

O (singular) trágico em Galinha cega, de João Alphonsus

Cilene Margarete Pereira
Universidade Vale do Rio Verde

Resumo: *Os contos de Galinha cega (1931), de João Alphonsus, são todos marcados por situações de tragicidade, oferecendo relatos de mortes, muitas vezes violentas. Em todos os contos prevalece a descrição de vidas esvaziadas que parecem adquirir sentido momentaneamente em face da tragédia; no entanto, o trágico parece sempre se irmanar, de algum modo, ao lírico ou ao cômico, amortecendo sua intensidade negativa. Neste trabalho, objetiva-se examinar, a partir da apresentação dos contos de Galinha cega, como se constrói essa tragicidade singular na obra de João Alphonsus.*

Palavras-chave: *Conto, Trágico, João Alphonsus.*

Sou o homem vazio do meu tempo
vazio [...]

João Alphonsus

Uma fantasia trágica, ou melhor, uma tragicidade gratuita, que se arranca do cotidiano, inexorável, condensada, não sei [...] É difícil escrever sobre João Alphonsus.
Sérgio Milliet

Introdução

Filho mais velho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, João Alphonsus nasceu em Conceição do Serro em 6 de abril de 1901. Apesar do começo poético e da forte influência do pai, foi na prosa que ele se destacou, publicando em sua curta vida literária dois romances, *Totônio Pacheco* (1935) e *Rola-moça* (1938); e três livros de contos, *Galinha cega* (1931), *Pesca da baleia* (1941) e *Eis a noite!* (1943 – ano anterior à sua morte, em 24 de maio).

Em sua curta vida literária acumulou muito elogios, merecendo da crítica, no entanto, poucos estudos. Em *João Alphonsus: tempo e modo*, de 1965, Fernando Corrêa Dias apresenta uma visão geral da obra do escritor mineiro, reportando-se ao entendimento de sua importância dentro da história literária daquele momento: “Intitulei o ensaio *João Alphonsus: tempo e modo*, porque procuro situar o ficcionista na perspectiva da época em que viveu, e porque busco analisar a maneira de ser do escritor, num retrato que combina traços do homem e do artista”.¹ A proposta inicial do estudo de Dias contemplava o “estudo da história social de Belo Horizonte”, considerando obras que tivessem a capital mineira como palco ficcional. Isso porque, na perspectiva do ensaísta, poderíamos ter, a partir de contos, novelas e romances, uma espécie de narrativa da “evolução da vida social” belo-horizontina. Tal intuito (apenas inicial) levou Dias à ficção de João Alphonsus, que ele logo compreendeu ser um “reflexo de toda uma época da vida na cidade”.² Com efeito, os dois romances de João Alphonsus têm como cenário a construção e formação da cidade de Belo Horizonte, sendo ambos “romances consciente e reconhecidamente de costumes, de costumes belo-horizontinos”, segundo observou Fernando Dias.³

Em *Totônio Pacheco* tem-se narrada, em três partes, a trajetória de decadência do fazendeiro que dá nome ao romance. Na primeira parte destaca-se a descrição minuciosa da fazenda e dos costumes interioranos que ganha força, sobretudo, porque a segunda parte, centrada no cenário social de Belo

1. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 11. O ensaio de Fernando Dias apresenta, assim, dois propósitos bem definidos a partir da estruturação de seus capítulos: 1. Visão, por vezes bem panorâmica, da obra de João Alphonsus, destacando temas e estilo (capítulos 1 e 3) e a representação da cidade de Belo Horizonte (capítulo 6); 2. Apresentação do intelectual João Alphonsus e suas relações com o grupo modernista mineiro (capítulos 2, 4 e 5).

2. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 11.

3. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 30.

Horizonte, marca uma nítida oposição espacial, inserindo-se na tradição temática do campo *versus* cidade; do arcaico contraposto ao moderno a partir da descrição da cidade de Belo Horizonte em expansão e de seus aspectos burocráticos. Luís Bueno observa, no romance, uma “inversão lógica da relação entre campo e cidade que predominou nos anos 30”, pois a narrativa se concentrará na figura do “velho proprietário [...] que estará preso à cidade”, na qual ele é apenas “o velho endinheirado”.⁴ Essa segunda parte centra-se, desse modo, na difícil adaptação do coronel Totônio. Na última parte do romance intensifica-se o conflito entre pai e filho a partir da aproximação do coronel a uma prostituta, evidenciando, de vez, sua decadência física, moral e social. Fernando Dias observa que a figura do coronel “domina a ação do livro”, apresentando “traços caricatos [...] não obstante a opinião generalizada, na época em que se publicou o livro, de que era personagem muito fiel à realidade.”⁵

Em *Rola-moça*, seu segundo e último romance, o procedimento de divisão da história volta a aparecer; entretanto, os três focos que compõem o livro apresentam certa independência, localizados em ambientes distintos da cidade de Belo Horizonte. Em um sanatório para tuberculosos passam-se os acontecimentos em torno da jovem Clara, moça carioca que vem a Belo Horizonte em busca de tratamento. Semelhante aos espaços das repartições e pensões da capital mineira, o sanatório simboliza “o tédio e a morte lenta sob o ‘círculo pesado de montanha””.⁶ O segundo ambiente-narrativo é a residência modernista de Anfrísio da Conceição, bacharel em Direito e funcionário público, que está localizada entre a favela próxima de ser desocupada e o sanatório para tuberculosos. O terceiro cenário do romance é a própria favela. João Alphonsus constrói sua narrativa a partir do movimento entre os três espaços, tendo o palacete e a figura de Anfrísio como “problematizadores” da cidade (partida) ainda em construção.⁷ A despeito

4. BUENO. *Uma história do romance de 30*, p. 374.

5. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 32. A respeito da figura do coronel, João Etienne Filho destaca o mérito do livro: “[...] grande felicidade na fixação de um tipo característico das Minas Gerais: o antigo coronel do interior, transplantado para a cidade grande, desambientado, leão sem garras.” ETIENNE FILHO. *João Alphonsus – ficção*, p. 11.

6. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 188. Essa simbologia abarca também, segundo o crítico, “a casa modernista” do advogado e “sua vida doméstica livre de sobressaltos”, “espelho do sanatório onde se morre lentamente.” p. 190

7. Para João Etienne Filho, “é inegável a superioridade do segundo romance sobre o primeiro”, visto haver “maior domínio das personagens, maior amor do criador pelas criaturas.” ETIENNE FILHO. *João Alphonsus – ficção*, p. 12.

da tríade espacial do romance, para Ivan Marques há apenas duas personagens: Clara e Anfrísio, visto que o resto (habitantes da favela) “é uma massa informe e indistinta, cujo único papel é o de fornecer as pequenas histórias, em geral trágicas, de que se alimenta a piedade (e a perversidade) do narrador.”⁸

Rola-moça, mais do que *Totônio Pacheco*, evidencia uma tendência de João Alphonsus à fragmentação do enredo, centrado nas pequenas peripécias de suas personagens. Tal fato parece sugerir sua vocação para o conto, forma literária de predileção do autor:

Quer você que eu confesse [...] os momentos de plena realização intelectual. Responderia que tais momentos estão nos meus contos, gênero que me atrai e satisfaz quase que exclusivamente, tentador e difícil mas tão compensador quando se consegue alguma coisa que nos pareça verdadeiramente realizada.⁹

Fernando Dias não tem dúvidas ao afirmar que o conto “é o gênero em que melhor se realizou, conforme ele próprio reconheceu e o confirmam vozes autorizadas [...] Edgar Cavalheiro, Alceu Amoroso Lima, Nelson Werneck Sodré exaltam as virtudes do contista.”¹⁰

No ano 1971 foi publicado o livro de João Etienne Filho, *João Alphonsus – ficção*, pertencente à coleção “Nossos clássicos”. Como se sabe, essa coleção apresenta um formato padrão: dados biográficos e apresentação (dividida em situação histórica e estudo crítico). Na segunda parte do livro há uma antologia de textos do autor, dos quais se destacam trechos dos dois romances e quatro contos, entre eles “Galinha cega” e “Godofredo e a virgem”, de sua primeira coletânea.¹¹ A respeito do romance *Rola-moça*, o crítico enfatiza sua importância, justamente por fixar a “fase de transição por que passou a vida social mineira e, mais ainda, no retrato da jovem capital no momento em que ela tomava consciência de si mesma, deixando de ser cidade pequena para ser cidade grande”.¹²

Mais recentemente, em 2011, o crítico Ivan Marques dedicou-se à ficção de João Alphonsus, destacando aspectos particulares de sua obra, sobretudo

8. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 194-195.

9. GUIMARAENS *apud* DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 26.

10. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 25.

11. Além disso, a antologia apresenta os contos “Sardanapalo”, da coletânea *A pesca da baleia*, e “Eis a noite!”, da coletânea de mesmo nome.

12. ETIENNE FILHO. *João Alphonsus – ficção*, p. 11-12.

dos contos, tais como sua capacidade de “tornar estranho o mundo familiar”¹³ e a predileção por existências falhadas. Para Antonio Candido, o que chama a atenção é o modo como as narrativas do escritor mineiro circulam às vezes em “torno do nada”.¹⁴

Considerando o reduzido número de estudos dedicados a um dos escritores fundamentais de nosso Modernismo – tão fundamental que Martins de Oliveira observa que “não se fará história do Modernismo em Minas sem que primeiro se cite Carlos Drummond de Andrade na poesia e João Alphonsus na prosa”¹⁵ –, este artigo detém-se no exame do primeiro volume de contos publicado pelo escritor, *Galinha cega*. Os contos da coletânea são todos marcados por situações de tragicidade, oferecendo relatos de mortes, muitas vezes violentas, como a da galinha cega esfaqueada por um gambá no conto que dá título ao volume ou do rapaz que tem o pescoço cortado pela navalha de um “homem bruto” em “Oxianureto de mercúrio”. Em todos os contos prevalece a descrição de vidas esvaziadas que parecem adquirir sentido momentâneo em face da tragédia. Tanto em “Godofredo e a virgem” como em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, outros dois contos que compõem o volume citado, as personagens masculinas, inscritas no mundo burocrático das repartições públicas

13. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 166. Exceto estes três estudos citados, os comentários a respeito da obra de João Alphonsus são quase circunstâncias, muitas vezes frutos de histórias literárias como as de Massaud Moisés e Alfredo Bosi, que afirmam o valor da prosa de João Alphonsus a partir de semelhanças estéticas com escritores como Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Vejamos, como exemplo, os comentários de Bosi: “João Alphonsus, mineiro, é, sem dúvida, um dos continuadores mais fiéis da prosa conquistada com o Modernismo: os contos de *Galinha cega* (1931) e de *Pesca da baleia* (1942), em que trata liricamente o coloquial, situam-no na melhor linha de Mário de Andrade.” BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 419.
14. Os contos de João Alphonsus “parecem se ordenar misteriosamente em torno do nada”. CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 88.
15. OLIVEIRA. *História da literatura mineira*: (esquema de interpretação e notícias biobibliográficas), p. 190. O crítico completa dizendo que “Seria João Alphonsus em Belo Horizonte o que foi Lima Barreto no Rio: o analista de almas típicas, locais, sideradas pelo desencanto da vida, pelos esforços de subsistência. [...] João Alphonsus foi em Minas o que foi Alcântara Machado Filho, em São Paulo, na posição de vanguardista.” OLIVEIRA. *História da literatura mineira*: (esquema de interpretação e notícias biobibliográficas), p. 191. É curioso como a observação de Martins de Oliveira aponta dois aspectos que percorrem a crítica de uma maneira geral a respeito da obra de João Alphonsus: por um lado, reafirma a importância de sua obra dentro do chamado Modernismo Mineiro, associando o nome do escritor a esferas literárias de São Paulo e Rio de Janeiro (como uma espécie de valor comparativo); por outro, exime-se de estudá-la, reportando não mais do que uma página à obra do escritor.

belo-horizontinas, sentem-se atraídas pelo efeito trágico da morte. Nos contos de *Galinha cega*, no entanto, o trágico parece sempre se irmanar, de algum modo, ao lírico ou ao cômico, amortecendo sua intensidade negativa. Neste artigo, objetiva-se examinar, a partir da apresentação dos contos de *Galinha cega*, como se constrói essa tragicidade singular na obra de João Alphonsus.

Galinha cega e o trágico amortecido

No conto “O homem na sombra ou a sombra no homem”, o narrador de João Alphonsus observa com certa propriedade algo que será típico em sua figura narrativa:

O senso da oportunidade é o característico do bom narrador. Eu, por exemplo, cheguei no momento preciso de narrar, na vida geralmente apagada de Ricardo Dutra, uma série de acontecimentos decisivos ou definitivos.¹⁶

Comentando esse conto, Ivan Marques diz que “o narrador sabe e o leitor percebe de imediato que não há acontecimentos decisivos. Haverá apenas devaneios de um pretense vagabundo, que em suas deambulações sempre tropeça num ‘sonho estapafúrdio’”.¹⁷ O comentário do crítico nasce não só da observação do andamento do enredo, que parece mesmo não existir, mas, sobretudo, das intervenções reflexivas do narrador do conto, que afirma uma espécie de superioridade relativa à personagem:

O silêncio sem cenário, sem ritmo, sem vírgula, sei lá. Ricardo como personagem não sentia, isto é, não notava: só eu, como narrador, é que anotava a síncope e houve um momento em que herói e autor se confundiram arrastados pelo prazer indefinível e foi preciso reagir, ora essa.¹⁸

Ora, o leitor já percebe, no início da narrativa, que a vida de Ricardo Dutra não só é “geralmente apagada”, conforme constata o narrador, mas que não há, em absoluto, “acontecimentos decisivos ou definitivos” a serem narrados, mas tão somente o dia a dia esvaziado e inconcluso do protagonista.

16. GUIMARAENS. O homem na sombra ou a sombra no homem, p. 57.

17. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 165.

18. GUIMARAENS. O homem na sombra ou a sombra no homem, p. 65.

Perambulando por uma Belo Horizonte levemente identificada por bairros e ruas, mas oficialmente ligada à monotonia de repartições públicas e escritórios, Ricardo passa pela vida sem senti-la, sem dar-lhe sentido, justamente porque esta se constrói por meio de um movimento intenso que não o leva nunca a nada, a lugar algum, reforçando sua existência falhada. Não por acaso, “O homem na sombra ou a sombra no homem” é a narrativa de encerramento de *Galinha cega*.

A princípio é possível identificar dois aspectos que unem as quatro histórias que formam a coletânea. O primeiro deles refere-se ao fato de que todos os contos são protagonizados por personagens comuns e incompletas que, conforme observou Henriqueta Lisboa, “vivem em clima de exaustão, em que não frutifica sequer o desespero”.¹⁹ Outro aspecto diz respeito ao senso de tragicidade de suas vidas, inscritas no cotidiano miúdo, amesquinhado, burocrático da grande cidade, uma Belo Horizonte despersonalizada. Talvez por isso, alguns contos sugerem uma nota regional, nos quais os cenários apontam subúrbios e uma urbanidade distanciada, como no conto “Galinha cega”, no qual o carroceiro dono da galinha mora em um local afastado (cercanias do urbano) que tem a cidade, no entanto, aos seus pés: “A rua era suburbana, calada, sem movimento. Mas no alto da colina dominando a cidade que se estendia lá embaixo cheia de árvores no dia e de luzes na noite.”²⁰

Ligando esses dois veios composicionais citados, ressalta-se o tema da morte, que se impõe como símbolo da vida cotidiana amesquinhada, falhada das personagens, ou como experiência física do evento, na maior parte das vezes encarnada por uma figura próxima ao protagonista, como ocorre em “Godofredo e a virgem”, no qual a personagem masculina que dá título ao conto é assombrada pelas obrigações matrimoniais relativas à noiva moribunda. João Alphonsus “exercitou à sua maneira”, conforme aponta Marques, “o pensamento da morte”, caro à poesia de seu pai: “Seu olhar minucioso, próprio de um aluno de anatomia, se dirigia sobretudo aos processos de decomposição.”²¹

Em “Godofredo e a virgem”, retoma-se, em chave de humor negro, o tema da noiva moribunda que, casada às vésperas da morte, promete suplicante ao marido: “Godo, eu apodrecerei quase sem feder, eu juro, eu juro...”.²² No lugar de lábios vivos e quentes, Carmita oferece ao marido o “gosto da morte”:

19. LISBOA *apud* MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 163.

20. GUIMARAENS. *Galinha cega*, p. 26.

21. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 171. Não por acaso, Ricardo Dutra, personagem de “O homem na sombra ou a sombra do homem”, é um estudante de Medicina.

22. GUIMARAENS. *Godofredo e a virgem*, p. 48.

Mas na saliva tinha o gosto da morte daqueles beijos, de todos aqueles beijos. Sentiu miseravelmente a procissão de bacilos se dirigindo para os seus pulmões dentro do corpo forte. As curvas morenas, ondulantes, desejadas, traziam há muito a morte. Tantos beijos, tantos abraços [...] Para que aquilo. Que é que adiantaria o contágio, mais uma vítima, senão parava a destruição vertiginosa... A água oxigenada bochechada com força virou uma espuma lívida escorrendo. Cheinha de bacilos de Koch...²³

A narrativa detalha a cena de maneira seca, sem concessões ao sentimental, fazendo com que a tragicidade se naturalize. Essa naturalização, com a iminência da morte de Carmita, alcança não só o próprio desejo de morte de Godofredo (de fazer-se também vítima da tuberculose, pondo fim a uma existência sem sentido) quanto do leitor, que se compadece com o fim amesquinhado de Carmita, esposa sem o ser. Aliás, já no início de “Godofredo e a virgem”, tem-se uma espécie de afirmação do não sentido da vida expressa por meio da força da natureza:

No quadrado de luz que se prolongava da janela, mangueiras e jabuticabeiras bracejavam com fúria. O gemido do vento não tinha o menor sentido, nada tinha de significação. Godofredo esgotava mais uma vez a clássica taça de fel dos porquês lançados ao dono dos ventos e dos mundos.²⁴

Em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, a morte deflagrada da decadência física e moral da personagem masculina – se é possível falar em decadência quando se trata de uma personagem dotada de incompletude – é a de uma vizinha com quem o rapaz havia flertado dias antes. Godofredo e Ricardo, jovens inebriados pela morte e enraizados numa rotina monótona e sem sobressaltos, “recusam a ‘morte’ em vida por uma espécie de vida suicida, apressando a sua própria dissolução. A revolta é um desejo de destruição que se volta contra a regularidade de vidinhas fechadas”, observa Ivan Marques.²⁵ Esse aspecto se destaca nos quatro contos que formam a coletânea *Galinha cega*.

Obcecado pela imagem da moça morta, Ricardo vaga por Belo Horizonte à procura de um sentimento de adequação interna e de perturbação (inquietação). Insiste em fazer e não fazer parte da mesquinhez diária de seu entorno, que acaba sempre por devorá-lo. Tal desejo se assoma também em Godofredo, que

23. GUIMARAENS. Godofredo e a virgem, p. 47.

24. GUIMARAENS. Godofredo e a virgem, p. 43.

25. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 164.

faz do casamento com Carmita uma espécie de encenação suicida, de aniquilação externa que resvala na vivência monótona do banco e de sua (rápida) adequação marital. São seres que não se encaixam na mesquinhez da vida e que, em busca de outra existência, não encontram muito mais do que já conhecem.

Em “Galinha cega” – conto que abre a coletânea – o título da narrativa já antecipa seu enredo, que trata da cegueira de uma franga, Branquinha, comprada por um carroceiro que se apieda com o destino triste do bichinho – a cegueira é um dos passos para a emergência do trágico. Enquanto a galinha ganha nome, vida e consciência (suas lembranças e pensamentos são materializados no texto por meio da voz narrativa);²⁶ o carroceiro, condutor da ação no conto, não é sequer nomeado, tendo sua existência condicionada à vida da pobre galinha. Todos os atropelos vividos pelo carroceiro derivam do destino “apagado” de Branquinha. Ambos ensaiam uma espécie de identificação entre os mundos animal e humano, sugerindo algo que será recorrente na ficção de João Alphonsus: a humanização do bicho e a desumanização do homem (diante de outro homem).

A humanização não alcança apenas Branquinha, mas também seu assassino, o gambá. Como parte de seu plano de vingança pelo esfaqueamento da pobre galinha, seu dono monta uma armadilha para o algoz, lembrando-se de que “todo gambá é pau-d’água”. Caído na armadilha, o gambá sai trôpego e “imensamente feliz”, cantarolando “imbecilmente, como qualquer criatura humana”, adormecendo, despreocupado e sem culpa:

– *A lua como um balão balança!*

A lua como um balão balança!

A lua como um bal...

E adormeceu de súbito debaixo de uma pitangueira.²⁷

Diante da cena, cômica e humana, o carroceiro detém seus ímpetos assassinos e de vingança, poupando a criatura de um destino trágico.²⁸ Desse

26. “Também a galinha, coitada, não compreendia nada, absolutamente nada daquilo. Por que não vinham mais os dias luminosos em que procurava a sombra das pitangueiras? Sentia ainda o calor do sol, mas tudo quase sempre tão escuro”. GUIMARAENS. *Galinha cega*, p. 27.

27. GUIMARAENS. *Galinha cega*, p. 31-32, grifos do autor.

28. O trecho assinala bem, por meio de aspectos gráficos (divisão silábica e uso de maiúscula), o sadismo da vingança do carroceiro: “Deixaria uma gamela com cachaça no terreiro. Quando o bichinho se embriagasse, havia de matá-lo aos poucos. De-va-ga-ri-nho. GOSTOSAMENTE.” GUIMARAENS. *Galinha cega*, p. 31.

modo, a tragicidade anunciada pela cena do estraçalhamento da galinha e pela armadilha para o gambá é suspensa por intermédio de um lirismo compadecedor entre homem e mundo animal. Na cena da galinha morta, o narrador descreve apenas o necessário para compor o quadro cruel da morte e compadecer o leitor:

Encontrou-a no terreirinho, estirada, morta! Por todos os lados havia penas arrancadas, mostrando que a pobre se debatera, lutara contra o inimigo, antes deste abrir-lhe o pescoço, onde existiam coágulos de sangue...

Era tão trágico o aspecto do marido que os olhos da mulher se esbugalharam de pavor.²⁹

Dotar as personagens animais de humanidade é, por um lado, afirmar e evidenciar a desumanização do próprio homem. Segundo essa lógica, haveria uma espécie de solidariedade com o que é, de certo modo, imaculado, não propenso à maldade capitulada, como ocorre com o homem e como ilustra bem a atitude inicial do carroceiro relativa ao gambá. Por outro lado, “humanizar significa perceber, em cada ser, planta ou coisa, a dor universal que a todos iguala”, segundo observa Ivan Marques.³⁰ É perceber que a trágica existência irmana todos, homens e bichos.

Essa humanização do animal é um aspecto que se ressalta na obra de João Alphonsus. Para Fernando Dias, “trata-se, no caso de João Alphonsus, de animais numa relação afetiva com os homens, de animais nada prodigiosos, mas a que se atribuem sentimentos análogos aos nossos.”³¹ A lista de personagens animais humanizados é grande, mas é no conto “Galinha cega” “que a piedade pelos animais alcança toda a plenitude. [João Alphonsus] atribui a essa ave, desprotegida da sorte, sujeita a peripécias malignas, um sofrimento equiparável ao padecer humano.”³²

A tragédia narrada no conto “Galinha cega” é uma espécie de figuração humilde das trevas de um mundo inexplicável. A visão dos homens como autômatos e da vida como espetáculo absurdo não se apoia em abstrações

29. GUIMARAENS. Galinha cega, p. 30.

30. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 173.

31. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 38. Para o crítico, “há alguns bichos que se tornaram mais notórios na ficção de João Alphonsus: os burros Mansinho, Estrelado e Malhado, o gato Sardanapalo, a baleia de Caravelas, a galinha cega.” DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 38.

32. DIAS. *João Alphonsus: tempo e modo*, p. 38.

filosóficas. A miséria universal é feita de “miseriazinhas”, sofridas ingenuamente por seres minúsculos, que vivem e morrem solitários, sem o consolo de uma explicação.³³

Quando examinados em conjunto, os contos da coletânea *Galinha cega* destacam, na composição de seus espaços e personagens, a predileção do autor por seres “humildes, não raro humilhados, pobres, desamparados”, conforme pontuou João Etienne Filho.³⁴ Essa predileção pelos humildes e humilhados, figuras esvaziadas de existência muitas vezes,³⁵ fica óbvia quando nos detemos em outro conto, “Oxianureto de mercúrio”, no qual o cenário único da ação é um botequim asfíxiante.

O botequim era relativamente limpo e alemão. Mesas quadradas, com toalhas de riscas largas em retângulos vermelhos e azuis.

A orquestra chegava de fora pelo cano baixo do corredor, valsando molenga ou foxtrotando esperta ou maxixando safada. Uma janela única, estreita e alta, de ferro e vidro, de onde não espiava nenhuma lua mas sim outra janela com grades sobre a área exígua. Dentro das quatro paredes tinha vozes, gudes, gluglus, até gritos de vez em quando, sonoridades escorregando no teto gorduroso. Do teto pendia uma grande lâmpada azul, que costumava oscilar condescendentemente à vontade do freguês, depois de numerosos chopes. Ondas longas de sons se quebravam contra ondulações de fumos, suores, arrotos.³⁶

O bar é apresentado de maneira sinestésica. É por meio da confluência de sons e vozes, cheiros e aspectos táteis que se tem sugerido o estreitamento do cenário, composto apenas por uma janela, que, ao contrário do esperado, não se abre para um ambiente externo, mas para outra janela gradeada. O cenário marcado pela ausência de espaço alude ao clima de sufocamento do conto. De modo sumário dá-se a apresentação das personagens, sobretudo daquela que pontua o clima de tragicidade sugerido pelo ambiente: “Postado na mesa a um canto, o homem de boné exibía, na fachada torva, imensa raiva concentrada. Uma resolução perfeitamente cinemática de matar, ou de morrer, ninguém sabia”.³⁷

33. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 172.

34. ETIENNE FILHO. *João Alphonsus* – ficção, p. 10.

35. “Encalacradas” no termo de Ivan Marques. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 163.

36. GUIMARAENS. Oxianureto de mercúrio, p. 33.

37. GUIMARAENS. Oxianureto de mercúrio, p. 33.

De maneira panorâmica, o narrador do conto alude a outros frequentadores do bar: “Caixeiros, estudantes, funcionários públicos, operários, desvios, humanidade”.³⁸ Todos parecem ocupar um espaço limitado socialmente, tal qual o bar que frequentam. Não há, a propósito disso, nenhum índice que pontue a distinção das personagens, todas irmanadas: nas palavras de Fernando Dias, “a fauna dos botequins da cidade”.³⁹

A tragédia do conto já é anunciada, assim, pela descrição do espaço do bar e do “homem de boné”, abandonado pela companheira, com “raiva concentrada”. O conto adquire uma tensão maior quando chega ao bar um rapaz que passa a narrar, aos amigos, a história de sua cura milagrosa. Ao contrário do sugerido pelo médico, repouso e contenção, o rapaz passa a viver uma vida desregrada, não sem antes apelar para um modo singular de suicídio: a ingestão de oxianureto de mercúrio no lugar das injeções curativas. A estratégia era se matar sem que ninguém percebesse. Mas ao invés de causar a morte, o expediente prolonga a vida do rapaz, que é curado depois de se submeter a um regime nada severo: noitadas, bebidas, mulheres, sereno. Ao final do conto, preso agora à vida e à necessidade de compensar todo atraso causado pela doença, o rapaz é morto pelo “homem de boné”, que se lança sobre ele, esfaqueando-o no pescoço depois de várias intromissões ríspidas na conversa entre os amigos.

Se de fato a tragédia anunciada desde as linhas iniciais do conto se cumpre, ela é, no entanto, bastante amortecida pela inserção de duas cenas cômicas: o desespero do assassino e a aparição de um bêbado frequentador do bar que implora pelo uso correto da língua portuguesa:

– Minha Nossa Senhora, eu matei ele! Um médico para salvar ele! Um padre para salvar a alma dele!

As quatro paredes tremeram com o mesmo brado de revolta:

– Lincha! Lincha ele! Lincha o bandido! Lincha ele!

– Mas que falta de gramática! – exclamou o sujeito de preto acordando e levantando a cabeça de cima dos clássicos, queimado com tanto barulho.⁴⁰

A violência anunciada é, assim, diluída pelo tom patético que a cena adquire, não só pela intervenção estranha à situação (tão estranha que parece apressada e inconclusiva), mas também na medida em que as personagens são

38. GUIMARAENS. Oxianureto de mercúrio, p. 34.

39. DIAS. *João Alphonsus*: tempo e modo, p. 29.

40. GUIMARAENS. Oxianureto de mercúrio, p. 42.

diminuídas em sua vontade de ação. Não só o rapaz contador da história se acovarda diante do assassino, implorando pela vida; como este, “fera acuada, pronta para reação”, se assusta com a violência gratuita de seu ato. A sensação imposta ao leitor do conto é a de que tais figuras não parecem existir plenamente; ou melhor, são espécies de rascunhos humanos esvaziados de propósitos, de explicações.

Em “Oxianureto de mercúrio”, o tom do conto caminha desde seu parágrafo inicial para a tragédia: cenário, personagens, figurantes, fragmentação, tudo corrobora o clima de apreensão que cerca a história. Entretanto, a narração se dá de maneira banal e despreocupada, como se o narrador, mesmo já ciente do destino final das personagens, não quisesse marcar a tragicidade do caso. Tanto que o desfecho trágico da história se origina de algo bastante comum e cotidiano: uma conversa entre amigos em um bar. A ideia do trágico se reporta, assim, ao banal, ao cotidiano, como se João Alphonsus estivesse afirmando que o homem é um ser trágico por natureza. Essa atitude o aproxima, segundo Massaud Moisés, de Machado de Assis, já que ambos constroem narradores que assumem um “tom de conformismo, de sábio conformismo, de aceitação da vida como ela é”.⁴¹ Para Waltensir Dutra e Fausto Cunha, em *Biografia crítica das letras mineiras*, o que caracteriza a prosa de João Alphonsus é justamente esse “sentimento da tragicidade inútil da vida, que se oculta sob os acontecimentos miúdos do cotidiano”.⁴² Esse aspecto, segundo os autores, dá um contorno de universalidade à sua prosa, aproximando-o, mais uma vez, da perspectiva machadiana.

“Oxianureto de mercúrio” revela algo que Mário de Andrade observou como pontual na obra de João Alphonsus: um vazio insatisfatório na forma, visto que a história apresenta um “hipertrofiado desfecho”⁴³ que ajuda a retirar ou neutralizar o clima de tragicidade imposto pela organização do espaço e pela pouca ação de suas personagens. Para Ivan Marques,

[...] os desfechos soam inesperados, como se os pontos finais fossem convertidos em interrogações. A ausência de ação, se estimula a análise psicológica, também abre espaço para personagens caricatos ou⁴⁴ inaracterísticos, que por falta de fibra interior não se esboçam exteriormente.

41. MOISÉS. *História da literatura brasileira (modernismo 1922 – atualidade)*, p. 195.

42. DUTRA; CUNHA. *Biografia crítica das letras mineiras: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais*, p. 104-105.

43. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 165.

44. MARQUES. *Cenas de um modernismo de província*, p. 163.

Tal experiência estética é sentida pelo leitor também em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, no qual Ricardo, em pleno delírio, absorto na “glória da destruição” do fim do mundo, depara-se com a realidade amesquinha da repartição.

Que me importa morrer se é a morte de tudo. Uma trovoada nunca vista despejou do céu uma chuva horrorosa. A chuva era quente... Ah! isto sim, o mundo imbecil ia acabar como merecia, num dilúvio de urina. E sem arcas de Noé!⁴⁵

A chuva quente que precipitava o dilúvio era a urina de um dos colegas de jornal. A anunciação da tragédia máxima (a extinção dos seres) é, assim, apequenada pela intromissão da banalidade cotidiana.

Em “Godofredo e a virgem”, o narrador de João Alphonsus assume a neutralização do trágico por meio do apressamento do desfecho da narrativa: “Encostado ao guichê Godofredo viu seu Terêncio aproximar-se risonho, para o diálogo final, anedótico e necessário, do conto: bom dia, Godo, como vai?” (p. 52). O pai de Carmita vinha cobrar do genro mais uma dívida pecuniária relativa aos desdobramentos da morte da esposa-virgem. Final seco, banal, pequeno, semelhante àquele destinado às personagens de João Alphonsus, para as quais “a vida não presta para nada. Para nada” (p. 50). Nesse sentido, os desfechos dos contos de Alphonsus parecem se converter em interrogações e explicações vazias que mimetizam a experiência humana de suas personagens; todas elas sozinhas, perdidas, à espera de “outros sofrimentos” (p. 50).

45. GUIMARAENS. O homem na sombra ou a sombra no homem, p. 75.

The (Uniquely) Tragic in Galinha Cega, by João Alphonsus

Abstract: *The short stories in Galinha Cega (1931), by João Alphonsus, are all marked by tragic situations, offering death reports, mostly violent. In all of the short stories, what prevails is the description of emptied lives that seem to acquire momentaneous sense when facing tragedy; on the other hand, the tragic seems to twin, somehow, to the lyrical or comical, mitigating its negative intensity. This paper aims at examining, from a discussion of the short stories in Galinha Cega, how this unique tragedy is built in the works of João Alphonsus.*

Keywords: *Short stories, Tragic, João Alphonsus.*

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Luís. Outras figurações: do outro e do mesmo. In: _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 373-399.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- DIAS, Fernando Corrêa. *João Alphonsus: tempo e modo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1965.
- DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: INL, 1956.
- ETIENNE FILHO, João. *João Alphonsus – ficção*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de *apud* DIAS, Fernando Corrêa. *João Alphonsus: tempo e modo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1965.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. *Contos e novelas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília (DF): INL, 1976.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. Galinha cega. In: _____. *Contos e novelas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília (DF): INL, 1976. p. 25-32.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. Godofredo e a virgem. In: _____. *Contos e novelas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília (DF): INL, 1976. p. 43-53.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. Noite morta. In: MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 158.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. O homem na sombra ou a sombra no homem. In: _____. *Contos e novelas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília (DF): INL, 1976. p. 55-75.
- GUIMARAENS, João Alphonsus de. Oxianureto de mercúrio. In: _____. *Contos e novelas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília (DF): INL, 1976. p. 33-42.

LISBOA, Henriqueta *apud* MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981. v. 1.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira (modernismo 1922 – atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira: (esquema de interpretação e notícias biobibliográficas)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.