

CAVANDO

(UMA ANÁLISE DE "A ENXADA", DE BERNARDO ÉLIS)

Coitado do lavrador
Que veve à custa do braço,
Ainda sendo cavador
Luta com muito embaraço,
Porque os explorador
Hoje em dia são os maço.

(De uma moda de Adolfo Mariano)

A epígrafe, escolhida por Bernardo Élis para introduzir o conto que dá o título à obra, "Veranico de Janeiro", coletânea de contos em que se insere o texto a ser analisado, "A Enxada", mostra um cotejo que funciona como o *filio* da estruturação destas estórias: o sistema de tensão entre *explorador* e *lavrador*. Nesta fatia de um Goiás agrário, os moldes econômicos são ainda os do Brasil-Colônia: os grandes senhores de terra em exploração do trabalho de caráter escravagista, sem experimentar as transformações mais concretas e nem mesmo receber os ecos das mudanças instituídas por um capitalismo industrial que norteia os rumos da vida urbana, principalmente nos grandes centros.

Firmado na trilha da 'exploração', o esquema da intriga mostra-se relativamente simples: de um lado, a vítima, Supriano, ou o preto Piano, o explorado; de outro, uma série de personagens e fatores que funcionam como agentes ou colaboradores, mais ou menos diretos, do fenômeno da exploração, exploradores - coadjuvantes, que acabam favorecendo a ação central do explorador-mor: o capitão Elpídio Chaveiro.

O 'motivo' básico, pois, de tal intriga, centra-se no trabalho. Supriano tem a 'força' do trabalho: ele "veve à custa do braço"; conforme a epígrafe acima. Mas não tem o 'instrumento' do trabalho: a enxada. E por isto, "luta com muito embaraço". Daí a situação de 'absurdo': Piano deve plantar a roça de arroz para o capitão Elpídio; mas este não lhe dá a enxada para realizar o trabalho.

A relação entre o capitão e o negro é, pois, basicamente, de

'dívida': Piano mora na terra do capitão e para lá vai para plantar a roça. Como Piano mora na terra do outro, recebe também o tratamento de 'propriedade' do outro, que pode fazer dele o que bem entende. E mais: porque Supriano *não é* a terra, mas algo que ali está, e estranho a ela, *vale menos* que a propriedade: é tolerado pelo proprietário que, impaciente, exige-lhe mais do que tem capacidade de dar: exige que CAVE a terra, sem a enxada. Exige, pois, que faça o trabalho, sem ter condições de fazê-lo. Exige-lhe, pois, o impossível.

Cercando esta 'dívida' central, núcleo da ação do conto, encadeiam-se outras, núcleo da ação de toda uma vida construída na 'dependência' de senhores proprietários, que detêm *o poder de ter* o homem. Nesta cadeia de dívidas, há, pois, algumas, anteriores à 'dívida central'. É uma dívida que marca também o começo da história, o primeiro 'insucesso' de Piano: "Piano pegou um empreito, de quintal de café com o delegado" (p. 38)¹. Nesta empreitada, Piano, porque *não tem* terra, deve por princípio e entra com o seu trabalho; o delegado, com a *terra*. Piano, ao final, *pagaria* ao delegado parte do produto do trabalho. As adversidades impedem o cumprimento do contrato. Daí, a primeira 'dívida' oficialmente selada. "Tempo ruim, doença da mulher, estatuto do contrato muito destrangolado, vai o camarada não pode cumprir o escrito e ficou devendo um conto de réis para o delegado" (p. 38).

No passo seguinte desta 'cadeia', o Piano-devedor é usado como objeto de pagamento de dívida do delegado, e assim, entregue ao capitão Elpídio.

Ao depois vieram os negócios de Capitão Benedito com João Brandão, a respeito do tal peixe de ouro de Sô Dona-na, e, no fritar dos ovos acabou Supriano entregue a Elpídio, pelo delegado, para pagamento da dívida. (p. 38)

Com Piano, vão os seus pertences: a mulher paralítica e o filho idiota. E a Piano não resta nem mesmo a esperança de uma 'cata de alforria': "Supriano devia trabalhar até o fim da dívida" (p. 38).

Paralelamente às *exigências* que Elpídio lhe faz e aos *obstã*culos que interpõe de modo a que estas exigências não possam ser satisfeitas, surge a *raiva*, por parte de Elpídio; e o *desespero*, por parte de Piano. A situação de 'absurdo' ultrapassa, assim, o nível da *exploração* para o da *perversidade*.

Um breve diálogo, inserido entre a primeira cena - ou o primeiro pedido de ajuda de Piano, a Joaquim Faleiro, que lhe nega a enxada - e a série de buscas de solução de Piano para sair do impasse - o de TER DE CAVAR SEM TER COM QUÊ - representa já o núcleo da ação, com a sua 'interpretação' moralista por parte do narrador.

As três etapas das falas do capitão e Piano representam a 'evolução' do destino já, a esta altura, bem traçado, do Piano, e em tom de gradativa ameaça por parte do capitão.

No 1º lance, prevenido pelo delegado de que "Piano era muito velhaco", Elpídio fala, já, ameaçando; o narrador protesta, em defesa de Piano; Piano pergunta, humilde e puro; Elpídio revida, rai voso.

- Quero ver que inzona você vai inventar para não plantar a roça... Olha lá que não sou quitanda!

Supriano não tinha inzona nenhuma. Perguntou, porque foi só isso que veio à mente do coitado:

- E a enxada, adonde que ela está, nhô?

Elpídio quase que engasga com o guspe de tanta jeringa:

- Nego ã-toa, não vale a dívida e ainda está querendo que te dê enxada! Hum, tem muita graça! (p. 38)

No 2º lance, o narrador retoma a defesa: Piano era "trabalhador e honesto". E não pagou a dívida "porque ninguém era homem de acertar contas com esse excomungado". E "se, porém, lhe pagassem o trabalho, capaz de aprumar." O narrador prepara, assim, o espírito do leitor para as segundas e terceiras etapas seguintes, gradativamente mais violentas, por parte de Elpídio; e mais indefesas, por parte de Piano.

- Me perdoa a confiança, meu patrão, mas mecê fia a enxada da gente e na safra, Deus ajudando, a gente paga com juro...

- Ocê que paga, seu bedamerda! - E Seu Elpídio ficou mais irado ainda. - Te dou enxada e ocê fica devendo a conta do delegado e a enxada pro riba. Não senhor. Vá plantar meu arroz, já, já. (p. 38)

O 3º lance consoma a força repressiva, pois a 'palavra' de Piano é cortada pelo capitão: "Meu patrãozinho, mas plantar sem... - Elpídio o atalhou: - Vai-se embora, negro. E se fugir te boto soldado no seu rasto" (p. 39)

A suposta 'fuga' do negro reforça a *condição* de escravo. E fo-
ra, inclusive, usada como 'truque' de negócio por parte do delega-
do, quando lhe coloca esta hipótese para assim, quem sabe, o Elpí-
dio desistir de receber o negro e desistir do negócio...

O conflito estabelecido entre o 'dono' e o 'escravo' se repe-
te, naturalmente noutra plano, entre os 'donos', pela via do 'ne-
gócio', em que a disputa ou concorrência se efetiva pela via da
argúcia à cata da maior *vantagem*. A teia dos *interesses* enreda as
relações a nível dos senhores: o delegado deve ao capitão Elpídio
e paga com Piano; o capitão Elpídio prejudica Joaquim Faleiro,
dificultando-lhe a água que vai do açude, o que leva Joaquim Fa-
leiro a ir contra Piano: não lhe empresta a enxada, porque planta
para Elpídio; e lhe oferece trabalho, para que Elpídio o perdesse.
A *relação do prejuízo* é, no entanto, diretamente proporcional à
força econômica: quanto mais desvalido, mais sujeito às pressões
e judiações por parte dos poderosos. Se há vários que se colocam
em posição intermediária - o delegado, Joaquim Faleiro - os pólos
são bem nítidos: Elpídio, de um lado; Piano, de outro.

A PEREGRINAÇÃO DOS INSUCESSOS

"adonde achar ùa enxada, meu Divino Padre
Eterno!"

O percurso de Supriano, na tentativa de conseguir uma enxa-
da, transforma-se no suplício do homem em luta contra um esquema
agressivo, violento e implacável nas suas leis. Nesta estrutura de
pedra, não há fendas. Os pedidos de auxílio do Piano revelam as
forças do esquema: cada etapa da sua peregrinação, uma fase de mar-
tírio a que sujeitam os 'humilhados e ofendidos' desta estória goia-
na.

Portanto, quando Piano clama pelo Divino Padre Eterno, já sa-
be que não há solução. "Elpídio é que fornecia enxada, mantimen-
to, roupa e remédio para os seus empregados." (p. 39). Assim, ma-
nipulava os empregados e os comerciantes, a seu favor.

As outras 'soluções' são insatisfatórias: 1) caçar caititupa
ra vender o couro: mas caçar com quê?; 2) tirar mel; mas quem com-
pra?; aliás, consegue algum "dinheirinho" que acaba perdendo, ame-
drontado com as ameaças do Elpídio; 3) mendigar: mas ninguém dá
esmola; 4) roubar: mas seria facilmente descoberto e preso e até

mesmo morto; 5) o padre promete a enxada, mas ela se perde; 6) pede a um conhecido, que não tem mas indica um seu irmão, morador do rio Vermelho, que talvez tenha; 7) parte para o rio Vermelho, mas é preso pelos soldados, como "negro fujão"; 8) pede ao Joaquim Faleiro, mas este lhe nega, pois era rival de Elpídio.

A 'via-crucis' de Piano se desenvolve em 'flashback', tendo por eixo a visita que faz ao Joaquim Faleiro e fica, pois, enxertada entre sua chegada à casa e sua partida da casa do sitiante.

A primeira cena do conto, que se inicia justamente com a chegada de Piano à casa de Joaquim Faleiro e seu diálogo com dona Alice, evidencia, de chofre, o esquema narrativo centrado na tensão social entre 'o que tem' e 'o que não tem' e as manobras necessárias para se obter o *negócio* ou se estabelecer a *troca*.

Supriano chega com fome. Ajuda a tratar do capado. Faminto, recusa o almoço e mente que já havia almoçado. O narrador amarra a fundamentação:

Na sua lógica, achava que se aceitasse a comida, Seu Joaquim julgava bem pago o serviço da arrumação do capado e não ia emprestar-lhe a enxada. Não aceitando o almoço, o sitiante naturalmente ficaria sem jeito de lhe negar o empréstimo da ferramenta. (p. 36)

A seguir, Joaquim Faleiro recusa emprestar a enxada, ainda que recebendo pagamento depois da colheita, porque é inimigo de Elpídio e Piano trabalha para Elpídio. Não há negócio ou favor quando se contrariam os interesses dos senhores.

Após o 'flashback', quando desfilam as tentativas de conseguir a enxada, evidencia-se mais uma vez a disparidade: Piano vê Seu Joaquim mais um cunhado se afastarem "enxada ao ombro, espancando as corujinhas assentadas nos cupins e nos moirões da cerca do pastinho." (p. 47)

O *trato* injusto imposto pela relação de 'dívida eterna', por um *contrato* viciado e por *maus tratos* sucessivos gera uma conjunção de desgraças e uma degradação que não é só *moral*, mas *física*.

Antes, ameaças pela palavra, descomposturas, desaforos que geram a insegurança, o medo, que, gradativamente, viram desespero, terror, delírio, loucura. Há pelo menos duas passagens marcantes referentes a estes estágios, para exemplificação. Uma delas é a do *senho* - quando, ao som de mau agouro da porteira, segundo superstição local, Piano "padecia o grande tormento de ter perdido a *fer*

ramenta" (p. 42): este sonho, antes da ajuda do vigário, 'anteci-pa' o desenlace deste auxílio que será também malogrado. A outra passagem é a da *caminhada* para o Rio Vermelho, após a visita ao Padre, quando então foi atacado por "safonões, socos, pescoções", amordaçado, empurrado, "novos empurrões, um nome feio, levantando falso na pobre de sua mãe" (p. 46) e "novos empurrões deram com Piano na lama, um cavalo saltou por cima, lambada de piraí doendo como queimadura de cansação-de-leite" (p. 46), saiu correndo, ton-to, dois dias sem comer nada e, finalmente, o encontro com Elpí-dio, que "continuava forte como um governo" (p. 46) e a retirada de Piano, a "carapinha enlameada e suja de sangue coalhado" (p. 47).

A partir daí, acentua-se a degenerescência física: pé sangran-do, com ferida; fome; fraqueza; sol quente de veranico; zonzura; chuva; cansaço; chuva; desânimo; e delírios, em que ora vê ora não vê sua roça já plantada de arroz; e por vezes enxerga Homero, ele-vado à categoria de herói por ser o ferreiro, afastado do traba-lho por bebedeira, mas que no sonho está a fabricar enxadas, em plena atividade.

A *obsessão pelo instrumento de uso do trabalho* transforma-se em pesadelo: toma um galho como enxada. E, no final, usa o próprio corpo como enxada: cava a terra com os próprios punhos, dilacera-dos. Este é quase o clímax do processo de destruição a que leva a fetichização do seu objeto de uso no trabalho nesta reificação re-gadaa ascetismo, tal como acontece na obra de Graciliano Ramos, conforme observou Fritz Teixeira Salles.²

Assim é que Piano é visto, ao final, pelos dois soldados:

O camarada tacava os tocos sangrentos de mão na terra, fazia um buraco com um pedaço de pau, depunha dentro al-gumas sementes do arroz, tampava logo com os pés e prin-cipiaava nova cova,

a tal ponto que as duas mãos eram

duas bolas de lama, de cujas rachaduras um sangue gros-so corria e pingava, de mistura com pelancas dependura-das, tacos de unha, pedaços de unha, pedaços de nervos e ossos, que o diabo do fogo não deixava divulgar nada certo, clareando e apagando no braseiro que palpitava e tremia. (p. 53)

Quando um dos soldados atira e mata Piano, consuma um assas-

sinato já iniciado com a primeira exigência do capitão.

A marcação do tempo acompanha as fases de evolução do desespero de Piano. O dia de Santa Luzia - prazo da entrega do 'serviço' ou do 'castigo' pelo não cumprimento do *dever* - torna-se eixo do desespero.

E os dias passavam. Santa Luzia vinha chegando de galope. Supriano tacou um punhado de feijão num buraco da parede do rancho. Cada dia era um feijão que ele pincha va fora. Os bagos estavam no fim. (p. 41)

E a *superstição* anuncia o desfecho final: o barulho da porteira e o latido de cão, índices de mau-agouro, preparam e denunciam já a futura morte de Piano.

Portanto, a face negativa do procedimento autoritário de Elpídio é levada ao extremo do desrespeito humano e ultrapassa os limites de uma relação, já por si injusta, entre as condições de senhor e escravo. A pertinácia em exigir, conscientemente, um ato impossível, reverte-se em atos deliberados de *crudeldade e sadismo*, contrastados com o *caráter bondoso* de Piano, que não se propõe a mais do que cumprir, honestamente, o 'trato' de serviço, sem mesmo questionar o 'absurdo' da situação a que se encontra submetido. Daí o *grotesco* usado como recurso pelo Autor para ressaltar, no 'senhor despótico', a promiscuidade moral; e no 'escravo honesto', a promiscuidade material.

Como exemplo do 19º caso, há a cena do Elpídio montado no cavalo:

O patrão chegou com rompante, enorme em riba do chapéu, entremeio as orelhas da burrona, Piano só divisou um sorriso feroz, de dentes alumiando ouro e a vozona do senhor dão:

- Está brincando, moleque, que eu te pego você. (p. 40)

Como exemplo do 29º caso, há a *figura* de Piano que aparece, de início, dúbia, conforme é vista pela Dona Alice e reforçada pelo narrador. "Supriano era feio, maltrapilho, mas delicado e prestimoso como ele só" (p. 36). Mas no decorrer da sua peregrinação *in glória*, cresce o seu lado grotesco da degenerescência, por via do processo de tortura física e psíquica imposta com sutileza e mes-

tria pelo capitão e praticada pelos soldados.

Quando Piano corre desvairado, "sua respiração saía rascante e dificultosa por causa do papo, aquele papo incômodo que pesava quase uma arroba" (p. 48). E por ocasião de sua prisão, os soldados torturam e Piano sofre. Assim será na cena final, quando já humanamente *des-figurado*, "com fúria agora tafulhava o toco de mão no chão molhado, desimportando de rasgar as carnes e partir os ossos do punho, o taco de graveto virando bagaço..." (p. 54) - a que os soldados, desdobramentos do poder do capitão, reagem também grotescamente: "Um soldado que estava ainda em jejum sentiu uma coisa ruim por dentro, pegou a amarelar e com pouco estava gomitando." (p. 54)

Mas o grotesco se acentua no conjunto do modo de vida do preto Piano, que compreende um rancho miserável em terra alheia, com a mulher parálitica e o filho bobo e surdo-mudo.

O filho, sem nome,

era bobo babento, cabeludo, que vivia roncando pelos cantos da casa ou zanzando pelos arredores no seu passo de joelho mole. Diziam que fuçava na lama tal e qual um porco dos mais atentados. Capaz que fosse verdade, porque a função dele e o modo de olhar era ver um porco, sem tirar nem por. (p. 42)

Quando, por exemplo, Piano o acorda, para que traga lenha,

O mentecapto roncava, revirando-se sobre os trapos de baixeiro suarentos, fedendo a carniça de pisaduras, entendidos no chão e que lhe serviam de cama. Piano empurrou ele com o pé. O bicho levantou-se zozno, cai aqui, cai acolá, aos roncões, feito um porco magro; perto da fomalha, à luz escassa das brasas meio mortas, Piano lhe fez acenos até que o animal se dispôs a sair para fora do rancho. (p. 5)

Quanto à mulher, Olaia, tinha "as gengivas à mostra, se arrastando, pois a coitadinha era entrevada das pernas, em desde o parto do bobo" (p. 42). E quando fala, "era uma voz pastosa, viscosa, fria" (p. 49). E mais:

Que nem um cachorro, era na beira da fomalha que permanecia dia e noite; ali cozinhava, ali lavava roupa e re-mendava, ali dormia, ali fazia suas precisões. Pernas dele eram o bobo, que ela conservava sempre encostado. Quando tinha de ir mais longe, amontava na cacunda dele

e lá iam aqueles destroços humanos pelos trilheiros, na função de anta no vício (p. 50)³

Este 'grotesco', e aliás, como toda a narrativa, é 'vista' ora pelo personagem em cena (Elpídio vê assim o Piano e vice-versa); é vista pelo narrador (que interfere, comentando o caráter grotesco); e é vista indiscriminadamente por um personagem e pelo narrador (sem distinção nítida dos limites da visão de um e de outro). Esta variedade de pontos-de-vista é responsável por certa movimentação dinâmica da narrativa que a salva de uma possível monotonia ou de um puro documento regionalista. Tal jogo de visões tem, pois, função semelhante à da gradação da ação, também de caráter dinâmico, até o clímax final, com a morte de Piano.

Daí uma distribuição da narrativa com a formação de uma sequência variada, com alternância de: cenas presentificadas (caso da cena do conto); 'flashbacks', levados a cabo por Piano, na sua busca da enxada; e partes 'mescladas de realidade e fantasia', por ocasião dos sonhos, pesadelos, delírios.

Esta variedade favorece a variação de focos e de falas. Permite que o Piano, à noite, *seja visto por Oláia* sonolenta, sempre precisar, pois, o teor de 'realidade' e de 'pesadelo' da figura de Piano, que lhe surge estranhamente monstruosa. Permite também que na construção da cena final, haja troca de posições: os soldados vêm Piano; Piano vê os soldados; e Piano vê o soldado nos gestos de preparação da arma para atirar, o que o narrador testemunha, em posição de respeitoso recato.⁴

A diferentes visões, acrescentam-se diferentes falas. Há a do narrador, mais erudito, com linguagem mais clássica, consciente, moralista, com nítido perfil lúcido, realçado da generalizada alienação dos demais. Há a do Piano, à qual o narrador cede, mediante o discurso indireto livre e fluxo de consciência e que inaugura uma outra linguagem, a do falar típico rural goiano. E há a de ambos, indiferenciadamente. Este mesmo processo acompanha as demais falas: a do capitão Elpídio, do seu Joaquim Faleiro, por exemplo - 'comentadas' ou simplesmente 'traduzidas' ou 'representadas' pelo narrador.

Exemplo dos fluxos de consciência são os momentos de delírio de Piano, quando pelo estilo indireto livre o personagem supõe - ou sonha - que tem a sua roça já plantada (p. 98). Exemplo de narrador que se mistura à fala do personagem 'goiano' é quase toda a

narrativa, quando o narrador fala à moda de Piano, que, por isto mesmo, com ele se confunde. E exemplo de narrador puro, afastado criticamente da linguagem de seu personagem, é o que comenta a fala mutilada de Olaia: "As palavras eram comidas quase que completamente, restando apenas o miolo. Para alguém que não fosse roceiro os vocábulos seriam ininteligíveis" (p. 49)

O REGIONAL GOIANO

A construção do conto fundamentada na representação de uma disparidade social entre o poderoso e o submisso, portanto calcada na diferença de classe que sustenta também as disparidades sociais do capitalismo industrializado dos grandes centros urbanos, traz, no seu bojo, um quadro social típico da realidade goiana rural.⁵ Nela proliferam - por razões talvez de consangüinidade nas relações sexuais e falta de assistência social, a anormalidade física e psíquica. Os fazendeiros, mesmo os latifundiários como Seu Elpídio, não dispõem de ostentação em habitação e hábitos, tal como os fazendeiros de café paulistas. E o fazendeiro menos abastado, tal como Seu Joaquim Faleiro, não dispõe de número excessivo de empregados. A redução da atividade rural à pecuária e à roça de pequenas dimensões, sem os ares da tecnologia avançada, e, conseqüentemente, sem o volume de moeda que faz as grandes e pomposas riquezas de outras terras, reduz também as condições de conforto na moradia: sabe-se que o ambiente rural goiano limita-se aos objetos de uso, sem a febre consumista, que nos interiores, se manifesta em mobiliário reduzido, tosco, não almofadado, à base de caixas e bancos, e, até hoje, desprovidas de sanitários.

Pois a cena inicial do conto 'flagra' esta vida em família de um fazendeiro mais pobre, não tão abastado como o capitão Elpídio, nem tão miserável quanto o preto 'escravo' Supriano.

Joaquim Faleiro era sitiante pobre, dono de uma nesguinha de vertente boa. Vivia de fazer sua rocinha, que ele mesmo, a mulher e dois cunhados iam tocando. Vendiam um pouco de mantimento, engordavam uns capadinhos, criavam umas vinte e poucas reses e fabricavam algumas cargas de rapadura na engenhoca de trás da casa, mode vender no comércio. O resto Deus dava determinação. (p. 37)

Eles próprios se ocupavam da matança do porco e a rusticidade aparece até mesmo no modo de Joaquim Faleiro se alimentar.

O sitiante meteu o indicador entre as gengivas e as bochechas, limpou os detritos de farinha e arroz, lambeu aquilo e por fim guspinhou pra riba de um cachorro que dormia debaixo da mesa. (p. 37)

O capitão Elpídio, que aqui aparece apenas transfigurado em "muito rei na sua homênia", será mais detalhado em outros contos da coletânea. De fato, os personagens reaparecem em várias instâncias dos contos, compondo assim um painel da vida goiana. Explica-se, pois, porque Bernardo Elis, em depoimento, informa que *Verânico de Janeiro* era um romance que ele resolveu transformar em livro de contos.⁶

Nem mesmo o casarão da sinhã Donana, mãe do capitão Elpídio, que figura como espaço central de outro conto do livro⁷, nem mesmo o casarão tem condições de manter o nível dos cuidados anteriores da época de abastança dos Chaveiros. Também o casarão está agora em ruínas, embora o capitão resguarde, pelo que lhe fica de poderio econômico, a 'segurança' pessoal, a 'militância' política e o 'domínio' social.

Representando este quadro típico, a linguagem 'goiana' se solta⁸, em ditos populares de uso mais geral - "O que não tem remédio já nasce remediado!" (p. 44), ou mais regional: "e agente danado com a cabeça, pelas cercas, imitando boi que nunca levou tapa" (p. 45), ou então: "Cavalo velho num reseste eguada nova" (p.55). O vocabulário cede à oralidade⁹ em termos como "ocê" (p.38), "adonde que ela está, nhô?" (p. 38) ou em onomatopéias: "Num xixixi chiava a chuva fina" (p. 49).¹⁰

A narrativa de pesquisa desta cultura manifesta-se ainda na inserção de costumes: as superstições diante da porteira que abre e sobre a qual 'enxerta' um 'causo' narrado pelo delegado. A lenda, iniciada pela forma tradicional, "Uma noite, lá ia ele passando pela porteira" - funciona, no conto, como fundamentação das sensações de mau-agouro que o barulho da porteira, ao abrir, causa nos personagens em questão e explica as suas reações: benzeções, como pelo-sinal (p. 41), segurar o "bentinho do pescoço" (p. 54), lançar um "Credo". Mas ocupa posição de destaque na sintaxe narrativa do conto, além da soma destes costumes todos, a festa do Divino, que acaba constituindo um outro 'corpo' narrativo, cuja posição, no final, como uma outra 'célula' narrativa, merece considerações.

A FESTA DO DIVINO

O final festivo, alegre, após um desenlace trágico, constrói, ao nível da sintaxe narrativa, o contraste que preside à estruturação da intriga. Pois na festa reina o movimento, a reunião de pessoas, o barulho, a confusão, a diversidade de tipos, as falas, a confraternização, brigas, jogatina, bebida, depois de preparativos: calação das casas, capinação da grama.

Também é com minúcia que o narrador se detém na descrição do ritual da festa: as fogueiras, os mastros, doces, bebidas, foguetes, a banda. Nesta altura, preserva-se ainda a diferença social: em todas as casas reúnem-se os roceiros, menos na casa dos "graúdos", como o coronel, Donana e Seu Evangelista. "Esses não tinham parentes pobres moradores na roça e não aceitavam roceiro em casa" (p. 56). E a hierarquia se projeta naturalmente nos elementos do ritual da festa, que são inquestionáveis: das fogueiras, a mais alta é a do Divino; as outras, de São Benedito e de Santa Ifigênia, são mais baixas:

eram de santos de negro e de pobres e não podiam ter a imponência, a intimação das outras, que isso até eramos uma determinação de Deus Nossinhô. Ainda no céu havia de guardar estatuto de primazia e lá mais do que na terra isso de grandezas e honrarias era muito baseado, com poder de castigo para quem não cortasse em ribinha do risco. (p. 57)

No entanto, o realce ao aspecto festivo serve para contrastar com o aparecimento de 'um homem forte' que "carregava na cunda uma velha magra que nem um louva-a-deus". O narrador é agora simples observador da festa, como qualquer outro festeiro, que apenas vê os dois - a velha paralítica e o bobo - e ouve as brincadeiras que os moleques lhe dirigem, chamando-os de "Otomove!"; vê a velha pedir esmola nas lojas e ouve notícias a respeito dos dois, com distanciamento, pelo vigário e pelo capitão Benedito.

Nunca ninguém vira essa gente? Isto é, apareceu ali na rua uma conversa que o vigário teria dito que aquela velha era a mulher e o bobo era o filho de um tal de Sulpriano, por apelido Piano, um sujeito papudo, muito delicado demais, que por derradeiro foi camarada do delegado e do Capitão Elpidio Chaveiro. (p. 58)

E quando os dois fogem, ao verem um cabo e uma praça, alguém

lança uma hipótese: " - Será que é medo de soldado? Capaz - con - clui Neca." (p. 58)

A 'virada' do foco narrativo, com representação de outro cli - ma (festivo), de outro ambiente (urbano), de outros personagens (todos reunidos), mostra a situação que permanece, onde o "otomo - ve" (mais uma vez o grotesco agora piadístico, e por isto mesmo, ainda mais trágico) aparece como *incidente ocasional*. Daí o teor crítico do conto, nesta 2a. parte, que apresenta praticamente uma *leitura condicionada* da realidade, segundo os moldes 'comuns' pa - ra a qual a 'monstruosidade' é mal conhecida ou ignorada, não é mantida, é eliminada, é expulsa.

As brincadeiras das crianças, os olhares indiferentes ou cu - riosos dos adultos não chegam a alterar o *clima festivo*.

A 'troca' dos planos, em que o essencial (a construção do 'monstro' pela sociedade e sua eliminação) vira acidental (a so - ciedade ignora ou não quer tomar consciência do seu papel verda - deiro de construtora de monstruosidades sub-humanas).

As duas partes da narrativa, a do 'drama' de Piano, a da 'fes - ta' do Divino, se equivalem quanto à ação: trata-se da representa - ção do monstro social por uma sociedade que, paralelamente, o eli - mina. Mas os planos da narrativa se encontram des-vinculados: há diferentes visões, separadas por uma ruptura brusca, abismo que separa a verdadeira consciência do narrador da falsa consciência de um narrador misturado na geral alienação dos habitantes da ci - dadezinha que festejam o Divino. Ambas, pois, se contrapõem: na primeira, em primeiro plano aparece a *miséria* e a *crítica à cons - trução da miséria* por uma sociedade 'classista' e 'perversa'. Na segunda, em primeiro plano aparece a *abastança* e a crítica que a sociedade faz à miséria, rejeitando-a como 'anormalidade' ou 'des - vio' da norma.

A seqüência das duas partes narrativas deixa bem patente a po - sição crítica do narrador lúcido e revoltado. Impossível ignorar a realidade da 'monstruosidade' miserável, depois de acompanhar a malograda luta de sobrevivência de Piano. Impossível, pois, ade - rir ao olhar tranqüilo destes festeiros, para os quais a desfigu - ração humana é insignificante.

O *fio* do enredo transforma-se, mediante o desfecho final, num *projeto assassino* e que deixa *impune o criminoso*.

Não deve ter sido gratuita a escolha da festa do Divino como cenário desta verificação final - e indignada - das impunidades.

Afinal, sabe-se que, nesta festa, todos comem. E o Imperador é sorteado entre o povo. Seria a consagração final da igualdade, ainda que temporária, dia de graças ao Divino Espírito Santo, aquele mesmo a que Piano se dirige, em meio ao desespero, enquanto vai CAVANDO a vida - a cova do arroz, - e a morte - a sua própria sepultura: "adonde achar ũ'a enxada, meu Divino Padre Eterno!"

A justiça, esta fica como um eco, longínquo, na "Toada dos Conguinhos de Corumbã de Goiás", que Bernardo Élis usa como epígrafe deste conto:

Matou, roubou,
mas foi pra cadeia.
Matou, roubou,
mas foi pra cadeia.

NOTAS

1. As citações são extraídas de: Bernardo Élis. *Veranico de Janeiro*. 4a. ed., Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979.
2. Para a análise da 'reificação' e da 'fetichização da mercadoria', ver: Fritz Teixeira de Salles. Bernardo Élis no País do Abandono. In: *_. Literatura e Consciência Nacional*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1973.
3. Para a 'animalização' em Bernardo Élis, ver: Dirce Cortes Riedel. "Saga do Espanto" I e II. *Jornal do Comércio*, 24/04 / 1966 e 01/05/1966.
4. Para a verificação do uso das 'técnicas cinematográficas' em Bernardo Élis e da relação - neste mundo mais de coisas que de palavras - com o cinema de Serguei Eisenstein, ver: Fritz Teixeira de Salles. op. cit., cap. cit.
5. Lembre-se que Bernardo Élis é goiano de Corumbã, professor de Geografia, pesquisador de fatos e gentes da região, o que

deve ter contribuído para o trabalho literário de cunho regional, baseado na documentação da realidade goiana.

6. Cf. Fritz Teixeira de Salles, op. cit., p. 285.
7. Trata-se do conto "Sinhá Donana", que narra a decadência dos Chaveiros, até a morte de Donana.
8. Cf. Tristão de Ataíde. *Jornal do Brasil*, 17/06/1966.
9. Notar que, ainda segundo Fritz Teixeira de Salles, há neste conto uma "arquitetura dialética da estrutura e do estilo", que caracteriza uma 'fala de patrão' e uma 'fala de explorado': "As deformações do patrão são de ordem gramatical - pronomes trocados, regência verbal deformada, concordância violentada - e não obstante, a estrutura da palavra quase permanece. Ao passo que na linguagem do roceiro ocorre violenta mutilação da própria palavra. (...) A síntese seria talvez a operação que ambas realizaram na consciência do leitor." (op.cit., p. 283).
10. Para análise sob perspectiva lingüística, ver Moema de Castro e Silva Olival. *O Processo Sintagmático na Obra Literária*. Goiânia, Imprensa Universitária de Goiás, 1977.

APÊNDICE:

"A ENXADA" E OUTROS CONTOS E CAUSOS DE BERNARDO ÉLIS

Tanto em "A Enxada" como em alguns outros contos do Autor, há um personagem desvalido que serve de fio episódico. A trilha seguida por Supriano equivale-se à de outros 'marginalizados' e 'vítimas' sociais. É o caso também de Isidoro, no conto "Veranico de

Janeiro", que dá nome ao volume de contos que ora examinamos. Isidoro, o doente, moribundo, quase-defunto, é recolhido pelo Ludovino que sai à cata de recursos, de alguém que possa cuidar do infeliz, sob o sol causticante do "veranico de janeiro". A 'peregrinação' é longa e leva-o até a parteira Minervina, ao Seu Coelho, ao capitão Benedito, até que a Chiquinha do Amaro aceita a incumbência: mas aceita em 'troca' de um título de dívida que o quase-defunto tem consigo e que ela pretende receber do devedor. E com um agravante: Isidoro ocupa a sua cama, com a qual ela 'ganha a vida', recebendo homens. A cama, na impossibilidade de ser 'usada', tem seu 'valor de uso' realçado e com exagero. A cama vira fetiche. Daí o lado cômico: o 'defunto' nunca morre; e o trágico: o 'defunto' usado como mercadoria de troca para 'negócio'.

Não há ninguém, pois, que manifeste espírito caridoso. Até mesmo Ludovino, se teve o primeiro impulso de não abandonar o doente, quer livrar-se dele o mais rapidamente possível. Mesmo Chiquinha do Amaro, se recebe a missão, é em troca de um dinheiro com pensador que espera receber do capitão Benedito.

A apresentação da realidade goiana, a partir do seu lado miserável, tem, pois, como eixo a história de um personagem, no caso, o Isidoro, ou o Supriano, que serve como ponto de referência para o desfile de outras misérias do povo goiano: fome, doença, solidão, violência. Tal realidade ganha realce com o enxerto de estórias no decorrer dos contos. Em "Veranico de Janeiro" há a compra do arroz pelo capitão Benedito, impedindo o menino de vender a outro que lhe pague em dinheiro e assim poder levar o remédio de que a mãe precisa; há a conversa na Rua da Palha entre vários, sobre a qualidade do gado; há as festas, como as danças de congos e as folias na roça.

O aspecto folclórico-festivo, mesmo se representado com minúcia, mediante descrição dos rituais, enfeites, cantos, rezas, não chega a compor um quadro prazeroso e alegre: acaba também envolvido pelo clima de miséria, marcadamente predominante. E quando o Autor se compraz na descrição dos costumes, por vezes desprende-se do fio episódico, acarretando certo *afrouxamento da narrativa*. Os *desvalidos* são muitos e se sucedem, a cada conto de suas obras, como em alguns contos coletados em *Ermos e Gerais* (1944). Lembro, a título de exemplo, o Nequinho ("A crueldade benéfica de Tambiú") que em acidente fere o olho e depois usa tal acidente em espetáculo em que se exhibe tirando o olho para fora e recolocando-o: os

próprios olhos tornam-se o instrumento de trabalho e de seu 'valor de uso', na exibição da desgraça, surge a fonte da subsistência; o pretinho ("Papai Noel ladrão") que sonha com os presentes de rico, põe o sapato da mãe na janela que acaba sendo roubado e ele repreendido. Há os morféticos ("As morféticas"), há os loucos ("André Louco"), este último um dos personagens mais intensamente desenvolvidos no que respeita à construção do caráter de marginalizado por uma sociedade que o abandona, que o teme e que tem sempre em mira eliminá-lo.

Ainda no volume *Veranico de Janeiro*, mais próximo do Supriano, como personagem teluricamente ligado às raízes da terra sertaneja e à ocupação com o trabalho da plantação, é Rosa ("Rosa"). A mulher que trabalha a troca de comida, na casa do seu Raimundo, certo dia, em delírio, planta sua roça no quintal e foge dali. Para o sertão? Uma hipótese.

Rosa representa a dureza da vida bruta sertaneja, simbolicamente presente nos dedos grandes dos pés, cujas marcas permanecem no seu chinelo grosseiro. E representa o instinto da terra - guia forte que a leva de volta.

Embora sem o clima de tensão que amarra as instâncias narrativas em gradação, do conto "A Enxada", há certas equivalências: a cena do início também recria um clima de 'suspense': a família reunida na refeição, ouve barulho na porta e teme abrir para não dividir a comida e também não sofrer críticas porque eles não vão oferecer comida ao visitante. Aí também brotam índices de mau agouro, quando a galinha canta como galo, quando descreve a terra vermelha como sangue e branca como ossadas, denunciando o destino trágico da personagem. E Rosa também faz covas no quintal com a enxada e com a própria mão.

Se há retrato dramático, como o de Rosa, há também o anedótico, mais leve, como o do padre em "Um Padre e um Sujeitinho metido a Rabequista", que lembra mais o 'causo' goiano de tradição oral. Aqui, uma lição moral do padre à mula empacadeira: se ela é dura no empacar, ele é paciente no esperar que desempaque.

O clima do conto anedótico lembra outro também referente a 'causos' de Goiás, na linha do anedótico prazeiroso, como em "Os Fuxicos da Fonte do Taquari": o povo da cidadezinha vai pegar água no Taquari, por ocasião das chuvas, que causam rombo no canal que leva água para as casas. Daí o encontro das pessoas, na 'fonte', enquanto pegam água. Se estas lembranças de infância chegam de mo

do agradável, há outro conto em que este mesmo tema, da chuva, da enchente, é representado de modo dramático: "Nhola dos Anjos e a Cheia de Corumbá" (em *Ermos e Gerais*, 1944).

Mas a 'saga' de Goiás melhor se evidencia no conto "Dona Sã Donana". Neste, o Autor supera a narrativa simplesmente anedótica para compor um painel dos fundamentos da classe tradicionalmente poderosa da região, de certa forma veiculada pela personagem Donana. O conto narra a decadência dos Chaveiros, antigos senhores de escravos, descendentes dos bandeirantes que exploraram as minas em Goiás. A genealogia não tem mais sentido. O casarão está em ruínas: "o único sobrado da cidade, com janelas em arco, vidraças de malcacheta". As jóias estão à venda. E o vestido de seda preta de Donana, "roído de barata". Das terras, sobra "uma nesguinha, ligando o curral do sobrado à chácara, o antigo engenho."

Persiste a animalização na caracterização dos personagens, com condições sub-humanas de vida: é o caso dos empregados Evona e Boiota; aliás, os filhos de Boiota (dizem que com o filho de Donana) eram comercializados por Donana, dados como presentes a amigos "mal eram desmamados". E os empregados explorados por Elpidio, Terto, Zeferino e Calixto, plantavam, ficavam com o suficiente para a sobrevivência e entregavam o resto ao patrão: "Viviam seminus, abobalhados, catuzados dia e noite em riba da enxada, mo de sustentar o patrão". (p. 99)

Há também o aspecto físico monstruoso de determinados desvalidos: Boiota levava uma chifrada que lhe rasgara as bochechas e o céu da boca, fazendo saltar os dentes. "Aquilo foi maltratado, pegou varejeiras, e deixou a mulher de cara deformada para o resto da vida." (p. 112)

O que prevalece no conto é o gênero do 'cronicão', a partir de Donana, esposa do Senador Elpidio, que era filho do desembargador Ignácio, também senador do Império e duas vezes Presidente da Província, cuja história permanece em caráter de lenda, transmitida oralmente, e que é enxertada na narrativa corrida, discursiva, em linguagem poética, versificada.

Paralelamente à derrocada do casarão, ocorre a derrocada do antigamente próspero comerciante, o Seu Evaristo, que resiste ao pagamento de impostos e resiste a fechar a sua lojinha decadente.

Trata-se de um conto que constrói a arqueologia da cidade e de uma família, até um final trágico: enquanto procuram um tesouro escondido embaixo do casarão, Donana se aproxima da hora da

morte. Queda do casarão e de sua moradora mais antiga.

As personagens deste conto reaparecem, em outros. Há um parentesco de situações, fatos, informações, pessoas, lugares, anedotas, lendas, que transformam os contos num mostruário-monstruário da vida rural goiana.

Estas relações explicam-se pelo teor do seu projeto narrativo; o livro de contos *Veranico de Janeiro* era um romance, que ele transformou em livro de contos. Mas todos os contos, por constituírem fatias da mesma realidade, por às vezes retornarem as mesmas situações e personagens, criam laços de familiaridade, que atingem também o leitor, que passa, ele também, a circular revendo lugares e pessoas.

Apesar do projeto, o de transformar um romance em conto, o autor não conseguiu, pois, abstrair este caráter romanesco do livro, que caracteriza também a sua obra em geral: não conseguiu abstrair estes elementos da narrativa de uma perspectiva mais global e de conjunto.

A obra de Bernardo Ellis pode ser lida, pois, como documento da vida goiana, rico em informações; como uma *crônica de costumes*, que varia desde o mais leve anedótico ao mais denso tom dramático e que por vezes constrói-se com despreensão de grandes tensões de ação e de unidades de ação; como um grande *crônica*, que acompanha a história de uma família tradicional, a partir dos seus vestígios e declínio presentes; e como uma espécie de grande *romance*, em que personagens transitam, em situações que se combinam, apresentadas aos poucos, aos fragmentos, ou em unidades menores, como *contos*.