, de seu destino, de suas perspectivas"* (14).

Significativo e mesmo metafórico dessa situação instável (típica) é o conto "Força Escondida" (L, p.79-83), cuja fábula é bastante simples: um homem que vive em harmonia com sua mulher e filho mata, sem motivo aparente, a esposa que dorme. Tenta o suicídio, mas é impedido pelo menino. Logo após, entrega -se à polícia.

A trama, entretanto, organiza-se de modo a deixar patente o conteúdo trágico representado pelo desmoronamento de um mundo tido até então como eterno.

Vejamos como se constroem as personagens. Em primeiro lugar, há economia nelas: o personagem principal é também o narrador. Além dele, apenas sua mulher, seu filho e um interlocutor a quem se relata o crime.

Este interlocutor - "vassuncê" - exerce na narrativa duplo papel, já que como dêitico pode preencher-se de significados diferentes. Vassuncê, como nos esclarece Amadeu Amaral (15), é uma forma cerimoniosa de tratamento, ao contrário de vacê ou vancê, que são mais familiares. Tal tratamento pode, no caso, referir-se a um ouvinte presente à enunciação do relato (poderia, por exemplo, tratar-se de uma projeção do

próprio Valdomiro Silveira, por ter sido ele promotor e, como tal, certamente acostumado a ouvir "causos"), ou também referir-se ao leitor do conto, que, com certeza será mais culto que o narrador.

Todos os personagens são apresentados desde o primeiro parágrafo:

*" - Eu tuda a vida fui um home' quieto, como vassuncê bem sabe; nunca deixei de não trabucar a minha obrigação nas horas certas; respeitei sempre o alheio; cuidei da minha casa e' o maior carinho; e quieto o quanto se pode querer â Ogusta e ao Belisário.*

*Da saúde também eu não podia fazer lâstima, que era um caipira seco na paçoca, sussegado sim na fala e no andar, mas porém escorador de serviço como nunca oi outro".*

Em apenas dois parágrafos estão resumidos os principais valores de um homem, consagrados pela cultura caipira: trabalhador, honesto, bom pai de família, saudável. Observem-se, porém, dois pontos:

- 1) o uso da expressão "tuda a vida", seguida do verbo no pretérito perfeito (que, segundo Said Ali, "*fixa e enquadra a ação dentro de um espaço de tempo determinado*"). Não se anuncia desde já uma ocorrência que fará ruir tudo o que até então era considerado permanente? "Tuda a vida fui": em "tuda a vida", a idéia do desde sempre; em "fui", a idéia da ruptura do sempre.
- 2) "caipira seco na paçoca, sussegado sim na fala e no andar". É verdade que, salvo raras exceções, o caipira

tem esses traços físicos e comportamentais; entretanto, parece-nos que não há só a intenção de, através de algumas pinceladas, abarcar o tipo caipira. Há, principalmente, a necessidade de opor essas características àquelas que tomarão seu lugar, quando da tragédia.

Prosseguindo a caracterização, o narrador-personagem faz seu auto-retrato, buscando no seu interior, "por dentro", as razões que o levaram ao crime. Para isso, transporta-se a um passado, descrevendo o que então era presente (verbos no pretérito imperfeito). E nega reiteradamente palavras de conotação negativa como dor, amofinação, desespero: ao negar o negativo, valora positivamente. Assim, seu olhar dirigido ao passado, numa tentativa de compreensão, recorta o tempo "inté naquele pedaço", dando valor positivo ao antes e negativo ao depois (subentendido), permanecendo desta forma incapaz de entender o movimento da realidade:

*"...eu não tinha nada que me doesse; nada não me amofinava por dentro, e razão do desespero, louvado Deus, foi coisa que inté naquele pedaço não tinha tido".*

Também a personagem feminina, Ogusta, é construída dentro dos valores dominantes na comunidade caipira:

*Ela verdade seja que não me deu o mais pequetito desgosto: revirava de sol a sol na labuta das donas, trazia tudo areadinho, e tratava do filho com muito amor. Eu, si alguma queixa tive dela, foi só de ela trabalhar em demasiado, fazendo costuras p'ru uma e p'*

*ra outra, e torrando suas farinhas de milho e de mandioca a mais não poder.*

*A Ogusta era ãa mulher de patente, como vassuncê bem sabe; eu p'r'o lado dela, vivia feliz e vivia descansado".*

Trabalhadeira, boa dona-de-casa, boa mãe, em fim - "de patente" - que, esclarece-nos o glossário ao final do livro, significa "de muito boa qualidade". É óbvio que se trata de qualidades prezadas numa sociedade, como era a caipira, dominada pela vontade masculina. Veja-se que o retrato dela feito pelo narrador começa com: "verdade seja que não me deu o mais pequetito dos gosto", para só depois se desfiarem as virtudes da mulher.

Após uma breve caracterização do filho: "O Belisário não dava trabalho nem susto, porque embora mal apena' beirasse os sete anos, era e inda é um menino abençoado, de bom", surge, sem relevância maior, o que, segundo nossa leitura, acreditamos ser o "Abre-te Sésamo" para a análise e interpretação do conto:

*"... a lavourinha não me desajudava, e inda por riba de tudo eu justava meus empreitos por fora"*

A partir do trecho citado, parece-nos que, embora a economia de subsistência ainda se mantivesse, ela já não satisfazia as necessidades do caipira. Notem-se: a) o diminutivo empregado, "lavourinha", que pode ser compreendido de duas maneiras, tanto como indicador do tamanho da lavoura, quanto pejorativamente; e b) o ver-

bo "desajudar", que significa desfavorecer. Ora, não desfavorecer não quer dizer necessariamente favorecer.

Além disso, o narrador-personagem diz, valendo positivamente, que "justava meus empreitos por fora". Sabemos que o empreiteiro é aquele que trabalha para outrem com pagamento previamente ajustado pela tarefa global. Alberto Passos Guimarães, estudando o salário pago segundo os resultados do trabalho, afirma ter sido ele "*introduzido de modo sistemático durante a fase primitiva do capitalismo*" e mais, que "*havia sido o recurso mais fácil e mais rude ao alcance dos patrões daquela época, para lograrem o máximo do esforço produtivo dos trabalhadores*" (16).

Mas é Octávio Ianni quem melhor esclarece a questão, quando, conduzindo a análise do sistema de remuneração vigente no meio rural, chega à conclusão de que, seja ela feita sob a forma de dinheiro, espécie, permissão de plantio de cultura de subsistência etc., "*trata-se, em qualquer dos casos, de formas efetivas ou dissimuladas de salários*" e que "*o conteúdo dos pagamentos e as formas de contrato dos trabalhadores não escondem o fenômeno básico da venda e compra de força de trabalho*" (17).

A transformação do modo de produção, porém, não se dá de forma brusca, igual e generalizada por toda a sociedade agrária (18). No caso que nos interessa, cremos estar diante de um momento de transição em que coexistem a agricultura de subsistência (embora esta já esteja perdendo sua prioridade, como pudemos ver) e a ven-

da da força de trabalho.

É exatamente pela falta de nitidez com que tal processo se desenrola, que o narrador-personagem não percebe o princípio de seu fim. Dessa forma ele chega mesmo a dar, como vimos, valor positivo à venda da força de trabalho, que é a gênese de sua transformação em proletário agrícola, uma vez que será afastado da natureza à qual se encontrava integrado, e, principalmente, será afastado dos meios de produção(19).

A coexistência do velho com o novo abre uma brecha no universo mental do caipira. Aquele mundo homogêneo cinde-se e a dualidade da situação penetra o interior da personagem que, agora, perde seu referencial antigo, perdendo com ela a sua identidade. O mundo torna-se-lhe estranho, mas ele é incapaz de compreender o que ocorre, embora sofra:

*"...peguei a entristecer, a troco de nada, e um nó muito acochado me apertou a garganta e me pôs o coiração num bate-bate esquipado, sem motivo nem p'ra que. Olhei p'os cocorutos dos morros, adonde o sol inda amarelava um tantinho, feito uma fitona desbotada..."*

"A troco de nada", "sem motivo nem p'ra que": a típica situação de quem sente, mas não é capaz de alcançar os motivos que o tornam angustiado. Não percebe a dualidade externa nem interna; não percebe que um outro está se separando dele mesmo, num processo doloroso como trabalho de parto.

Desdobrado, o ele-outro dirige-se a ele-mes-

mo em 3ª pessoa, trazendo o anúncio de morte: jamais recuperaria sua identidade:

*"... e pensei consigo mesmo:*

*- Agora, Venancinho, chegou a sua vez de dar a casca: 'ocê não tem por que ficar ansim agoniado, e 'tá ansim, 'tá morto!"*

Ressalte-se o uso do verbo em 1ª pessoa - "pen<sub>se</sub>i" - seguido do pronome em 3ª pessoa - "consigo". Parece-nos tratar-se de uso corrente no dialeto caipira, embora nada encontrássemos que pudesse confirmar, além de nossa própria experiência. De qualquer modo, o tecer a trama implica um processo de seleção, e essa forma sintática provavelmente tenha sido escolhida por agir polissemicamente, isto é, de um lado, indicando a intenção de reproduzir a sintaxe do dialeto caipira, e, de outro, trazendo ao nível da construção a divisão do eu.

A bipartição e o prenúncio de morte são ainda reforçados pela intercalação de uma crendice popular:

*"...sinão quando uma galinha já esporada que eu pissui no levantar aquele rancho, cantou que nem galo, alto e bom som. Virai p'ra trás de supetão, campeei um cacete, voei na dita galinha, mas a galinha derreteu-se que não houve maneiras de se descobrir. Pois vassuncê não conhece este mau agouro tão doído, da galinha cantar ver o galo? Diz que é anúncio de morrer o dono da casa".*

Como ele, a galinha também se desdobra: torna-se galinha/galo, anunciando, com essa divisão, a morte

do "dono da casa". Por isso ele não hesita em tentar matá-la, apesar de se tratar de uma galinha velha, "esporuada", e antiga no convívio com o dono. Matá-la significaria evitar o duplo desdobramento: o da galinha em galo, e o seu em outro: matar para impedir a morte.

Gradativamente o narrador-personagem torna-se complexo: a cisão interna transparece no conflito entre ele-outro e ele-mesmo para recuperar sua unidade. Entretanto, por não perceber sua própria divisão, projeta o ele-mesmo na companheira:

*"Sentei na beirada da cama, e reparei na companheira: 'tava tão sussegada, e'um sono tão bonito! Eu, que lhe queria de devêra, como vassuncê bem sabe, andei um és-não-êo p'ra lhe dizer qualquer coisa, um pretexto que servisse de acordar e nada mais: não disse, tratei de me acomodar, fui dar um último jeito no trabisseiro".*

Sua mulher passa, agora, a ser o ele-mesmo, porque concentrava os valores da antiga ordem - " 'tava tão sussegada". O adjetivo usado é o mesmo que caracterizava o narrador antes de sua divisão: "sussegado sim na fala e no andar".

Aqui poderíamos traçar um paralelo com a galinha/galo que trouxe o agouro de morte do dono da casa. O dono da casa (que pressupõe aquelas qualidades descritas no início), dada a transferência, é Ogusta. Daí, como tentou fazer com a galinha, a necessidade de matá-la. O agouro se confirma: morre o dono da casa, na figura de O

gusta:

*"Aí, agora, é que não sei como é que aquilo foi: mas contanto que vi a faca, tirei a faca da bainha e enterrei a faca no sangrador da Ogusta, com toda a substância. A mãe que era uma força escondida que me empurrava o meu braço, porque eu tive essa coragem e o braço teve essa força..."*

No presente da narração, o que ele chama de eu das ações brutais, que em tudo se opõem às suas características anteriores, é o ele-outro. Por isso não reconhece a intenção no ato: "não sei como é que aquilo foi"; perdeu a identidade, tornou-se o outro de si. O outro lhe empurra o braço que ele, todavia, reconhece como seu.

A "força escondida", que separa o membro do corpo, que o obriga a atos insanos, evidencia a fragmentação interna, trazendo-a ao nível do externo.

Paralelamente, modela-se a figura de Belisário, enquanto síntese do eu/outro de Venancinho. Uno, Belisário tem o poder de decidir, apesar de sua pouca idade, chegando até a contrariar as normas assentadas no patriarcalismo vigente: é o representante dos novos tempos.

O que resta de Venancinho é apenas um resto da tragédia: um ser desumanizado, executor de ordens:

*" - Suncê já matou mesmo a mãe, agora tire ela do escuro, coitada! - e ponha perto dela uma vela benta!*

*Eu fui no oratório, trouxe a vela, acendi, pus a vela perto da Ogusta, e envorei outra vez p'r'o fogão".*

Resta do antigo personagem apenas um ser vegetativo: "não valo nada", "não presto p'ra coisa alguma" (por isso mesmo transfere ao filho o poder de decisão, e ao ouvinte/leitor a tarefa de compreender aquilo que ele não conseguiu), que perdeu de vez o domínio de si mesmo, dado o choque de duas ordens econômico-sociais diversamente estruturadas:

*"Tem gente que diz que eu viro e mexo de noite, que eu saio da cama, que eu falo e engrolo as palavras, que eu faço discursos velhos: mas contanto que p'ra mim tudo isso é po<sub>o</sub>etage' pura, porque eu intê hoje inda não me vi caminhando fora das horas, e nunca não acordei que não 'tivesse bem senhor-dão no meio das cobertas".*

Esta análise/interpretação que fizemos visa a demonstrar que Valdomiro Silveira, mesmo pertencendo a uma geração de tradição positivista, ao dirigir o foco de luz para os labirintos do ser humano, deixa entrever o real, com o movimento que lhe é intrínseco. Se conseguimos nosso intento é outra questão: o inferno está cheio de boas intenções...

Porém, para assegurar nosso objetivo, tomemos outro conto que, a nosso ver, através da construção de um personagem conflitante, acaba por expressar o processo de transição, com os valores urbanos penetrando o universo caipira, até então refratário a eles.

Brevemente falemos de "Bruto Canéla" (L, p.89-

97). Trata-se da história de um casal que vive em harmonia, até que o marido começa a desconfiar de que ela o trai. Embora jamais tivesse podido comprovar a infidelidade, o ciúme toma proporções inusitadas. Aplica, então, violenta surra no suposto sedutor, foge e torna-se errante.

A construção do personagem-narrador dá-se numa linha que parte do horizontal em direção ao vertical. Explicando: de linear que é no início do conto, gradativamente, tendo o ciúme como "fio condutor", a personagem se torna complexa, agindo de modo imprevisível.

O ciúme que se apodera do narrador (aliás, o sentimento de ciúme traz implícita a idéia de insegurança) começa a tornar-se obsessivo, quando as pessoas que vêm visitar sua mulher trazem as marcas da cidade:

*"... escutei de repente o ronco de uma gasolina";*

*"... a Fortunata, da Conceição, apartada do marido por via de uma demanda de desquite";*

*"... e vi emriba da mesa de nha Chica, um vidro de cheiro todo cheio de histórias, meibuco e representando o corpo de um tigre";*

*"... tirou, por fim, da mucuta um pacote de balas de chocolate e licor..."*

(grifos nossos)

O narrador não consegue entender que a insegurança que sente não advém da desconfiança em relação à mulher, mas de toda uma situação nova que se lhe apresenta através de indícios.

Apesar de não entender, teme:

*"Senhor Deus de misericórdia, intão aquele bruto canéla não me largava, o resto da vida? Era penitência? Era castigo? Mas o que fiz eu, senhor Deus de misericórdia, p'ra merecer tamanho castigo e penitência? não prejudiquei ninguém, não maltratei ninguém, não falei mal de ninguém: cuidei só e só de mim e de nha Chica, apartado do mundo, como quem não se importa com o que acontece p'ra lá da sua cancha".*

"O que acontece p'ra lá da sua cancha", entre tanto, invade seu mundo e sua tentativa de deter a torrente é inócua, obrigando-o a fugir e a ver, como ele mesmo diz:

*"... à minha custa, e por mim mesmo, as voltas que o mundo dá".*

\* \* \*

Retornemos agora às palavras de Agrippino Grieco: *"Plástica e temperamento de personagens reais. Comparsaria de médiocres: o inevitável meio termo, o anti-mal humano tal qual é", e teçamos, em torno delas, algumas considerações.*

Enquanto a personagem se constrói como o meio termo, o médio, é verdade que deveria aproximar-se do homem real, já que nós, comuns mortais, salvo raríssimas exceções, somos de-tudo-um-pouco, fragmentados, e nossas

vidas transcorrem sem grandes alegrias nem grandes tristezas.

O problema reside justamente aí: se em geral somos seres comuns, de cotidiano insosso, como satisfazer nossa necessidade de transcender tudo isso, tornar-nos (ainda que por instantes) deuses capazes de compadecer-se de, compreender e perdoar a humanidade, se o que nos é dado para o transporte é o médio, o medíocre? O comum, o meio termo, impede o vôo e, portanto, frustra o que acreditamos ser uma das funções básicas da arte: impulsionar-nos em direção à plenitude, à integração com a totalidade que nos é "*fraudada pela individualidade e todas as suas limitações*" (20).

Dissemos anteriormente: deveria aproximar-se do homem real, porque pensamos que o médio, enquanto personagem, apenas reproduz parte do homem real; não chega a abarcar a sua contraditoriedade, a sua totalidade, já que somos seres-em-mudança, inacabados: "*o mais importante de tudo e bonito no mundo, é isto: que as pessoas não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou*" (21).

Ressalva, entretanto, Agrippino Grieco: "*Mas também figuras de exceção, bem marcadas por Deus e pelo Diabo*". Se entendermos essa afirmação como: figuras de exceção, bem marcadas por Deus e ao mesmo tempo pelo Diabo (não é esse o sentido que Grieco lhe dá, a julgar pela continuação), poderemos afirmar que, por paradoxal que possa parecer, são elas que se aproximam mais do real. Isso porque, ao terem concentradas e aguçadas as qualidades e

defeitos do ser humano, reúnem os fragmentos, explicitam os conflitos, e as contradições (que nos são inerentes e que nos tornam mutantes) aparecem.

Quem melhor do que Lau, o narrador-personagem de "A Consulta do Lau" (L, p.18-23), para provocar em nós, leitores, o sentimento da verdade de sua existência, da sua história?

E tal se dá por duas boas razões. Primeiro, porque a sua história não é apenas a sua história (embora também a seja), mas a de toda uma parcela da sociedade que se sente atraída - na nova ordem - pelos "terres" de alguém a quem não se ama, porém, com quem se obriga a casar, dada a relevância que o dinheiro passa a ter. Segundo, o Lau conflitante, inseguro, incapaz de estabelecer limites entre o bem e o mal, naquele momento instável, não seria o legítimo representante do ser humano?

Assim, quando Valdomiro Silveira constrói personagens "esféricas" (22), e ele o consegue em geral ao fazer uso do típico (na acepção lukacsiana), concentrando nelas os conflitos gerados por uma situação social nova, seus contos ultrapassam as fronteiras do particular e regional, para atingir o universal.

## NOTAS

- (1) CÂNDIDO, Antônio - "A Personagem do Romance", in A Personagem de Ficção, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, col. Debates, 1976, p. 53-54.
- (2) A propósito, Belisário Vieira Ramos, "engenheiro civil", propõe-se a facilitar a absorção das idéias positivistas, traduzindo o livro do "médico e discípulo de Augusto Comte", Dr. Robinet, que, didaticamente, expõe: "*A Ciência explica agora o mundo, o homem, suas propriedades respectivas e a sociedade, segundo seus elementos constitutivos, suas relações recíprocas, sem o auxílio de vontades arbitrárias ou divinas, nem de qualquer outra entidade*". E mais adiante: "*O Positivismo, ou a filosofia das Ciências, pelo contrário, só especula sobre os materiais acumulados pela observação e sobre os fatos ensaiados pela experimentação; afasta necessariamente as conjecturas arbitrárias, todas as hipóteses não verificadas sobre a origem e o fim das coisas, sobre as causas primárias e finais, sobre a essência dos seres, sobre a redutibilidade ilimitada dos fenômenos e dos corpos, sobre a transformação das forças e a transmutação das espécies. Procura o 'como' e não o 'porque', o estado real dos corpos, suas propriedades constantes, as relações espontâneas dos fenômenos, as leis naturais de suas reações recíprocas. Enfim, na interpretação do 'grande todo', ele estabelece a unidade, não em relação à sua natureza própria, que não há em parte alguma, mas no entendimento humano, fazendo a classificação das propriedades, e em seguida a dos seres que as manifestam, em relação à Humanidade. É uma coordenação abstrata concebida sob o ponto de vista do homem ou do 'sujeito', e não sob o do mundo ou do 'objeto'*". (ROBINET, Dr. - Filosofia Positiva, traduzido por Belisário Vieira Ramos, Rio de Janeiro, Atlântida, 1934, p. 25-27).

- (3) Cf. KOSIK, Karel - Dialética do Concreto, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, particularmente capítulos I e II.
- (4) "A caracterização 'plana' (que comumente se justapõe à 'estática') apresenta um só aspecto, encarado como dominante ou socialmente evidente" (WELLEK, R. e WARREN, A. - Teoria da Literatura, 4ª ed., Europa-América, s/d, p. 273).
- (5) BOSI, Alfredo - "As Letras na Primeira República", in História Geral da Civilização Brasileira, 2ª ed., Tomo III, O Brasil Republicano, 2º vol., Difel, 1978, p. 299.
- (6) NETTO, Coelho - "Prefácio" de Tapera (Cenários Gaúchos), Alcides Maya, Rio de Janeiro, Garnier, 1911.
- (7) WELLEK, R. e WARREN, A. - Teoria da Literatura, ed. cit., p. 272.
- (8) Usamos aqui a distinção entre fábula e trama com os sentidos que Tomachevski lhes dá: "A fábula opõe-se à trama, que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam" (TOMACHEVSKI, B. - "Temática", in Teoria da Literatura: Formalistas Rusos, Vários, Porto Alegre, Globo, 1971, p. 173.
- (9) IDEM, Ibidem, p. 193.
- (10) Flaubert, numa autocrítica referente a A Educação Sentimental, escreveu que "toda obra de arte deve ter um vértice, um cume; deve formar uma pirâmide, ou um fecho de luz que caia sobre um ponto da esfera" ao passo que "na vida não há nada disso". Contrapondo-se à última afirmação, Lukács diz que tal concepção, segundo a qual os pontos culminantes existem apenas na arte, é errônea porque proveniente de "uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuam

mente exercem, inclusive sobre a superfície da vida. Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações" (LUKÁCS, G. - "Narrar ou Descrever?", in Ensaios sobre Literatura, coord. e prefácio de Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 55-56).

- (11) LUKÁCS, Georg - Introdução a uma Estética Marxista, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 274.
- (12) IDEM, Ibidem, p. 262.
- (13) Para Lukács, uma situação é tanto mais típica "quanto mais prevalecerem nela as determinações universais" (LUKÁCS, G - Introdução a uma Estética Marxista, ed. cit., p. 263).
- (14) IDEM, Ibidem, p. 263-264.
- (15) AMARAL, Amadeu - O Dialeto Caipira, 3ª ed., São Paulo, Hucitec/MEC, 1976, p. 191.
- (16) GUIMARÃES, Alberto Passos - A Crise Agrária, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 288-289.
- (17) IANNI, Octávio - Industrialização e Desenvolvimento Social no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 145.
- (18) Cf. IANNI, Octávio - "A Formação do Proletariado Rural", in Sociologia e Sociedade no Brasil, São Paulo, Alfa-Omega, 1975, p. 117-128.
- (19) "No âmbito das condições econômicas, a gênese do proletariado rural depende da efetiva transformação do lavrador em trabalhador livre assalariado; isto é, em vendedor de força de trabalho. Em outros termos, no âmbito das condições econômicas, a gênese do proletariado rural depende da efetiva separação entre o produtor (o lavrador) e a propriedade dos meios de produção. Talvez se possa dizer que a ocasião em

que o proletário aparece de fato (como categoria econômica, social e política) é aquela em que ele já não possui, nem de fato nem imaginariamente, os meios de produção" (IANNI, Octavio - "A Formação do Proletariado Rural", ed. cit., p. 117).

- (20) FISCHER, Ernst - A Necessidade da Arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1966, p. 12.
- (21) ROSA, João Guimarães - Grande Sertão: Veredas, 5ªed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967, p.20-21.
- (22) Antônio Cândido, que recupera a classificação de Forster, conclui que as características das 'personagens esféricas' "*se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em conseqüência, capazes de nos surpreender*" (CÂNDIDO, Antônio - "A Personagem do Romance", in A Personagem de Ficção, ed. cit., p.63.

## C A P Í T U L O 2

"Repare bem que a vida parece um novelo de linha muito comprida, que enrola e embrulha aqui e ali, fazendo um labirinto louco: a gente pega um fio, puxa e torna a puxar, cuida que é linha doutro novelo... qual o quê! - é tudo ela uma só"

(Valdomiro Silveira)

Demos prioridade à construção de personagens na análise dos contos, porque acreditamos que é através delas que a ação se desenvolve, que se tece o enredo, que se organiza a trama, que conseguimos transcender os limites próprios do ser humano e que, paradoxalmente, somos trazidos de volta à realidade para compreendê-la, compreendendo-nos. Se "*a raiz é o próprio homem*" (1), como disse Marx, poderíamos dizer que a personagem é a raiz da ficção: enfim, elas acabam por se tornar o parâmetro de valoração de uma narrativa.

A criação literária exige, pois, a construção de personagens vigorosas, que possam agir como catalisadores dos demais componentes da narrativa. E, para bem construí-las, necessita-se da "*mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no verti*cal das camadas (2), enfim, de todos os meios que *tendem a constituir a obra de arte literária*" (3).

É essa a tarefa que, apesar dos temores que ela nos suscita, pretendemos enfrentar: embrenhar no tecido narrativo e tentar descobrir o que Valdomiro Silveira, dentre os inúmeros recursos que a língua e a própria composição literária oferecem, toma como prioritário e, além disso, como ele os organiza.

### 1. Seleção

Fiquemos, por enquanto, com o ato de separar

o joio do trigo, isto é, com a operação de seleção realizada por Valdomiro Silveira, tendo em mente que aquilo que a determina é a sua *intencionalidade*. Esta é revelada, por ele mesmo, numa entrevista feita por Silveira Peixoto para Vamos Ler! (Rio de Janeiro, 30/3/39 - Ver anexo I, - p. III):

" - Seu primeiro livro...

- "*Os Caboclos*", reunindo vinte e quatro histórias de caipiras. Os maiores esforços que fiz, naquela ocasião, visavam dois fins: acabar com a mania, que então grassava entre alguns de nossos escritores, de mostrar o matuto como indivíduo apenas aproveitável em farça ou troça; esclarecer que caboclo, na linguagem dos brasileiros, não quer dizer filho de bugre, sinão qualquer mixuango, tapiocano, mucufo ou tabaréu".

De seus objetivos fica evidente a intenção de "desexotizar" o caipira; intenção, aliás, não só dele, mas também de vários regionalistas do mesmo período, como Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto e outros. Não se tratando, pois, de intenção particular, fica a pergunta : o que os movia?

Sem dúvida, parte da resposta está implícita na entrevista: a necessidade de reagir contra a tradição literária romântica, que fixara o caipira enquanto elemento pitoresco. Esta reação literária, entretanto, deve-se a uma "mudança" (usamos aspas, porque é tradição no Brasil as mudanças realizarem-se por cima, isto é, pela chamada via-

-prussiana, com alianças entre os grupos poderosos política e/ou economicamente) na vida nacional: "As províncias, agora Estados de uma república federativa, passaram a gozar, com o novo regime, de uma crescente autonomia que não veio naturalmente por decreto, mas representava a forma externa, jurídico-política, de um processo desencadeado no Segundo Reinado. As economias regionais, sobretudo as de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, havia muito lutavam contra o centralismo da monarquia (...). A República foi, na sua fase mais equilibrada, uma construção de fazendeiros e bacharéis das províncias em ascensão: o que deu uma consistência ideológica a grupos locais e acabou envolvendo certa "praxis" literária que se propunha reproduzir as realidades mais próximas do escritor" (4).

No projeto de "fidelidade ao real", da tradição realista, e coerentemente aos propósitos que persegue, nosso autor opta pela utilização dos recursos da linguagem, entre eles destacando o dialeto caipira. A propósito, na entrevista citada, assim ele diz:

" - Que é que acha, atualmente, de "Os Caboclos"?

- Acho-o bom. Acho-o, até, muito bom. Não porque seja um mimo de composição, ou acuse escritor de alta valia, mas porque é um livro de verdade e só de verdade. Nesse, como nos dois outros que lhe seguiram, o vocábulo e a frase, atribuídos aos caipiras, são exclusivamente frase e vocábulo realmente usados por eles. Disquei-os na memória, apa -

*nhando-os em centenas de conversas, em pagodes e funções. Tomava minhas notas por toda a parte. Uma vez, na fazenda do Douradão encostada a Piraju, um caboclinho chegou a dizer que o promotor andava fazendo lista de recrutamento!..." (cf. anexo I, p. III).*

Como se pôde notar, seu critério de valoração de uma obra literária reside sobretudo na falaciosa verdade, e mais: esta repousa principalmente no uso de vocábulos e frases "realmente usados por eles".

Examinemos mais de perto a questão. Se percorrermos a publicação de suas obras, em seqüência cronológica, o que salta aos olhos é a diferença no modo de usar e registrar o dialeto caipira.

Tomemos os fragmentos iniciais do conto "Pijuca" de Os Caboclos, seu primeiro livro, publicado em 1920, embora os contos tenham sido escritos entre 1.897 e 1.906 - à exceção de "Desespero de Amor", escrito em 1915.

*"A Maria Espada saíra do pagode, sozinha como sempre, e como sempre sem que ninguém a visse, montara no pingo sãino, que era um relâmpago, e atravessava agora um campo nativo, de barba-de-bode e lanceta, aonde chegava ainda, trazido pelo vento fresco da mata, o cheiro manso das coiranas em flor. Porque ia um pouco tocada, com a cabeça a pesar e os olhos ardentes, aquela frescura e aquele cheiro fizeram-lhe muito bem. A folgazona entusiasmada deu um chascão no freio, e falou vaga-*

*rosamente, como se o cavalo, de súbito parado, estivesse a ouvi-la e a entendê-la:"*

Este primeiro parágrafo, referente à fala do narrador onisciente, seja pela sintaxe, ou pelos recursos estilísticos usados, revela uma formação cultural clássica: é inteiramente construído dentro dos padrões da norma culta. Vejamos:

1. uso de verbos no pretérito mais-que-perfeito ("saíra", "montara") - tempo verbal que, sabemos, não pertence à esfera do popular;
2. estruturação sintática oracional subvertendo a ordem direta - recurso estilístico tipicamente clássico :  
 "e como sempre[sem que ninguém a visse]montara no pingo sãino" ; "aonde chegava ainda,[trazido pelo vento fresco da mata], o cheiro manso das coiranas em flor".  
 Chega a usar até mesmo uma inversão bem ao gosto dos quinhentistas portugueses, colocando a oração principal no fim do período: "Porque ia um pouco tocada , com a cabeça a pesar e os olhos ardentes, [aquela frescura e aquele cheiro fizeram-lhe muito bem]";
3. construção de períodos caudalosos, através da subordinação (hipotaxe). Note-se que o primeiro período contém nada menos que sete orações, sendo uma delas reduzida de participío! É verdade que ao nível coloquial também se usam períodos longos, mas sempre com conectivos coordenativos (parataxe), ligando orações curtas e independentes: a chamada frase de arrastão-  
 (5);
4. processo de adjectivação em estilo culto, com recur -

sos ornamentais: "cabeça a pesar", "o cheiro manso das coiranas em flor". Releve-se a sinestesia em "cheiro manso".

Entretanto, podemos perceber que, em meio a uma estruturação clássica, encontramos algumas "manchas" de brasileirismos, geralmente denominações de plantas ou animais: "pingo", "sãino" (adj.), "barba-de-bode", "lanceta", "coiranas"; além do emprego de "tocada" que, com o significado de "bêbada", é gíria brasileira.

Esses vocábulo dispersos, contudo, não chegam a ser suficientes para evitar o "choque" que sentimos na transição para a fala do personagem caipira:

*" - Arre, diabo! que eu a mó' que 'tou mesmo vestida de anjo! O sumo da caña é traço eiro, não há quem não saiba: e o marvado do Anastácio inda enche a gente daquela fervida temperada com bage de bonilha! Depois, si a gente fica na tiaporanga e faz uma estripulia qual quer, aí ninguém não quer saber si foi a pinga que trepou e buliu no sentido, ou si não foi!"*

Tentar reproduzir fielmente o falar do caipira, como era a intenção de Valdomiro Silveira, é um propósito bastante problemático. Para isso, necessitaria de gravação, fonograma e outras parafernâncias inexistentes ao seu tempo, além de ter que grafá-lo através do incompreensível (exceto para uma reduzidíssima parcela de especialistas) sistema de transcrição fonética.

Concluimos, por conseguinte, que parte de seu

projeto é abortado desde o início, já que a "performance" lingüística em boa medida se nega à escrita comum. A reprodução pela escrita da musicalidade, do ritmo, da pronúncia de determinados fonemas, enfim, de grande dose do que se refere ao ato falado é praticamente fraudada, dado o simples fato de um escritor ser obrigado a usar uma ortografia convencional (para poder ser lido!), que impede a transcrição dos chamados "elementos supra-segmentais" (6). E convenhamos que os recursos de que dispomos na escrita são realmente insuficientes para levar a cabo intenção de tal porte: os sinais de pontuação revelam-se incapazes de dar conta da riqueza da fala, com seu ritmo, entoação, fluência etc.

Apesar das grandes dificuldades em registrar o ato falado através de um sistema ortográfico convencional, sempre houve tentativas nesse sentido, principalmente a partir do Romantismo. Alguns o conseguiram melhor que outros; os modernistas melhor que seus antecessores; e, no caso específico de Valdomiro Silveira, um escritor de transição, melhor que seus precedentes, melhor que vários de seus contemporâneos e melhor até que ele mesmo de seu primeiro livro.

Examinemos até que ponto, dentro do propósito de fidelidade ao falar do caipira (expresso, como vimos, em sua entrevista), Valdomiro Silveira consegue realizar a tarefa que se impôs.

A julgar pelas poucas pesquisas realizadas nessa área, a do dialeto caipira, podemos afirmar que nosso autor representa um momento de significativo avanço nesse

árduo trabalho de reproduzir/documentar a fala do caboclo. Não é à toa que Amadeu Amaral dedica seu livro O Dialeto Caipira (do qual nos servimos abusadamente) a Valdomiro Silveira, "*epígono da literatura regional em São Paulo*" (7)

A fala do personagem caracteriza-se pelo que é considerado relevante para a "marcação" do dialeto caipira. Com isso, desprezam-se usos que já se tinham alastrado por toda a pronúncia brasileira, como a mudança do /o/ em /u/, ou de /e/ em /i/ quando átonos etc. Acreditamos que esta opção leva em conta, também, a dificuldade que o leitor teria de enfrentar para entender o texto. Ademais, Valdomiro Silveira, como artista, preocupa-se não só em documentar, mas em elaborar com o dialeto caipira uma obra literária. Basta o fato de ter escolhido a ficção como a área (poderia, por exemplo, ter realizado um dicionário de termos caipiras) em que expressaria sua intencionalidade.

No trecho citado, de Os Caboclos, a locução interjectiva que inicia o monólogo do personagem: " - Arre , diabo!" - é expressão regional. Embora o Novo Dicionário Aurélio registre "Arre" como interjeição "*para incitar as bestas a andarem*", no caso o uso é para fazer o cavalo parar (observe-se que, antes, ela deu um "chascão no freio"). Além disso, sendo seguido de "diabo", forma-se uma locução de uso corrente no falar caipira.

Outras palavras e expressões como "a mó que" , "tiaporanga", "bage", "bonilha", "despois", registram as transformações típicas ocorridas no uso da língua pelo caboclo: por apócope, oralização, assimilação regressiva etc. Citaremos aqui apenas alguns casos: o /v/ em geral transforma-se em /b/, como acontece em "bage" (neste vocábulo o

corre ainda um outro fenômeno de ordem geral - a oralização da nasal /em/); os grupos vocálicos /au/, /ei/, quando ditongos, mudam-se em /o/ e /e/ fechados: bonilha por baunilha etc.

Também ao nível da sintaxe, Valdomiro foi muito cuidadoso. Segundo Amadeu Amaral, o emprego de duas negativas contíguas é obrigatório na sintaxe do dialeto caipira ("ninguém não quer"), assim como, a propósito do emprego do verbo haver, diz ser "limitado a certas e raras construções" (8), citando exatamente o caso usado por Valdomiro Silveira: "não hai quem não saiba". E não se duvide do rigor de Amadeu Amaral: "*Deixamos de lado, em regra geral, aqueles (vocábulos) que não temos visto usados senão em escritos literários, e por mais confiança que os autores destes nos merecessem*" (9).

Por enquanto falamos apenas da fidelidade de Valdomiro Silveira em relação ao dialeto caipira; falemos, agora, sobre as "traições" cometidas.

Nesse mesmo trecho observamos - sempre amparada pelo indispensável O Dialeto Caipira, de Amadeu Amaral - que há certas "incoerências" de ordem lingüística. Por exemplo: sabemos que o ditongo /ei/ sempre se transforma em /ê/, e que o /l/ muda-se em /r/. Valdomiro emprega "marvado" e, logo em seguida, escreve "qualquer". A cumprir com seu propósito, deveria usar quarque(r), como faz em outros momentos. Aparece também, na fala do personagem, a forma culta "traioeiro" em lugar de traioêro, ou treioçoêro, que seriam as reproduções mais próximas do falar caipira.

Além disso, faz questão de marcar com apóstrofo a supressão de alguns fonemas, mesmo que sua ausência não prejudique o entendimento, como pode ser observado em "'tou" (este vocábulo contém mais uma "traição": segundo as leis de transformação fonética, deveria ser "tô"). A presença do apóstrofo deixa patente o distanciamento de quem registra a fala do caipira: a forma culta e o dialeto aparecem transparentemente sobrepostos.

Tais "traições", todavia, da mesma forma que os brasileirismos enxertados na construção erudita da fala do narrador não chegam a tirar-lhe a característica culta, também elas não tiram o sabor de "verdadeiro" dialeto caipira. Pelo contrário, agem positivamente, do ponto de vista da composição literária, uma vez que são praticadas visando a apanhar a *"poética da oralidade"*, no dizer de Bosi (10). Árdua tarefa de separar o ouro da pirita. Mas poderíamos, de outro lado, conduzir o pensamento para um ponto que consideramos mais instigante: a interferência do autor na fala do personagem.

Parece-nos claro que o nível de fala (culto) do autor coincide com a do narrador, a crer-se no que dizem seus biógrafos: Valdomiro Silveira era grande leitor dos clássicos, principalmente os portugueses. É, todavia, sobretudo a postura do narrador que nos leva a falar dessa "coincidência".

O narrador onisciente observa e descreve a realidade local. É pelos seus olhos que tomamos conhecimento das características de Maria Espada: mulher de vida airada, já que "saíra do pagode", "sozinha como sempre" e "ia

um pouco tocada". Chega mesmo a denominá-la "folgazona". Também é pelo olhar do narrador que enxergamos a paisagem onde se movimenta a mundana.

Tal postura é típica dos cientificistas: observar e registrar os fatos. Daí as razões de identificarmos o narrador ao autor: pelo uso clássico da língua, e pela postura frente à realidade (o que não impede que se exale um forte odor romântico-nacionalista: "atravessava agora um campo nativo de barba-de-bode e lanceta, aonde chegava ainda o cheiro manso das coiranas em flor").

Já a fala do personagem, como vimos, é construída bastante próxima do linguajar caipira, deixando, porém, entrever o nível culto do autor. Se as "traições" a que nos referimos anteriormente não tiram o sabor de verdadeiro dialeto caipira, chegando mesmo a agir positivamente do ponto de vista literário, por outro lado, não estariam comprometendo a intenção de fidelidade?

Sabemos, pela citada entrevista, que a fidelidade era o ponto de honra do autor. Sendo assim, não poderíamos interpretar essas escorregadelas como "atos falhos", isto é, inconscientemente ele não trai sua formação clássica, deixando-a passar para o dialeto caipira?

## 2. Composição

Comprovada sua quase-total-fidelidade ao falar caboclo, passemos ao que "naquela ocasião", ou seja, quando da publicação de Os Caboclos, ele não considerava tão importante, mas que a nós é o que realmente importa: inte

ressa-nos saber como ele trabalha com o instrumento selecionado, ou seja, o dialeto caipira. Vale lembrar que, tal como ocorrera com as línguas indígenas sob domínio hispânico, também o dialeto caipira era tido como insuficiente para a expressão literária.

Para isso tomaremos os primeiros parágrafos de "Ciumada", contido em seu último livro, publicado somente em 1945, embora desde 39 se anunciasse que sairia "dentro em breve". Tentaremos descobrir a diferença que anunciamos antes, e em qual(quais) sentido(s) ela se deu.

O próprio Valdomiro Silveira reconhece esse livro, Leréias, como melhor que os anteriores:

" - *Dentre seus livros, qual reputa o melhor?*

- *Para mim, realmente o melhor de todos é o que sairá dentro em breve - "Leréias".*

- *Por que?*

- *Porque, nele, cada narrador conta a sua ou a alheia história, por suas próprias palavras" (cf. anexo I, p.IV).*

Depreendemos dessas palavras que, coerentemente, seu critério de valoração de uma obra continua sendo o mesmo: a fidelidade ao real.

Entretanto, o esforço em encontrar uma técnica que melhor lhe permita realizar sua intenção, leva-o a dar um salto qualitativo no seu método de composição literária.

Se o encontro de uma técnica mais adequada é sua meta, vejamos como ela se efetiva:

" - *Aquilo é que foi causo triste! Eu, a bem dizer, nem gosto de me alebrar d'uma*

*coisa ansím! Você ponha atenção nisso, veja só o que não faz um pobre filho de Deus p' amor de uma senhora dona que lhe tomou conta do seu coiração: e se aprecate d'uma vez, p'ra não lhe acontecer o mesmo perigo!"*

Inicia-se o conto com o próprio caboclo tomando a palavra, anunciando, em tom coloquial, com "sua" visão de mundo, um "causo triste". Prescinde-se da presença de um outro, culto, que apresente o caipira e arme-lhe o cenário. E o "você" - que pode referir-se ao interlocutor imediato, ou a nós, leitores - somos convocados a participar passivamente ("Você ponha atenção nisso") de um relato que nos servirá de conselho: "e se aprecate d'uma vez, p'ra não lhe acontecer o mesmo perigo!"

Sem necessidade de insistir em que se trata realmente da fala do caipira, não há mais excessos de vocábulos regionais, que picotavam a leitura, remetendo o leitor ao glossário ao final do livro. Agora, a narrativa flui como se fosse natural, assim como o foco de interesse do leitor centra-se unicamente naquilo que lhe é dado escutar: a fala do narrador.

É bem verdade que, com tal procedimento de composição, o projeto de Valdomiro Silveira aparece em sua contradição: ao buscar reproduzir o verdadeiro, atinge o verossímil, isto é, partindo do propósito de retratar com imparcialidade o real, chega-se ao registro de uma fala que cria a ilusão do real. Assim, iludidos, cremos não só na existência desse narrador (através de sua fala caipira), como também em seu relato, porque o "ouvimos" dire

tamente, sem intermediários; e porque "vemos" integrados o homem, o meio e suas condições de existência.

Escondendo-se atrás do narrador, o autor (culto) elimina a "quebra" que marcava as narrativas em terceira pessoa, anteriores a Leréias, dando, conseqüentemente, unicidade ao texto. Parece não haver mais aquele incômodo "*par de olhos*" que paira "*no espaço acima do espetáculo*" e que controla o que o leitor deve ver (11).

Por outro lado, criando melhor a ilusão da verdade, sutilmente, tornamo-nos presas fáceis para que um sistema de valores, próprios do autor, passe a nós como sendo os do caipira, porque "*o discurso do narrador é tão individualizado, tão 'colorido' e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens*" (12).

Enfim, sob o ponto de vista da composição literária, se considerarmos a técnica do ocultamento do autor, através da fala caipira do narrador, podemos afirmar que há um avanço significativo, já que se produz melhor a impressão de verdade. Se a tomarmos, porém, como reprodução fiel da verdade, esta técnica se revela um instrumento bastante eficaz para veicular a ideologia do autor como se pertencesse ao caboclo; logo, um falseamento.

Repare-se, entretanto, que a onisciência típica do narrador culto do conto "Pijuca", passa agora a pertencer ao narrador caipira. Queremos dizer com isso que o disfarce, embora muito bem feito, deixa entrever a "face" do autor:

*" O rapaz topou e 'a moça quando menos esperava, falou-lhe isto e mais aquilo:*

- Eu bem sei, Mariquita, quem é que mora no seu sentido, dêz que você já não me trata como dante'. Não é com pércia de tempo que o Joaquim Francisco, indo p'r'o Barreiro, tudo dia dá uma volta de meia légua e passa na frente da sua casa".

Nesse ponto, estamos de pleno acordo com Wayne C. Booth que diz que "O autor pode, numa certa medida, optar por esconder-se, mas ele não pode jamais optar por desaparecer" (13).

Esse ocultar/aparecer do autor, fundindo e confundindo-se com o narrador, acaba por fazer da técnica de Valdomiro Silveira a sua arte (14).

Por isso, ao elaborar melhor a técnica de composição, Valdomiro Silveira consegue uma obra literária melhor que as anteriores. A sua arte, no entanto, não está, por um lado, infensa às contradições ideológicas; nem, por outro, infensa à revelação do real, para além dos limites da formação positivista do seu autor.

NOTAS

- (1) Mais tarde Marx corrige sua afirmação dizendo que a raiz do homem são as relações sociais. Achamos que ainda assim nossa colocação está correta, porque também a raiz da personagem são as relações sociais que a constituem.
- (2) Anatol Rosenfeld, assim como outros fenomenólogos, entende a obra literária estruturada em camadas ou planos: uma única real, que é a dos sinais gráficos impressos no papel, e as outras irreais, por não terem autonomia ôntica, mas que são fornecidas pela camada real (ROSENFELD, Anatol - "Literatura e Personagem", in A Personagem de Ficção, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 13-15.
- (3) ROSENFELD, Anatol - "Literatura e Personagem", ed. cit., p. 37.
- (4) BOSI, Alfredo - "As Letras na Primeira República", in História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, O Brasil Republicano, 2ª vol., 2ª ed., Difel, 1978, p. 299.
- (5) GARCIA, Othon M. - Comunicação em Prosa Moderna, 7ª ed., Rio de Janeiro, Fund. Getúlio Vargas, 1978, p. 104.
- (6) "*São supra-segmentais os tons, o acento, a quantidade, a entoação*", diz Francisco da Silva Borba, citado por PRETI, Dino - Sociolinguística: os Níveis da Fala, 2ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1975, p. 45-47.
- (7) AMARAL, Amadeu - O Dialeto Caipira, 3ª ed., São Paulo, Hucitec/MEC, 1976, p. 5.
- (8) IDEM, Ibidem, p. 77.
- (9) IDEM, Ibidem, p. 82.
- (10) BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Bra-

sileira, 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1972, p.234.

- (11) LUBBOCK, Percy - A Técnica da Ficção, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976, cap. IX.
- (12) BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov) - Marxismo e Filosofia da Linguagem, São Paulo, Hucitec, 1979, p.137, grifos nossos.
- (13) Citado por ROSSUM-GUYON, Françoise Van - "Point de Vue ou Perspective Narrative", in Poétique, n.º4, Seuil, 1970.
- (14) *"Pois é ponto de honra para a técnica o lidar sábia e fielmente com o assunto que lhe foi confiado e fazer quanto lhe for possível em seu proveito (...) e, assim, a técnica assume sua posição e o título que lhe pertence, sem falsa modestia o de uma arte - pois o humilde instrumento, afinal de contas, é um criador - com plena liberdade de ação"* (LUBBOCK, Percy - A Técnica da Ficção, ed. cit., p.8).

C A P Í T U L O    3

"Colo teus pedaços. Unidade  
estranha é a tua, em mundo as-  
sim pulverizado"  
(Carlos Drummond de Andrade)

Se o encontro de uma técnica mais adequada significou um avanço no seu método de composição literária, Valdomiro Silveira, ao compor melhor literariamente, confere mais complexidade às personagens. Com isso faz do caipira, dentro de sua existência particular, portador de problemas universais. O resultado ultrapassa em muito sua primeira intenção, que, como vimos, era a fidelidade ao real.

É esse resultado que pretendemos verificar com a análise do conto "Aquele Tarde Turva...", escrito em 1936, também do livro Leréias (Histórias Contadas por eles mesmos), publicado após sua morte, ocorrida em 3 de junho de 1941.

*" - Vancê não devêra de me perguntar por que é que eu não casei e moro aqui, triste e sozinho, neste recanto de terra: si a gente não matraqueia as coisas de sua vida, alguma rezão há de ter, p'ra ter um fecho na boca. E remexer no que passou, muitas vezes é pior do que lidar com sangue ou com barro de enxada..."*

O conto se desenvolve a partir de uma resposta que pressupõe a seguinte pergunta: por que você vive aqui sozinho? Desde então, anuncia-se um "causo" triste de amor, que será relatado pelo eu-protagonista a um interlocutor: "vancê".

A escolha do vancê soluciona alguns problemas relativos à intenção de Valdomiro Silveira:

1. o cultamento do interlocutor atrás de um "vancê" permi

te que, por um lado, esteja ausente - uma vez que o dêi tico, por si só, não se corporifica - e, por outro, esteja presente, na medida em que podemos corporificá-lo como ouvinte vis-a-vis o narrador, ou, como nós, leitores;

2. este procedimento de tornar ausente/presente o interlocutor dá lugar a um tipo de construção que, embora seja monológico, parece dialogado. Assim, presentifica -se o relato, passando melhor a impressão de estarmos diante do narrador: conseqüentemente, a *impressão de verdade*.
3. A presença/ausência do interlocutor faz desaparecer a transição brusca que sentimos nos contos em terceira pessoa. Por ser monólogo (embora também seja diálogo) há uma unicidade do texto. Tornamo-nos o ouvinte curioso que deixa o caipira fluir em seu relato.

Também a opção pelo eu-protagonista passa-nos, melhor ainda que no conto "Ciumada" (do qual rapidamente falamos no capítulo anterior), o sentimento de verdade: agora é o próprio narrador que conta, com "suas" palavras, a "sua" história entremeada de reflexões.

Tudo isso - o vancê e o eu-protagonista - a nosso ver, traz implicações e complicações bem maiores do que supunha seu próprio criador; mas, por isso mesmo, torna a narrativa mais densa, mais rica e mais profunda, permitindo leituras diversas.

Na composição do texto, a fala do eu-protagonista obriga o "vancê" a voltar-se gradativamente para si mesmo, para o nós, para toda gente: "*si a gente não matra*

queia as coisas de sua vida, alguma razão há de ter, p'ra ter um fecho na boca". Não é preciso dizer que "a gente " tanto pode referir-se ao eu como ao nós.

E mais, "sua história" não é mais sua nem só nossa - é de todo mundo: "E remexer no que passou, muitas vezes é pior do que lidar com sangue ou com barro de enxurrada...". A impessoalidade dos verbos faz com que a ação passe a referir-se a todos. Dessa forma passamos, num crescendo, a integrar a narrativa: eu — nós — todo mundo.

De outro lado, o verbo encontra-se no infinitivo (como forma nominal que é, não indica tempo ou modo), fazendo com que a história do eu, que se deu num passado, torne-se presente, para logo mais perder seu valor temporal - infinito: "não casei" — "não matraqueia" — "remexer".

A história do eu-protagonista - que é apresentada como nossa história - torna-se a do ser humano que busca recuperar o poder sobre si mesmo, revolvendo o passado, mesmo que isso doa. Presentificar o passado é empreender esforços no sentido de compreender o processo, para situar-se no agora. O esforço para recuperar o real:

"Quem arrepara em mim, já vê logo que não sou nada moço: 'tou bem tordilho, dentro de poucos anos já hei de ser ruço pombo. D'um home', que vai beirando o fim de tudo, e chegou a desaprender como é que se guaiá uma risada, e não tem nem quer ter companheira, não percu-re ninguém saber o que ficou lá p'ra trás, tão p'ra trás que intê parece lebrina escurecendo

*os ares, entre meio de dois morros. Abrir devassa do que houve, longe ansim na passage' do tempo, chega a ser falta de piadade".*

O homem "que vai beirando o fim de tudo" constata que "chegou a desaprender como é que se guaiava uma risada", intuindo o processo de transformação que o leva a essa situação presente, mas percebendo dele apenas o resultado e não sua causa. Atente-se para a locução verbal chegar a desaprender que, se indica um desenvolvimento gradual da ação (processo), no tempo em que está empregado, "chegou a desaprender", evidencia apenas o resultado do processo.

Junte-se a isso o significado de desaprender. Parece-nos que este verbo, do latim *apprehendere*: pegar, prender; antecedido da negação *des*, não tem o mesmo significado de esquecer. No caso, seu valor seria o de "deixar escapar o que estava preso". E ele deixou escapar o que pensava ter sido: sua essência.

No entanto, sua essência é ambígua: "guaiar uma risada". Segundo o Novo Dicionário Aurélio, guaiar tem o significado de "*queixar-se*", "*lastimar-se*", "*despedir sons que, de tristes, lembram lamentos*". Já o glossário de Os Caboclos indica-o como "*dar uma gargalhada extensa ou entrecortada*". "Guaiar uma risada": entrecruzamento de tristeza e alegria - ambigüidade.

Eis, então, sua tentativa: tornar presente um passado para apreender o processo de sua perda e, conseqüentemente, re-apreender sua historicidade e o sentido da vida.

Buscar-se a si mesmo num passado tão distante é tarefa difícil. Não soube o que era (embora pensasse saber) e não sabe o que é. E entre o ser e o ter-sido ("dois morros"), a "lebrina escurecendo os ares". A neblina é e não é. Esconde e mostra. Está entre o céu e a terra.

"Abrir devassa do que houve...": um dos significados de devassar é "*penetrar na essência de*", o que ratifica nossa afirmação anterior: esforço para recuperar o poder sobre si, que só será atingido se se conseguir apreender o real, enquanto unidade de fenômeno e essência, dissipando a neblina.

O esforço que "não percure ninguém" fazer, no entanto, é empreendido pelo "eu" quase como se fora o brigado pelo "vancê":

*"Mas eu não tenho jeito de me esconder de vancê, que, desde o meus princípios, sempre foi a' minha providência neste recanto de terra. Um dia, muito mais tarde, vancê consigo mesmo há de alebrar que o João Sinhá, só p'ra não deixar sem re'posta uma pergunta sua, lhe contou a história mais horrive' que um home' pode contar p'ra outro".*

Gostaríamos de lembrar aqui que o Novo Dicionário Aurélio registra, como primeiro significado de providência, "*a suprema sabedoria com que Deus conduz todas as coisas*" e, por extensão, "*o próprio Deus*". Observe-se ainda que nos segmentos (1) "não tenho jeito de me esconder de vancê" e (2) "desde os meus princípios", reforça-

-se a figuração de um "vancê" todo-poderoso, divino, seja pela referência à sua onisciência e onipresença (segmento 1), seja pela utilização de um discurso que remete ao bíblico (segmento 2): "*No princípio Deus... criou o homem à sua imagem, criou-o à imagem de Deus*" (Gênesis, I, 1-27).

Assim, "vancê" assume agora mais um significado: o de Deus. Mas esse Deus é homem, nivela-se ao eu-protagonista: "um home' pode contar p'ra outro".

Resumindo: instigado pelo "outro" e enfrentando a dor, o eu-protagonista debruça-se sobre seu passado e presentifica-o no relato. Dirige-o a um "vancê" - meio-homem/meio-Deus - que possa ajudá-lo a compreender porque "chegou a desaprender como é que se guaiava uma risada, e não tem e nem quer ter companheira".

O seu relato, entretanto, seria suficiente para o re-apreender de si mesmo, possibilitando-lhe a compreensão do ocorrido?

Nesse momento, lembramo-nos de uma passagem de Gramsci: "*O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um "conhece-te a ti mesmo" como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefício no inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário" (1).*

É exatamente isso que procura fazer o eu-protagonista: seu inventário. Todavia, dada a técnica composicional utilizada, todos somos arrastados para a confecção desse inventário: juntos procuramos

compreender o que "somos realmente", dando início ao processo de "elaboração crítica"; juntos procuramos penetrar na essência ("abrir devassa"), oculta o mais das vezes pela "lebrina" da vida cotidiana.

Por outro lado, desde que abrimos um livro para ler um conto, sabemos desde já que se trata de uma ficção (do latim *fictione*, derivado de *fictum*, i: falsidade, mentira), de uma invenção. Sendo invenção, é invenção de alguém, logo, há alguém por trás disso tudo. Um verdadeiro espetáculo de mágica: ventriloquia.

Na ventriloquia, bem o sabemos, o homem mantém a boca fechada enquanto modifica sua própria voz, que, diferenciada, sairá pela boca do boneco. Este, por sua vez, parece fazer gestos, movimentos, como se realmente estivesse articulando as palavras que lhe foram emprestadas. Se perfeito o espetáculo, temos a nítida impressão (mesmo que estejam ambos em cena) de que é o boneco o mais real. Este é o ato que nos fascina: o imbricamento do que vemos e do que sabemos. Afinal, a voz do ventríloquo é a voz do boneco, ou a voz do boneco é a voz do ventríloquo?

Eis aí o nosso problema: a linguagem - que é a única camada sensivelmente dada, portanto, a única pista que temos - é a do caipira. Mas foi elaborada por um outro, culto, e de tal forma que nos passa como sendo a do caboclo. Se, segundo Gramsci, "a partir da linguagem de cada um é possível julgar da maior ou menor complexidade da sua concepção do mundo" (2), como, então, saber de quem é a concepção de mundo passada ao leitor?

Mas o próprio Gramsci pode ajudar-nos: "*Quem fala somente o dialeto e compreende a língua nacional em graus diversos, participa necessariamente de uma intuição do mundo mais ou menos restrita e provinciana, fossilizada, anacrônica em relação às grandes correntes do pensamento que dominam a história mundial. Seus interesses são retritos, mais ou menos corporativos ou economicistas, não universais" (3).*

Os interesses colocados até este trecho do conto não são de ordem restrita, nem corporativa, muito menos economicista. Trata-se de uma questão universal: o ser humano em busca do conhecimento de sua realidade. Poderíamos dizer com segurança que se trata de alguém com uma concepção de mundo muito mais ampla que a do caipira, ou, pelo menos, que ao caipira não é negada a dimensão da universalidade na investigação de suas condições reais de existência. De qualquer forma, reforça-se a consciência do autor no seu projeto de "desexotização"; e, para além desta consciência, cria-se a ilusão (pela imersão plena na linguagem do ser particular) de que se atinge a dimensão da universalidade na consciência do eu-protagonista.

contudo, no decorrer da narrativa, isto é, quando o eu-protagonista começa a fazer seu inventário, percebemos a forte presença de um mundo fossilizado. Fossilizado desde gerações anteriores.

Observe-se que, quando o eu-protagonista revela à mãe sua intenção de casar-se com Vitória, ela lhe responde:

" - Eu acho que você inda é criança de mais p'ra cuidar desse negócio, João. E acho que esse negócio não é brinquedo de crianças. Você não sabe nada do sangue da Vitória, e eu sei : a mãe dela, que tinha por nome Bastiana, foi mulher do chifre furado e argolado, o que era visto por todos e corria na boca de todo o mundo . Tão levada da sapêca, tão desmiolada e tão vai-vém, que acabou pegando o vulgo de Galinha Sôlta. Aqui p'r estes bairros e lá p'r a cidade , tem tanta moça boa, na proporção de você que nem luva: p'ra quê fazer uma escolha tão desatinada?" ;

e continua:

" - Um rapaz da sua qualidade tem de - reito a sorte feliz: não queira pegar a sorte à força, que ela nega o estribo. Você conhece bem aquele ditado: o que é de raça, caça. Eu tenho medo que um dia o tal ditado arremate em acontecimento. Pense noutra, filho!"

No ato de presentificar o passado para entender o que é - primeiro passo em direção à compreensão - este, o passado, surge-lhe diante dos olhos (através do discurso direto) como que petrificado. A fala do eu-protagonista reproduz a fala da mãe como se o tempo houvera parado: com frases-feitas - " você inda é criança de mais p'ra cuidar desse negócio (casamento)", "um rapaz da sua qualidade tem direito a sorte feliz", "tem tanta moça boa, na proporção de você que nem luva"; com repetições - "esse negócio (ca

samento) não é brinquedo de crianças"; e, finalmente , por assim dizer, com o "arremate" das frases-feitas e das repetições - os ditos e os provérbios: "não queira pegar a sorte à força, que ela nega o estribo"; "o que é de raça, caça".

*"Se de um lado o provérbio é congelamento da da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e dasajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir " (4).*

"Congelamento da experiência passada" transmitida ao filho pela autoridade materna (representada, inclusive, pelo nome do eu-protagonista, João Sinhá, filho "da d. Sinhá Figueira, por via de quem me veio o apelido"): "você não sabe nada do sangue da Vitória, e eu sei" - grifo nosso. Mas o que ela sabe é só o que lhe fora transmitido pelos anteriores, podendo, por isso, ser resumido em forma de provérbio: "o que é de raça, caça".

Amadeu Amaral, num estudo sobre as origens dos provérbios, diz-nos algo interessante: que, se muitas vezes eles provêm dos grandes livros como a Bíblia, ou as Fábulas de La Fontaine, podem também originar-se de outros provérbios mais antigos - como parece ser o nosso caso. Aliás, a forma primitiva desse provérbio é: "cão que é de raça, corre caça", equivalente ao "filho de peixe, peixinho é" (5). Como o "sangue" que passa de geração a geração, também a sabedoria ancestral é passada. Na narrativa, com força de premonição.

Descongelar, romper a cadeia, desparalisar, só é possível através da insurreição:

*"Pense noutra, filho!*

*Não pensei noutra, porque não podia, nem que quisesse. O que sim pensei foi isto e aquilo: que a gente antiga, quando em pacava numa coisa, não alufia nunca mais; que hai muita fazenda, do caro e do barato, do craro e do escuro, em cada parteleira do armazem; que uma dona pode ser boa, e ter uma filha ruim, e vice-verso; que ninguém merece castigo, p'r a culpa da mãe e do pai..."*

A insurreição, entretanto, sequer é expressa pela fala. Sua desobediência dá-se apenas no pensamento, e, *"enquanto a consciência permanece fechada na cabeça do ser consciente com uma expressão embrionária sob a forma de discurso interior, o seu estado é apenas de esboço, o seu raio de ação ainda é limitado"* (6).

Se entendermos, como Bakhtin, que a alma do discurso indireto é a análise(7), na medida em que implica distanciamento temporal, a expressão "a gente antiga" torna-se ambígua: pode referir-se tanto a pessoas de um tempo anterior ao do eu-protagonista, como também pode incluí-lo nessa categoria de "gente antiga", já que no seu presente (o do relato) ele traz fossilizações.

Enfim, ao analisar-se, paradoxalmente, sua rebeldia demonstra a paralisia do mundo fechado. Assim, perde-se o "início da elaboração crítica" no próprio i

nício. Não se faz senão um movimento circular - do presente ao passado e do passado (que retorna cristalizado) ao presente: "Agora eu vejo que o fado tem muita força", confirmando ser o narrador "gente antiga".

A fossilização do passado, no presente, é reforçada inúmeras vezes por imagens que indicam perenidade, solidez: "entre dois morros"; "linda como Nossa Senhora do Monte", "fiel e firme tal e qual o morro feito de uma pedra sô"; "uma carta cheirosa de virar morro"; "cafumango do mar não tem medo de serra"; "do lado de cá da serra"; "quatro pedras"; "sentei num marco de pedra".

Retornando a Gramsci: *"Como é possível pensar o presente, e um presente bem determinado, com um pensamento elaborado por problemas de um passado bastante remoto e superado? Se isto ocorre, nós somos 'anaerônicos' em face da época em que vivemos, nós somos fósseis e não seres modernos. Ou, pelo menos, somos 'compostos' bizarramente"* (8). Parece-nos que nem este último caso acontece com o narrador: ao tentar apreender sua historicidade, consegue apenas revelar-se como fragmentos dispersos: retalhos.

Por isso, ao "vancê, que conhece a vida p'r o direito e p'r o avesso", delega-se a tarefa de compreender o que ele não conseguiu, isto é, reunir os retalhos - que o deixaram "d'uma banda da vida" - de modo unitário e coerente; costurar os fragmentos, compondo a colcha. Não é em vão, pois, seu relato.

Morta a mãe - símbolo da continuidade do fechamento do universo cultural caipira - João Sinhá vê, pouco a pou

co, desmoronar o mundo em que vivera:

*"A casa, barreada e coberta de telha vã, que eu e nha mãe tinha' feito quaji de baixo d'um cauví que ia embora p'r'as nuve', logo ficou meio tapéira".*

A velha ordem (simbolizada pela casa), fundamentada na cultura de subsistência, abre espaço para algo novo (sem, porém, deixar de conservar traços do antigo - note-se o uso do relativizador "meio tapéira") que obriga o personagem agora a agir de modo diferente: torna-se necessário "pesar o ganho e o gasto", "calcular o preço(...) e o custo".

Mesmo coexistindo elementos da velha e da nova ordem, revela-se desde logo a supremacia da última sobre a primeira. Se, antes, o dinheiro tinha circulação mínima, denunciando um sistema precário de troca de mercadorias (já que apenas o excedente da produção, isto é, o que ultrapassava as necessidades do produtor-consumidor, ia a mercado); agora, produz-se em função do mercado, e o dinheiro passa a ser, no dizer de Marx, "*a forma acabada do mundo das mercadorias*" (9).

*"De meu, a única coisa que eu tinha e ra a dita roça na Água Fria, onde por derradeiro plantei cana e mandioca: a mandioca pouco dava, e a cana, até chegar em pinga, dava nada. Além do mais, o chão não era meu, era posseia livre, e por ele não espichei dinheiro, nem coisa que com dinheiro fosse parecida".*

Repare-se no paradoxo apresentado em "de meu" e

"não era meu". No início ele diz possuir a roça (terra onde se roça o mato para o plantio), portanto, a terra lhe pertencia, porque nela aplicava trabalho. Logo adiante, diz que esta mesma terra não lhe pertence, porque, enquanto mercadoria, não é dele, já que não a havia comprado e não podia vendê-la. Em bem pensando, começa a haver a distinção entre "roça" e "chão". A roça já não é o conjunto terra e plantação, mas somente a última, onde se aplica trabalho. O meio de produção, a terra, está separado do trabalhador. Anuncia-se desta forma o processo através do qual se instaura um novo modo de produção.

A nova ordem exige adoração absoluta ao seu deus, o capital, que aparece ao narrador sob a forma prosaica de dinheiro, a mercadoria das mercadorias. Por ele o eu-protagonista abandona a terra e sai em busca do sucesso. Nessa busca, seu relato centraliza-se na esperança de obter vitória para voltar à Vitória. Seu relato daqui por diante volta-se para a tragédia do envolvimento amoroso: o eu-protagonista, depois de anos de duro trabalho numa empreita de café, retorna para casar-se com Vitória. Fica sabendo, então, que ela havia-se prostituído. Pensa em matá-la, mas antes que pudesse fazê-lo, ela, que já se encontrava agonizante, morre.

O imbricamento de dois discursos (vitória/Vitória; velha ordem/nova ordem) pode permitir que o relato amoroso se preste a uma interpretação para além da consciência do eu-protagonista. Devemos lembrar-nos de que o "eu" até nos autoriza essa interpretação, na medida em que diz: "a sua mente, de home' de peso e viajado, já pôs uma tre-

na em toda a história desse tempo, e viu que a história, si eu repetir os acontecidos, passa vertentes e contra-vertentes, é muito comprida, não acaba mais". Enfim, o eu-protagonista pede socorro ao "vancê", caracterizado ambiguamente como um deus, que apreenda a dimensão histórica do esboroamento do universo cultural caipira, nas suas relações entre capital e trabalho.

E nós, corporificando o "vancê", tentaremos atender ao pedido do eu-protagonista, fazendo, ousadamente, a nossa interpretação, correndo de modo paralelo ao seu relato amoroso.

A elaboração de um texto literário, repetindo, deriva de um processo de seleção e posterior organização dos elementos selecionados. A seleção ocorre em todos os níveis e um deles será relativo ao nome próprio que, segundo Barthes, poderia ser chamado de "*príncipe dos significantes*" (10), tal a riqueza de suas conotações sociais e simbólicas, a ponto de permitir "*substituir por uma unidade nominal uma coleção de traços*" (11).

Não nos parece gratuita a escolha do nome Vitória para a personagem feminina, já que é proveniente da raiz latina *vincere*, vencer, e o conto trata da busca do sucesso dentro dos padrões da nova ordem, assim como também da busca do sucesso amoroso.

Vitória, aquela que, no plano dos sentimentos toma conta do narrador, aquela que o seduz a ponto de escravizá-lo, aquela por quem se fazem os "possíveis e os impossíveis" - sua deusa - é identificada pelo eu-protagonista como a origem de seus males. Mas quem de fato é

o deus na nova ordem, quem realmente o escraviza senão o dinheiro, a manifestação imediata do capital para o homem simples?

Shakespeare, em Timão de Atenas, assim se expressa sobre as "qualidades" do dinheiro, amparando nosso voo interpretativo:

*"Ouro! amarelo, reluzente, precioso ouro!  
 Não, deuses, não faço súplicas em vão (...)  
 Assim, um tanto disto tornará o preto branco,  
 o repugnante belo, o errado certo, o vil nobre,  
 o velho jovem, o covarde valente (...)  
 Por que isto arrancará vossos sacerdotes e  
 servidores de vossos lados, arrebatará corins  
 de sob a cabeça de homens corpulentos: este  
 escravo amarelo tecerá e despedaçará religiões;  
 abençoará os amaldiçoados; fará a alvamenta  
 lepra adorada; levará ladrões, dando-lhes  
 títulos, reverência e aprovação, ao banco  
 dos senadores; isto é o que faz a desgastada  
 viúva casar-se novamente; a ela, para quem  
 o lazarento e ulcerosas feridas abriam  
 a goela, isto perfuma e condimenta para  
 o dia de abril novamente. Vem, elemento  
 danado, tu, vulgar rameira da humanidade,  
 que instalas a disputa na multidão de  
 nações (...)" (12)*

Daqui por diante teremos, pois, em Vitória uma ambivalência: de um lado a personagem feminina que se perde na transição para o capitalismo (a mulher-prostituída, a mulher-mercadoria) e, de outro a projeção feita pelo narrador dos males advindos da realidade emergente, já que ele não é capaz de compreender sua história efetiva.

Por isso, em seu relato, Vitória é muitas vezes vista como a personificação do fenômeno que o perdeu,

apresentando-se, na fala do narrador, com os atributos próprios do capitalismo: a sedução, a falsidade, a exigência de submissão de quem a ele se entrega:

*"A Vitória, cada dia mais amorosa, me dizia que esperava o tempo que eu quisesse, que pouco lhe importava casar já e já, ou d'aquí a muitos anos, dês que pudesse ter sempre a certeza certa do meu amor; que haverá de ser - e jurava contra sua alma - fiel e firme tal e qual o morro feito d'uma pedra só".*

Seduzido pela riqueza, "as orelhas me tiniram", o eu-protagonista transforma sua força de trabalho em mercadoria, vendendo-a a um empreiteiro que "fazia ventajas de entusiasmar". Atente-se para a atração exercida pelo dinheiro, quando se emprega tinir (verbo onomatopaico referente ao ruído de metais, moedas, ouro) em relação a uma parte do corpo humano, "orelhas". Desde já pode-se perceber a cisão produzida pelo trabalho alienado: o eu-protagonista divide-se em metade-homem e metade-mercadoria.

Para subir na vida, o "cafumango do mar" não hesita em aceitar a empreitada de plantar "uns tantos mil pés de café", mostrando não ter "medo da serra". Vigorosa imagem (subida à serra) para mostrar o desejo de ascensão econômico-social.

Assim, oficializa-se a empreitada: "mandou-se notar um ajuste bem notado, com duas testemunhas, com selo e tudo, no cartório de um tabalião de Santos". Relevese a mudança nos costumes: a fidelidade do caipira à palavra dada, fato observado já por Oliveira Viana(13),

na nova ordem perde totalmente o valor, dando lugar a uma nova maneira de formalizar o compromisso. As relações diretas entre os homens, próprias do pré-capitalismo, são substituídas pelas relações abstratas que, para vigorarem, são acompanhadas pelo formalismo, pela impessoalidade, cuja expressão maior será a burocracia.

Tudo pronto, a realidade - o chão:

*"é deferente aquilo que o papel diz, d' aquilo que o chão mostra: uma coisa é a esperança de cobrir a terra de plantas ricas e logo se ver folgado, outra coisa é a brabeza do sertão".*

Depois de explorado por "dois outubros", ele diz: "eu tinha talhão de café que era um brinco". Devemos lembrar-nos de que o trato era que o eu-protagonista formaria o café durante cinco anos (tempo necessário para que frutificasse) e, a partir do momento em que o café estivesse produzindo, o produto seria dividido ao meio - regime de meação. Isso significa que o trabalho é apenas seu, enquanto o resultado é dividido com o fazendeiro; significa, sobretudo, que pode contar somente com sua força de trabalho, já que a terra não lhe pertence, isto é, que está separado dos meios de produção. No entanto, dada a incompreensão do fenômeno, o eu-protagonista tem o talhão de café como sendo dele porque nele trabalhava; esquece-se de que o produto, que só existirá pelo seu trabalho nele aplicado, será dividido "meio-a-meio", ou seja, a "metade" maior pertencerá ao fazendeiro, uma vez que da sua "metade" deve-se descontar o tempo de trabalho, as ferramentas, etc., etc.

Mais adiante ele diz: "Já não devia quaji nada, o mundo 'tava uma beleza!". Se não devia quase nada, quer dizer que ainda estava endividado. Mas o fato de a dívida ser pequena é o bastante para ser valorizada positivamente. Como podemos ver, as novas relações de trabalho fazem dele um ser alienado, dividido, ambíguo, que chega a reproduzir o pensamento do fazendeiro. O mundo estava uma beleza sim, mas não para ele.

Isolado "naquele fundão" - era um "cafumango do mar" - metaforiza a solidão conseqüente do trabalho alienado, já que o individualismo será a tônica da nova ordem. O eu-protagonista, porém, esforça-se em aprender a ler e escrever para, assim, comunicar-se com o mundo, buscar uma nova forma de sociabilização:

*"O que eu vou contar agora, vancê adimira mais que tudo: eu, p'ra mandar minhas notícias, sem não pedir punho alheio, aprendi a ler e a escrever no ermo, noite por noite, c'um fulano Marconde', camarada que foi comigo e não quis voltar p'ra cá".*

É notável o esforço empreendido pelo eu-protagonista em direção à sua recomposição, por isso, "vancê adimira mais que tudo", no sentido de deve admirar mais que tudo:

*"Só agora descubro  
Como é triste ignorar certas coisas  
(Na solidão de indivíduo  
desaprendi a linguagem  
com que homens se comunicam)  
... Ilhas perdem o homem" (14).*

Para re-apreender-se (através do ato de escrever/ler) faz-se necessário "não pedir punho alheio". De suas mãos deve sair o produto final do inventário que realiza. Mas a escrita é ambivalente: se pode esclarecer, também pode ocultar:

*"A carta só levava repiques de alegria, porque a pobre coitada (assim pensava eu) não era cúmplice dos danos e mauvezas com que o destino volta e meia me martirizava".*

Ao ocultar à Vitória as vicissitudes por que passava, oculta, por extensão, o significado delas impedindo com isso a emergência de um fator fundamental para a compreensão da realidade. Observe-se a oração intercalada no parêntese: o emprego do verbo no pretérito imperfeito indica uma ação durativa no passado, mas que não se estende até o presente. Ele pensava que ela não era cúmplice; hoje, ao tentar recompor seus traços, transfere para ela a responsabilidade do que lhe acontecera. Antes, dada a sua impossibilidade de compreensão, atribui os "danos e mauvezas" ao destino, reforçando os elementos fossilizados da antiga ordem. Mais uma vez, no processo de transição, o velho bloqueia a compreensão do novo.

Algum tempo depois chega a carta de Vitória que, como a dele, também só traz alegrias, escondendo a mudança, os novos rumos que sua vida tomara.

*"...me chegou uma carta cheirosa, de virar morro, em que a Vitória mandou soletrar que 'tava encantada com tudo o que ficou sabendo p'r a minha; que era a mesma de sempre, e seria a mesma a vida inteira; que a tristeza que tinha ,*

*sô e sô, era a louca sodade de mim"*

Depois de quatro cartas, fica durante meio ano sem notícias dela. Nesse ínterim, o narrador prepara-lhe o espaço em que Vitória deveria viver: no isolamento, reproduzindo o "paraíso" perdido, isto é, o modo de vida típico do caipira tradicional, apenas com ligeiras modificações:

*"Minhas coisas tinham endireitado dia a dia: o rancho, que era de pau-a-pique, virou casa, pequetita sim, mas porém bem perparada e asseadinha; caçamba e mulas-mestras p'ra carreio, já havia no sítio, livres e desembaraçadas, cavalo de sela, escorador e de linda marcha, eu já tinha, e era meu de tudo. P'ra encurtar rezões, até um libuno de flor, manso que nem carneiro e firme na guinilha mais macia que se possa imaginar, 'tava sendo tratado a todo o trato, p'ra quando a Vitória fosse a dona da casa e dona do dono da casa".*

Observem-se a partir daqui as marcas de antecipação do relato: deste trecho em diante, o número quatro será bastante recorrente - "quatro cartas"; "quatro cabras"; "quatro pedras", afora a exclamação "Logo quatro, e a estas horas!", pronunciadas quando o eu-protagonista vê "um rapaz que ia tocando quatro cabras de ubre cheio". Acrescente-se ainda a preparação do "libuno", cavalo de cor cinzenta, para Vitória. Tais signos nos remetem, como já foi feito antes, à Bíblia, mas não mais para o Gênesis, e sim para o Apocalipse que, sabemos, com

linguagem altamente simbólica profetiza o fim dos tempos.

"Coincidentemente", o autor do Apocalipse identifica-se como "Eu, João..." (Apo, I, 9), que é o nome do eu-protagonista. Além disso, o número quatro, no Apocalipse, aparece sempre ligado ao mal. Transcrevemos a ruptura do quarto selo:

*"Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto vivente, que dizia: 'Vem'. Olhei e vi um cavalo desbotado, e aquele que o montava chamava-se 'Morte', e seguia-o o Averno. Ao seu poder foi entregue a quarta parte da terra, para fazer matança pela espada, pela fome, pela peste e por meio de mordidas de animais selvagens" (Apo, VI, 7).*

Creemos ser possível integrar a leitura do Apocalipse (porque muito simbólica, o que dá azo a interpretações diversas) à leitura que ora fazemos. Assim, o libuno (cavalo de cor cinzenta) preparado para Vitória poderia ser visto como o cavalo desbotado de que nos fala o Apocalipse. Além disso, o cavaleiro, isto é, a Morte, não seria uma forma de anunciar, por um lado, o fim de Vitória e, por outro, o fim daquele mundo que o narrador teimava em fazer ressuscitar? Note-se que a Morte é acompanhada pelo Averno (inferno): tanto a morte da personagem feminina como a morte do mundo caipira trouxeram forte dose de sofrimento.

Sem notícias de Vitória, João Sinhá resolve ir à sua procura. Na saída,

*"Senti de repente um frio no suã: foi no instante que olhei o libuno da Vitória, e ele raspou*

*o chão c'uma das mãos encurvadas, como limal es tradeiro que 'tá querendo romper. Vancê não concorda comigo que aquilo era aviso? Aviso ou não aviso, tudo passou: o que me espanta é ainda eu 'tar vivendo, triste e suzinho, neste recanto de terra...".*

Enquanto a fala simbólica do eu-protagonista remete ao discurso bíblico - metafórico, mítico, profético - podemos, paralelamente, ler de maneira diversa essa mesma fala.

Apoiada em Gramsci, percebemos que o personagem oscila entre o intuir e o saber, sem nunca atingir o com -preender (15). Para nós, intuir, saber e compreender constituem três "estágios" no caminho em direção ao conhecimento, que, hierarquizados, não apresentam fronteiras nítidas entre si. Chegam mesmo a ter origem um no outro, num movimento espiral ascendente.

Entendido desta forma, o eu-protagonista teme o encontro com Vitória, "senti de repente um frio no suã" , porque intui que ela não está a sua espera como prometera, assim como também intui que Vitória simboliza algo , que , difusamente, aparece-lhe como o mal. E, por somente intuir, o temor que sente é trasferido para o império dos pressá -gios, das superstições: "...olhei o libuno da Vitória, e ele raspou o chão c'uma das mãos encurvadas, como limal es tradeiro que 'tá querendo romper. Vancê não concorda comigo que aquilo era aviso?".

Veja-se, todavia, o movimento de vaivém entre intuir-saber: "Aviso ou não aviso". No aviso, a intuição ;

e no não-aviso, o saber - mas sem chegar à compreensão : "o que me espanta é ainda eu 'tar vivendo, triste e suzinho, neste recanto de terra...".

Chega à Cubatão, n'"Aquela Tarde Turva..." , que o marcará para sempre, que será o seu divisor de águas, que o colocará frente a frente à realidade e que, mesmo assim, não será capaz de compreender (por isso, a tarde é turva):

*"Aquela tarde turva, que cheguei no Cubatão, nunca mais há de fugir da minha lembrança. E é isso que me traz agoniado, a bem dizer dia e noite, e é isso que me deixou ,p'ra sempre, d'uma banda da vida".*

Se, por um lado ele consegue identificar o que o deixa agoniado e faz dele um ser triste e sozinho; por outro, mostra-se incapaz de compreender por quê: entre o que e o porquê há recorrências de signos referentes à semi-obscuridade, ao semi-obscurantismo: "tarde", "turva", "cerração", "boca-da-noite", "luz meio vedada", " pano pardo", "pouca luz" - que nos remetem à "lebrina escurecendo os ares", logo no início do conto.

Nessa tarde turva ele fica sabendo de Vitória. Primeiro, através de um desconhecido que conduz quatro cabras e que, ao primeiro contato, responde-lhe com "quatro pedras na mão". Já dissemos que o número quatro aparece sempre ligado ao mal; e cabra, segundo o Novo Dicionário Aurélio, é usado popularmente com o significado de mulher devassa (talvez por analogia a bode, figura demoníaca). Antecipa-se o desfecho. A propósito, quando o

desconhecido responde maliciosamente que a Vitória "pega pinto", a reação do eu-protagonista é querer não acreditar no que já intuira:

*"'maginei que a Vitória podia 'tar sofrendo algum levante de calúnia, que hai muito demônio esparramado no mundo, sem ninguém não saber".*

Num movimento da intuição para o saber, procura alguém de confiança que "falasse language" que eu pudesse aquerditar" e faz novamente a temida pergunta, que é, então, respondida cuidadosamente: "fez tal e qual o outro, que 'tá cuidando d'um doente perigoso e quer engambelar o doente, custe aquilo que custar". Veja-se que só pela atitude do interpelado o eu-protagonista já sabe que a resposta lhe seria afirmativa. Mas ainda é necessária a confirmação, para que ele possa compreender:

*"Vancê recorda que sempre fui despachado e inimigo de meias palavras; teimei na pergunta, seo Frederico viu que era preciso dizer tudo:".*

Ouvir de alguém fidedigno a confirmação do que já esperava significa avançar no processo da intuição para o saber.

Finalmente, a resposta de "seo Frederico":

*" - A Vitória saiu p'r'o largo. Quem fez o desencaminho foi o Candão, cabôco treteiro que andou p'ra qui uns tempos, intimando que ia alugar terrenos e encher de bananais estas parage', de ponta a ponta, e um belo dia*

*socou os pés na rapariga, porque desapareceu em branca nuve', sem falar carne nem peixe. A rapariga fez prantina, esmagreceu e amarelou, mas depois achou consolo num feitor de linha, depois andou de mão em mão, e agora, pobre coitada! - tá no fundo d'uma cama, aí adiante, batendo maleita feia".*

Sabendo agora, o eu-protagonista sai "feito um demente", quer dizer, sem controle da razão, que é elemento imprescindível para a passagem do saber ao compreender.

Observe-se, de resto, que no ato de presentificação do passado - uma forma de refletir - a ambigüidade transparece, mostrando o ser descosido que é João:

*"Aquele desgraçada tinha tido intão a corage' de me ser falsa, falsa pra mim que tinha feito por ela os possíveis e os impossíveis? Aquela desgraçada pôde intão esquecer os juramentos que jurou contra sua própria alma?*

Pela segunda vez a expressão "jurar contra sua alma" é usada em referência à Vitória. Ele intui que a alma daquela a quem entregou sua vida, como mercadoria do mundo capitalista, está condenada a "passar de mão em mão", mas não entende por que. Revolta-se por ter sido seduzido, enganado, escravizado por ela, e sua revolta, agora, manifesta-se através da violência, do confronto pessoal, assinalando a sedimentação de elementos da antiga ordem.

*"E não havêra de ter punição? E havêra ainda de espalhar p'r o mundo afora mais ingratitude, mais falsidade e mais perjuro? Mulher ansim é p'ra*

*morrer na ponta d'um aço! (...) P'ra haver justiça, a Vitória tinha que afundar nos sete palmos do chão, de morte matada, si a maleita não fizesse o serviço, mas tinha que afundar".*

Dominado pelo ódio, pelo sentimento espontâneo, encontra Vitória já agonizante. Ao acercar-se da cama onde ela jazia:

*"Já tinham acendido uma lamparina, mas porém c'a luz meio vedada por pano pardo, porque o doutor do governo mandou que não crareassem de mais o quarto. P'r amor de a pouca luz, não enxerguei logo a cara inteira da Vitória, que 'tava naquele minuto, virada p'r'a parede: vi a cabeça e a testa, e que da testa escorria suor em pingos muito redondos".*

Novamente a compreensão lhe escapa: a realidade não é cristalina - "virada p'r'a parede" - e, além disso, ele próprio é incapaz de compreender esta realidade - "pouca luz".

Apesar de decidido a cortar o mal pela raiz ("Na minha sentença, ela não tinha mais escapúla ..., liberei que lhe hávera de dar a hora derradeira"), hesita ("Será que eu mesmo tenho de campear, c'a finura da minha faca o rumo d'aquela coração traiçoeiro?"). Hesitação que se ratifica no conflito, na divisão que sente, quando Vitória lhe diz :

*" - Você veio, meu bem? O coração 'tava me adivinhando que você vinha, p'ra eu inda ter perdão e felicidade nesta vida que estrangolei".*  
Fala duplamente ambígua. Testemunho de sua sin-

ceridade nos momentos finais, ou outra falsidade? "Nesta vida que estrangolei" significaria a vida dela, a do eu -protagonista, ou a dos dois?

*"Ela me estendeu a mão: por um triz não lhe neguei a minha, que andava muito cascuda, de tanto machado e tanta enxada que maneiei no Garça. Estendi a minha mão, a dela resbalou da minha e lhe caiu junto ao corpo".*

Os movimentos da cena acima expressam a compaixão pela mulher que se perdeu nos entrechoques de uma realidade dividida que se impôs também a ele, que, por Vitória, modificou o curso de sua existência. A volta ao começo, o reencontro com a mulher, está marcado pela cisão irreparável que a penetração do capitalismo no campo trouxe para os destinos individuais. E esta cisão significa paralisia, bloqueio de compreensão para o narrador-protagonista. O começo não é mais o começo. O velho mundo morreu, não se volta ao que acabou. O que existe é apenas o sopro: sopro de morte de Vitória, e sopro de vida de uma realidade que se movimenta, apagando os passos que ficaram para trás e propondo novos significados que o caipira não consegue entender. Para ele a reta do tempo perde-se numa estrutura circular: "dois morros" e, entre eles, a "lebrina escurecendo o ar".

NOTAS

- (1) GRAMSCI, Antônio - Concepção Dialética da História, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 12.
- (2) IDEM, Ibidem, p. 13, grifo nosso.
- (3) IDEM, Ibidem, p. 13 - todos os grifos são nossos, exceto aquele sob "economicistas".
- (4) CÂNDIDO, Antônio - "O Mundo-Provêrbio", in Língua e Literatura, nº 1, São Paulo, FFLCH-USP, 1972, p. 107.
- (5) AMARAL, Amadeu - Tradições Populares, 2ª ed., São Paulo, Hucitec/MEC, 1976, p.242-246.
- (6) BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov) - Marxismo e Filosofia da Linguagem, São Paulo, Hucitec, 1974, p.104.
- (7) IDEM, Ibidem, p. 145.
- (8) GRAMSCI, Antonio - Concepção Dialética da História, ed. cit., p. 13.
- (9) MARX, Karl - O Capital, Livro I, vol. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- (10) BARTHES, Roland - "Análise de um Conto de Edgar Poe", trad. por Leyla Perrone Moisés, in Semiótica Narrativa e Textual, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977, p. 42.
- (11) IDEM - S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 101.
- (12) SHAKESPEARE, William - "Timão de Atenas", Ato IV, cena 3, citado por MARX, Karl, nos "Manuscritos Econômico-Filosóficos", in Os Pensadores, vol. XXXV, trad. por José Carlos Bruni, p.35.
- (13) Oliveira Vianna, estudando a mentalidade do homem do campo, ou o "country-folk", como ele diz, observa que *"quatro qualidades possui o nosso homem rural, cuja influência na nossa história po*

*lítica é imensa: quatro qualidades que constituem o mais genuíno florão da nossa nobreza territorial. Uma é a fidelidade à palavra. Outra, a probidade. Outra, a respeitabilidade. Outra, a independência moral".* Continuando, afirma que *"pelo menos as duas primeiras existem mais ou menos difusas por toda a massa da população rural"*. (OLIVEIRA VIANNA, F.J. - Populações Meridionais do Brasil, vol. 1, 4ªed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p.55.

- (14) DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos- "Mundo Grande", in Sentimento do Mundo, Poesia e Prosa, Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1979, p.138.
- (15) Intuir, a nosso ver, advém daquilo que Gramsci chama de senso-comum, isto é, a possibilidade que nos é dada de identificar *"a causa exata, simples e imediata"* e que traz consigo *"uma certa dose de 'experimentalismo' e de observação direta da realidade, ainda que empírica e limitada"*. O senso-comum, entretanto, contém um "núcleo sadio", que é o bom-senso, ou seja, quando se superam *"as paixões bestiais e elementares por uma concepção da necessidade que fornece à ação uma direção consciente"*: seria o caso do saber. Se desenvolvido, o bom-senso pode chegar ao nível do compreender, que implica em criticar a nossa concepção de mundo desagregada e ocasional - característica da filosofia espontânea ou popular (cf. GRAMSCI, Antonio -Concepção Dialética da História, ed. cit., p.11-30)

COMO SE FOSSE CONCLUSÃO

"No mundo há muitas armadilhas  
e o que é armadilha pode ser re-  
fúgio  
e o que é refúgio pode ser arma-  
dilha"

(Ferreira Gullar)

"A forma viva, como a definição De Sanctis, concebe-se junto com a significação. Quando há divórcio fica-se aquém, ou além da síntese estática". Esta afirmação de Alfredo Bosi (1) visa, sobretudo, mostrar o "aquém": o estilismo vazio em que caíram alguns escritores como Coelho Neto e outros.

Resguardando as diferenças, todavia, poderíamos aplicá-la a Valdomiro Silveira. É claro que, nesse caso, não estaremos nos referindo ao uso da palavra pela palavra ou da arte pela arte, mas ao modo de composição literária, ao aperfeiçoamento de sua técnica.

Observando a totalidade dos contos que compõem Leréias, notamos que alguns ficam "aquém" e outros, "além" - ainda quando o procedimento usado seja o mesmo: ocultamento do autor culto. Perguntamo-nos, então, se há tempo hábil para abrandar a afirmação que fizemos no início do capítulo 3, qual seja, que "ao compor melhor literariamente", o autor "confere mais complexidade às personagens". E imediatamente nos respondemos (talvez por oportunismo) que sempre é tempo de desfazer mal-entendidos.

De fato, o "além" ocorre em várias narrativas, como "Força Escôndida", "Do Pala Aberto", "Bruto Canêla", "A Consulta do Lau" e, principalmente, em "Aquela Tarde Turva..." que, como bem o disse Bernardo Élis, "pode ser considerado o melhor conto do autor" (2). Já em "Ué", "Cobra Mandada" e outros, as narrativas ficam "aquém".

A oscilação entre o aquém e o além pode encaminhar-nos a diversas questões. A primeira delas refere-se a uma pergunta que também Lubbock se faz: "quando a forma se

*apresenta imperfeita aos olhos, alguma razão existe: o tema, de algum modo, em algum lugar, foi apresentado imperfeitamente, prejudicando a história. Mas onde e como? Terá sido porque o tratamento não partiu do âmago do assunto, ou se divorciou da linha de seu verdadeiro desenvolvimento - ou terá sido porque o próprio tema era fraco e estéril?"* (3). Fique claro que o tema a que se refere o crítico é o que chamamos assunto (ver nota 5 da Introdução).

Para nós esta questão poderia ser respondida recorrendo à citação inicial. Pensamos que numa obra literária deve haver interação entre técnica de composição e assunto. Por isso, quando o assunto é superficial, é somente o anedótico, mesmo que a técnica composicional seja avançada, a totalidade resulta frágil. Se observarmos atentamente o conto "Ilha da Moéla", nada encontraremos além de uma narrativa frouxa, sem tensão dramática alguma. Nada nos sobra além de uma história insípida, em que só se percebe a preocupação do autor em busca da mimese, através da fala das personagens.

Por outro lado, como cremos ter demonstrado na análise de "Cobra Mandada", não se pode atribuir a responsabilidade do aquém unicamente ao assunto superficial, anedótico. Este pode advir da organização dos elementos mobilizados para a composição literária. No caso, o uso de uma técnica insatisfatória na construção de personagens.

Quando, porém, com a mesma técnica - ocultamento do autor culto - o escritor atinge o "fundo" das personagens, como ocorre em "A Consulta do Lau", mostrando seu conflito presente devido a um trágico acontecimento

passado (que, por sua vez, deriva de uma realidade social também trágica), temos uma narrativa densa/tensa. A propósito, Lubbock, analisando Harry Richmond, de Meredith, afirma: "*falando de si mesmo, porém, Harry só pode relatar; só pode recordar o passado e contar-nos o que ele era, descrever a sua emoção; e descrevê-la vividamente, como o faz; mas seria, sem dúvida, mais convincente se nos fosse dado ver por trás de sua descrição e julgar por nós mesmos. Queremos o drama, sempre o drama, como o assunto central, essencial, soberano, seja ele qual for; a consciência de Harry precisa ser dramatizada" (4).*

Substituindo Meredith por Valdomiro Silveira, numa troca que visa somente à operacionalidade, poderíamos que Lau, o eu-protagonista caipira, consegue ser "mais convincente"; porque a nós é dada a possibilidade de "ver por trás" e de "julgar por nós mesmos". Mais ainda, o drama tão reivindicado por Lubbock é atendido: a consciência de Lau é dramatizada.

Uma outra questão relativa à produção oscilante de Valdomiro Silveira: como explicá-la na qualidade dos contos, se todos eles foram escritos entre 1895 e 1906, à exceção de meia dúzia: "Desespero de Amor" (1916), e os outros cinco: "Ué", "Na Ilha da Moéla", "Bruto Canéla", "Cantador" e "Aquela Tarde Turva...", em 1936? (cf. "Cronologia", anexo III). Parece-nos claro que a explicação não pode ser dada através de uma gradativa evolução do domínio técnico, no sentido cronológico.

Ela, a evolução, ocorreu, mas não de modo linear, senão num movimento pendular, o que poderia explicar

a presença de verdadeiras obras-primas dispersas nos quatro livros publicados, como "Camunhengue", "Última Carpa", "Ana Cabriuvana", "Quarenta Anos" etc.

Observe-se o conto "Bocó-de-Mola" (anexo II) e o comparemos aos fragmentos analisados de "Pijuca", no capítulo 2. No primeiro não notamos a presença de *"um traço amargo de rigidez clássica que aviva muito o contraste com a fala das personagens"*, como disse Aurélio Buarque de Holanda (5), e que marca "Pijuca", como cremos ter demonstrado.

Já uma outra questão desponta no horizonte. O ato de reunir/selecionar contos produzidos em tempos diferentes para comporem o livro Leréias, por um lado evidencia a consciência do autor de que se tratava de narrativas cuja técnica - a do narrador que "conta a sua ou alheia história" - melhor se ajustava à sua intenção de reproduzir fielmente a realidade local: maior verossimilhança.

De outro lado, ser mais verossímil é caminho que se bifurca em trilhas a serem percorridas à meia-luz: uma, a que mascara a ideologia do autor, fazendo do caipira o portador de um sistema de valores próprios de quem o criou; outra, a que desmascara o processo da expansão do capitalismo no campo, mostrando-o em suas contradições. É óbvio que a ambigüidade, mascaramento/desmascaramento, só existe nos seus melhores contos, ou seja, naqueles em que a técnica interage com o assunto.

Em relação ao desmascaramento, devemos lembrar-nos de que nesse período de nossa história - expansão do

café por todo o oeste paulista. - a transição cria uma fase de instabilidade em que se sobrepõem elementos da velha ordem, que teimavam em resistir, e os da nova, que a cada dia dominavam os primeiros.

A sobreposição do moderno ao antigo gera um sentimento de insegurança do caipira frente ao novo que, nas narrativas, traduz-se fundamentalmente em ambigüidade. Ambigüidade do caboclo que valora positivamente a venda de sua força de trabalho; que utiliza uma linguagem moldada em formas arcaicas (provérbios) para referir-se a uma nova condição de existência.

Assim, ao deixar fluírem as contradições, Valdomiro Silveira retira o véu que até então cobrira o caipira: ora herói, ora anti-herói. E ele se torna apenas o que poderia ser naquelas circunstâncias: um ser dividido. Dessa maneira, nosso autor realiza uma das condições fundamentais para a existência da obra de arte, que é a originalidade artística, entendida como Lukács: *"a real originalidade artística implica também em que se capte precisamente a essência do fenômeno novo, e isto deve ocorrer justamente de acordo com o caráter específico do reflexo artístico tal como o expressamos, isto é, (...) representando destinos particulares de homens particulares, refletindo situações e eventos do mundo objetivo que mediatizem estas ou aquelas relações entre os homens e que, por sua vez, se transformem com as transformações destas"* (6).

Se o caipira é um ser dividido - e tal é demonstrado inclusive porque delega ao outro, que se encontra fora de seu universo, a resolução de seus conflitos - fica-nos a pergunta: quem é que realmente faz essa transferência de

tarefa? Recordemo-nos de que o eu-protagonista não é senão um porta-voz do autor... Mais uma ambigüidade.

Tentaremos "responder" esta questão, reportando-nos ao título do livro. Observe-se que o título propriamente dito é Leréias. Segundo o glossário ao final do volume, seu significado é o de história complicada ou enrolada; simulação; divertimento. Esta palavra é corruptela de léria. No título, portanto, o autor usa o dialeto tal como se fosse o próprio caipira. Agora, atentemos para o sub-título: (Histórias contadas por eles mesmos). O pronome usado é de 3ª pessoa, o que nos indica o distanciamento entre o autor culto e o caipira de quem fala: eu sou o caipira/ não sou eu o caipira.

Aliás, na página IV do anexo I, Valdomiro Silveira afirma com orgulho:

*" - Tenho trepado em minha árvore genealógica , como meu quinto avô, o bandeirante Carlos Pedroso da Silveira. Sou caboclo legítimo. E é na fala cabocla, nessa fala bem brasileira, que gosto de escrever para a minha gente, para os meus caboclos".*

Entende-se a afirmação orgulhosa: "sou caboclo legítimo". Afinal, como bem observa Lúcia Miguel-Pereira, ao "*predomínio das cidades se pode provavelmente somar , como fator de alteração dos hábitos, a vinda dos imigrantes europeus que, se já haviam sido introduzidos anteriormente, só afluíram em massa quando se extinguiu o trabalho servil (...)* Assim, ao mesmo tempo que cedia o passo à vida urbana, ameaçava descaracterizar-se a vida rural. Tudo

*isso haveria de refletir-se na sensibilidade dos aserto-  
ren; refletira-se de maneira positiva no naturalismo que,  
seguindo a 'urbanocracia', tornara mais acentuadamente ci-  
tadina uma literatura em que haviam tido maior destaque os  
temas rurais; refletia-se agora de maneira negativa, acen-  
dando um interesse renovado e mais atento pelo sertanismo"*  
(7).

Se, por um lado, entendemos o orgulho de ser ca-  
boclo, devemos, por outro, atentar para a contradição exis-  
tente em "e é na fala cabocla, nessa fala bem brasileira ,  
que gosto de escrever para a minha gente, para os meus ca-  
boclos". Escrever para pressupõe um público leitor. Ora ,  
sabemos que os leitores, especialmente aqui e naquele tem-  
po, constituíam uma elite intelectual. Tanto é que, ao fi-  
nal de cada livro de Valdomiro Silveira, existe um glossá-  
rio esclarecedor do dialeto caipira, o que nos leva a con-  
cluir que ele sabia quem compunha seu público.

Quem seria então "a minha gente"? Se tomarmos a  
oração justaposta "para os meus caboclos" enquanto explica-  
tiva, seria um absurdo, já que os caipiras eram, de modo ge-  
ral, analfabetos ou, se muito, tinham os rudimentos do ato  
de escrever/ler . E não precisariam do glossário.

Ademais, o uso do possessivo "meus caboclos" não  
poderia ser entendido de duas maneiras? Basta que o junte-  
mos ao início do trecho: "tenho trepado em minha árvore ge-  
nealógica, como meu quinto avô, o bandeirante Carlos Pedro  
so da Silveira". Identifica-se com o bandeirante. Se aos  
bandeirantes se deve o desbravamento dos sertões, também a  
eles cabe a responsabilidade do aprisionamento dos gentios.

"Os meus caboclos": identificação com o caipira, mediada pela ação desbravadora dos bandeirantes, ou expressão de um sentimento arraigado de superioridade próprio de su a classe social?

Valdomiro Silveira reconhece isso, como podemos ver pelo fragmento de uma crônica de 31/07/1905, publicada n' O Estado de S. Paulo:

*"É sempre tão fácil tomar de assalto a ingenuidade dos sertanejos. Foram tão humilhados e esbulhados, por esses anos que lá vão, que os mesmos sertanejos por excelência, os índios do Feio, quiseram agora recalcar ou repelir a invasão civilizadora. Adivinharam bem que, com todas as generosidades e benefícios que lhes apresentamos, vai o nosso desprezo de superiores e a nossa áspeva sede de violentação da terra virgem" (8).*

Porém, se ele tem consciência de que pertence a uma classe social superior, ele não tem uma "perspectiva 'alta'", como diria Bosi, porque o que deixa transparecer em sua obra é a simpatia pelas camadas subalternas. Em seus contos sentimos mais que a realização de um projeto nacionalista de recuperação do sertanismo; sentimos a verdadeira afeição pela gente simples que povoa seu universo ficcional, ultrapassando, dessa forma, o positivismo que lhe servira de fundamento intelectual e que, no limite, propunha a neutralidade científica em relação ao objeto.

Além das ambigüidades já apontadas, uma outra

merece atenção especial, porque atravessa toda a produção de Valdomiro Silveira, ora fazendo-se sentir de modo mais forte, ora de modo mais tênue: o saudosismo.

Esse "olhar para trás" de um lado aproxima -se muito do regionalismo romântico na medida em que supervaloriza o passado, o universo cultural caipira em estado quase "puro". Chega-se até, em alguns momentos, à transfiguração da realidade local, colocando em relevo o exótico. De outro, porém, a supervalorização dos aspectos regionais diferencia-se daquela dos românticos pela base ideológica. Explicando: segundo Antônio Cândido, no romantismo, a "supervalorização dos aspectos regionais" fazia "do exotismo razão de otimismo social" (9). Já o saudosismo de Valdomiro Silveira origina-se de um pessimismo em relação à cultura caipira: enxerga-a apocalipticamente. Beco-sem-saída.

Embora não possamos falar ainda numa consciência social, talvez pudéssemos recuperar na obra valdomiriana o germe desta, cuja eclosão se daria no chamado "regionalismo de 30" e que teria seu apogeu em Guimarães Rosa. Esta afirmação não deriva apenas do abandono do otimismo social (expresso pelo pitoresco) que vincava a produção romântica, mas sobretudo pela busca de uma forma literária diferente dos modelos exportados pela Europa; uma forma que pudesse, com um dialeto depreciado, o caipira, construir uma obra que veiculasse os problemas do ser humano, enquanto contava histórias do homem pobre rural brasileiro.

Parece-nos que essa busca toca num dos pontos mais caros e controvertidos da discussão sobre a questão

cultural no Brasil, ou seja, a questão da dependência cultural.

Como previa Machado de Assis, num ensaio que ainda hoje nos parece bastante importante, a independência cultural "*não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo*"(10). Por isso, achamos que marginalizar a produção regionalista do início do século, considerando-a como fonte da "pior sub-literatura de que há notícia em nossa história", significaria, no mínimo, ocultar um elo da corrente regionalista de melhor tradição: a que desembocaria em Grande Sertão: Veredas.

É claro que a geração de 30 realizou melhor o regionalismo que a imediatamente precedente, assim como esta o fez melhor que os românticos. Porém, devemos entender a superação no sentido hegeliano de conservação e superação ao mesmo tempo: "não será obra de uma geração nem duas"...

Retomando, as ambigüidades e oscilações encontradas em Leréias poderiam ser resumidas nesse fragmento de Walnice Nogueira Galvão, escrito a propósito de Guimarães Rosa - desde que, é claro, respeitemos as diferenças: "*de todas as ambigüidades que vincam este livro (Grande Sertão: Veredas), não se pode esquecer daquela que é, ao nível da prática, a raiz das demais, e que é a posição do escritor. Posição sumamente ambígua, que se revela na linguagem e através dela. Pois neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto apanha o processo histórico e mitologizante quando o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado(...)*"

que apreende as tensões da realidade como ambigüidades sem radicalizá-las em contradições, é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delineaia. Preso a seus privilégios mas sendo capaz, por treino, de experimentar imaginariamente outras situações de vida, convive no mundo dos valores, mas é tradicionalmente servidor do Estado; aqui existe e aqui produz, mas de olho na última moda das agências centrais de cultura" (11).

Acrescentaríamos apenas que, além de marcar a "posição do intelectual brasileiro", essas ambigüidades, ao nível da crítica, trouxeram posições geralmente bipolares: alguns viram a obra de Valdomiro Silveira já sob a ótica do Modernismo - uma vez que apenas um de seus livros foi publicado antes da famosa ruptura imposta pela Semana de 22 - o que os levou a enxergar apenas o lado exótico, pitoresco, reificante; outros, os críticos da época, só lhe teceram elogios. Poucos conseguiram ver as duas faces desse escritor que só comparece de passagem nas histórias de nossa literatura.

Casos de transição, como é o de Valdomiro Silveira, dificilmente cabem dentro de categorias - camisas-de-força de que ainda precisamos para ordenar o caos de nossa história literária.

## NOTAS

- (1) BOSI, Alfredo - "As Letras na Primeira República",  
in História Geral da Civilização Brasileira,  
Tomo III, 2ª vol., O Brasil Republicano, 2ª ed.,  
São Paulo, Difel, 1978, p. 297.
- (2) Contido no "Suplemento Literário" de O Estado de  
S. Paulo, nº 852, ano XVII, 25/11/73.
- (3) LUBBOCK, Percy - A Técnica da Ficção, São Paulo,  
Cultrix/Edusp, 1976, p. 24.
- (4) IDEM, Ibidem, p. 90-91.
- (5) BUARQUE DE HOLLANDA, Aurélio - citado por Terezinha  
Bartholo no "Suplemento Literário" de O Estado  
de S. Paulo, nº 902, ano XIX, 10/11/74.
- (6) LUKÁCS, Georg - Introdução a uma Estética Marxista,  
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968,  
p. 228.
- (7) MIGUEL-PEREIRA, Lúcia - "Prosa de Ficção: de 1870  
a 1920", in História da Literatura Brasileira,  
vol. XII, 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio,  
1973, p. 182.
- (8) Crônica para O Estado de S. Paulo, 31/07/1905; cita  
do por DIAS, Carmen Lydia Souza, in Paixão de  
Raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo, te-  
se de doutoramento em Literatura Brasileira, a  
presentada ao Depto. de Letras Clássicas e Ver-  
náculos, da FFLCH-USP, 1980, p. 267.
- (9) CÂNDIDO, Antônio - "Literatura e Subdesenvolvimento",  
in Argumento, nº 1, São Paulo, Paz e Terra, ou-  
tubro de 1973, p. 8-9.
- (10) MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria - "Notícia da Atual  
Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalida-  
de", in Obra Completa, vol. III, Rio de Janeiro,  
Nova Aguilar, 1979, p. 801.
- (11) GALVÃO, Walnice Nogueira - As Formas do Falso, São  
Paulo, Perspectiva, 1972, p. 13-14.

B I B L I O G R A F I A

I. DO AUTOR1. Livros

- Os Caboclos. São Paulo, Ed. da "Revista do Brasil", Monteiro Lobato & C., 1920. Contos: "Cena da Amor", "Por Mexericos", "Hora Quieta", "Na Tapera de nho Tido", "Pijuca", "Valentia", "Mamãe", "As Frutas", "Velha Dor", "Missa de Páscoa", "Faiscador de Carum bê", "Camunhenque", "Salvação", "Última Vez", "Ana Cabriuvana", "Constância", "Avinha Mã", "Na Ceva", "Pinhã Refugada", "História Antiga", "Esperando", "Saudades do Natal", "Os Curiangos", "Desespero de Amor".
- Nas Serras e nas Furnas. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975. Contos: "Amor", "Gunga-Muquixe", "Perto do Fogo", "Cangüira", "Velhinho", "Triunfo", "Chá de Alecrim", "Canhambora", "Trama", "Última Carpa", "Micuim", "Tocaia", "Chico Muçum", "Na Estrada", "Lobisomem", "Negros Fugidos", "Mascardo", "Um Magrinho", "Naquele Fundão", "Caicaco", "Desengano", "Tiro de Graça", "Perdão", "O Saudade".
- Mixuangos. 2ªed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975. Contos: "Amor na Tulha", "Fogo de Batatã", "Arrelique", "Mágoa Oculta", "Ingratidão", "Quarenta Anos", "Mandraca", "Condescendência", "Vocação", "Truque", "A Dúvida", "Desiludido", "Penade Pato", "Uma peça de Fita", "Natal no Lourenção", "Visita", "Guarapá", "Sozinho", "Chanchã", "Sombrinha", "A Repona", "De Duas Cores", "Fora do Arraial", "P'r Amor de um Diz-que".
- Leréias (Histórias contadas por eles mesmos). Rio de Janeiro, Liv. Martins, 1945. Contos: "Pedaco de Cumbersa", "Cobra Mandada", "Na Ilha da Moéla", "A Consulta do Lau", "Do Pala Aberto", "Visão", "Na Folha Larga", "Cantador", "Sonharada", "No Escuro da Noite", "Mau Costume", "A Pantasma", "Ciumada", "Ué!", "Tal

e Qual", "Força Escondida", "Coração à Larga", "Bruto Canéla", "Ao Correr das Águas", "Violento", "Enredos", "Com Deus e as Almas", "Resignado", "Aque-la Tarde Turva...".

## 2. Contos Publicados em Periódicos e Revistas

- "Amaldiçoada". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 10 de fevereiro, 1902.
- "Bocó-de-Móla". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 25/11/73.
- "Castigo do Céu". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 18/01/1903.
- "Cobras Mal Acostumadas". Revista da Academia Paulista de Letras, Ano VII, nº 30, 12/6/45.
- "Forte Teima". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 1/2/1902.
- "Moça do Fandango". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 16/9/1905.
- "Na Beirada do Taimbé". Revista da Academia Paulista de Letras, Ano IX, nº 35, 12/9/46.
- "Na Rua do Bosque". O Estado de S. Paulo. São Paulo, 1/9/1902.
- "Soberbia". O Estado de São Paulo. São Paulo,..... 13/3/1902.

## II. SOBRE O AUTOR

### 1. Ensaaios e Artigos Publicados em Livros

ÉLIS, Bernardo - "Valdomiro Silveira", in O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira, Rio de Janeiro, José Olympio/SCET-CEC-MEC, 1974.

GUIMARÃES, Ruth - "Vida e Obra de Valdomiro Silveira", in O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira, Rio de Janeiro, José Olympio /SCET-CEC-MEC, 1974.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de - "Linguagem e Estilo de Simões Lopes Neto", in LOPES NETO, J. Simões-  
Contos Gauchescos e Lendas do Sul, Ed. Crítica,  
2ª ed., Porto Alegre, Globo, 1961.

LIMA, Rossini Tavares de - "Folclore do Brasil na  
Obra de Valdomiro Silveira", in Leréias, 2ª ed.,  
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975.

NUNES, Cassiano - "Valdomiro Silveira: um Sistema  
de Delicadeza", in Mixuangos, 2ª ed., Rio de Ja-  
neiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva - "Valdomiro Sil-  
veira e as Origens do Regionalismo Sertanejo em  
nossa Ficção", in Nas Serras e nas Furnas, 2ª ed.,  
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975.

2. Artigos, Comentários e Resenhas publicados em Peri-  
ódicos (\*)

ALVES, Osvaldo - "Valdomiro Silveira". Folha de Mi-  
nas, Belo Horizonte, 20/7/1941.

AMARAL, Rubens do - "Livros e Idéias". Folha da Ma-  
nhã, São Paulo, 13/10/1937.

ATAÍDE, Tristão de - "Vida Literária: Valdomiro Sil-  
veira", sem qualquer indicação.

AZZI, Francisco - "Um Grande Artista". Casa Branca,  
janeiro de 1921.

IDEM - "Uma Festa da Literatura Brasileira". Correio  
Paulistano, São Paulo, 29/5/1945.

BARBOSA, Bruno - "Valdomiro Silveira". Sem qualquer  
indicação.

BARRETO, Plínio - "Valdomiro Silveira: Nas Serras e  
nas Furnas". O Estado de S. Paulo, São Paulo, ...  
25/6/1932.

IDEM - "Valdomiro Silveira: Mixuangos". O Estado de  
S. Paulo, São Paulo, s/d.

- BARRETO, Plínio - "Valdomiro Silveira". Diários Associados, São Paulo, 6/6/1941.
- IDEM - "A Literatura e a Roça". Diários Associados, São Paulo, 12/6/1945.
- CAMPOS, Humberto de - "Os Caboclos". Paratodos, Rio de Janeiro, 19/2/1921.
- CAVALCANTI, Waldemar - "A Literatura de Valdomiro Silveira". O Bibliógrafo, sem indicação do local, nº 8, ano II, fevereiro de 1932.
- CAVALHEIRO, Edgar - "Valdomiro Silveira e a Literatura Regional". Planalto, sem ind. local, 15/7/41.
- CERBERO - "A Casa que Ficou". Diário da Noite, São Paulo, 29/8/45.
- CRULS, Gastão - "Valdomiro Silveira: Nas Serras e nas Furnas". Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, fevereiro de 1932.
- FLOREAL, Sylvio - "Os Caboclos". O Comércio de Campinas, Campinas, 25/1/1921.
- FRANCO, Jaime - "Vocabulário Paulista", A Tribuna, Santos, 10/4/33.
- IDEM - "A Linguagem da Caipirada Paulista". A Tribuna, Santos, 12/12/1971.
- IDEM - "A Linguagem Caipira na Literatura". A Tribuna, Santos, 29/12/72..
- GRIECO, Agrippino - "Valdomiro Silveira". A Manhã, Rio de Janeiro, 28/6/27.
- JORNAL DO COMMERÇIO - "Homenagem à Memória de Valdomiro Silveira na Academia Brasileira de Letras". São Paulo, 7/6/41.
- LIMA, Rossini Tavares de - "Registros Folclóricos de Valdomiro Silveira". A Gazeta, São Paulo, 8/10/60.
- LOPES, Álvaro - "Os Caboclos". A Tribuna, Santos, 22/5/28.
- IDEM - "Leréias". A Tribuna, Santos, 6/6/45.

- LOPES, Álvaro - "Nomes de Ruas". A Tribuna, Santos, 6/6/42.
- LOPES, Oscar - "Os Caboclos". O Paiz. Rio de Janeiro, 20/2/21.
- LUSO, João - "Dominicais". Folhetim do Jornal do Comércio, São Paulo, 30/1/21.
- MARQUES, Xavier - "Os Caboclos por Valdomiro Silveira". O Imparcial, Rio de Janeiro, 26/7/21.
- MARTINS, Wilson - "Encruzilhada". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1/12/62.
- MENEZES, Raimundo de - "Valdomiro Silveira". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 9/8/47.
- MONTELLO, Josué - "Aspectos do Conto Brasileiro". Diário de S. Paulo, São Paulo, 4/8/63.
- ORTIZ, Nicanor - "Crítica sobre Os Caboclos". Comércio de Santos, Santos, 10/6/28.
- IDEM - "Ouro Bom". A Gazeta, São Paulo, 16/1/32.
- IDEM - "Valdomiro Silveira". A Tribuna. Santos, .... 1/1/1950.
- IDEM - "Valdomiro Silveira Revivido por Nicanor Ortiz". A Gazeta, São Paulo, 28/10/59.
- IDEM - "Valdomiro Silveira". A Gazeta, São Paulo , 13/6/6=.
- IDEM - "O Criador do Regionalismo", São Paulo, 21/11/61.
- PICCHIA, Menotti del - "Mixuângos". Diário da Noite, São Paulo, 25/8/37.
- IDEM - "Valdomiro". Diário da Noite, São Paulo , 10/6/41.
- RIBEIRO, João - "Registro Literário". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27/1/32.
- SAEZ, Bráulio Sanches - "Valdomiro Silveira na Literatura Argentina". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 7/6/41.

SETÚBAL, Paulo - "Os Caboclos". A Gazeta. São Paulo, 27/1/21.

SILVEIRA, Agenor - "Notas do Tio Agenor". Sem qualquer indicação.

SOBRINHO, Costa e Silva - "A Casa de Valdomiro Silveira". A Tribuna, Santos, 10/10/65.

SODRÉ, Nelson Werneck - "Caboclos". Correio Paulistano, São Paulo, 13/7/39.

THIOLLIER, René - "A Propósito dos Caboclos de Valdomiro Silveira". Jornal do Commercio, São Paulo, 7/3/21.

VAMPRÉ, Spencer - "Valdomiro Silveira". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27/8/41.

(\*) - Os artigos, resenhas e comentários relacionados neste item pertencem à JÚNIA SILVEIRA MENDES GONÇALVES, filha de Valdomiro Silveira, que os cedeu a ALFREDO BOSSI, que, por sua vez, gentilmente colocou à minha disposição.

### III. GERAL

AMARAL, Amadeu - O Dialeto Caipira, 3ª ed., São Paulo, Hucitec/SCET-CEC, 1976.

IDEM - Política Humana, São Paulo, Hucitec/SCCT-CEC, 1976.

IDEM - Tradições Populares, 2ª ed., São Paulo, Hucitec/MEC, 1976.

ARINOS, Affonso - Pelo Sertão, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov) - Marxismo e Filosofia da Linguagem, São Paulo, Hucitec, 1979.

BARTHES, Roland - "Análise Textual de um Conto de Edgar Poe" (trad. por Leyla Perrone-Moisés), in Semiótica Narrativa e Textual, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977.

- BARTHES, Roland - S/Z, Paris, Seuil, 1970
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues - Os Caipiras de São Paulo, Col. "Tudo é História", São Paulo, Brasiliense, 1983.
- BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1972.
- IDEM - "As Letras Na Primeira República", in História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, 2ª vol., 2ª ed., O Brasil Republicano, Difel, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio - "A Personagem do Romance", in A Personagem de Ficção, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, col. "Debates", 1976.
- IDEM - Formação da Literatura Brasileira, 2ª vol., 3ª ed., São Paulo, Martins, 1969.
- IDEM - "O Mundo-Provêrbio", in Língua e Literatura, ano I, nº 1, FFLCH-USP, 1972.
- IDEM - Os Parceiros do Rio Bonito, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
- IDEM - "Literatura e Subdesenvolvimento", in Argumento, nº 1, São Paulo, Paz e Terra, outubro de 1973.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de - Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: Questões de Teoria Literária, São Paulo, Pioneira, 1981.
- ENGELS, Friedrich - Dialética da Natureza, Lisboa, Presença, col. "Síntese", 1974.
- FISCHER, Ernst - A Necessidade da Arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
- FORSTER, E. M. - Aspectos do Romance, 2ª ed., Porto Alegre, Globo, 1974.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho - Homens Livres na Ordem Escravocrata, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1976.
- FUKUI, Lia Freitas Garcia - Sertão e Bairro Rural, São Paulo, Ática, 1979.

- GALVÃO, Walnice Nogueira - As Formas do Falso, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- IDEM - "Presença Insidiosa", in Saco de Gatos: Ensaios Críticos, São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976.
- GARCIA, Othon M. - Comunicação em Prosa Moderna, 7ªed., Rio de Janeiro, Fund. Getúlio Vargas, 1978.
- GRAMSCI, Antônio - Concepção Dialética da História, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GUIMARÃES, Alberto Passos - A Crise Agrária, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- HAUSER, Arnold - Historia Social de la Literatura y del Arte, vol. 3, 13ª ed., Madrid, Guadarrama, 1976.
- IANNI, Octavio - Industrialização e Desenvolvimento Social no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- IDEM - Raças e Classes Sociais no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- IDEM - "Sociedades Duais e Desenvolvimento Desigual" , in CADERNOS (Centro de Estudos Rurais e Urbanos) , nº 5, junho de 1972.
- IDEM - Sociologia e Sociedade no Brasil, São Paulo, Alfa-Omega, 1975.
- KAYSER, Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária, São Paulo, Martins Fontes, 1976.
- KOSIK, Karel - Dialética do Concreto, Rio de Janeiro , Paz e Terra, 1969.
- LANE, Sílvia T. Maurer - O que é Psicologia Social. col. "Primeiros Passos", 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1981.
- LEITE, Lígia C. Moraes - Regionalismo e Modernismo, São Paulo, Ática, 1978.
- LENIN, V. I. - Que Fazer?, São Paulo, Hucitec, 1978.
- LUBBOCK, Percy - A Técnica da Ficção, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.

- LUKÁCS, Georg - "Narrar ou Descrever?", in Ensaio sobre Literatura, coord. e prefácio de Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- IDEM - Introdução a uma Estética Marxista, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MAYA, Alcides - Tapera, Rio de Janeiro, Garnier, 1911.
- MARX, Karl - Manuscritos de 1844, Paris, Éditions Sociales, 1968.
- IDEM - O 18 Brumário de Luís Bonaparte, São Paulo, Escrava, 1968.
- IDEM - O Capital, Livro I, vol. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich - A Ideologia Alemã, Lisboa, Presença, vol. I, 3ª ed., s/d.
- IDEM e IDEM - Manifesto do Partido Comunista, in Textos, vol III, Alfa-Omega, s/d.
- IDEM e IDEM - Sobre a Literatura e a Arte, col. "Teoria" nº 7, Lisboa, Estampa, 1971.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia - História da Literatura Brasileira, vol. XII, "Prosa de Ficção: de 1870 a 1920", Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- NETO, J. Simões Lopes - Contos Gauchescos e Lendas do Sul, ed. crítica, Porto Alegre, Globo, 1961.
- OLIVEIRA VIANNA, F. J. - Populações Meridionais do Brasil, vol 1, 4ª ed., Paz e Terra, 1973.
- PRETI, Dino - Sociolinguística: os Níveis de Fala, 2ª ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1975.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - Bairros Rurais Paulistas, São Paulo, Duas Cidades, 1973.
- IDEM - "Política, Ascensão e Liderança num Povoado Bahiano", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 3, São Paulo, 1968.
- ROBINET, Dr. - Philosophia Positiva, trad. por Belisário Vieira Ramos, Rio de Janeiro, Atlântida, 1934.

- RODRIGUES, Adã-Natal - O Dialeto Caipira na Região de Piracicaba, São Paulo, Ática, 1974.
- ROSA, João Guimarães - Grande Sertão: Veredas, 5ªed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- ROSENFELD, Anatol - "Literatura e Personagem", in A Personagem de Ficção, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van - "Point de Vue ou Perspective Narrative", in Poétique, nº 4, 1970.
- TOMACHEVSKI, B. - "Temática", in Teoria da Literatura: Formalistas Russos, Vários, Porto Alegre, Globo, 1971.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura, 4ª ed., Lisboa, Europa-América, s/d.
- ZALUAR, Augusto-Emílio - Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861), São Paulo, Itatiaia / Edusp, 1975.

A N E X O I



É sempre com felicidade que o escritor toma seus tipos e planícias. As linhas de seus trabalhos vivem e vibram apaixonadamente, têm alma, têm sangue, têm nervos. As coisas ali relatadas, apresentam-se aos olhos da gente, palpáveis e reais. Quem conhece o caráter paulista e sabe de seus hábitos, ao ler um dos contos de **Valdomiro** não pode deixar um acrobata a se não mesmo.

De natural aversão ao convencionalismo vivemos sempre escondido, fugindo as "preceitas" de elogio mútuo e nos exibicionistas literários, procurando encobrir o seu próprio e grande valor com a modestia que lhe é peculiar, **Valdomiro Silveira**, não obstante isso tudo, conquista lugar de relevo marcante no cenário da vida intelectual de nosso país. É que, no gênero usual que abraçou e que manuseia com honestidade lã de comum, tem ele aquelas qualidades que Edmond Sorel admira em Stenard: a maneira simples e natural e, ao mesmo tempo, precisa e potente de relatar o que apanha na vida, para construir seus contos.

Deixem-me dizer que, tal como acontece a maioria de nossos escritores e de nossos artistas, **Valdomiro** não tem podido dedicar-se exclusivamente às letras — o que, segundo ele mesmo confessou, é o que mais desejaria em sua vida. A literatura e a arte, no Brasil, por circunstâncias que todos conhecemos, não podem, ainda oferecer os elementos capazes de fazer o equilíbrio da beleza do sonho, com a realidade das contas dos fornecedores... Por isso, regra geral, tem que ser atividades subsidiárias, quasi um dilettantismo...

Esse o motivo porque o contista admirável, filho de Embaú, cidade pequenina que se localiza no Vale do Paraíba, tem sido obrigado a distribuir suas energias por outros setores. Essa a razão porque, logo depois de bacharelar-se em Direito, pela Faculdade de São Paulo, em 1895, foi ser promotor publico em Santa Cruz do Rio Pardo, onde permaneceu até 1897.

A política tentou-o, um dia e ele tornou ao lado da dissidência chefiada em São Paulo por Prudente de Moraes. Fez, depois, a propagação das duas candidaturas de Ruy Barbosa á presidência da Republica, quando governamental e quando oposicionista. A seguir, foi partidário ardoroso de Pereira Barreto, candidato á deputação estadual, contra a chapa oficial.

Passaram-se os tempos... Um dia, reclamaram-lhe os serviços, como secretario da Educação de São Paulo. **Valdomiro** assumiu a pasta e não tardou a lançar as bases da organização do ensino profissional. Em fins de 1933, passou a ocupar a Secretaria da Justiça. Ai, sua passagem foi assinalada pelos trabalhos que realizou, além de dar sentido eminentemente reeducacional ao ensino dos menores delinquentes. Não foi por outra conta, que promoveu, logo, a reforma dos institutos



**Valdomiro Silveira, falando a Silveira Peixoto, de VAMOS LER!**

disciplinares e criou os serviços de reeducação.

Os anos passaram-se... Depois de ter desempenhado, com boa vontade e como lhe foi permitido, as missões que lhe foram confiadas no aparelhamento administrativo de São Paulo, **Valdomiro Silveira** regressou á sua mesa de escritor, voltou á sua cadeira, na Academia Paulista de Letras, reassumiu a sua banca de advogado, em Santos.

#### NUMA POVOAÇÃO DO VALE DO PARAPANEMA — "COMECEI... PORQUE TINHA DE SER ASSIM"...

Numa das ultimas cartas que me escreveu, vindo ao encontro do que eu já planejava, Raymundo Magalhães Junior lembrou que bem poderia meter-me pelas serras e pelas fumas aqui de São Paulo e dar caça a **Valdomiro Silveira**, afim de obter-lhe algumas palavras para **VAMOS LER!**

Antes disso, antes de ceceber essa carta, já aproveitara um domingo, para ir a Santos, a ver si conseguiria avistar-me com o escritor. Ai, tive a noticia de que **Valdomiro** andava em viagem por outras comarcas, a defender interesses de seus constituintes. Devia resignar-me e esperá-lo... Afinal, escreveu-me

ele, dizendo que viria a São Paulo, participar de uma reunião da Academia Paulista de Letras.

Eis, como, na manhã luminosa de um sabado, antes de intaiar-se o almoço-sessão do cenaculo paulista, apertei-lhe as mãos, no Automovel Club, justamente quando ele sai do elevador.

— Enfim, sobre que é a entrevista e para que você a deseja? — pergunta, um tanto curioso, **Valdomiro**.

— Sobre a sua obra, sobre o que tem realizado, no terreno da literatura...

— Ora!... E eu pensando que era coisa de maior importancia! Em todo o caso, si você faz muita questão...

Vamos para um angulo silencioso do salão. Sentamo-nos a um banco estofado, e, tambem, suficientemente apertado para dar comodo no maximo, a duas pessoas bem magras, como nós...

— Quando, como e porque começou a escrever?

— Deixe-me, antes, fazer-lhe uma pergunta: será que interessará a alguém saber quando, como e porque comecei a escrever?

— E' claro que interessa. Do contrario, não lhe perguntaria...

— E' preciso compreender, porém, que as primeiras tentativas da criatura que mais tarde será aquilo que se costuma chamar com expressão quasi pomposa, um homem de letras, ou com denominação que tem visos de ridiculo, de bejerista, são, em geral, muito boas para... deixar de lado. Permita-me que deixe em prudente silencio as tais primeiras tentativas...

— Modestia?

— Foi o primeiro trabalho publicado?  
 — Foi um conto. Escrevi-o quando re-  
 tornei a Santa Cruz do Rio Pardo. Man-  
 tive uma sobressaída simples, sem carta  
 assinando algum, a "O País", o grande  
 jornal carioca daqueles tempo. Deu  
 a quem, com admiração indizível para  
 quem se pouco falta para que eu diga:  
 não é nada). O Maneco Luta, agente do  
 jornal local, abriu-me diante dos olhos  
 da cidade daquela dia, perguntando:  
 "O senhor está fazendo correspondências  
 para esse jornal?" O conto em que nar-  
 rava um caso ocorrido no sertão, ali es-  
 tava, em letra de forma e em coluna de  
 honra...

— É sensação que experimentou?  
 — Fiquei alegre, fiquei encantado;  
 não me dá dentro...  
 — Por que só por dentro?  
 — Promotor público da comarca, fazia  
 questão de manter duas antenas: não  
 entrar na política local, pendesse ela para  
 aqui, ou para ali; não falar sobre lite-  
 ratura, a não ser sobre a alheia e prin-  
 cipalmente sobre a que tomasse forma de  
 romã e folhetim.

— Erquitino...  
 — Talvez. O fato é que guardei tão  
 bem este último preceito que, certa vez,  
 tendo Raymundo Correia chegado á mi-  
 nha comarca, em visita a seus cunhados  
 Francisco e Balthazar Sodré, fui-lhe apre-  
 sentado como promotor público, a só por  
 só. Multíssimo poucos eram os que sa-  
 biam que eu assinava coisas nas folhas...

Alcantara Machado, presidente da Aca-  
 demia Paulista de Letras, vem cumprimen-  
 tar Valdomiro Silveira. Troca algu-  
 mas palavras comigo e logo é solicitado  
 por Cassiano Ricardo e Menotti Del  
 Picchia, que querem falar-lhe sobre coisas  
 do silego e bandeirante. E a entrevista  
 prossegue.

— Você perguntou como comecei a es-  
 crever. Francamente, vejo-me em dificul-  
 dades para responder. Não sei... A me-  
 nor que você se contente com isto: para  
 compôr aquele primeiro conto, servi-me  
 de papel finíssimo e pena de alumínio...  
 Tive esse requinte de luxo secreto, numa  
 bela povoação do vale do Paranapanema,  
 a pitoresca Santa Cruz do Rio Pardo, aos  
 vinte e um anos de idade.

— Então, começou...  
 — Comecei... porque tinha de ser as-  
 sim... Satisfaz a resposta? Si não satis-  
 faz, perdoe-me. Deus não quer ajudar-me,  
 neste ponto, a mais do que isso.

**EM TORNO DE "OS CABOCLOS". O  
 PRIMEIRO LIVRO DE VALDOMIRO —  
 FOI MAIS DE TRISTEZA QUE DE ALE-  
 GRIA, A IMPRESSÃO QUE TEVE AO RE-  
 CEBER O VOLUME**

— Seu primeiro livro...  
 — "Os caboclos", reunindo vinte e qua-  
 tro histórias de caipiras. Os maiores es-  
 forços que fiz, naquela ocasião, visavam  
 não fazer acabar com a mania, que en-  
 tão gostava entre alguns de nossos es-



**Valdomiro Silveira costuma escrever a  
 mão e prefere usar caneta-tinteiro...**

critores, de mostrar o matuto como indi-  
 viduo apenas aproveitável em força ou  
 troça; esclarecer que caboclo, na lingua-  
 gem dos brasileiros, não quer dizer fi-  
 lho de braga, ainda qualquer mixuango,  
 tapiccano, murulo ou tabareu.

— A tiragem alcançada?  
 — O livro teve duas edições. Nas duas,  
 uma das quais foi lançada por Monteiro  
 Lobato, subiu a tiragem total a cinco  
 mil exemplares. E' de crer, entretanto,  
 que da segunda haja ainda volumes á  
 venda, por aí além.

— Qual a impressão que teve, ao re-  
 ceber o primeiro exemplar?

— Quando Heitor de Moraes passou-me  
 ás mãos o primeiro exemplar de "Os ca-  
 boclos", a impressão que tive foi mais de  
 tristeza que de alegria: meu pai, que ar-  
 dentemente o desejava, não chegou a vê-  
 lo, como não chegou a ver a própria obra,  
 que se estava editando em Paris, quan-  
 do ele morreu — "Le fantôme de la dia-  
 thèse". Você está vendo que não posso  
 gabar-me de grandes tiragens... Cinco  
 mil não é de entusiasmar...

— Que é que acha, atualmente, de  
 "Os caboclos"?

— Acho-o bom. Acho-o, até, muito  
 bom. Não porque seja um mimo de com-  
 posição, ou acuse escritor de alta valia,  
 mas porque é um livro de verdade e só  
 de verdade. Nesse, como nos dois ou-

troz que lhe seguíram, o vocabulário e a  
 frase, atribuídos aos caipiras, são exclusi-  
 vamente frase e vocabulário realmente  
 usados por eles. Disquei-os na memória,  
 aponhando-os em centenas de conversas,  
 em pagodes e junções. Tomava minhas  
 notas por toda a parte. Uma vez, na fa-  
 zenda de Douradão, encostada a Piratá,  
 um caboclinho chegou a dizer que o pro-  
 motor andava fazendo lista de recruta-  
 mento...

**"NAS SERRAS E NAS FURNAS" E "MI-  
 XUANGOS" — O MELHOR SERÁ  
 "LEREIAS"**

Somos, novamente, interrompidos. O  
 secretario da Academia vem pedir a as-  
 sinatura de Valdomiro, no livro de pre-  
 sença. Quando ele já está guardando a  
 caneta-tinteiro, indago:

— Sobre os outros livros?

— "Nas serras e nas furnas" e "Mi-  
 xuangos"... Não tenho por pior que "Os  
 caboclos" nenhum dos dois. São escri-  
 tos em datas diversas os contos que ne-  
 les se reúnem, não representando qual-  
 quer delas novidade, mas continuação.  
 Assim, em "Mixuangos" ha contos que já  
 estavam feitos, quando surgiram "Os ca-  
 boclos" e "Nas serras e nas furnas".

— As tiragens alcançadas...

— "Nas serras e nas furnas" foi edi-  
 tado em 1931 e ainda encontra-se nas li-  
 vrarias, apesar de sua tiragem não ter  
 passado de dois mil exemplares. De "Mi-  
 xuangos", publicado em 1937, não se ha-  
 viam escoado nem mil exemplares, um  
 ano mais tarde; até hoje, cerca de ano

o mais Depois da publicação, se mil não foram corrigidos, creio eu. Vejo bem, pelas parênteses que lhe dou, a confirmação de que as palavras lhe dizem nos termos não a ponto de grande urgência.

— A que outras são?

— Devo de apanhar o livro a respeito da Convenção com o regulamento. O livro dá as explicações que parecerem necessárias.

— Dentre seus livros, qual reputa o melhor?

— Para mim, realmente o melhor de todos é o que está dentro em breve — "Lendas".

— Por que?

— Porque, nele, cada narrador conta a sua e a cidade histórica, por suas próprias palavras.

### CAMILLO E MENDES FORAM OS ESCRITORES QUE MAIS O ENCANTARAM EM SUA MOVIDADE

— As influências que sofreu, em sua formação literária?

— Creio que só estranhas é que poderia dizer: as do escritor Fileno recebeu influências de Simão ou de Minguano...

— Os autores que prefere?

— Uma pergunta se relaciona com a outra. Direi, pois, que os prosadores que mais me encantaram na adolescência e na mocidade, foram Mendez e Camillo. Ainda lhes quero enternecidamente, até hoje...

— Por que?

— Rebuscando a causa ou motivos desse amor, ratiocino que talvez o fenômeno se desse em virtude de atingir caso de economia pessoal: um ou outro volume de Mendez, que obtive de 1887 por diante, me custava quatrocentos réis; os de Camillo, adquiridos a mil réis. As edições menos baratas dos livros franceses, em brochura, e os volumes encadernados de Camillo orçavam por mil e quinhentos. Tais preços muito bem se compadeciam com os oitenta mil réis, que ganhava, por mês, o auxiliar do serviço meteorológico, na Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo...

— Oitenta mil réis...

— Não vá apiedar-se do funcionário que recebia semelhante ordenado. Tendo as despesas de manutenção e estudo asseguradas pela providência paterna, aquele ordenado era livre para as larras da leitura. E oho que oitenta mil réis, em 1891, eram, afinal de contas, um dinheirinho!

### PREFERE OS NOVOS, PORQUE AO INVÉS DE ESCREVER A VIDA, PARECE QUE A ESTÃO VIVENDO — ESCRIVE A TINTA, A QUALQUER HORA, EM QUALQUER LUGAR

— Ainda não respondeu á pergunta que lhe fiz, sobre as suas preferências literárias

Waldomiro varre o cérebro, para ler por capítulos. Decide-se, então:

— Tenho inúmeras preferências literárias, entre os antigos e os modernos. Contudo, contudo, que gosto muito — na das novas

— Por que?

— Porque, ao invés de escrever a vida e os sentimentos de seus personagens, parece que a estão vivendo e os estão sentindo. Também sempre fui e ainda hoje sou devoto dos auto-biografias e da correspondência epistolar, notadamente quando nesta e naquelas o escritor não procura fazer-se, nem fazer bonito

— Regra geral, como escreve?

— Com caneta-bisturo, desde que elas estejam no mercado.

— Quais as horas em que sente melhor disposição para produzir?

— Servem-me todas as horas, indiferentemente.

— Precisa de ambiente?

— Serve-me qualquer um, desde que seja limpo, em todos os sentidos...

— Recorre a exortantes?

— Exruso-me delas, embora tenha decidido braco pelo café. O café, em verdade, é sempre bem-vindo, quando escrevo.

— Quais, a seu ver, os elementos que um livro deve reunir, para conseguir sucesso?

— Livro de ficção?

— Exatamente. Romance, novela, conto, peça de teatro...

— Deve ser escrito com talento e com simplicidade, sobre coisa nova, ou renovada pelo talento do autor. É bem de ver que o talento deve ser coisa muito clara, para esclarecer todas as coisas de que trata; a simplicidade, por sua vez, não deve cair na desgraça de chegar a ser simplicidade...

### NEM ANIMOSIDADES, NEM TRAVANCOS — UM LEGÍTIMO CABOCLO

— Em sua carreira de escritor, obteve êxito, desde logo?

— De quanto já disse, colhe você

que minha "estória foi-lhe-lá". Assim garante que não encontrei nem ante manias, nem travancos de outro monta, pelo correr dos tempos. Muitas contradições literárias meus amigos, de perto ou de longe. E alguns sempre rodearam meu nome de sugestões alheias, lá terão as suas razões. E antes porquê, com toda a certeza, não digam do maior contentamento.

— Nem um tropeço, portanto..

— Até agora, não. Foram apenas três os que me desagradaram. Um declarou serem meus contos excessivamente perfeitos; havia manifesta injustiça contra os muitos que neles aparecem. Outro, entendeu ter "Os caboclos" intuídos didáticos, pelo vocabulário que nele se encontra; seja tudo pelo amor de Deus! Certo, decretou ser barbara a minha literatura e forçada a linguagem com que se apresentava...

— Não se irritou com nenhum deles?

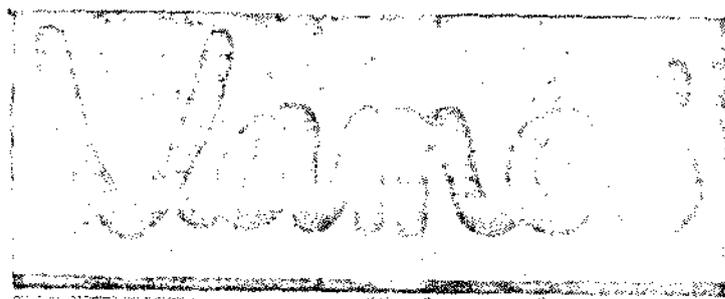
— Com o último, fiquei irritado. Barbara poderia ser uma forçada é que não. Já expliquei a você de que modo tenho conhecido a falta cabocla. E sou, eu próprio, afinal, um legítimo caboclo.

Os outros académicos estão se sentando à mesa. Vai ter início o almoço-sessão do cenáculo literário de São Paulo.

— Não lhe parece mais direito — com uma Waldomiro Silveira — que, em vez de escrever minucioso, com palavramas peregrino e fácil de apanhar nos impressos de toda natureza que por aí correm, se use só a linguagem de meus pais, de meus avós e de meus cuzumbos, que será um dia, talvez um pouco modificada e com certas aperfeiçoada, a língua nacional?

Faz uma pausa, que é toda ênfase. A emoção das pausas!... É comovido que relembra:

— Tenho trepado em minha árvore genealógica, como meu quinto avô, o beneditante Carlos Pedrosa da Silveira! Seu caboclo legítimo. E é na falta cabocla, nessa falta nem brasileira, que gosto de escrever para a minha gente, para os meus caboclos!...



A N E X O    I I

## BOCÓ

Conto inédito de  
VALDOMIRO SILVEIRA

Bem se diz que casamento com parentage dá sempre mau resultado. Pois ali estava aquele casal tão unido — o Joaquim Chico e nha Lorianana, primos entre si — que teve a infelicidade de ver no meio dos outros um filho tapera duma vez, a quem deram o nome de Teófilo. O Ribeirão Grande inteiro tinha dó dos coitados, por via disso: o que não proibiu certa gatinha de pouco mais ou menos botar no triste do songa-monga o apelido de Bocó-de-mola.

Ora, aquilo pegou com bichas, e só com esse apelido é que o conheciam nas redondezas. Os catatauzinhos de longe gritavam, quando o viam: — O Bocó-de-mola! — e o rapaz irava que nem um tigre, chegava a enchouricar o pescoço e rugir umas ameaças de abalar céus e terras: os catatauzinhos fugiram numa disparada, se aquele vulto estrangulado dava de correr p'ro lado deles: e se percebiam que a coisa estava com jeito de amargar, abrandavam a voz e diziam, entreparando:

— O Teófilo p'ra que tamanha zanga?

Ele suspirava a carreira, também, co' aqueles filhos enormes, granados, nos provocadores, e vendo que eles não tinham no semblante expressão de raçãoada, voltava. Mas não lhe bulissem mais, em seguida, que então perdia as estribelhas e voava em riba dos mais, cego e fungando de raiva: e derrubava cada paulada, de cair bicho, a ponto de ser necessário, às vezes, que o Joaquim ou nha Lorianana acudisse ao que gemia por debaixo e segurasse o Teófilo. O Teófilo apanhava uns pescoções, caía e levantava-se, recolhia, e ficava a um canto da casa, mudo com um peixe: sabe Deus que craminholas se remexiam naquela cabeça!

O Joaquim Chico, assim que o menino agarrô os doze anos, reinô para descobrir um meio de acabar com tanto disparate. Afinal, a paciência dum homem não é da mesma largura e fundura que o rio Pardo, e um dia se esgotou: era preciso dar um paradeiro a semelhantes desatinos! Onde é que já se viu agora um manguarão de doze anos encambullado c'os outros, vestido de camisola e mais vadio que bicho-preguiça? Foi castigo do céu, decerto, mas p'ra tudo se dá remédio, menos p'ra morte — e o Joaquim, depois de muito excogitar, descobriu que o remédio ali era a perova e o tala: havia de endireitar o filho a poder de couro e pancadaria velha.

Se bem pensou, melhor fez. Toda manhã, logo que o sol apontava, ia cutucar o Teófilo c'uma guacatonga fina, clamando que aquilo não era hora de tamanho bezerro estar no lugar quente, e se apinchasse do catre e fosse trabalhar, que quem não trabalha não tem o que comer.

O Teófilo esbúgalhava mais os brutos olhos, cujo banco parecia tocado de azul, e pulava meio caído, quase sempre, engolia as carreiras uma tigela de café com leite, misturado com farinha de milho e seguia p' um rocio que o pai andava fabricando, daí a umas trezentas braças, e se

erva-cidreira, infusões de palma benta e beberagens de noz-vômica e de losna; pregavam-lhe ao pescoço uma peneira de rosários e cruzinhas, mãos de coral, orações encobertas, um dilúvio de miuçalhas! Mandaram-lhe que levasse de joelhos uma temporada comprida, persignando-se de minuto em minuto, olhando a cruz de Nosso Senhor morto: e pediam misericórdia por ele, que não sabia pedir — mas tudo dava em três vezes nada, nada e...

Nha Lorianana fez companhia ao marido; ficou tão cheia de esperanças como um sapuvuçú bem seco está cheio de folhas. E então era só chorar aqui o outro chorar mais além, numa demasia que chegava a ser uma lástima.

Apareceu na vila, por esse tempo, um doutor de quem diziam maravilhas: que tinha posto são de tudo um caboclo; tantá há muitos anos, o Zeca Piramboia, o qual endoideceu p' amor da fugida da mulher, que curou os ataques bravos dum menino já deste porte, o Antoninho, filho do Chico Trombeta, que residia em S. Pedro; que tirou o mau olhado duma criança muito bonita, lá p'os lados do Criciumal; e uma infinidade de milagres mais.

Foi um próprio buscar o doutor, um dia que o rapaz amanheceu mais esquentado e c'os olhos vermelhos. O doutor veio, examinou-o, perguntou se no meio dos tios ou dos avós não tinha havido nem uma gente que sofresse de gota coral ou de convulsões fortes: se ele era assim desde pequeno, e por último pediu que o fizessem caminhar um bocado, p'ra ver se não trocava ou não bambeava as pernas.

Depois o doutor tirou uma carteira do bolso, tirou um quarto de papel, tirou um lápis e escreveu uma receita c'uns nomes arrevesados, uns brometos de potássio e outras drogas desconhecidas; ensinou que era preciso todo o cuidado c'o doente; que o doente devia passear, distrair-se, dormir bem, ter alimentação direita e muita vigia em riba dele; porque a doença não deixava de ser perigosa, e nalgum momento podia vir um acesso furioso.

O doutor foi-se embora, gabado como um santo, por mostrar ser tão bom curandeiro, que até indagava da vida dos outros, dos pais e dos avós dos outros, u'a moda que ninguém usara ainda por todo este matão desgrenhado. E a esperança, que fugira do coração do Joaquim Chico e de nha Lorianana, voltou cheia de fortidão, alegrando a casa inteira, porque eles, a dizer verdade, queriam bem demais ao Teófilo.

Trato mais bom que o que lhe deram, daí por diante, só no palácio dum rei mouro. Nem bem ele pulava da cama, já lhe traziam chocolates de agrião, ou gemadas de leite, ou caldos de mocotós de vaca; no almoço arrumavam-lhe um prato que era uma montanha; no jantar uma sopeira que era uma lagoa, e uma travessa mais empinada que a serra do Jacarézinho, e cada pires de doce mais doce que mandaçaia; de noite, uma terrina de leite, ou uma dúzia de bolinhos de polvilho, ou um bolão de fuba, ou sonhos de farinha de trigo. Só vendo, só vendo... A princípio, notaram no semblante do rapaz

O outro, louvado Deus, dava conta do filho porque tinha um bom natural e medo da enxada, mas o diabo do samonga a mó que cada vez emperrava mais, cada vez ficava mais perrengue e mamparreira. O tala e o pau cantavam-lhe emriba, igual! — Aquilo era mesmo a lição que viera do céu ao Joaquim Chico e à nha Loriana, porque do contrário já teria havido alguma arrumação! — e o rapaz beirava aos quinze anos sem que melhorasse, ao menos um pouco, do juízo, nem tivesse propensão p'ro serviço. Houve noites árias que eles gastaram só em falar do filho e fazer cada lamúria capaz de esmoer o coração da gente que o ouvisse: e nha Loriana aconselhava sempre ao marido não batesse tanto no desgraçadinho, que afinal não tinha culpa de ser assim.

O Joaquim concordava, arrependia-se, prometia não cometer mais tão grande malvadeza: ao romper do dia tratava de acordar então o Teófilo, porém com toda a brandura, dava-lhe um cuietê cheio de leite com farinha de moinho (de munho chamada), e entregava-lhe a ferramenta: ele pegava-a, que a tudo uma pessoa se acostuma neste mundo! — tropeava p'ro rocio, tropicando aqui, tropicando acolá, caindo mais longe, até que o Joaquim ficava pelas turinas e já o fazia apressar-se a pontapés e cachações; — e no eito era um nunca mais acabar! Os outros, bendita fosse a Providência! — continuavam destorcidos como dantes.

Malhou em ferro frio o Joaquim, porque lucrava tanto como coisa nem uma: o entendimento do Bocó-de-mola parecia piorar cada vez mais; ultimamente se fizera no costume de resmungar pelos cantos, abindo um bocão terrível, donde os dentes rompiam chatos e escuros como os de um animal, erado: e ninguém podia compreender aqueles resmungos e o que significava aquele abrir de boca com tamanha ferocidade. Tão feio se tornava ele em tais ocasiões, que a própria mandado pegava chão, quando o outro principiava com semelhante esquisitice.

Ai então é que o cacete trabalhava às deveras. O cacete e uns três metros de fumo dobrado e trançado, pois chegou p'ra todos a convicção que o diabo entrara no corpo do sarambê Morava na Ilha Grande uma benzedeira por nome a Macaca: essa foi chamada, olhou o sintoma da cara, correu cruzeis pelo peito do endemoninhado, de cima p'ra baixo, de baixo p'ra cima e nada conseguiu. O tio Procópio, um negro escangalhado que assistia na Mumbuca e tinha fama de muito feiticeiro, passou a mão em quanta veinha havia no Teófilo, e ficou tudo na mesma, no ora veja.

O Joaquim começou a desesperar. E não era p'ra menos: um pai de oito famílias, que precisava fazer hoje o que vestir e comer e beber amanhã, atrapalhado e um imbecil em casa, que além de imbecil vivia e o rabudo dentro de si, é brinqueda? A coitada da nha Loriana, essa agüelhava a Nossa Senhora da Conceição, rezava, chorava, chorava mais, rezava mais, puxava terço, fazia promessa, que era até da gente sentir um nó na garganta e uma queintura nos olhos!

Tentaram todo remédio que lhes aconselham, toda raiz importante, chás de arruda e de

nham vindo. Mas não demoraram muito as doenças: apareceram e desapareceram logo. O rapaz afinou em vez de engordar, ficou fello um varapau, de magro reapontaram-lhe por debaixo dos olhos uns riscós azulados, assim a modos de florzinha de ericiuma já quase murcha; os olhos, esses então tomaram um tom sem propósito de olhos de filho de Deus. Já daí o desespero cresceu novamente no ânimo do pai e no ânimo da mãe: e como cresceu! — rijo e depressa que era mesmo p'ra matar se não fosse a ajuda do céu!

Nesse meio tempo o compadre Joaquim João teimou co'eles que doença daquele sintoma se cura mas é a varadas de fumo: porque se a coisa é de mamparra, a esfrega esperta o sujeito: se a coisa é produto de artes do demônio, o demônio não resiste às pancadas do fumo.

Este compadre Joaquim João tinha sido sempre muito amigo da casa: e não é que de certo ele estava co'a razão toda de seu lado? Assim pensou o Joaquim Chico, já acompanhado por nha Loriana. P'ra encurtar conversas: o doutor o que fez? contou gronga à toa, umas prosas bonitas que não deram resultado! e de prosas não se vive neste vale de lágrimas!

Foi o Joaquim João falar e o Joaquim Chico ouvir como quem ouve um pedaço de livro santo: no dia seguinte puxou o filho a trambolhões, assim que o dia clareou, pôs-lhe a ferramenta na mão e calcou-lhe p'ra experiência uma dúzia de varadas. Não, que era necessário levar a tarefa de fio a pavio, e nunca mais com panos quentes. Se fosse u'a macacoa passageira, vá lá que se descuidasse, mas c'um estado sério não se brinca: às vezes uma defluxão dá p'ra acabar co'a vida dum pobre, quanto mais um sofrimento assim, que fazia o rapaz desfinhar de dia p'ra dia! O negócio não ia direito, nem um pouco!

E o Teófilo cada vez mais rebelde: não corria como de primeiro agora, pelo contrário, ia indo pela estrada devagarinho, feito uma formiga, apesar do pai não descontinuar co'aquele música.

Todos se assombravam, vendo tamanho sossego no meio de tamanha surra: uns tinham muito dó do infeliz, que um eristão, aguentando toda aquela judiaria, sem boca p'ra soltar um soluço, é porque tem muita força de vontade; os outros ruminavam que tudo não passava de mangação do tal chifrudo que estava escondido lá dentro e tomara conta do corpo com tão grande poder, que o corpo nem não sentiu mais nada do mundo.

Histórias! pois, a falar verdade, o Teófilo andava quito mais não pder, mas quem lhe reparasse no rosto, quando o pai vinha atropelá-lo, veria o rosto mudar de cor: duma hora p'ra a outra e uma placa de chumbo pregar-se em cada face, e um jeito feio que até lhe dava ares de bicho selvagem. Tanto, que uma vez nha Loriana, que se achava perto dele, no já falado rocio, e na ocasião em que o Joaquim Chico ia bater nele, largou um pulo que nem o duma lebre, de ligeiro, só de terror daquela feição desfigurada.

Vida sem assento, assim, não podia durar muito tempo, e já durava demais. Um dia, cruz credo! — o diabo a mó que não teve mais paciência e entendeu de botar as manguinhas de fora.

# -DE-MOLA

O admirável é que a barra da madrugada rompeu bonita como um vestido que sea Gertufes do Ribeirão tem, cor de rosa duma vez. Um ventinho manso tochichava c'os galhos e c'os ramos e os galhos e os ramos pareciam rir, abaixando-se, erguendo-se, encontrando-se uns c'os outros. Um dilúvio de urrus cantava pelo mato fora. Madrugada que, nem essa não é própria p'ra desastres e esta foi.

O Joaquim Chico de certo acordou co' elas suspensas: rolou da cama tal e qual um embruho, vestiu-se as carreiras, pegou a vara de fumo e um rabo-de-tatu desta proporção — e correu p'ra cama do Teófilo, enfiando-lhe a ponta duma azagaia no braço direito, até que ele deu acordo de si, assustado e tremendo. E o Joaquim Chico buzinou de raiva, porque o Teófilo deu de coçar o corpo, que não tinha mais fim nem acabamento: por último o rapaz saiu, quase meio arrastado, e os olhos papudos de sono e o corpo mole-mole ainda.

O café não tardou, que nha Lortiana percebeu logo os azeites do marido: e mal o café rodou pela garganta abaixo do Joaquim Chico, o Joaquim Chico segurou a enxada e os instrumentos da pancadaria, e fez caminho, tangendo o filho. Os restantes seguiram mais de longe, conversando em voz abafada, e um deles o cacula toda hora estremeçia, falando baixo: — Faça crescer as pedras! — porque era a morte que estava toda hora passando por ele. Chegaram a pôr sentido em tanto estremeçimento do Joaquimzinho, mas o cultivado mostrou a cara no rasgão da mata-virgem e ninguém mais pensou naquilo. Com certeza era friagem.

Até a umas cinco braças de sol o serviço correu sem atrapalhação, bem cerrado como sempre. Era uma quebra de milho que precisava ser feita quanto antes, porque os queixadas andavam saindo na roça, e quando saem numa roça vai tudo raso. Tinham já derrubado uns oito carrós, e o Teófilo ajudava, quando o Joaquim Chico mandou destampar o almoço, que a fome dissera umas novidades lá no estomago dele. Procuraram uma aguada anexa à plantação, estenderam uma toalha à beira mesmo, e cada um puxou sua colher p'ra fazer pela vida.

A fome do Teófilo — e fome! — parecia canina! Aquilo foi só abrirem a toalha e já ele cair

co' as mãos abertas em cima da marmitta, c'uma violência que nem se pode dizer. Um podre de estrada, bem miserável e sequinho, que tivesse passado três dias em jejum, pela certa não havia de fazer tão má figura com aquela! E o Joaquim Chico irou, mordeu os beiços, de tanta fúria, passou os dedos abertos pelos cabelos, largou uns gritos danados:

— Porque é que você tá com tamanha esganção, ó diabo?

E trunfou-lhe a vara de fumo as direitas, descanjicou as costas do desgraçado assim como quem malha feijão.

Pois fôl nesse momento que a paciência do Teófilo não pode mais aturar. Um pote em baixo da bica, meio em falso, fica de pé até certa proporção, mas quando se enche de todo, cai por força: a paciência do Teófilo rodou por este feitio. Ele garrrou um cacete de guajuvira que servia de bastão p'ro Joaquimzinho, frenteou c'o pai, e descarregou-lhe o pau a risco de vida. A rapaziada, presenciando uma coisa tão impossível, ganhou rumo do mato-grosso: e ninguém pôde valer ao Joaquim Chico em tal inficionado pedaco.

As bordoadas caíam a torto e a direito, pela testa, pelas orelhas, pelo nariz, pela boca, pelos ombros, pelos braços, c'um vigor que nem tinha mostra de ser de gente da terra: e o Joaquim Chico vivava de dor, caído no chão e torcendo-se, ensanguentando a toalha e a aguinha com tanto desperdício de sangue, que chegou um instante em que só se via correr mesmo sangue em lugar de água.

Quando ele desfaleceu, então, o Teófilo, c'os olhos escancarados e os dentes unidos, botou-lhe um joelho no peito e enfiou os três dedos maiores de cada mão numa brecha do alto da cabeça, puxou, que puxou, com quanto tutano tinha, vindo que não arranjava nada, pegou uma lasca de lenha, para servir de cunha, e rebateu-a co'a guajuvira; depois tirou-a, botou de novo as mãos na brecha, sacou dos dois lados, e a cabeça partiu-se de meio a meio; escorreu um chorinho vermelho, de entre os miolos, e o Teófilo agachou-se ainda, chupou-o, p'ra logo em seguida gargarejá-lo fora; maneou o corpo p'ro corpo e sentou-se junto da sangueira, falando c'um porte de voz que semelhava rugido sobre rugido.

— Agora você não me judia mais! Agora

— 'Você não me judia mais! Agora 'ocê não me judia mais!'

(Este conto foi publicado em "O Fimote", edição da tarde da Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, de 31 de maio de 1897).

## VOCABULÁRIO

- AFIO, AFIA** — A fio (já se encontra em Carillo).  
**APINCHAR, v. tr.** — Atrair, lançar, jogar. V. refl. — Atrapar-se, jogar-se.  
**BRUTO, A, adj.** — Grande, forte, decidido.  
**BUZINAR, v. intr.** — Ficar zangado; falar enfiado.  
**CATATAU** — Menino; indivíduo de estatura muito baixa.  
**CHIFRUDDO** — o diabo.  
**CRAMINHOLAS, s. f. pl.** — Pensamentos vários e descontraídos.  
**QUIETE, s. m.** — Planta vulgar, de cujo fruto se fazem vasilhas de vário préstimo. Registrado nos dicionários como culta.  
**DESCANJICAR, v. tr.** — Bater com violência em alguma coisa, espatifá-la ou parti-la.  
**DESGRENHADO, adj.** — Basto, denso, fechado, cerrado.  
**DESTORCIDO** e também **DESTROCIDO** — Agil, destro, esperto.  
**ÉITO, s. m.** — Serviço marcado, tarefa. Espaço de tempo.  
**ESFREGA, s.** — Grande trabalho. Surra, paneada.  
**ESGANAÇÃO** — appetite desordenado.  
**ESTRANGOLADO, adj.** — De formas defeituosas. Mal vestido, malarranjado. Por ext. de mau procedimento.  
**FAMÍLIA, s. f.** — Filho.  
**GRANAR OS OLHOS** — Fitá-los em alguém, ou nalguma coisa.  
**GRONGA, s. f.** — Feitiçaria por meio de bebidas. Eco-brulhada.  
**GUAÇATONCA, s. f.** — Arvore de mata virgem e capoeirão, de folhas largas.  
**GUAIUVIRA** — arvore de mata virgem.  
**GUASCA, s. f.** — Belho feito de corda ou de couro.  
**INFICIONADO, adj.** Idébil, penoso, arriscado, trabalhoso.  
**MAMPARRA, s. f.** — Preguiça, demora no trabalhar, de longa.  
**MANDAÇAIA, s. f.** — Abelha silvestre, que produz excelente mel.  
**MANGUARÃO, s. e adj.** — Aumentativo de manguera, bengala comprida, cacete. Como s. ou adj. significa também o indivíduo de estatura elevada e magro.  
**PEROVA, s. f.** — Arvore de que há varias especies: também peroba.  
**PERRENGUE, adj.** — Frouxo, mole, desalentado.  
**PORTE, s. m.** — Tamanho, vulto.  
**PROPRIO, s. m.** — Mensageiro, recadeiro.  
**RABUDO (O)** — O demo, o diabo, a quem chamam também chifrudo.  
**REINAR, v. intr.** — Trabalhar, esforçar-se.  
**REPONTAR, v. tr.** — Trazer tropa ou manada para certo ponto.  
**ROCIO** — Roça antiga, aproveitada para capinzal.  
**SAMONGA, adj. 2 gën.** — Lerda, tolo, idiota.  
**SAPUVUÇU** — Arvore copada, que é padrão de terra boa de cultura.  
**SARAMBÉ, adj. 2 gën.** Tolo, idiota. O mesmo que samonga.  
**SINTOMA** — Aparência, parecença, semelhança.  
**SONGA-MONGA, s. m.** — Indivíduo atoleirado, bobo, idiota.  
**SOMHOS** — biscoito de farinha e ovos, frito em gordura.  
**SUSPENDIDAS, s. f. pl.** — Almorreimas muito infladas.  
**YANTA, adj.** — Desequilibrado, tonto, maluco, aluado.  
**TAPERA, s. f.** — Fazenda, casa, sítio, lugar abandonado, onde o mato cresceu livremente. Como adj. dos 2 gën. significa desarvorado, fora de si, moleinado, tonto.  
**TURINAS (ESTAR PELAS)** — Muito zangado, irado em excesso.

A N E X O III

# CRONOLOGIA

- A 11 de novembro nasce Valdomiro Silveira no Vale do Paraíba, em Bom Jesus da Capivara, Termo de Lorena, hoje cidade paulista. Seus pais são João Batista da Silveira e Cristiana Carlinda de Oliver Silveira. Do lado paterno tem por avós o capitão Luís Antônio da Silveira e Maria da Conceição de Toledo (que são primos). E do materno, o médico espanhol Fernando de Oliver e Alzamora e a mineira Ameliana Ferreira de Magalhães.
- Aos 10 anos João Batista forma-se em Direito. Sendo nomeado promotor público, parte com a família para Casa Branca, pequena cidade a 266 km. da Capital paulista. Valdomiro, com 8 anos, começa a tomar contacto com a natureza e o homem da roça.
- Aos 14 anos, Valdomiro publica no "Bem Público" de Casa Branca, o seu primeiro soneto, A Estátua.
- Já em diante, traz a público ora versos ora prosa. A 17 de Setembro aparece a sua poesia "Convite" no "O Estado de São Paulo". Estuda os clássicos portugueses, botânica e ornitologia. Escreve em jornais do interior crônicas sobre Casa Branca, sobre assuntos políticos ou literários.
- Publica no "Diário Popular" de São Paulo o primeiro conto caçote, Rabicho, a 13 de setembro, sagrando-se pioneiro do regionalismo literário.
- Com quatro distinções é eleito fundador da turma pelos colegas, forma-se em ciências jurídicas a 10 de janeiro e ciências sociais a 8 de abril. Parte para Santa Cruz do Rio Pardo, sertão a esse tempo, lá exercendo a promotoria pública durante dois anos. Envia uma narrativa sertaneja ao matutino carioca "O Paiz", que publica na primeira página. Alguns contos endereçados, a Bilac, também são publicados em "A Bruxa" e "O Filhote" da Gazeta de Notícias, do Rio.
- 1897 — Todos os contos d'Os Caboclos, Nas Serras e nas Furnas, Mixuangos e Leréias, ele os escreveu entre 1895 e 1906. Excetua-se "Tespero de Amor", especialmente composto para a "Revista do Brasil" em 1916. E cinco contos produzidos já no fim de sua vida, em 1936 para completar o livro Leréias: "Na Ilha da Moela", "Uê!", "Bruto canela!", narrativas caçaras. "Aquele tarde turva..." passa-se em Cubatão. "Cantador", são reminiscências de Casa Branca relatadas entre os jacatirões da serra de Santos. Valdomiro colaborou durante anos no "O Estado de S. Paulo", no "Comércio de São Paulo" e no "A Tribuna" de Santos, escrevendo contos e crônicas.
- 1899 — Conhece em S. José do Rio Pardo "Euclides da Cunha, um admirável indivíduo...", e se torna seu amigo.
- 1905 — Casa-se com Maria Isabel Quartim de Moraes e fixa residência em Santos. Valdomiro aceita o convite de Martin Francisco para juntos trabalharem.
- 1906 — Conhece Martins Fontes, que fica sendo seu grande amigo.
- 1909 — Fundada, também com o seu concurso, a Academia Paulista de Letras, nela ocupa a poltrona n. 29, tendo por patrono Paulo Eiró.
- 1920 — É editado o seu livro Os Caboclos por Monteiro Lobato e C.
- 1928 — 2ª edição d'Os Caboclos pela Cia. Editora Nacional.
- 1931 — Nas Serras e nas Furnas, pela Cia. Editora Nacional.
- 1932 — É em Santos o líder civil da guerra constitucionalista. Valdomiro se torna presidente da Federação dos Voluntários em Santos.
- 1933 — Com grande votação, é eleito deputado pela "Chapa Unica por São Paulo Unido". Mas desiste da cadeira à Constituinte Federal por ter sido convidado pelo dr. Armando de Sales Oliveira para a Secretaria da Educação e da Saúde Pública de seu governo. Toma posse em agosto. A 21 de dezembro passa para a Secretaria da Justiça e da Segurança Pública.
- 1935 — A 2 de abril solicita demissão desse alto cargo. E a 8 de abril assume a cadeira de deputado à Constituinte Paulista para que fora recentemente eleito. Mais tarde ocupa a vice-presidência e a presidência da Assembléa Legislativa do nosso Estado.
- 1937 — Publica o livro Mixuangos — Livraria José Olímpio Editora. Perde o seu querido amigo Martins Fontes no mês de Junho. A 10 de novembro a ditadura getulista consuma um novo golpe fechando as casas de leis. O escritor paulista torna a sua casa à beira-mar.
- 1941 — Não logra ver cair a ditadura, pois vem a falecer a 3 de Junho. É sepultado no cemitério do Paquetá, em Santos.
- 1945 — É publicado seu livro Leréias, histórias contadas por eles mesmos pela Livraria Martins Editora.