

DOAÇÃO  
BIBLIOTECA DE LINGUAGEM

O CONTO TRADICIONAL E O NOVO CONTO NA  
LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE

Elenor J. Schneider\*

*Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas  
que sabem narrar alguma coisa direito.*  
(Walter Benjamin)

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo realizar um estudo confrontativo entre o conto tradicional e o novo conto na literatura do Rio Grande do Sul. Para chegar a esse paralelo, percorremos antes a história e alguns pressupostos teóricos e estruturais do gênero, seja em nível universal, seja em nível nacional, seja em nível mais estritamente sul-rio-grandense. Para demonstrar as diferenças, analisamos um conto de Darcy Azambuja e outro de Caio Fernando Abreu, representantes significativos de ambas as tendências. Concluímos que as profundas mudanças que o ser humano experimentou nos últimos decênios também se estenderam aos domínios da literatura.

**Palavras-chave:** conto; literatura sul-rio-grandense; conto tradicional e novo conto.

ABSTRACT

The aim of the present article is to carry out a confrontational study between the traditional short story and the new short story in the literature of Rio Grande do Sul. To come to this parallel, we have previously gone through the history and some theoretical and structural presuppositions of this type of fiction, whether at universal level, or at national level, or even at the more southern Rio

\* Professor do Departamento de Letras da Unisc, mestre em Teoria da Literatura. E-mail: elenor@dlet.unisc.br

Grande level. To demonstrate the differences, we have analyzed a short story by Darcy Azambuja and one by Caio Fernando Abreu, highly representative of both trends. We have come to the conclusion that the deep changes experienced by the human being over the last decades have also extended through to literature.

**Keywords:** short story, Southern Rio Grande literature, traditional short story and new short story.

## 1 INTRODUÇÃO

O conto é uma das formas de arte, e mesmo de comunicação, mais antigas da humanidade. É claro que, com o passar do tempo, ele vem sofrendo modificações, vem se adaptando aos valores em constante mutação. Mesmo assim, mesmo em tempo de tantas novas formas de comunicação, ele continua sendo um gênero altamente cultivado e apreciado, seja no seu caráter de simples forma de contar uma história, seja como objeto estético produzido com reconhecida qualidade, renovação e conhecimento.

Como é um gênero de boa aceitação no Rio Grande do Sul, constituindo um flanco de expressivo valor na literatura deste Estado, resolvemos fazer esta investigação com o intuito de conhecê-lo com um pouco mais de extensão e profundidade. Afinal, em todo o painel do conto no Brasil, não resta dúvida de que alguns dos autores gaúchos inscreveram e continuam inscrevendo seu nome com plenos méritos por textos da melhor qualidade literária.

Buscando aprofundar nossos estudos sobre o assunto, de modo especial para dar sustentação aos trabalhos de pesquisa que têm aparecido, tanto em nível de graduação como de pós-graduação em Letras em nossa universidade, propusemo-nos a investigar o tema com mais consistência.

Nosso objetivo final é confrontar o novo conto do Rio Grande do Sul com o conto tradicional, de tão larga difusão e aceitação, por suas profundas raízes na história deste povo e deste território. Para tanto, buscamos, em primeiro lugar, entender o lugar do conto na própria história da humanidade, percorrendo, ainda que sucintamente, as principais estações onde fixou suas raízes fundadoras.

Passamos, a seguir, a recolher e discutir alguns conceitos sobre conto, diferentes, contraditórios, amplos, mas, enfim, vários deles oferecendo elementos capazes de contribuir para a compreensão cada vez melhor do gênero em suas mais complexas manifestações.

O passo seguinte entra na história do conto no Brasil, resgatando mais o caráter histórico dessa existência do que uma eventual investida qualificativa, até

mesmo porque o propósito maior da investigação não é esse.

Aproximando o olhar, voltamo-nos para a literatura sul-rio-grandense, com especial ênfase ao conto. Aqui, detemo-nos a examinar atentamente os principais traços que marcam tanto o conto tradicional como o atual. Nem falamos em moderno para não confundir terminologias, uma vez que, mesmo durante o Modernismo, o conto no Rio Grande do Sul continuou eminentemente gauchesco, isto é, voltado à terra, ao homem, às lutas que se sustentaram nesse território. O conto moderno, com novos temas, com novas realidades, em outros espaços se antecipou em muito ao acontecido no Rio Grande do Sul.

Por último, examinamos contos representativos - um de cada época -, para apontar neles o que revelam da universalidade do gênero, as marcas do tradicional e também a marca do novo, de modo especial naqueles produzidos nas últimas décadas do século XX.

Ao realizar a pesquisa, percebemos a amplitude da área que pretendíamos vislumbrar. Com o que, recolhemo-nos a essas observações que, agora o sabemos, não passam de um propósito preliminar, a despeito do desejo imenso que abrem para penetrar nesse campo sempre tão atraente e surpreendente, que é o campo da literatura.

## 2 A HISTÓRIA DO GÊNERO

*Que o conto literário possa ter bebido na parábola, na fábula, até mesmo no poema heróico, no conto tradicional ou no conto popular, parece demonstrável ou, pelo menos, muito provável; tão provável como a teoria biológica evolucionista. (Armando Moreno)*

Contar histórias, a partir da realidade ou da pura invenção, faz parte da existência de todos os povos. Muitas delas, pela fascinação do que narram ou de como são narradas, atravessam os tempos sem perder seu peso, sua densidade e seu encantamento.

O conto é uma das formas de comunicação organizada mais antigas da humanidade. Sua origem é desconhecida, certamente porque a construção se deu de forma progressiva, coletiva, sem a intencionalidade que mais tarde lhe acrescentou a literatura. É em torno das fogueiras que muitas histórias foram contadas. Vindos de excursões em busca de alimentos ou em defesa de territórios, os homens narravam suas lutas, proezas, valentias, os sofrimentos superados, as perdas, para os atentos ouvintes que permaneciam em casa ou nas aldeias. "Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar,

diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra”, escreve Benjamin (1980, p. 58).

O fogo, o fogão, a fogueira, elementos congregadores de famílias, contribuíram de forma decisiva para a existência dos contos. No Rio Grande do Sul, por exemplo, o fogo de chão até hoje assume essa função agregadora, se não como realidade cotidiana, ao menos como proposição e sobrevivência simbólica. Nos galpões, em torno das fogueiras acesas, repassam-se os dias, os anos, a história até tempos imemoriais. “Histórias há de conquistas e de perdas. Estórias que seguem para frente. Ou para frente retornando. Variam de assunto e nos modos de narrar”, diz Nádía Gotlib (1985, p. 6).

As histórias aí narradas, se antes individuais ou familiares, acabaram, com o passar do tempo, se transformando na própria história da coletividade de onde provinha o indivíduo ou o grupo a que a narração se vinculava. Em recente curso promovido pela Universidade de Santa Cruz do Sul sobre o sesquicentenário da colonização alemã na região, isso mais uma vez ficou evidente: histórias de indivíduos ou pequenos grupos familiares foram dadas como exemplares de toda a saga da conquista dos colonizadores europeus na região.

Como se pode perceber, a origem do conto é oral, uma forte característica é a oralidade, alguém conta alguma coisa para alguém, destacando-se, portanto, a figura do narrador. É claro que, se o fato narrado era importante, saber narrá-lo assumia importância ainda maior. Como diz Benjamin (op. cit., p. 69), “quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia”.

Há que se registrar que com o progresso, que passa pela conquista da luz elétrica e acaba por colocar à disposição elementos como o rádio, a televisão, o videocassete, a internet, essa configuração toda sofreu profundas mudanças. Conto, hoje, praticamente só em livro e, como fruição, um exercício individual. Por outro lado, ultrapassa os limites da forma simples, conceituada por Jolles (1976) como aquela que permanece através dos tempos, recontada por inúmeras pessoas, sem com isso perder a forma, para se revestir de caráter estético, irrepelível, impossível de ser reproduzida sem perder peculiaridades.

Jolles parte do conceito criado por Jacob Grimm, para quem a poesia artística é uma “elaboração” e a poesia natural “uma criação espontânea”. Na forma artística, a linguagem é sólida, peculiar e única e é realizada pelo poeta, entendido como força realizadora; na forma simples, a linguagem é fluida, aberta, dotada de mobilidade e renovação constante. Em termos gerais, qualquer um

pode contar um conto “com suas próprias palavras”. A forma artística teria caráter mais fechado, estável, sólido; a atualização (toda execução) da forma simples se apoiaria sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma. Agora, Jolles mesmo adverte:

Sempre que uma forma simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva que se observa, finalmente, na forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte de sua mobilidade, generalidade e pluralidade (ibidem, p. 196-197).

Diz Massaud Moisés (1973) que ainda na Idade Média o conto já assumira sua forma, mesmo com estrutura tosca e embrionária, exemplificando com o terceiro e quarto *Livros de linhagem*. E já mais para o fim desse período revela autores com mérito até hoje reconhecido, como é o caso de Boccaccio (1313-1375). O conto ultrapassa o estágio oral e assume o registro escrito. Deixa, de certa forma, o domínio do coletivo e passa para o individual, como mais tarde o entenderiam os Irmãos Grimm: “A poesia popular sai do coração do todo; a poesia da arte sai da alma individual” (apud Moreno, 1987, p. 403).

Segundo ainda Massaud Moisés (op. cit., p. 121), o conto pode ser tomado como a verdadeira matriz das demais formas literárias, mormente da prosa de ficção e da própria historiografia. Diríamos mais: junto com a poesia continua sendo o porto de chegada nos momentos em que os gêneros entram em crise. O conto e a poesia sobrevivem às crises. É pertinente aqui relembra a frase de Hamman, “a Poesia é a língua materna do gênero humano” (apud Jolles, 1976, p. 19).

O conto alcança status de forma nobre no século XIX. A nobreza da poesia e a grande aceitação do romance se estendem também a ele, que passa a ser intensamente cultivado. Abandonou o seu caráter empírico, e até folclórico, e se assume verdadeiramente literário. “A forma definitiva do gênero, no entanto, seria estabelecida apenas a partir de 1812, quando os irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, publicaram seus *Kinder und Haus Märchen* (Contos para crianças e famílias)”, atesta Hohlfeldt (1981, p. 16). A segunda metade do século registra um grande contingente de autores que consagraram definitivamente a forma.

As causas da expansão estão vinculadas ao apego à cultura medieval e à pesquisa do popular e do folclórico e também ao desenvolvimento da imprensa que possibilitou a publicação de muitos contos em revistas e jornais.

Um dos mais importantes estudos sistemáticos sobre o gênero foi feito por Vladimir Propp que, em 1928, publicou *Morfologia do conto*, fazendo uma

investigação sobre o conto popular e folclórico russo, que ele considera um material mais primitivo e mais simples do que o chamado conto da literatura, que tem caráter mais complexo. Propp concluiu que a constituição desses contos pode ser transferida de um para outro, sem que fique afetada a estrutura. Há uma seqüência de ações, a que ele chama de funções, que se reproduzem em todos esses contos.

Eno século XX o conto teve ampliado o número de seguidores, alcançando quantidade cada vez maior e qualidade cada vez mais diversificada.

### 3 O QUE É UM CONTO

*Sendo o conto o mais antigo dos gêneros literários é, não obstante, o mais moderno em sua forma actual.*

(Mariano Baquero Goyanes)

Nem contistas, nem críticos, nem professores, ninguém se arrisca a dar um conceito de conto que se dissesse amplo, abrangente, definitivo. São inúmeros os conceitos registrados, o que, por vezes, poderia dar a impressão de que o gênero ainda não se encontrou consigo mesmo. Há quem afirme que é assim mesmo, que o conto como grande realização ainda está por acontecer.

Importa dizer, desde logo, que o conto não é o embrião de um romance ou de uma novela, que, por sua parte, não se podem reduzir a um conto. Embora haja exemplos na história da literatura de contos que acabaram se tornando romances, essa não é uma boa concepção para conto. Se isso fosse inquestionável, estaríamos admitindo a incompletude do gênero, seu caráter gestonário, seria como que uma ante-sala de um espaço maior e mais nobre da casa, a narrativa longa.

É verdade que há essa inquietude, e novidades surgem até com frequência, especialmente no século XX. Mas o leitor habitual de contos, ou seu estudioso, há de ao menos admitir algumas características muito encontráveis nas composições realizadas sob este gênero.

Citando Claude Brémmond, Gotlib (1985, p. 11) lembra que um conto é uma sucessão de acontecimentos de interesse humano, organizado numa série temporal estruturada e apresentando unidade de ação. Suas chaves, segundo a autora, são o impulso único, a tensão unitária, requerendo intensidade dramática, e o efeito preciso e inesperado.

Há algumas marcas, algumas características, ao menos no de linguagem tradicional que, para a grande maioria dos estudiosos do tema, têm presença constante no conto. Massaud Moisés (op. cit.) as chama de unidades do conto.

A primeira delas é de que o conto se constitui de uma só unidade dramática, é unívoco, univalente. Há um drama que se instaura e só ele interessa. Dramas se apresentam quando o curso normal da vida, dos acontecimentos sofre uma ruptura; a paz, o conforto, a segurança, a ordem, o amor, enfim, tudo que parece estável, e por isso monótono, quando sofre um abalo, surge o drama, a situação dramática. É, aliás, um dos princípios da arte, um dos objetivos do artista: dizer dos desconfortos da vida, do homem. Massaud Moisés sintetiza isso muito bem:

*A bem-aventurança medíocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas "felizes" são monótonas e desatraentes. Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros (1973, p. 124).*

É oportuno, também, lembrar o que diz a propósito Moreno (1987): "Cedo se apercebem os contistas de que o espírito do homem se entretém com desgraças, paixões e azelhices; que denegra do aleijado e exulta com a devassidão e a morte. Cedo, por isso, se conceberam contos dramáticos" (p. 412-413).

O conto, então, tem que se apresentar com uma situação dramática, revelando um homem questionador, aflito, inquieto, desconfortável, indignado. O homem acomodado não é uma boa personagem, sua situação estável não interessa à literatura, diz Massaud Moisés. A presença de uma personagem com essas características, vivendo a calma, certamente agasalha uma denúncia, é a metáfora do seu contrário.

Diferente do romance ou da novela, pois, o conto tem apenas uma célula dramática, uma só ação, tem unidade de ação. Não há espaço nele para digressões, longas descrições, insertas narrações secundárias, nada disso caracteriza o gênero. No dizer de Sílvio Romero, "o conto é apenas a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem, em seu meio normal, só ou em relação com alguém. Seu alvo é dar, em síntese, a descritiva ou o drama de uma situação, de um *passus*, na vida de uma personagem" (apud Hohlfeldt, op. cit., p. 20).

Assis Brasil (1973, p. 24) define o conto como "um único e pleno episódio que configura em si diversas ações, visando uma unidade, um todo. Tudo sobre o personagem, ou personagens, embora às vezes veladamente, está ali naquela parca configuração episódica. Tudo é essencial na narrativa, o antes e o depois podem ser apenas sugestões, nunca fatos que mereçam desenvolvimento".

Para Poe (apud Gotlib, op. cit.), a unidade de efeito é uma das características

fundamentais do conto. E isso tem a ver com a sua extensão. Se for muito longo, a excitação tem efeito menor. O conto deve ser curto, deve ser lido numa sentada, para que a excitação não se interrompa. Interrompê-la significa a perda do prazer. O efeito tem que ser único, por isso há de usar mínimos meios narrativos.

Além da unidade, Poe acrescenta, então, o caráter da brevidade. O conto deve ser curto, deve apresentar uma compressão dramática e rigidez na construção. O leitor deve ficar com a impressão total, a leitura deve resultar num efeito único. Não há espaço para demasias. "Mais vale dizer de menos que demais", sintetiza Tchehov (apud Gotlib, *ibidem*, p. 42).

Da unidade de ação, da única célula dramática decorrem duas outras características: a história do conto acontece num espaço restrito, e num tempo limitado. Tudo tem que ser objetivo, atual, no sentido de estar próximo ao fato que está sendo narrado. Com relação ao uso da dimensão temporal, diz Hohlfeldt:

A narrativa poderá situar-se num presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas conseqüências possam vir a projetar-se no futuro, como ocorre especialmente com o conto contemporâneo (op. cit., p. 18).

Como a concentração, a condensação é característica, o conto chama sobre si uma unidade de tom. O tom a ser dado a ele tem que ser unitário também. Se o que está sendo narrado se reveste de pânico, esse clima deve ser mantido do início ao fim. Oscilar entre pavor, ódio, ironia e comicidade, por exemplo, não se recomenda ao fazer um conto, ao contrário do que acontece no romance, onde o artista dispõe de espaço e tempo tão largos que nada impede que diversos desses sentimentos estejam presentes na história narrada. O conto, então, é um flagrante, ele capta um momento, um fragmento, faz um corte na história, pouco importando o que vem antes ou depois. Ele gira em torno de uma só idéia ou imagem da vida.

Em função do exposto, o conto se constrói com poucas personagens, às vezes uma, às vezes mais. A ação dramática centra-se em duas, três pessoas. Se outras há, essas entram como meros cenários humanos. Massaud Moisés diz: "Só não me parece possível o conto com uma única personagem: ainda que uma só apareça, outra figura deve estar atuando, direta ou indiretamente, ou vir a atuar na formulação do conflito de que nasce a história" (op. cit., p. 127). Como o conto se desenvolve em flagrantes, em instantâneos, também não há espaço para longas construções de personagens e, por isso, elas tendem ao estático, à imobilização, como se fossem captadas num determinado momento por uma máquina fotográfica.

Quanto à estrutura, ao menos do conto tradicional, ele não se habilita a muitas digressões; a narração tem que ser objetivada, estar presa à realidade concreta, fugindo de introspectivismos e privilegiando a narração em terceira pessoa.

Também a linguagem deve ser objetiva, direta, não solene, como sublinha Massaud Moisés, acrescentando que a metáfora deve ser de "curto espectro", isto é, deve propiciar imediata compreensão do leitor. E por causa do caráter dramático do conto, o diálogo é uma de suas mais acentuadas características. É na fala das personagens, ou nos seus silêncios que se localizam os conflitos. Sem diálogo não há desavença, não há discórdia, não há mal-entendidos, portanto, não há conflitos e, em conseqüência, não há situações dramáticas.

Quanto à constituição da trama, o conto tende à linearidade, à objetividade. A grande questão é construir um bom início, o que significa conquistar o leitor para a história que vai ser narrada. Como o conto não constitui um texto longo, o começo está perto do fim, que surge imediatamente, de forma abrupta, surpreendente, imprevisível, revelando ou não o enigma apresentado. É o momento da epifania, no dizer de Joyce (apud Gotlib, op. cit., p. 51). Momento em que, numa manifestação espiritual súbita, o objeto se desvenda ao sujeito. Nem sempre, porém, é no final que reside a grande dose de emoção. Tchehov diz que seus contos crescem, inovam no meio, não no final.

A mudança dos tempos e dos conceitos vai exigindo também do conto as necessárias adaptações. Segundo Nádia Gotlib, à medida que os temas vão se defrontando com a moral vigente, a elaboração artística tende a crescer, o caráter estético se intensifica. As parábolas eram formas simples e sutis de atingir o ser humano.

Ao abordar temas eróticos, Boccaccio, na *Idade Média*, teve que partir para uma elaboração estética mais apurada. Rubem Fonseca, que aborda temas relacionados com brutalidade, violência exposta, sobrevive pela elaboração, pela construção de linguagem agregada a seus textos. Só a violência em si, o erotismo em si, não asseguram qualidade literária. "O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve em sua "história" foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura", afirma Gotlib (*ibidem*, p. 29). Um pouco mais adiante afirma ainda que não é só do assunto que se faz um conto.

Moreno (op. cit., p. 35) diz que o aparato estético do conto, nas suas origens, é simples, mas radical:

- 1 - Coexistência de narrativa e poética.
- 2 - Ação selectiva: sem dispersão.
- 3 - Serventia imediata: os apartes têm a função de servir, directamente, a ação principal.

- 4 – Existência de três áreas: apresentação, ação e desfecho.  
5 – Ligação imediata entre a apresentação e o desfecho.

O contexto histórico atual acaba provocando mudanças. A classificação tradicional de conto de ação, de personagem, de cenário ou atmosfera, de idéia e de emoção, proposta por Carl H. Gfabo (apud Moisés, op. cit., p. 138), todos eles realizados segundo as normas de fazer um bom conto, hoje conta com acréscimos. Especialmente nas últimas décadas do século XX, deu-se uma grande investida sobre a unidade da vida, a unidade dos valores. Há muitos contos do citado período reveladores dessa fragmentação. Sua construção sem conexão lógica, feita de segmentos soltos, atomizados, é reveladora de um mundo que perdeu suas certezas, sua linearidade. O ponto de vista do todo cede ao ponto de vista pessoal, o que acaba refletindo em enredos em que se sobressaem as sensações pessoais, as sugestões íntimas, a exploração do interior.

Na síntese de Massaud Moisés (ibidem, p. 142), “tudo é difícil (ou fácil) no conto, dependendo dos recursos empregados pelo escritor”. Mesmo sofrendo constantes alterações técnicas e incorporando incontáveis novidades temáticas, certamente vale para o conto de hoje o que Tchecov defendeu como uma de suas características básicas: o conto deve ter clareza, o leitor deve entender o autor. E deve apresentar um bom tema que, para Cortázar, é o ímã que atrai o leitor.

#### 4 O CONTO NO BRASIL

*Terão de passar os séculos, pelo menos as décadas, para se estabelecerem as regras fulcrais do nosso conto literário.*

(Armando Moreno)

Para Sílvio Romero, os precursores do conto no Brasil são os contos populares e a literatura de cordel. Como forma literária, teria iniciado, junto com o romance e a novela, pouco antes de findar a primeira metade do século XIX. Quando os jornais começaram a circular em maior número é que o gênero se popularizou. Publicavam contos franceses e ingleses traduzidos e também abriram espaço para a publicação de histórias escritas por autores brasileiros. Apesar de divergências, o ano de 1841 é dado como o do nascimento do conto brasileiro, quando Norberto de Sousa e Silva publicou *As duas órfãs*.

A consolidação veio na segunda fase do Romantismo, com *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, apesar da direta influência de Musset e Byron. Reconhecendo a importância desse texto, Herman Lima afirma:

A importância desse livro decorre de que as diversas histórias que o compõem, algumas de perene beleza literária, como o conto de Bertram, obedeciam já aos requisitos duma composição depurada, de plano definido e proporções equilibradas, a despeito da delirante concepção das suas personagens e das suas situações em permanente paroxismo (ibidem, p. 47).

O grande nome do conto no século XIX e talvez até hoje, no Brasil, foi Machado de Assis. Fixa definitivamente o gênero no país, com grande domínio da técnica, do estilo e dos temas. Tem domínio perfeito do gênero, especialmente na segunda fase de sua produção. No prefácio de *Papéis avulsos*, lembra ele a preferência de Diderot pelo conto, ao mesmo tempo uma justificativa para a sua própria escritura:

Quanto a Diderot ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.

O conto era seu gênero predileto e que melhor executava: “É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que muitas vezes é credor” (apud Lima, op. cit., p. 49).

O Naturalismo deu também uma grande contribuição ao conto brasileiro, ao menos até o Modernismo de 1922. Executou contos exemplares, com princípio, meio e fim, descrições minuciosas de ambientes e flagrantes fotográficos de situações e tipos, com intrigas absorventes, suspense, final imprevisto, seguindo o que faziam os principais contistas da época em países de história e literatura bem mais desenvolvidas. Apesar desse quase modelo, muitos contistas bons apareceram, cada um dando seu toque pessoal aos variados temas, tipos, aspectos urbanos e rurais.

Ao lado do conto psicológico, de ambiente universal, sem compromisso com a paisagem, desenvolve-se um alentado conto regional. Com a paisagem do sertão, vêm Afonso Arinos, José Veríssimo, Alberto Rangel; de São Paulo sai Valdomiro Silveira; no Rio Grande do Sul sobressai a figura de Simões Lopes Neto, autor de *Contos gauchescos* (1912), *Lendas do Sul* (1913) e *Casos do*

Romualdo (1952).

Diz Herman Lima sobre esses textos: "Nessas páginas, de tão profundo conteúdo humano e de tão bela forma literária, o escritor gaúcho realiza, mesmo ainda mais profundamente do que Afonso Arinos, o verdadeiro conto regional, pela sua criação de figuras telúricas, mais do que personagens, legítimos padrões da raça e do meio" (op. cit., p. 52). Ainda no Rio Grande do Sul, destacam-se Alcides Maya, Roque Callage, Darcy Azambuja, Telmo Vergara.

Antes ainda do surgimento do renovado conto brasileiro do Modernismo, cumpre registrar a significativa participação no gênero de dois escritores cartocas do começo do século, Lima Barreto e João do Rio. No Modernismo despontam grandes contistas, como Ribeiro Couto, destacado por seu espírito renovador, João Alphonsus, que, com suas histórias de animais, cria o gênero entre nós, Graciliano Ramos, com grande domínio da técnica e com cortes verticais da vida, Aníbal Machado, Luís Jardim, Afonso Frederico Schmidt, Orígenes Lessa, Joel Silveira, Marques Rebelo. "Só então passou a ter uma certa autonomia criativa. E por trás de todos, como um espelho irradiante, ainda o Machado de Assis de 1882, com uma ou outra saída técnica pessoal: procurava-se o conto de flagrante e os escritores estrangeiros da moda, Tchecov e Mansfield, começaram a exercer sua influência. Surgiria mesmo uma "família mansfieldiana" no Brasil, com o poeta Ribeiro Couto e Telmo Vergara em primeiro plano", confirma Assis Brasil (op. cit., p. 48).

Em 1946, o então desconhecido João Guimarães Rosa publica *Sagarana*, cheio de novidades, surpreendente criação literária. Fez seguir outros trabalhos do mesmo porte. Aparecem com destaque Murilo Rubião, Osman Lins, José J. Veiga.

Escrevendo no início da década de 1960, Herman Lima, comentando a acentuada influência de Katherine Mansfield, Franz Kafka, William Saroyan, diz haver um exagerado cultivo do conto de situação, excessiva preferência pelo aspecto puramente formal, abandono do *plot*, o que estaria levando o conto, muitas vezes, a uma completa adulteração, a de cair em simples trecho de prosa inconsistente, de duvidosa perenidade.

O próprio Jorge Amado, apresentando Ariovaldo Matos, em 1960, reconhece a importância crescente do conto, mas reclama da tendência que leva ao exagero formal, abandonando quase que por completo o tema e aquilo que é, no fundo e sempre, a essência da narração: a história e a emoção que dela decorre. Diz textualmente: "Certos jovens contistas são frios como o pólo norte e seus temas não passam, por vezes, de anedotas truncadas" (apud Lima, op. cit., p. 60).

Já no final do século XIX, Araripe Júnior revela o mesmo descontentamento

dizendo que os contos da época mais pareciam romances abortados, páginas dispersas, longe de realizar bem esse tipo de literatura.

A subversão maior está vinculada à fuga ao episódico, a qualquer elemento de surpresa, a qualquer fim imprevisível, características que ao longo do tempo marcaram o conto dado como bom. Em substituição, uma cronologia arbitrária, a simultaneidade da ação, o *flashback*, a técnica do contraponto, a busca superestimada da situação.

Citando Otto Maria Carpeaux, que após analisar o conto *Um acontecimento*, de Tchecov, Herman Lima (ibidem, p. 61) transcreve as palavras daquele crítico: "Tudo ficaria restringido a uma visão instantânea, uma impressão por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida".

Ao lado desse novo conto, ressurgiu o conto regionalista, muitas vezes fazendo uma releitura da realidade romântica apresentada pelos regionalistas do século XIX e boa parte do século XX.

Ao final da importante pesquisa que realizou, Herman Lima questiona o novo conto, por abandonar características que ele julgava essenciais. Para ele, é preciso repensar a velha definição de Mário de Andrade que dizia que conto era tudo aquilo que o autor chamasse de conto. Para o citado crítico, o conto ao menos deve ser assemelhado ao conto, e não apenas receber esse nome. Mas reconhece e destaca alguns nomes do novo conto brasileiro: Lygia Fagundes Teles, Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Dalton Trevisan, aos quais chama de verdadeiros mestres do conto moderno, manejando um vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdição e desengano, de personagens de uma vida irreversível, de uma força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante frustração, comendo uma unidade que ficará marcando sem dúvida as letras contemporâneas do Brasil.

Em estudo que enfoca o conto a partir do Modernismo, Hohlfeldt (1981) agrupa os contistas brasileiros por temas desenvolvidos, mesmo reconhecendo os limites que qualquer classificação apresenta. Os seis grupos que detecta são estes: a) conto rural, expressão que considera mais abrangente do que conto regionalista. A ação dramática está situada no espaço rural ou voltada sobre ele; b) conto alegórico, fazendo uma literatura não-realista, não-racionalista. Enquadra sob esse nome o que outros críticos chamam de literatura do absurdo, literatura fantástica, realismo mágico; c) conto psicológico, centrado na personagem. Ausência de enredos, trama tênue, *plot* mínimo. Análise e interpretação do homem. Presença do monólogo interior, do solilóquio. O homem está posto diante da comunicação, da incompreensão. Há uma ruptura entre ordem interna e externa; d) conto de atmosfera, em que se percebe uma atmosfera, um clima, que

acaba por envolver a personagem; e) conto de costumes que se assemelha ao picaresco, representação quase documental da realidade, mas também representação mediante concentração, ampliação, caricatura, através de técnicas específicas, como a ironia, o humor, o sarcasmo; f) conto sócio-documental, de autores que, sem ser regionalistas no sentido clássico do termo, mantêm relação de afinidade com sua terra. Contistas que se preocupam em dar ou ser a palavra das classes mantidas à força na subalternidade da estrutura social, que se preocupam com a infelicidade, que usam a literatura como matéria-prima para a reflexão social.

Mesmo considerando os limites de qualquer classificação ou taxonomia, para Moreno (op. cit., p. 63-64) os contos podem ser entendidos a partir da *origem*, da *intenção*, da *expressão*, do *conceito* e da *trama*. E explica:

Tal perspectiva fundamenta-se na caracterização pela prevalência: assim, incluíamos na classificação de origem o conto popular e o conto tradicional por ser a sua origem que lhes valeu a denominação; na classificação de intenção o conto de proveito e exemplo, a fábula e a parábola; na classificação de expressão e trama o conto policial, o conto infantil, o conto maravilhoso, o conto de terror, o conto literário.

Assis Brasil considera que *Contos do imigrante* (1956), de Samuel Rawet, constitui o ponto convergente do novo conto brasileiro. Rawet rompeu a tradição do conto de começo, meio e fim e buscou outros valores formais. “Como o aparecimento do conto de Samuel Rawet, o conto brasileiro deixava de vez as influências e largava de mão o “lastro” machadiano e ainda o aspecto naturalista da ficção. Aqui o conto moderno dá lugar a um novo conto, com outras e ricas preocupações estéticas” (Assis Brasil, 1973, p. 49).

O novo conto, segundo Assis Brasil, abandonou a idéia de manter a intriga como sua essência existencial, dá nova dimensão à palavra. A linguagem deixa de ser simples meio, instrumento, assumindo ela mesma uma função artística. “A expressão ‘nariz adunco’, ou ‘nariz aquilino’ – para exemplificar-se, foi esgotando e perdendo o seu sentido criativo, até ser renovada ou reinventada: ‘nariz triste’, ou ‘nariz perdido’, etc.”, argumenta o autor (ibidem, p. 28).

O enredo curto passou, assim, a dar lugar à forma que exigia um tratamento, um equilíbrio, uma unidade. Não se estava mais diante da obração de simplesmente contar um fato, mas de recriá-lo. Assis Brasil defende que a negação do *plot* é que deu ao conto autonomia de gênero. Até então era pequena novela ou romance.

O conto moderno assume nova forma, a sua estruturação técnica é de sentido mais “improvisado” face a um flagrante, a uma sugestão, a uma determinada situação, que pelo seu “espírito” de rapidez cênica.

Chega a se aproximar do poema em prosa por dar existência ao estado poético, por se realizar fora de um tempo e de um ambiente, por prescindir de personagem característica. Além disso, no dizer de Assis Brasil, “é confessional por excelência e não tem uma fabulação por mais ténue que seja, apenas o esvair de um determinado sentimento” (ibidem, p. 44-45).

A propósito das personagens do conto moderno, é digna de registro a síntese de Moreno:

As personagens do conto de hoje não são, também, o que foram: príncipes, princesas, reis, alfaiates, cortesãos ou gentis-homens, vestem as roupagens do pobre ou do rico, do senhor ou do criado, do patrão e do assalariado no século XIX e, por último, abandonam a sua existência bipede para se assumirem como cão e gato (tomadas da fábula) e, de súbito, como a coisa, o objeto, o aparelho. Mais modernamente ainda, a personagem pode ser o medo, a angústia (1987, p. 412).

Antecipando-se a eventuais críticas ao novo conto, Assis Brasil afirma que, primeiro, a retrada do enredo, da trama da história, na verdade decorre do fato evidente de que não existem mais histórias a contar. Em seu lugar entrou a dimensão estética. E, segundo, contesta a necessidade de rotular contos como regionais. “Por que, numa mesma literatura, temos que fazer essa separação dentro de uma linguagem literária?, questiona-se (op. cit., p. 50). O que admite é a existência de “dialetos” de várias regiões brasileiras: “E os escritores dessas regiões, naturalmente, usam expressões locais, principalmente na área da oralidade, técnica que enriquece a linguagem literária, que deixou, como o advento do modernismo, de ser estritamente erudita” (ibidem, p. 51).

## 5 O CONTO NA LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE

*Como pode uma chalana frequentar o mar? Deixar seu ancoradouro de água doce, descer a corrente e se perder no mar, a bordo um pobre homem que pouco sabe além do que lhe ensinou o rio e sua filosofia silvestre de pitangas.*  
(Sergio Faraco)



O questionamento que Assis Brasil faz acima, está, há muito, na ordem do dia da intelectualidade gaúcha, sobre a existência ou não de uma literatura tal que possa ser tão diferente da brasileira, que possa até mesmo nem ser enquadrada nela. Para alguns, a questão é nítida: não há uma literatura gaúcha; para outros, nem se discute: a literatura sul-rio-grandense tem características tão marcantes que a diferenciam de tudo que se faz em termos de literatura no Brasil.

Considerando a produção mais recente, parece não haver dúvidas quanto ao caráter brasileiro e até universal de obras aqui produzidas. Basta citar Lya Luft, Caio Fernando Abreu, Moacyr Scliar, Armando Trevisan, para ficar em alguns casos. A produção do passado, até tempos não tão distantes, traz, no entanto, obras com visível identidade com a “atmosfera” do Rio Grande do Sul e parece – para muitos – ser uma produção diferenciada em relação à de todo o Brasil.

Antes de o Rio Grande do Sul se tomar grande tema, alguns de seus autores mais importantes sequer o mencionaram nas suas obras. Assim, passaram ao largo Araújo Porto Alegre, Delfina Benigna da Cunha, Pedro Canga. Só Caldre e Fião, publicando *O corsário*, em 1848, abre espaço para a forte figura do gaúcho. É um dos poucos trabalhos que, segundo Guimarães César, apresenta uma certa “atmosfera” gaúcha. A temática gaúcha estava muito ausente dos escritos da maioria dos autores das primeiras décadas do século XIX, inclusive dos poetas românticos, denominados por Guimarães César como casimirianos puros, antes de aparecer o melhor de Casimiro de Abreu.

O grande momento em que se funda propriamente o regionalismo é com a criação do Partenon Literário (1868). A partir de então, começa a ser caracterizado o tipo regional, e a temática gauchesca entra no círculo da produção. Taveira Júnior, com o livro de poemas *Provincianas*, recria a linguagem, os costumes, os hábitos, o estilo de vida guasca. Diz dele Guimarães César:

Nenhum dos grandes temas da gauchesca foi desprezado por Taveira Júnior. Descobriu-os com enlevo, sabendo que estava chegando em primeiro lugar. Valorizou quanto pôde o homem gaúcho, suas técnicas de trabalho, suas diversões, sua fala, a natureza que lhe é familiar. (...) Teve, ainda, a virtude de revelar a beleza magra, severa, da paisagem do pampa (1994, p. 24).

Estava assim fundada a tradição gauchesca que tão longa vida alcançou no Rio Grande do Sul. E então, Guimarães César (ibidem, p. 24) comenta:

Daí por diante seria fácil seguir os trilhos que levam à sanga, ao umbu, ao rodeio, à chinoca, à valentia, aos entreveros de arma branca. Como centro da gauchesca, nesse que poderíamos chamar o seu primeiro momento, o homem da Campanha teve uma atividade bifronte: ou era o campeador no encaço das reses através do campo indiviso, ou era o guerreiro que ia à caça do velho inimigo platino.

É interessante registrar que os primeiros nomes vinculados à gauchesca – Taveira Júnior, Múcio Teixeira, Lobo da Costa – são cultos e urbanos, “turistas em busca da cor local”, como os define Guimarães César (ibidem, p. 25). Vão idealmente à Campanha, trazendo o cheiro agreste, o falar despoliciado, a bruteza da vida campeira.

Fisiograficamente, é a Campanha, compreendida como a metade sul do Estado, o espaço onde se desenrola, em regra, a literatura gauchesca. Nesse espaço viveu o gaúcho da fase heróica, ocupado com uma economia pastoril e em defender a fronteira contra o inimigo castelhano. Gaúcho campeador e guerreiro, pois.

Entrando no Estado como tropeiro, coureador, ex-miliciano ou contrabandista, o gaúcho nômade acabou absorvido tanto pelos espanhóis como pelos portugueses. Em testemunho sobre essa população nômade, Guimarães César (ibidem, p. 29) afirma: “Alguns desses homens, passando de tropeiros a estancieiros, de peões a soldados, ou de milicianos a proprietários rurais, construíram outra tradição: a de chefe de clã todo poderoso, cujo domínio territorial se media outrora pela légua de sesmaria.”

Segundo o mesmo autor, esses aspectos sociais, coletivos, do deslocamento dos gaúchos não interessavam aos primeiros regionalistas. Ocuparam-se, antes, com o gaúcho solitário, marginalizado, entregue às aventuras de fronteira, o qual lhes forneceu como matéria ações guerreiras, heroicidades e feitos generosos. O gaúcho aí desenhado passou a símbolo de uma “raça”, desconhecidos os seus limites culturais num ambiente de pastoreio, num campo de horizontes sem fim.

Valente na guerra e na luta contra as reses e outros animais, rude e abarbarado, de psicologia elementar, mas bem falante, pleno de coragem, em disponibilidade sentimental, de generalização em generalização se chegou ao homem ideal, galhardo, corajoso, leal, despreendido, transformado em figura perfeita, que não tardou a passar a “monarca das coxilhas”, rei do espaço livre, e a frequentar a literatura e outras expressões de arte.

Esse tema gauchesco, solidamente situado na Campanha, acabou por se alastrar a outras regiões do Estado. Mais uma vez vejamos o depoimento de Guimarães César:

Houve, assim, uma espécie de alargamento do ecúmeno temático, em prejuízo da autenticidade campeira. E isso só ocorreu em áreas culturais que se diferenciavam da Campanha sob muitos aspectos: quer nos recursos econômicos, quer no processo de miscigenação e na tradição política. Mas, para fins de aproveitamento literário também elas foram equiparadas à Fronteira – a “pequena pátria” do guasca (ibidem, p. 33).

Aquele gaúcho pampiano, campeiro acabou se projetando no camponês, no trabalhador rural, afastando-se cada vez mais de sua origem, submetendo-se à padronização, apagando a imagem primitiva. Gaúcho hoje, segundo Guilherme, não é mais o tipo original, mas sim o homem rústico, o homem do campo sedentarizado, vivendo uma diferente ordem econômica.

O que marca a gauchesca é a idealização do homem e sua linguagem. Para usar essa linguagem, é necessário que os autores regionalistas a penetrem, a capturem em sua essência e origem, de tal forma que as narrativas surjam profundamente autênticas e, como tal, criem também as suas obras. Quantos, na verdade, têm essa condição, a de falar a partir da alma do homem da Campanha?

A partir de 1922, a realidade da fronteira cessa. A vida econômica e social do Rio Grande do Sul começa a girar em torno de Porto Alegre, os imigrantes alemães e italianos marcam presença em todos os setores da vida do Estado. Encerra-se o ciclo do caudilhismo, do gaúcho campeador, despontam os latifúndios improdutivos, os peões empobrecidos, a mecanização da lavoura, o trigo competindo com a agropecuária, o automóvel com o cavalo.

O gaúcho a pé figura ao lado dos operários das grandes cidades. Uma nova realidade social pedia uma nova literatura. O colono é a nova figura de homem do interior, não mais rude, pronto a brigar, mas paciente, civilizado, poupador, agregado em família. Lembrando Dyonelio Machado, Guilherme apresenta assim esse quadro:

Teríamos, então, como quer Dyonelio Machado, duas fases distintas na ficção de fundo regionalista: na primeira, a do regionalismo propriamente dito, os clássicos do gênero “trazem-nos o camponês rio-grandense à moda gaúcha, heróico e fanfarrão mesmo na sua miséria; na segunda, marcada pelo que às vezes se chama agora de *localismo*”, apareceu o “semiproletário rural despido dos seus atributos, que se diriam próprios e imutáveis: ele percorre os livros dos autores rio-grandenses a pé e desencantado.

## 5. 1 O conto tradicional do Rio Grande do Sul

O momento mais alto da prosa gauchesca se deu nas primeiras décadas do século XX, marcadas por acentuado sentimento nacional e regional em face de vários acontecimentos externos que exigiam a união, a forte identidade do país. São desse período os contistas Darcy Azambuja e Vieira Pires, os poetas Vargas Neto, Pedro Vergara, Augusto Meyer. Antes um pouco estão João Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Roque Callage, Amaro Juvenal.

O mesmo sentimento de gauchismo, conforme Guilherme Cesar, perpassava a Argentina. O gaúcho, sob certo aspecto, era a contraposição sul-americana ao *cowboy* norte-americano que com tanto êxito invadia o cinema. A tradição do gaúcho começava a ser cultivada intencionalmente na cidade, em clubes destinados a perpetuar sua imagem. Referindo-se a esses clubes na Argentina, Madaline Wallis Nichols (apud Guilherme Cesar, ibidem, p. 41) escreve:

Ainda em 1914 havia mais de duzentos desses clubes cuja finalidade ostensiva era perpetuar a tradição do gaúcho. Só em Buenos Aires havia mais de cinquenta desses clubes. Os seus associados reuniam-se de vez em quando, à noite, tocando violão, cantando canções gaúchas, lendo histórias gaúchas, escrevendo jornais gaúchos, representando peças gaúchas. Aos domingos faziam piqueniques, acendendo fogueiras, fazendo churrasco e tomando mate. Havia entre eles alguns que não escondiam o orgulho de possuir autênticas roupas gaúchas, da própria habilidade de montar a cavalo e da perícia em versejar.

Igual espírito nativista estava aceso no Rio Grande do Sul já desde o final do século XIX, numa antecipação dos Centros de Tradições Gaúchas que ganharam força nas décadas seguintes e se estendem, hoje, a todos os recantos do Brasil, onde chegaram os migrantes saídos deste Estado.

Enquanto se fazia forte o movimento e alguns autores eram muito festejados, o mais importante deles, João Simões Lopes Neto, permanecia praticamente desconhecido.

Nos países platinos, a gauchesca era uma forma de auto-afirmação de nacionalidade frente aos espanhóis. Já no Rio Grande do Sul representava apenas uma identidade regional num país que convivia bem com a independência. Se lá era uma questão de defesa do instinto nacional, aqui constituía apenas uma manifestação de muitas faces de um país de proporções geográficas e culturais muito vastas.

Depois de várias tentativas, quase todas identificadas com um certo sertanismo que invadia o Romantismo, o conto gauchesco descobre sua grande voz no Rio Grande do Sul, que é Simões Lopes Neto. Mesmo os autores que o antecederam, sem o alcance estético dele, já buscam temas e motivos que vão ser explorados exaustivamente depois. Citem-se Apolinário Porto Alegre, Vítor Valpírio, Caldre e Fião.

A literatura gaúcha, até este momento, tinha o interior, a Campanha como grande fonte se não na linguagem, ao menos de tema para criação. Na linguagem, diversos desses autores regionalistas permaneciam fiéis ao que se sucedia na prosa brasileira. Linguagem e tema gauchescos vieram muito bem associados foi mesmo com João Simões Lopes Neto e Amaro Juvenal. "Foram eles que animaram, daí por diante, o quadro regional com suas admiráveis criações", define Guilhermino César (ibidem, p. 48).

Ao mesmo tempo, os poetas simbolistas gaúchos se afastaram quase que por completo do Rio Grande do Sul, bebendo nas fontes puras e abundantes do movimento na Europa. Mas isso foi apenas um parêntese. O Rio Grande do Sul continuava com uma forte literatura regional, entrando no Modernismo, alimentada por uma história capaz de sustentar qualquer ideal de nação.

Guilhermino Cesar reconhece que "sua própria formação tumultuária lhe aguçou a percepção para o local, muitas vezes em detrimento do universal, mas essa posição foi por ela assumida sem complexos de inferioridade diante das Oropas e seus botzeguins" (ibidem, p. 53).

O conto gauchesco no período levanta voz com Alcides Maya (*Tapera, Alma bárbara*), Roque Callage (*Rincão, Quero-quero*), Darcy Azambuja (*No galpão, Coxilhas*), João Fontoura (*Nas coxilhas, Umbu*), Vieira Pires (*Querência*), João Maya (*Pampa*), Ciro Martins (*Campo fora*), Luís Carlos Barbosa Lessa (*O boi das aspas de ouro*), etc.

Um dos estudos mais significativos desenvolvidos sobre essa literatura de cunho regional no Rio Grande do Sul foi feito por Ligia C. Moraes Leite, em *Regionalismo e modernidade* (1978). Para a autora, muitos dos contos produzidos na literatura regionalista do Estado mais parecem quadros do que contos, com seguido predomínio da descrição sobre a narração. Com raras exceções, diz ela, os temas variam, parecendo haver uma estrutura subjacente a alimentar as criações.

Os próprios títulos de muitos desses textos, diz a autora, constituem designação estática de lugares: *No pago, Querência, Pampa, Tapera*, entre outros. O homem do espaço, definido em título, aparece como *Alma bárbara*; outros se referem a animais, como *Quero-quero*. Repetem-se, então, os títulos, repetem-se as personagens, repetem-se os temas, tudo dando idéia de um mundo

estático, de evolução pouca, de valores ossificados.

Alguns assuntos são dominantes e repetidos: revoluções e guerras; amor (muitas vezes ligado à violência); duelos; animais; contrabando e banditismo; taperas; paisagens; camisas; carreteiros; charqueadas; o Rio Grande moderno; o gaúcho e a cidade; costumes em geral. Um dos temas prediletos trata do confronto do gaúcho moderno, vinculado à cidade, onde agoniza, onde não é seu espaço de vida, e o gaúcho interiorano, preso a seus valores ancestrais, e principalmente dono do seu próprio nariz.

Essa oposição campo e cidade se alastra para outras dimensões. O campo, onde o regional sobrevive, está marcado pelo passado, tudo o que nele tem sentido está vinculado, em geral, aos tempos idos, aos tempos heróicos, ao espaço em que o gaúcho se deslocava com liberdade, onde era o centauro, há um gosto nostálgico do primitivo, há um verdadeiro sentimento de paraíso perdido. A cidade ou o campo transformado, por sua vez, representam o universal, o presente, a submissão ao trabalho e ao relógio, a pressa, a luta incessante pela sobrevivência.

Dessa dicotomia decorre também a caracterização do herói gaúcho e do anti-herói (negação do gaúcho). O herói é marcado pela vitalidade, saúde, liberdade, força, valentia, honra, lealdade, bondade e pureza; o anti-herói pela ruína, doença, escravidão, fragilidade, covardia, falta de honra, traição, maldade e corrupção.

O tipo humano encontrável nessas narrativas, ainda segundo Leite (ibidem, p. 54), está definido e muitas vezes repetido: o fazendeiro, o peão, o agregado, o capataz, o carreteiro, o guerreiro, o contrabandista, o comerciante, o intelectual da cidade (o médico, por exemplo), o gringo, o castelhano, a polícia, o negro (escravo ou liberto), os pequenos gauchinhos (filhos de agregados ou peões, gaúchos em miniatura) e os velhos andarengos.

Em geral são personagens planas, valendo mais pelo grupo que representam do que por seu aspecto individual. Lúcia Miguel Pereira (apud Leite, ibidem, p. 39) diz:

O regionalista entende o indivíduo como síntese do meio a que pertence e, na medida em que se desintegra da humanidade, visando de preferência o grupo (...), busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as demais criaturas (...). Essa inclinação faz com que resuma às vezes numa personagem os tipos e modismos observados em inúmeras criaturas em circunstâncias várias.

Como herói, recebe as marcas do machismo, da honra, da valentia, da hospitalidade, da franqueza, da bondade, da saúde, é forte, alto, ereto, tem voz altissonante e clara, veste de acordo, descende de heróis; o anti-herói apresenta esses valores ao contrário: e o herói degradado é valente, mas mau; viril, mas traidor; herói, mas bandido.

Marcas do regionalismo seriam o descritivismo, a redução das personagens a tipos, a visão exterior ou foco narrativo distanciado. Ao contrário do que preconiza grande parte da teoria do conto tradicional, aqui o autor se desconcentra, se extasia com a sua própria narrativa esquecendo as personagens e suas ações.

Ao descrever paisagens, acontecimentos, o narrador acaba privilegiando a função referencial da linguagem, em detrimento da função poética, que passaria a subsidiária da primeira. Estudando Alcides Maya, Ligia C. Moraes Leite vê exatamente esse fato acontecer: ele suspende a ação e entra com descrições com que se delicia, exibindo luxuoso vocabulário, extraordinárias construções sintáticas.

É a partir dessas observações que a autora cria um conceito perfeitamente pertinente, o conceito da “mancha”. Manchas seriam longas paradas descritivas que pouca (ou nenhuma) relação tem com o narrado. Acontece um afrouxamento da narrativa, para a inserção desses segmentos descritivos. “As descrições são, na realidade, verdadeiras paradas; não se entrosam no fluir narrativo, não constituem figuração deste, mas rupturas, hiatos, intervalos”, sintetiza a pesquisadora (ibidem, p. 42).

## 5.2 O novo conto do Rio Grande do Sul

O conto tradicional nunca deixou de existir no Rio Grande do Sul. As tradições gaúchas continuam sendo muito prezadas em todo o Estado, e mesmo fora dele, e são alimentadas pelo imaginário que encontra na literatura, tanto em prosa quanto em verso, nas composições musicais, no folclore, alguns dos redutos em que mais se desenvolve. E continua com as mesmas características básicas: a linguagem de caráter gauchesco; temática ligada às lides campeiras; peões, fazendeiros, agregados, coronéis como personagens; os sentimentos de honra, liberdade, honestidade; os hábitos alimentares, a vestimenta, enfim, continuam os mesmos elementos materiais e psicológicos que sustentaram essa literatura no passado.

Vejamos um depoimento de Volnyr Santos (1998, p. 10) a propósito dessa questão:

Não se pense, no entanto, que a moderna literatura rio-grandense deixou de lado a sua história e os temas que lhe deram, ao longo do tempo, identidade de princípios e consciência de cultura de que fala o crítico Mário de Andrade. Afinal, o gaúcho é um povo em que a convivência com a história e com os fatos impõe uma relação com todas as outras atividades humanas significativas – entre elas a arte – que constituem, em conjunto, a sociedade inteira.

Mas o conto gaúcho, depois dos nomes consagrados do regionalismo, acaba por revelar novos autores, novos temas, novas personagens, novas técnicas, como aconteceu com o conto no mundo todo, embora bem antes do que aqui. As mesmas características – o abandono da intriga como cerne do gênero, o conto de flagrante, o caráter confessional, personagens até abstratas, a construção de atmosferas, climas, a presença do absurdo, do fantástico, entre tantas outras mais – estão sob o domínio dos contistas gaúchos das últimas décadas. “Não há mais razões para o épico, porque não há mais passado. A épica da contemporaneidade é a épica do homem comum, dos conflitos do cotidiano”, escreve Volnyr Santos (ibidem, p. 10).

A partir da década de 1960, o Rio Grande do Sul, seguindo uma tendência que se fortalecia em todo o país, expandiu de forma significativa a sua produção contística. Vários concursos em nível nacional e a abertura dos jornais para acolhida de contos contribuíram para tal sucesso. O conto tradicional se modificou, os temas deixaram de exaltar o passado glorioso do Estado, passando a transmitir a nova condição do homem engajado num mundo urbano em alto ritmo de transformação.

Se ainda o campo entra como tema, ele é apenas um elemento desencadeador da lembrança de um tempo e de um espaço que não mais participam da história de grande parte da população gaúcha contemporânea. É diferente a condição do homem, da mulher, de suas ações profissionais, das exigências econômicas, políticas, sociais; é diferente a vida do jovem e da criança. Os tempos são outros, as histórias serão outras também.

Vê-se um Caio Fernando Abreu intimista, revelando a loucura, a solidão, a marginalidade de suas personagens; um Sérgio Faraco com contos de tendência universalista, mesmo mantendo a cor local da fronteira do Rio Grande do Sul em muitos deles. Para ele, o meio geográfico é apenas pretexto para revelação de intensos dramas interiores. Há Laury Maciel, com personagens e histórias do cotidiano comum, de cidadãos comuns, de pessoas que moram em pequenas cidades do sul do Brasil.

Cumpre apontar o respeitável trabalho de Aldyr Garcia Schlee, com suas

histórias fronteiriças, cheias de solidão, violências grandes e pequenas, explícitas e veladas, o sofrimento, a marginalização social. Tanto o ambiente físico como o psicológico permeiam suas histórias, que tão bem são recebidas no Uruguai quanto no Brasil.

Há contistas novos, identificados com os problemas da cidade grande, a vida da cidade grande, as marcas da vida moderna, como é o caso de Jane Tutikian, Tina Schumacher, Amílcar/Bettega Barbosa, Altair Martins nos quais afloram os temas da solidão, da monotonia da vida, as ações insignificantes da existência, os pequenos dramas, os transtornos da vida diária, a perplexidade, todos esses elementos, enfim, que pautam a existência do homem contemporâneo.

Podemos dizer que a época de ouro do conto sul-rio-grandense tinha amplo domínio do conto tradicional. Aos poucos, porém, o novo conto, de forte marca introspectiva, foi alcançando importante espaço. Em vez do campo, das guerras, das tropeadas, as coisas da alma, do coração. Essa ficção intimista marca-se, conforme Schneider (1996, p. 23),

pela indagação interior, pela busca da compreensão das atitudes do homem, investiga suas questões religiosas, morais e metafísicas, seus desequilíbrios psicológicos, sua solidão, seu silêncio, seus gestos surpreendentes. Ela especula a problemática humana, mergulha nas zonas do sonho e do irreal, sem, evidentemente, perder a dimensão da realidade exterior.

Em perfeito compasso com um mundo em mudanças, eis o novo conto do Rio Grande do Sul.

## 6 EXEMPLOS DAS DIFERENÇAS

*Estrangeiro em seus pagos transformados.*  
(Darcy Azambuja)

É muito vasta a produção na área do conto na literatura gaúcha. Há excelente material à disposição do analista, a quem cabe, por necessários limites, fazer escolhas e recortes. Vamos aqui nos deter na análise, ainda que rápida, de dois exemplos de contos, um dentro da velha e outro dentro da nova concepção. Trata-se de um pequeno exercício com o propósito único de abrir possibilidades para um trabalho posterior.

Por haver diversos e repetidos estudos sobre a obra de João Simões Lopes

Neto, optamos por não incluí-lo neste estudo. Isso não significa que estejamos negando sua primazia no conto gauchesco, sua atualidade, sua admirável capacidade na organização da narrativa. É um clássico, e clássicos, por méritos intrínsecos em suas obras, asseguraram perenidade e guardam espaço na memória das passadas, presentes e vindouras gerações. Simões Lopes Neto renova-se a cada leitura. Com tranqüilidade se pode afirmar que nenhum dos outros autores regionalistas gaúchos alcançou os degraus que ele galgou.

### 6.1 Velhos tempos – Darcy Azambuja

Darcy Pereira Azambuja nasceu em Encruzilhada do Sul em 1909. Foi jurista, cronista, romancista e contista. Mesmo começando a escrever já dentro do pleno Modernismo no Brasil, sua obra permaneceu vinculada inteiramente ao conto tradicional gaúcho. Em 1925, publicou *No galpão*, contos regionais; *Contos rio-grandenses* apareceu em 1928; ainda no gênero publicou, em 1939, *A prodigiosa aventura e outras histórias* e, em 1956, *Coxilhas*. No gênero romance, publicou, em 1940, *Romance antigo*. Para alguns críticos, é o sucessor de Simões Lopes Neto no regionalismo. *No galpão* obteve para Darcy Azambuja, em 1925, o primeiro prêmio de contos, instituído pela Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 1970.

O conto *Velhos tempos* põe em primeiro plano Severo, 70 anos, que, montado em seu cavalo, lança, do alto de uma coxilha, um último olhar sobre a fazenda em que até então passara a vida. Resolveu sair, porque o pago estava sendo completamente transformado pela presença de “gente nova, esquisita, de costumes estranhos, que passeava de automóvel e vivia na cidade” (1944, p. 57).

Os novos tempos operaram a dessacralização de tudo que era sagrado para o velho peão. Como “tudo tinha mudado e só ele ficara o mesmo, sofrendo golpe a golpe a morte dos seus pagos” (p. 58), concluiu que não havia mais espaço de vida para ele. Só as lembranças, particularmente as de guerra, conseguiram reanimá-lo, até mesmo porque ele se tornara o contador dessas histórias e, assim, se punha superior aos demais, que apenas ouviam, inexperientes que eram nas grandes façanhas que o velho lhes apresentava. E não só as dava como narrativas inventadas. Elas constituíram o relato de sua própria participação no conflito. Eram seus momentos de expansão, depois recolhia-se ao isolamento, cada vez mais sombrio.

Severo era sem família, os velhos padrões estavam mortos, nenhum laço afetivo haveria para retê-lo na fazenda, agora Granja Nova. Que diferença fazia um peão a mais ou a menos? “Partiu, entre a indiferença de todos, do lugar em que trabalhara setenta anos” (p. 59).

E seguiu, reanimando-se com as grandes e boas recordações que lhe acorriam do passado.

Pouco depois, nova guerra. E Severo, já entregue somente a saudades e recordações, remoçou: “Remoçara, de fato, com a vida guerreira. Sentia-se novo, e agüentava alegre, como “da outra”, a existência vibrante e dura das marchas forçadas, de acampamentos, sempre no lombo do pingo, combatendo sempre, comendo quando Deus queria” (p. 66).

Num final lógico para o conto, Severo morre na última batalha, porque a única possibilidade de vida para ele era a morte: “- Agora sim...” é sua última fala. A que o narrador acrescenta: “Agora sim, os seus pagos tinham revivido” (p. 67).

A grande questão do conto está centrada na idéia de que os velhos tempos são incomparáveis com os novos, idéia, aliás, que perpassa intensamente os textos regionalistas gaúchos. Há um verdadeiro sentimento de paraíso perdido, o que, de certa forma, ao menos do ponto de vista de hoje, é bastante inexplicável, uma vez que a felicidade que movia esse paraíso era crivada de balas.

O conto, de estrutura precária, largo, não perdendo a oportunidade de dispersas descrições e narrativas, confirmando o conceito de “mancha” levantado por Ligia C. Moraes Leite, por isso perdendo o poder de concentração, considerado uma das qualidades do gênero, põe em relevo, desde logo, o protagonista. É com uma intenção clara: ele olha o cenário do alto, já fora do espaço em que vivera, e assim abre a possibilidade de compreensão da intenção do conto. Não é Severo que olha para a sua estância, é o gaúcho que olha para o seu Estado e percebe, com sentimento de tristeza, com um vazio na alma, que o seu mundo estava mudando.

Severo viveu setenta anos na estância que agora abandonava. O tempo, a história estavam impondo novas exigências que o surpreendem e o deixam inoperante. Severo era um homem preparado para viver no passado.

O problema da personagem é a incapacidade de compreender o que se sucede na passagem do tempo. Comparemos, por isso, os dois cenários temporais para melhor entender seu estado de espírito.

Do passado, Severo lembra os campos sem aramados, as manadas de éguas xucras e de gado bravo, os baguais ligeiros e esquivos, o laçar de gado crioulo para a marcação, os animados rodeios, a macega, as árvores nativas, os arados a boi, o velho casarão da estância, os patrões rudes e lhanos, as moças morenas recatadas.

E hoje, na realidade que o desestabiliza? O campo dividido (“o campo fora retalhado em pedaços por um emaranhado constritor de aramados inumeráveis. (...) tinham-no deformado e morto, matando-lhe a alma imensa, que era a

vertigem de extensão desmarcada” (p. 55), o gado era de marca longínqua, desconhecida, não havia o alvoroço da gadaria crioula, o gado era manso, “animais finos”, submetidos no brete; em vez de baguais, pastores enfatiados, saudosos de climas e céus distantes; verdes trigais, lavouras de pasto exótico; plantação de eucaliptos; tratores, motores para captar água para as lavouras; a Granja Nova (telhas francesas, torrezinhas pontiagudas); jardins, pomares, árvores podadas, frutos desconhecidos; gente nova, de costumes estranhos, andando de automóvel pelo campo e morando na cidade, moças louras, claras, que andavam a cavalo vestidas de homem, rindo e falando alto.

No meio desse contexto, o gaúcho estava perdendo sua identidade, porque toda a sua arte, o seu poder, o seu saber, o seu domínio acabara de ser substituído: “O movimento desenvolto, sem peias, a agitação primitiva e rude da gauchada, constringira-se, afeiçoara-se forçadamente às normas novas, regulares, calculadas” (p. 56). A certeza de perda irreversível agredia Severo: “Aquele invasão de máquinas, sobretudo, dóia-lhe profundamente” (p. 57).

Os novos tempos surpreenderam o gaúcho: “Tudo assim tinha mudado, homens e coisas. Só ele ficara o mesmo, sofrendo golpe a golpe a morte dos seus pagos. Ficara o mesmo e, por isso, estranho a tudo que o cercava. Os últimos tempos ali, tinham sido de isolamento. Fugia dos homens, quase nem conversava” (p. 58).

O protagonista é personagem plana, cristalizada psicologicamente, incorporando um herói falido, sobrevivendo unicamente na sua própria lembrança, não mais na dos outros. “Tudo assim tinha mudado, homens e coisas. Só ele ficara o mesmo, sofrendo golpe a golpe a morte dos seus pagos. Ficara o mesmo e, por isso, estranho a tudo que o cercava” (p. 58). Severo está emudecido, sombrio, isolado, apenas encontrando sentido no passado ou quando esse passado revive a barbárie da guerra. Sua história se assemelha à de Blau, embora seja personagem menos consistente, de experiência de vida bem mais reduzida, com horizontes muito mais limitados.

O antagonismo fica explícito no desconforto que o progresso trouxe para a vida do herói, que não se adapta à nova ordem econômica implantada a partir da presença dos imigrantes europeus. O gaúcho, Severo no caso presente, sente-se um verdadeiro *gauche* no novo cenário histórico, econômico e social recém-inaugurado. “Estrangeiro em seus pagos transformados...” (p. 59).

A linguagem revela um estilo floreal, em que não faltam flagrantes de poeticidade. Isso, segundo Moreno, é uma das características que o conto pode assumir, a coexistência da narrativa e poética. É visível que Darcy Azambuja se compraz na própria narração. “Seguiu por ela [a estrada] e desapareceu nas dobras amorosas das coxilhas” (p. 61). Ou nesta passagem, de sabor nitidamente

romântico:

Em serões de inverno, na varanda das estâncias, reuniam-se as famílias desfalcadas e, através da noite grande, pelo campo todo branco de geada e de luar, iam as saudades pungentes, a procurar, errantes, outras saudades perdidas e chorar sobre túmulos sem cruzeiros. E da pupila triste das estrelas lágrimas de luz pareciam também cair sobre as tragédias terminadas.

Essa linguagem, que se autocontempla, tira força do conto, debilita sua tensão unitária. Além disso, contribui para diminuir o impacto do efeito único que um conto deve deixar, conforme concepção de Poe. Pela fraca densidade dramática, pela largueza da narração, este conto se aproxima bastante da crônica.

Sua estrutura é linear e a ação central é reduzida, não há muito sobre o presente ou o futuro próximo de Severo. É narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, que observa a regra de começo, meio e fim.

*Velhos tempos* revela a epifania da infelicidade de quem, de vez, perdeu seu espaço no mundo. Esse tom de tristeza e inconformismo silencioso, de desconforto existencial é mantido, o que constitui mérito do autor. O conto, enfim, é um exemplo desse gênero tradicional do Rio Grande do Sul. No mesmo tom, muitos outros são narrados, quase todos lamentando um mundo que, para eles, os gaúchos do pago, não mais existe.

## 6.2 London, London ou Ajax, Brush and Rubbish – Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948, na cidade de Santiago, interior do Rio Grande do Sul, e morreu em fevereiro de 1996, em Porto Alegre. Foi jornalista, romancista e, sobretudo, contista. Escreveu também peças de teatro, adaptou um romance para o palco e editou jornais e revistas. Autor que executa muito bem os textos breves, realiza uma literatura intimista, através da qual revela os desencontros, a falta de projetos pessoais e existenciais que tanto marcam o homem da segunda metade do século XX. Personagens de toda natureza frequentam suas histórias: homossexuais, hippies, vagabundos, pequenos e grandes marginais da sociedade. Suas obras: *Inventário do irremediável*, *Limite branco*, *O ovo apunhalado*, *Pedra de Calcutá*, *Morangos mofados*, *Triângulo das águas*, *Mel & girassóis*, *Os dragões não conhecem o paraíso*, *Onde andarás Dulce Veiga?*, *Ovelhas negras*.

Para Zilberman, o conto é o gênero que melhor responde às inclinações artísticas de Caio Fernando Abreu, também ele filho de um tempo que exige pressa, síntese. Além disso, diz, a limitação da forma combina com a pequenez dos seres neles representados. Estes, em vários contos, são anônimos, designados apenas por pronomes pessoais, ou descritos por sinais externos que carregam. No mundo em que se movem, as pessoas perdem sua identidade; não há como nomeá-las. A sociedade competitiva corrói a personalidade dos indivíduos, que, apesar de diluídos em meio a grandes multidões, vivem ao mesmo tempo a dura experiência da solidão e do abandono.

Não ter nome significa a perda da identidade, a aniquilação. Na apresentação da obra *Mel & girassóis*, Regina Zilberman (1988, p. 6) escreve:

Em *Mel & girassóis*, reforça-se esse apagamento com o emprego dos sucessivos clichês narrativos; deste modo, não apenas os heróis não apresentam identidade e preferem acreditar no universo de fantasia hollywoodiana em que foram jogados; também o narrador deixa-se contaminar pelos estereótipos da cultura de massa que substituem a criatividade e diluem o estilo que particulariza uma obra qualquer.

Os contos de Caio narram chegadas e partidas, as saídas não têm retorno, as voltas não revelam as razões da partida, analisa Zilberman (1992, p. 141). São personagens em movimento, carentes de projetos existenciais, para as quais o futuro não significa nada.

Caio é um escritor urbano e nega qualquer vínculo com a literatura regionalista e social do Rio Grande do Sul. Lea Masina (1998), analisando o conto *Linda*, uma história horrível, afirma que ele se inscreve na contramão dos mitos gauchescos, o que não significa demérito algum, porque “uma literatura não precisa ser fiel aos temas locais para construir um espaço próprio dentro de um sistema”, argumenta a crítica (ibidem, p. 175).

Hohfeldt, ao estabelecer sua classificação para o conto brasileiro, inclui-o entre os autores dos chamados contos de atmosfera, nos quais, diz ele, há um certo clima, uma certa “aura” a envolver a narrativa, tomando-a quase inconfundível: não importa qual personagem que a surja, ela terminará envolvida por esta mesma atmosfera. E acrescenta: “Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos” (op. cit., p. 137).

Em 1973, Caio viajou para a Europa. Para se sustentar, lavou louça em Estocolmo e foi faxineiro e modelo fotográfico em Londres. A estada em Londres

certamente foi o ponto de partida do conto *London, London ou Ajax, brush and rubbish*, do livro *Mel & girassóis*, publicado em 1988, e que passamos a enfocar. O livro contém uma seleção de dezesseis contos realizada por Regina Zilberman, que também faz a apresentação da obra.

A história é apresentada por um narrador em primeira pessoa, não identificado, que conta sua experiência de vida e trabalho em Londres. Como faxineiro, tem que se submeter aos caprichos de diversas pessoas para, dessa forma, conseguir a sobrevivência nessa grande Babylon City, como a denomina.

Encontramo-lo primeiro na casa de Mrs. Dixon, que ele chama de Mrs. Nixon, um pouco surda, no entanto um verdadeiro exemplar daquele mundo caótico: pérola jamaicana na orelha direita, colete de peles siberianas, um colar de jade chinês, vidrilhos belgas na rede que lhe prende os cabelos, gato persa, cinzeiro de prata tailandês. Quando o narrador se apresentou como *cleaner*, ela entendeu *killer*; quando disse que era *brasilian*, ela entendeu *persian*, concedeu-lhe algum interesse, mas entrou em pânico quando ele acendeu um cigarro: *Take care, stupid. Take care on my carpets! They are very-very expensive!* É a primeira cena do conto.

Na segunda, com o narrador sentado no Hyde Park, assiste ao encontro de Carmenmiranda com uma Rumbreira-From-Kiúba (talvez Remédios and Esperanza). De origem tropical, comunicam-se através de requêmbros brejeiros e amam-se imediatamente. Ambas, também figuras desconstruídas na grande cidade, procuram resolver a adaptação, Esperanza matricula-se em curso de dança moderna, dedica-se à aquisição de porcelana chinesa. Carmen passa a vida cantando *I-I-I-I like verymuch* nos intervalos das sessões do Classic. Tarde na noite, lêem Cabrera Infante, a Esperança, e Camões lírico, a Carmen. “Na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando” (p. 48).

A cena seguinte flagra o narrador à espera de mais uma casa para limpar. Bolhas nas mãos, calos nos pés, dor nas costas, cabelos duros de poeira, narinas cheias de poeira, dor nas pernas, subir, descer, chamar, ouvir. “Dot, *pain. Blobs, bolhas*” (p. 49). Puxa a descarga para que Mrs. Burnes não ouça o seu grito, o seu desespero.

No próximo segmento, de novo na praça, percebe a passagem de uma moça oriental, empurrando um carrinho de bebê vazio, toda colorida, como se seu rosto fosse um jardim. E canta: *I'm so happy/I'm so happy/ 'cause today is the Day/ 'cause is a Sunny Day*. Viciada em heroína, cheia a sândalo, a Oriente, seus pés descalços, muito sujos, dançando embaixo dos trapos coloridos da saia.

Mais uma casa, mais trabalho. Agora junto a Mrs. Austin, 80 anos, o quintal cheio de pombas. Pagou um pouco mais. A solidão continua. Parado na esquina,

alguns passantes, depois de concluir que não morde, “apesar do meu cabelo preto e olho escuro”, com uma breve curvatura agridem-me com sua *brittish hospitality*: - *May I help you? May I help you? - No, thanks. Nobody can help me*. Não, ninguém pode ajudá-lo, ele que tem saudades do sol, da terra, ... “apanhe todos os pedaços que você perdeu e venha para o meu tapete mágico” (p. 50), vamos voltar para a minha terra, *volar comigo hasta los sitios encantados*.

Continua caminhando pela cidade grande, relembra fatos que tinha estudado, que sabia, enquanto Mrs. Burnes não vem. E relembra as frases ouvidas antes dessa aventura:

É fácil, magro, tu desdobra numa boa: primeiro procura apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir e/ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer *auto-stop* até o Katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre existe a *old-fashion* – morrer de amores por alguém que tenha nojo de sua pele latina. *Why not?* (p. 51).

Na seqüência, o narrador penetra ainda mais em suas reflexões, mais intensas em torno das dificuldades que enfrentava na vida do momento. Não encontra o que pensava encontrar, os pagamentos são irrisórios, o trabalho, quando existe, muito e pesado, os projetos são irrealizáveis.

Enquanto isso, na casa onde morava, “discutem as virtudes da princesa Anne, alguém diz que o marido sim, é um tesão e ouvem *rock* que fala numa ilha-do-norte-onde-não-sei-se-por-sorté-ou-por-castigo-dei-de-parar-por-algum-tempo-que-afinal-passou-depressa-como-tudo-tem-de-passar-hoje-eu-me-sinto como se agora fosse ontem, amanhã e depois de amanhã, como se a primavera não sucedesse ao inverno, como se não devesse nunca ter ousado quebrar a casca do ovo, como se fosse necessário acender todas as velas e todo o incenso que há pela casa para afastar o frio, o medo e a vontade de voltar” (p.51-52).

Pois, diante desse quadro de imensa e solitária dor, transferindo-se para o outro lado da experiência, ele se põe do lado de cá e avalia: “Quando você voltar, vai ver só, as pessoas falam, apontam, olha, ele acaba de chegar da Europa, fazem caras e olhinhos, dá um *status* incrível e nesse embaio você pode comer quem quiser, pode crer” (p. 52).

O preço de estar longe é alto, a solidão é imensa, a incomunicação pesa demais, há muita gente descontrada. “Meu coração está perdido”, diz. No



quarto onde se abriga, "o telefone existe mas não chama" e a vontade de voltar está sempre presente. Não desiste, porém. Consola-se com o dito de que todo começo é difícil: - *De beguiner is ólueis difficulti*.

O narrador, olhando-se do ponto de vista dos ingleses, considera-se um índio latino-americano perdido em meio a uma grande cidade, que deixa as pessoas absolutamente anônimas, perplexas, embora sejam atraídas para lá como por um redemoinho irreversível. Como ele, lá estão tunisianos, japoneses, persas, indianos, congolezes, panamenhos, marroquinos, todos perdidos na megalópole, sem encontrar os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, montanhas cobertas, de neve, os teatros, balés, cultura, História. Dura paisagem. Babylon City ferve. E todos lá sob a indiferença de quem prescinde dessa presença. Ou quase.

O conto, então, tem uma forte unidade dramática, embora um frágil enredo. É um flagrante, um narrador foca a si mesmo nessa passagem dolorida de sua vida. A intriga serve, antes de tudo, para expor o estado de espírito do narrador. O que é narrado é menos importante.

O conto ocupa um cenário universal, poderiam as cenas muito bem ser desenvolvidas em outras grandes cidades, até mesmo do Brasil, até mesmo em Porto Alegre. Não importa o local, importam as seqüências dramáticas, a dor aguda da solidão. Ai, nesse cenário, o homem fica aniquilado, até pode passar de carrinho na praça, mas depois acaba na solidão do quarto, ao lado do qual as pessoas discutem as maiores banalidades. "Meu coração está perdido, mas tenho um *London* de A a Z na mão direita, e na esquerda um *Collins Dictionary*, Babylon City; afogada no lixo ocidental" (p. 52).

É um texto de forte cunho psicológico, tem até começo, meio e fim, nele acontecem coisas, como no conto tradicional. Mas a estrutura dele, uma certa linearidade, nada disso é maior do que a mensagem da falência dos projetos pessoais, ou ao menos da sua penosa conquista, que marcam o clima desta história narrada. Diríamos mais: não são apenas os projetos pessoais que sucumbem, senão que todo esse complexo mundo ocidental, de tantos desencontros, de tanta futilidade, de tão pouco amor.

A cidade onde se passa o conto é uma verdadeira síntese dos povos do mundo. O conto revela isso, não penas enumerando as raças representadas, mas até mesmo adotando a presença de várias passagens com as mais diversas línguas: inglês, francês, espanhol, italiano.

## 7 CONCLUSÃO

Nossa intenção inicial era analisar um *corpus* maior, atingindo ao menos quatro contos de cada uma das tendências. No curso do trabalho, porém, acabamos fazendo um corte radical, preferindo a verticalidade de um estudo mais aprofundado à horizontalidade de uma visão que teria antes de tudo um caráter panorâmico.

Cabe também uma importante ponderação. É claro que nem tudo é preto ou branco na literatura sul-rio-grandense, quer dizer, nem todos os contos se enquadram numa ou noutra das tendências estudadas. Existem os mais variados tons nessa produção, da qual, intencionalmente, escolhemos duas cores fortes, para caracterizar, de fato, as marcas diferenciadoras dessas tendências. É certo também que grande parte dos contos escritos no Rio Grande do Sul ou por escritores gaúchos tem muita proximidade com o que expusemos em nossa análise.

Como se pode perceber, as diferenças entre as duas linhas são acentuadas. O conto tradicional trabalha fundado em aspectos históricos, passados, em que reconhece, em regra, a existência de um mundo de valores superiores aos do presente. O contista tradicional parece que está sempre deslocado no seu tempo e no seu espaço. E o tempo, quase sempre tomado como bom tempo, é aquele assinalado pela bravura, pelo machismo, pela coragem, porque ou a vida se desenvolve no trabalho com gado bravo em campos ilimitados, ou, então, era jogada em tabuleiros de guerras cruéis, nem sempre sob o entendimento de quem delas participava.

O espaço do conto tradicional é, em regra, o campo, onde, de fato, não há ou não havia possibilidade de muita coisa acontecer. Em consequência, o tempo se torna também mais largo, menos medido, do que o do homem na cidade moderna.

Seja como for, continua épica a história da luta do homem. Se antes tinha o *glamour* das fardas, dos clarins, das baionetas e dos cavalos, da carne abundante, hoje a luta se trava na busca da sobrevivência do dia-a-dia, na conquista de um emprego, no encontro de uma solução para o estresse que o aflige cada vez mais, à medida que o tempo avança e a sociedade de consumo vai impondo exigências cada vez mais absurdas, incapacitando-nos a dizer não.

O mundo agrário e o mundo urbano, sustentáculos das duas visões predominantes do conto gaúcho, hoje já apresentam distâncias muito mais reduzidas. Sob muitas formas, a modernidade chegou ao campo. Problemas do narrador de *London*, *London* começam a afetar também o homem do interior. No conto de Darcy Azambuja, a solução ainda é pensada no passado, é lá que

o mundo era feliz; no de Caio Fernando Abreu, as soluções hão de ser presentes ou se encontrarão num futuro próximo.

Nos dois casos, porém, a insatisfação, a infelicidade está instaurada, serve de tema aos escritores, que fazem da literatura uma reflexão sobre o estar do homem no mundo. Tanto nos velhos, como nos novos tempos, o homem está à procura de sua realização existencial.

Ao concluir esta pesquisa, reconhecemos o seu caráter provisório, primeiro porque as teorias do conto vêm se ampliando, diversificando e aprofundando cada vez mais; e, em segundo lugar, porque a amostra não tem alcance para estabelecer conclusões definitivas. Mas foi necessário estabelecer limites, até mesmo para não acabar escrevendo uma história sem fim.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ASSIS BRASILEIRO. *A nova literatura: o conto*. Rio de Janeiro: Americana; Brasília: INL, 1973.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo; Rio de Janeiro; Porto Alegre; Recife: Mérito, 1962.
- AZAMBUJA, Darcy. *No galpão*. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1944. (Coleção Autores Brasileiros, 3).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Série Os Pensadores).
- BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.
- CAIO FERNANDO ABREU. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988. (Autores Gaúchos, 19).
- CÉSAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande: literatura*. Org. e intr. de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ Editora da Universidade/UFRGS, 1994.
- GOTTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 2).

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. (Série Revisão, 6).

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha ditado, caso, memorial, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção Ensaios, 52).

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (dir.), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). *A literatura no Brasil*. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 1997. v. VI.

MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr; SANTOS, Walmor (Orgs.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto/WS Editor, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 6. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SANTOS, Volnyr; SANTOS, Walmor (Orgs.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto / WS Editor, 1998.

SCHNEIDER, Elenor J. (Org.). *Fragmentos de vida*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999.

\_\_\_\_\_. *As vozes inquietas de Reynaldo Moura*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. atual. e ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. (Série Revisão, 2).